

**ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTU SENSU* EM ESTUDOS
LITERÁRIOS**

ELISÂNGELA DA SILVA NAZARETH

**MISTICISMO E RELIGIOSIDADE EM *O PAGADOR DE PROMESSAS*, DE DIAS
GOMES**

Tangará da Serra/2015

ELISÂNGELA DA SILVA NAZARETH

MISTICISMO E RELIGIOSIDADE EM *O PAGADOR DE PROMESSAS*, DE DIAS GOMES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto sensu* em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura e Vida Social nos Países de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

Tangará da Serra/2015

Dissertação intitulada **Misticismo e religiosidade em *O pagador de promessas*, de Dias Gomes**, de autoria da mestranda Elisângela da Silva Nazareth, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes Professores:

**Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva – UNEMAT
(Presidente)**

Profª Drª Dante Gatto – UNEMAT

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino - UFMS

Tangará da Serra/ 2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu Deus, por ter dado força e coragem durante toda a trajetória da Pós Graduação em Estudos Literários, Nível de Mestrado.

Agradeço, em especial, ao meu orientador, Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva, pelo qual tenho muita admiração por seu talento acadêmico, sua simplicidade unida à uma sofisticação única. Tenho uma dívida eterna por ter me apoiado e ter acreditado na minha capacidade de pesquisa.

Ao meu esposo David Danelichen, pelo otimismo e confiança.

A Minha família, por entender a minha ausência e por se fazer prestativa quando pedi por ajuda.

Neusa Danelichen e Estefana Danelichen, pelo apoio e amizade.

Agradeço a três amigas em especial, Antônia Ludemir, Daiane Guimarães e Rayanne Moreno, pelo apoio psicológico, pela força nos momentos difíceis do curso de psicologia, por terem me ajudado a intercalar o meu objetivo de fazer mestrado e não desistir do meu sonho de concluir o curso. Pela admiração, confiança e laços de amizade que, juntas, firmamos nesses anos que, somados, são inesquecíveis.

Por fim, agradeço a CAPES/FAPEMAT pela bolsa de estudos, a qual foi de suma importância à realização desta pesquisa, dando suporte para visitas de investigação científica em outras IES, Institutos e Centros de pesquisa.

If you think you can" or if you think you can't, either way, you're right.
(Se você pensa que pode, ou se você pensa que não pode, de todo jeito, você está certo).
(Henry Ford)

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre a peça teatral *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, analisada sob a ótica do moderno teatro brasileiro. O tema da investigação tomou como eixo dois aspectos cruciais, muito significativos na produção literária nacional: a religiosidade e o misticismo. Esses aspectos constituem problemáticas muito visitadas pela literatura e arte, porque apresentam questionamentos do ser humano perante o mundo, exigindo dele posicionamentos ideológicos que satisfaçam as bases de uma sociedade ocidental pautada na formação cristã. *O Pagador de Promessas* é um texto singular e, ao mesmo tempo, plural, pois apresenta uma sociedade brasileira religiosa, mas preconceituosa e competitiva dentro da mesma crença, quando não importavam os valores éticos, mas aonde eles eram cultivados. Altamente metafórico, o texto de Dias Gomes é contestador, pois o protagonista é sufocado pela intolerância religiosa, em nítida alusão ao calvário de Cristo, ao carregar por léguas uma cruz nas costas, em plena sociedade moderna. Como suporte teórico, a pesquisa adotará as ideias de Szondi, Bakhtin, Barthes e Bachelard, fundamentalmente. Como aporte crítico, recorreremos a Candido, Bosi, Rosenfeld, Magaldi, Boal e Prado.

Palavras-chave: *O Pagador de Promessas*; Dias Gomes; Moderno Teatro Brasileiro; Misticismo; Religiosidade.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the study of the play *The Given Word*, by Dias Gomes, analyzed from the perspective of modern Brazilian theater. The research theme took as axis two crucial aspects, very significant in the national literary production: religiosity and mysticism. These aspects are very problematic visited by literature and art, because they present questions of the human being to the world, requiring his ideological positions that meet the foundations of Western society guided by the Christian formation. *The Given Word* is a unique text and at the same time, plural, because it has a religious Brazilian society, but prejudice and competitive within the same belief when not care ethical values, but where they were grown. Highly metaphorical, Dias Gomes' text is challenging, because the protagonist is stifled by religious intolerance, in clear allusion to the ordeal of Christ, loading leagues by a cross on the back, in the middle of modern society. As theoretical support, research will adopt the Szondi, Bakhtin, Barthes e Bachelard, fundamentally. How critical contribution, we will use Candido, Bosi, Rosenfeld, Magaldi, Boal e Prado.

Keywords: *O Pagador de Promessas*; Dias Gomes; Modern Brazilian theater; Mysticism; Religiosity.

Figura 1- Do filme *O pagador de Promessas*



Fonte: <http://oglobo.globo.com/cultura/bonequinho-comemora-seus-75-anos-com-dupla-homenagem-ao-cinema-brasileiro-8784418>. Acesso em 20/03/2015, às 16 horas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
CAPÍTULO I - O CENÁRIO SOCIOCULTURAL E A PRODUÇÃO DE DIAS GOMES: UM PERCURSO	
1.1 Panorama histórico-cultural.....	11
1.2 Dias Gomes e o Moderno teatro brasileiro.....	18
1.3 A Produção de Dias Gomes nas décadas de 1950 -1960.....	30
CAPÍTULO II - ENTRE O SAGRADO E O PROFANO: A LUTA PARA CUMPRIR UMA PROMESSA	
2.1 <i>O pagador de promessas</i> e o misticismo.....	42
2.2 A personagem mística em <i>O pagador de promessas</i>	55
2.3 Misticismo e Religiosidade.....	60
CAPÍTULO III - A RELIGIOSIDADE COMO PROPAGAÇÃO DE UM DESEJO	
3.1 O Pagador de Promessas: a construção de um herói moderno.....	67
3.2 A poética do espaço: entre símbolos e metáforas.....	91
3.3 O tempo: entre o Sagrado e Profano.....	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIA	110
ANEXOS	116

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem o intuito de revitalizar, pela investigação científica, o estudo de uma obra de grande repercussão no Moderno Teatro Brasileiro: *O Pagador de Promessas*. Peça teatral escrita em 1959 e encenada pela primeira vez em 1960, trouxe à cena uma das grandes problemáticas da sociedade humana: a tolerância de crença. Dias Gomes, autor do texto, foi contista, romancista e renomado teatrólogo brasileiro que, aos 15 anos de idade, iniciou seu trabalho como escritor literário, com ênfase no texto dramático como, por exemplo, *A comédia dos moralistas*, que lhe possibilitou ganhar o primeiro lugar no concurso do Serviço Nacional do Teatro, em 1939.

O estudo de *O Pagador de Promessas*, no contexto contemporâneo, é de grande importância ao cânone literário nacional, pois se trata de um do texto recordista em traduções e encenações no exterior, tendo sido apresentado na Argentina, Polônia, Itália, Colômbia e, por várias vezes, nos Estados Unidos. O texto narra um calvário vivido por um simples lavrador chamado Zé do Burro, que tenta pagar uma promessa feita à Iansã pela cura de seu amigo, o burro Nicolau. Na busca pelo milagre, o personagem também promete dividir suas terras com camponeses mais pobres e depositar uma 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 representante da Igreja, o Padre Olavo, de entrar no recinto sagrado, devido a não aceitação da mistura entre as religiões. Zé do Burro fez promessa à Iansã (do candomblé) pensando ter feito para Santa Bárbara (católica), sendo, desta forma, uma promessa inconciliável pelas incongruências de crenças.

Esse emaranhado de convicções, denotam as aporias contidas nas entrelinhas de *O Pagador de Promessas*, peça produzida em período de grande efervescência cultural no país, um drama social com estrutura clássica de tragédia, do ponto de vista da construção dramática, pois aciona estratégias que a tornam potencialmente muito instigante, com forte apelo à representação de conflitos sociais. Uma peça substancialmente conhecida, que gerou uma adaptação cinematográfica, dirigida por Anselmo Duarte em 1962. Recebeu Palma de Ouro por

ser o melhor Longa Metragem no Festival Cannes, na França, dentre vários outros prêmios nacionais e internacionais.

O pagador de promessas é uma representação do confronto de crenças populares marginais com a religião oficial (cristianismo/catolicismo), em um país em que o pluralismo é a base da formação nacional, fruto da miscigenação entre diversos povos. Dias Gomes é inovador, quando legou à sociedade brasileira uma leitura da intolerância religiosa na modernidade, elegendo como seu espaço de representação um estado onde a convivência de crenças deveria ser um fato superado, principalmente na Bahia da década de 1950.

Trata-se de uma pesquisa de cunho bibliográfico, compreendendo a análise do texto cênico ao qual serão enfocados teóricos e críticos sobre literatura e teatro, a fim de articular a teoria, a crítica e o texto de ficção. Essa articulação poderá gerar a composição de um diferencial, a respeito do que já se produziu sobre Dias Gomes e sua obra, em particular, *O Pagador de Promessas*. Somado a isso, focaremos nesta investigação, os impactos socioculturais que a obra do dramaturgo causou à sociedade brasileira no tempo de sua produção, e, sobretudo, atualizar a crítica sobre o texto, trazendo-o à leitura das novas gerações, neste momento histórico de contemporaneidade.

O Pagador de Promessas será discutido pelo viés da teoria do drama moderno e pela ótica do moderno teatro brasileiro, com base em teorias e críticas dessas vertentes do saber. Por isso, recorreremos as ideias de Peter Szondi, Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld, entre outros, que nos fizeram compreender a obra no âmbito do drama moderno, com características atenuantes do teatro trágico. Recorreremos também a singularidade do filósofo grego Aristóteles (384–322 a.C.) que argumenta sobre assuntos da tradição dramática, e que julgamos importantes na compreensão do percurso do drama ao longo dos séculos.

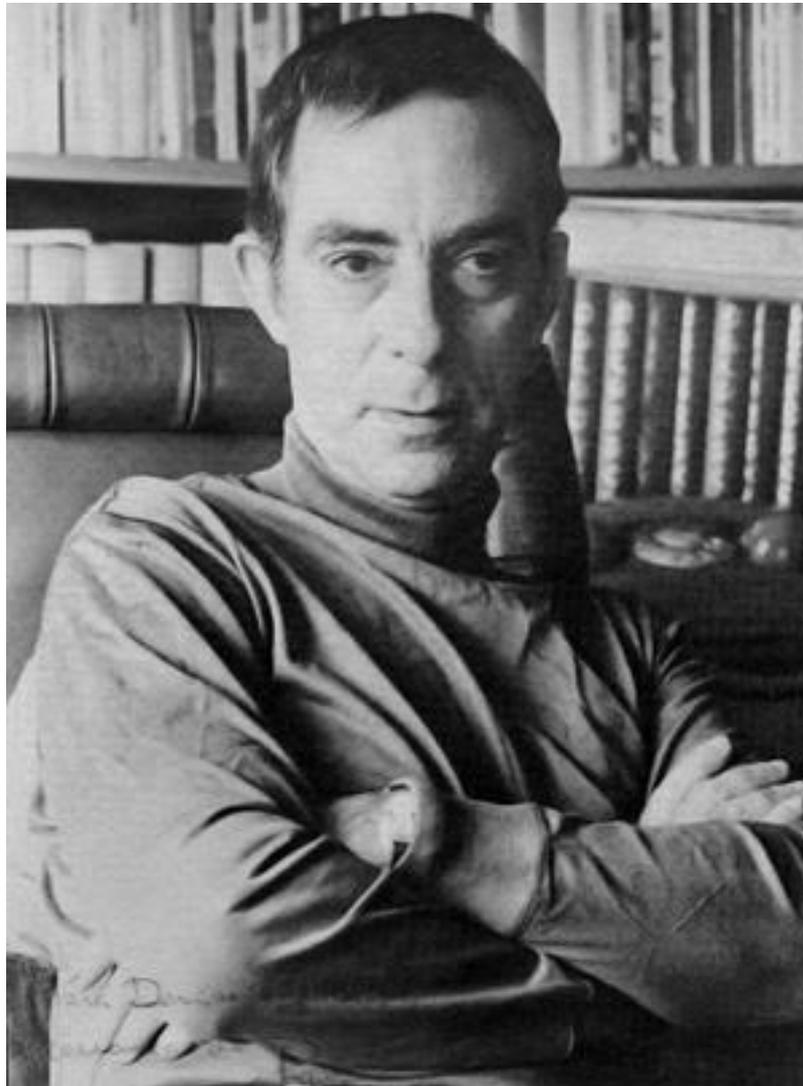
No primeiro capítulo da dissertação, serão apresentados indicativos teóricos e críticos acerca do moderno teatro brasileiro, articulando essas informações com o *corpus* e o tema da investigação. Desse modo, será construído um panorama histórico da dramaturgia nacional nas décadas de 1950 e 60, momento quando Dias Gomes fez sucesso nos palcos brasileiros com sua criatividade dramatúrgica, inovando o gênero em diversos aspectos da arte milenar da encenação.

Nos segundo e terceiro capítulos, apresentamos a análise de *O Pagador de Promessas*, focando os elementos do texto cênico, tais como: personagens, tempo, espaço, cenografia, análise das rubricas, entre outros aspectos que consideramos fundamentais na peça. As análises permitirão ao leitor o contato com questões subjacentes, aquelas que podem ser lidas nas camadas profundas do texto, na configuração que exige um olhar crítico sobre a forma e o conteúdo, para atingir a compreensão da complexidade de uma literatura engajada.

A busca pela espiritualidade e religiosidade faz parte da condição humana em diversas culturas e épocas. A literatura, bem como outras artes, traz na sua representação aspectos humanos, abarcando a necessidade da experiência metafísica. São, pois, essas questões que fazem a obra de criação literária ou artística ter sentido ao ser humano. Portanto, torna-se pertinente discutir essa busca pela transformação moral observada em *O pagador de promessas*, aspecto que leva as personagens a colocar em confronto dois espaços de fé: o Catolicismo e o Candomblé, bem como o conflito entre crenças que se punham excludentes.

Talvez pudéssemos discutir a questão, colocando em pauta uma questão polêmica há muito tempo. Ou seja, o homem que vive uma religião parece abnegar-se diante da existência de um Deus responsável pelo seu destino. Quando o ser humano vive em prol da credence de um destino pré-definido por Deus, isso justifica suas atitudes e ações. Esses comportamentos são baseados no bem (espaço sagrado) e no mal (espaço não-sagrado). Estes dois modos de ser no espaço aparecem em diversas teofanias e sinais, como ritos que diferenciam os lugares sagrados, templos religiosos e escolhas de lugares para a constituição do espaço vivencial. Enfim, cada ponto de vista é uma porta de entrada que poderá gerar infinitas discussões sobre o assunto, bem como definir o lugar ideológico-religioso de cada ser humano no mundo. Desse modo, cada homem insere-se nos seus espaços de vivência, construindo e articulando suas vertentes ideológicas, bem como agindo, interagindo ou sofrendo as ações históricas de seu tempo. *O Pagador de Promessas* é, sem dúvida, uma exemplaridade do moderno teatro brasileiro que levou à cena aspectos das contradições humanas, construídas a partir de dramas milenares: a relação entre a criatura, o criador e a fé.

Figura 2 – Dias Gomes



Fonte:<http://www.diariodoaco.com.br/noticias.aspx?cd=67383>. Acesso em 15/02/2015, as 20 horas.

CAPÍTULO I - O CENÁRIO SOCIOCULTURAL E A PRODUÇÃO DE DIAS GOMES: UM PERCURSO

1.1. Panorama histórico-cultural

O escritor baiano Alfredo de Dias Gomes revelou, desde o início da sua carreira como dramaturgo, a preocupação com as questões sociais, de modo que sua obra sempre ecoou como uma provocação em aberto sobre alguma situação incômoda para sociedade. Além de dramaturgo, ele foi contista e romancista, pois é necessário lembrar que suas obras entraram para história do teatro e da televisão brasileira. O escritor nasceu em 19 de outubro de 1922, na cidade de Canela em Salvador, e morreu aos 76 anos, na cidade do Rio de Janeiro em 1999, por um acidente automobilístico, no qual foram envolvidos na tragédia mais duas pessoas, a mulher e o motorista.

Iniciou cedo sua carreira, aos 15 anos, pois morava no Rio de Janeiro quando já apresentava talento para dramaturgia. Escreveu sua primeira peça, *A comédia dos Moralistas*, e sentado a uma mesa

cercado por toda a família, que li os originais de minha primeira peça, *A Comédia dos Moralistas*. Estava já com 15 anos e morava no Rio; tinha ido passar as férias. A plateia, constituída de primos e primas, reagiu generosamente a esse meu incipiente trabalho. Meu tio Alfredo julgou ter descoberto um gênio na família. Imediatamente contratou uma gráfica para imprimir o texto e um crítico para elogiá-lo devidamente nas páginas do jornal *A Tarde* (GOMES, 1998: 26 [grifos meus]).

Esta peça lhe rendeu o primeiro lugar no concurso do Serviço Nacional de Teatro, no ano de 1939, momento quando recebeu elogios importantes de críticos daquela época, tal como Viriato Correia, o qual afirmou que Dias Gomes seria um importante autor do teatro brasileiro.

Apesar de apresentar grande talento para escrita, o teatro e a televisão, Dias Gomes não obteve muito sucesso na vida acadêmica. No meio do ano de 1939, já se desinteressava da engenharia e assistia às aulas do curso de direito, para o qual se transferiu no início do ano seguinte, porém não deu sequência a este curso, abandonando-o no 3º ano. Ele conseguiu se consolidar na carreira pela produção de uma vasta obra na literatura, no teatro e na televisão, recebendo

inúmeros prêmios, atribuindo razão a Viriato Correia, tendo em vista que ele se tornou um importante dramaturgo, com peças teatrais conhecidas em todo Brasil e no exterior.

Figura 3: Encenação de *O Pagador de Promessas*



Fonte: <http://teatrandoonline.blogspot.com.br/2012/08/a-historia-do-teatro-no-brasil.html> Acesso em 10/02/2015, as 20 horas 10 minutos.

De acordo com Costa (1987), no livro *Sinta o Drama*, as peças teatrais de Dias Gomes foram classificadas em três fases: A primeira marcada por um período cômico, de caráter estritamente social, com a estreia da peça *Pé-de-cabra* (1942). Logo depois, levou à cena *Zeca Diabo* (1942), *João Cambão* (1942), *Dr. Ninguém* (1942), *Um Pobre Gênio* (1943), *Eu Acuso o Céu* (1943) e outras peças produzidas até 1960, quando marcou a segunda fase com a peça *O Pagador de Promessas*. Ainda na primeira fase, Dias Gomes assinou contrato exclusivo com Procópio Ferreira, grande ator, diretor de teatro e dramaturgo nacional de São Paulo, momento quando viajaram juntos por vários lugares brasileiros, encenando suas

peças. No ano seguinte, em 1943, escreveu a peça, *Amanhã Será Outro Dia*, um texto antinazista, escrito por conta da Segunda Guerra.

Apresentou a peça para Jayme Costa, que recusou:

- Não sou louco de encenar isso – disse, engolando as palavras e mastigando o charuto. – E se o Brasil entrar na guerra a favor dos alemães? Me quebram o teatro.

Amanhã Será Outro Dia seria encenada no ano seguinte pela Comédia Brasileira, a companhia oficial, depois de o Brasil ter declarado guerra ao eixo, evidentemente. Embora recusando o texto, Jayme parece ter-se convencido de que eu era um autor que merecia respeito. Chamou-me ao seu camarim, no Teatro Rival e confidenciou-me:

- Sabe que eu tenho uma ideia na cabeça. Encerrar uma peça que possa ser apresentada com o subtítulo “réplica a Deus Ihe Pague”. Acho que você, menino, tem talento e coragem para escrever essa peça (GOMES, 1998: 62 [grifos meus]).

No ano de 1944, Dias Gomes trabalhou na rádio Pan-Americana em São Paulo, onde exerceu as funções de redator, narrador, ensaiador, diretor artístico e ator. Desempenhou várias funções direcionadas à escrita, e também fazia adaptações de suas peças no Teatro Pan-Americano. De 1945 a 1947 trabalhou em emissoras associadas à Pan-Americana e marcou seu início como radialista. Em 1948, trabalhou na Rádio América; em 1949, trabalhou na Rádio Bandeirantes; em 1952, transferiu-se para a Rádio Clube do Brasil; e, em 1956, trabalhou na Rádio Nacional.

Dias Gomes casou-se em 1950, no Rio de Janeiro, com Janete Emmer que depois ficou conhecida como Janete Clair, escritora de telenovelas de sucesso. Teve cinco filhos com os nomes de Guilherme, Alfredo, Denise, Marcos Plínio e Alfredo. No ano de 1953, participou em Moscou da Delegação Brasileira nas comemorações do dia do trabalho soviético; este evento causou uma grande reviravolta na sua vida, pois foi demitido da Rádio e passou a sofrer perseguições por Carlos Lacerda.

No ano de 1965, Dias Gomes tentava levar para os palcos a peça *O Berço do Herói*, mas foi proibida a estreia, pelo governador da Guanabara, Carlos Lacerda. Assim, o governador numa conversa com os atores do espetáculo que haviam Ihe procurado em prol da liberação da peça disse:

- Já sei, vocês vêm falar d' O BERÇO DO HERÓI. Não adianta. Li a peça. É pornográfica e subversiva. Fui eu que mandei proibi-la.

- Mas Governador, a peça já havia sido aprovada pela Censura.

- Eu sei. Mas enquanto houver Constituição (!!!) neste País peças desse tipo não serão permitidas. De agora em diante vou ler todas e proibir uma por uma. Há algumas em cartaz que já deveriam ter sido proibidas. A do Nelson Rodrigues, por exemplo. Mas esse é só pornográfico. Dias Gomes é pior, é também subversivo. E vão embora daqui. (GOMES, 1998: 262-263).

Para o governador, Dias Gomes era apenas subversivo, mas também pornográfico. Já para próprio dramaturgo, ele era apenas subversivo, tanto que intitula, sua biografia como: *Apenas um Subversivo* (1998), refletindo assim a visão de si mesmo, tanto em relação às suas obras quanto sua trajetória.

E, por isso, seu nome surgiu na Lista Negra como sendo comunista. Dias Gomes, desempregado, trabalhou durante nove meses para TV Tupi, mas não usufruía de seu nome, tendo em vista que o texto era negociado com três amigos que assinavam por ele. Na data de 1954, seu nome foi tirado da Lista Negra e foi contratado pela *Standard Propaganda*. Em 1957, Ingressou na Rádio Nacional, comandando um programa chamado "Todos cantam sua terra".

Em 1959, Dias Gomes escreveu a peça *O Pagador de Promessas* que foi encenada pela primeira vez em 29 de julho de 1960, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo, sob a direção de Flávio Rangel, com cenário e figurinos de Cyro Del Nero. A peça marcou a 2º fase do teatro brasileiro moderno, pela grande repercussão, ficando conhecida no mundo todo, principalmente depois de ser traduzida em vários idiomas. Algumas de suas peças de sucesso que também se destacaram neste período foram: *A Invasão*(1960), *A Revolução dos Beatos*(1961), *O Bem Amado*(1973), *O Santo Inquérito*(1966), dentre outras obras de forte apelo social, produzidas até 1978, data que marcou a terceira fase quando voltou a escrever para o teatro depois de um longo afastamento, dedicando-se apenas a encenações de suas peças já existentes.

Figura 4 – Janete Clair



Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com/mobile/perfis/talentos/janete-clair.htm>. Acesso em 12/02/2015, as 14 horas.

Esta fase de Dias Gomes ficou marcada pela grande opressão causada pelo militarismo, mas mesmo assim manteve-se fiel ao conteúdo de suas peças teatrais, sendo que muitas delas chegaram a ser encenadas em 1968 e períodos posteriores, que ficaram marcados pela intensa censura no país. A preocupação de Dias Gomes com os desajustes sociais, foram marcantes em suas obras, mesmo nas diferentes fases nas quais fez a composição dos textos. Lembremos de Anatol Rosenfeld e o seu livro *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro* (1996), onde chamou de “Unidade Fundamental” o esforço de um escritor para expressar suas insatisfações por meio da literatura, seja num romance, poema, conto ou teatro. Em expressar suas incursões memorialísticas nas entrelinhas da obra de arte, usando o escritor da metaforização tomando sempre a precaução para não fugir do tocante da ficção.

Essa unidade reside no empenho conseqüente e pertinaz por valores político-sociais por valores humanos, portanto – mercê da visão crítica de um homem que não está satisfeito com a realidade do Brasil e do mundo, que equivale dizer a reprodução de ideias referentes a insatisfações políticas e sociais de um período histórico (ROSENFELD, 1996, p.55).

Dias Gomes construiu nas suas peças características que fizeram de seu teatro uma produção engajada, diante da realidade vivida e sonhada pelos homens (utopia) de sua época. Concebia o teatro como forma de expressão de valorizações múltiplas, dentre elas as questões socioculturais e existenciais, peculiares à vida humana em todos os períodos históricos das civilizações.

Para o crítico Eric Bentley (*apud* Anatol Rosenfeld, 1996, p. 56), todo artista deve ser considerado um “rebelde sadio”, como “homem não ajustado”. Dias Gomes enquadra-se perfeitamente nesse modo de ver o artista-escritor, pois sua dramaturgia expressa perturbações que levam os espectadores a pensar, analisando criticamente suas atitudes no mundo em que vivem; sobretudo, o dramaturgo critica o homem pelo seu conformismo e passividade na sua relação com a sociedade. “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”. (Ibidem, p. 57).

Foi com a peça *O Pagador de Promessas* que Dias Gomes destacou-se no Teatro Brasileiro, pois sua jornada foi marcada por pressões do militarismo, como aconteceu na estreia de *O Pagador de Promessas*, em Washington; o mesmo aconteceu com *A Invasão* (1960), em Montevideu. Por causa do Ato Institucional nº 1, Dias Gomes foi demitido da Rádio Nacional, onde era diretor-artístico. O Ato implantado em 09 de abril desse mesmo ano pelos golpistas do militarismo começou a promover mudanças no país para que o Golpe Militar se solidificasse. Este ato passou a ser conhecido como AI-1, composto por 11 artigos, que promoviam drásticas mudanças na legislação brasileira. Uma delas foi a instituição das eleições indiretas para presidente da República, o que a princípio poderia representar um país mais democrático, mas foram se estabelecendo formas rígidas e incontestáveis de governo, que reprimiam todos aqueles que se opusessem ao sistema.

Dias Gomes não se intimidou, participou de várias manifestações em defesa da liberdade de expressão e contra a censura. Com seu caráter crítico transmitia em suas peças as divergências sociais existentes em sua época. Por isso, a exibição de peças de sua autoria foi proibida, como o *Berço do Herói*, no dia 1 de abril de 1964. Outras foram censuradas pelo Regime Militar, como: *Vamos soltar os demônios* (1969) - (Amor em Campo Minado) que só foi estreada em 1984, em

Recife; *Roque Santeiro*(1985), *A Invasão*(1960), *A Revolução dos Beatos*(1961) e, inclusive, *O Pagador de Promessas* (1959).

Pode-se perceber que as inúmeras obras produzidas por Dias Gomes e cada uma em particular expõe as vicissitudes sociais de um período. O Pagador de Promessas nasceu, principalmente, dessa consciência que tenho de ser explorado e impotente para fazer uso da minha liberdade que, em princípio, me é cedida. Da luta que travo com a sociedade, quando desejo fazer valer o meu direito de escolha, para seguir o meu próprio caminho e não aquele que me impõe. Do conflito interior em que me debato permanentemente, sabendo que o preço da minha sobrevivência é a prostituição total ou parcial. (GOMES, 1959, p.21).

Esse é o caráter crítico das peças de Dias Gomes, de modo que em seus textos avultam sentimentos de inquietação, horror a falta de liberdade de expressão, para fazer valer os direitos do cidadão. Podemos dizer que ele foi um escritor renomado e muito censurado, fazendo jus ao seu posicionamento crítico diante do mundo. Por causa da opressão e da censura, Dias Gomes migrou do teatro para televisão, onde fez adaptações de algumas de suas obras, como: *Roque Santeiro*(1985), *Saramandaia* (1976) e *Sinal de Alerta* (1978). Escreveu para TV durante 10 anos e mesmo assim continuou a produzir teatro. Desse modo, expressou-se da seguinte maneira: “entendi logo que o sistema não me permitia encenar outras peças, principalmente após o Ato Institucional número 5, de 1968” (*O Pagador de Promessas*,1959, prefácio, p. 03).

Todas essas questões contextuais são fundamentais para compreender o amadurecimento da produção do dramaturgo, no período histórico que segue das décadas de 1950 a 1960, momento de grande efervescência cultural no país, quando houve o fluxo das grandes produções do dramaturgo. Desse modo, Dias Gomes é um autor plural, tendo em vista que se consolidou na dramaturgia não só no teatro, mas na televisão e outras formas de representação cultural.

1.2. Dias Gomes e o Moderno Teatro Brasileiro

O moderno teatro brasileiro foi influenciado, no seu princípio, pelas grandes tendências teatrais provenientes da Europa, bem como aconteceu com a literatura e as outras artes. No teatro, devido suas especificidades que incluem texto e cena, cabe ao ator interpretar o texto, quando as personagens ganham vida e se apresentam ao público como se fosse uma realidade. No método de Stanislávski, o ator deveria ter meios de se comunicar com o público, já que no palco ele dá vida aos personagens que deixam de ser “seres de papéis” para viver no mundo real.

Neste método, o ator deve entregar-se, interiorizar-se na sua personagem, de modo a abdicar-se do seu próprio eu em prol do outro. Esse pensamento difere-se daquilo que conhecemos como “estranhamento em Brecht”, quando o autor não deve entregar-se a uma total mutação, pois é preciso mostrar o personagem e não “encarná-lo”, afinal o espetáculo é uma ficção que não substitui a vida real. O estranhamento teorizado por Brecht serviu para aguçar o senso crítico do público através do empenho lúdico do autor.

Para que a arte teatral aconteça, no ponto de vista dessas duas teorias, é preciso um espaço concreto, onde o ator possa deslocar-se, um espaço próprio para ação. “O palco recorre à arte do mobiliário, eventualmente à escultura, etc. É a necessidade de que as personagens se completem com figurinos adequados, modernos ou históricos”. (MAGALDI, 1994, p. 9). O autor tem como aliado de palco a arte da palavra, instrumento esse que faz toda realização do verdadeiro fenômeno teatral, pois é através das palavras que o público é atingido. No teatro estão imbricadas diversas artes, como exemplo: as plásticas na cenografia, a música na trilha sonora e a dança quando musical.

“O dramaturgo sempre compõe uma história material e palpável, em que a *exegese* pode bastar-se com os dados objetivos. Mas a extraordinária projeção de suas ideias permite que se passe, sem arbítrio, ao mundo dos símbolos”. (Ibidem, p.15). Desse modo, a escrita do dramaturgo é fruto de um meticuloso trabalho de articulação entre artes, quando os gestos e a palavra levam o espectador a imaginar além do que está nos palcos, coloca a vida em ação e um universo simbólico passa a existir na mente de cada um, pois “não somente o simbolismo está na origem de toda a arte, mas é a fonte da própria vida”. (Ibidem, p. 56).

Na primeira metade do século XIX, houve confrontos entre as mais diversas tendências teatrais, pois muitos se somavam, outras eram contraditórias. Max Reinhard (1873-1943), por exemplo, produzia suas montagens em praça pública, causando uma espécie de teatro de comício. Jacques Copeau (1879-1949), por outro lado, instaurou um novo Classicismo. Copeau, segundo Sylvain Dhomme, “salvou o teatro francês de seu parisiense”. (Ibidem, p. 59).

Com tantas tendências, fala-se que “um ecletismo de face múltipla substituiu-se ao esgotamento das originalidades” (Ibidem, p.59). Frente a isto, as teorias da encenação passam a defender uma retomada de um teatro total, ou seja, um teatro completo que esteja contra o teatro “parcial”, psicológico ou burguês: “Nesse teatro completo, o pé do homem é utilizado pelo autor no máximo, a mão do homem, o peito do homem, seu abdômen, sua respiração, seus gritos, sua voz, seus olhos, a expressão de seu pescoço, as inflexões de sua coluna vertebral, sua glote, etc”. (BARRAUT, apud MAGALDI, 1994, p. 59).

Para alguns encenadores, a responsabilidade de uma montagem teatral não deve ser correlacionada com o ator, mas, sim com o público. Digamos que o palco abriu-se ao mundo e isso se deu principalmente pela revitalização empreendida pelos elencos populares, que se multiplicaram nas décadas de 1950 por toda a Europa. Strindberg¹, ao fim de um espetáculo, leva o público a um sentimento de exaustão por utilizar-se da técnica denominada “luta de cérebros”, que como próprio nome propõe, visa deixar os cérebros trabalharem sozinhos; com suas peças de clima tenso e vigoroso, nas obras desse dramaturgo não há uma história clara com solução. Aboliu, pois, o tradicional esquema existente nas apresentações do diálogo francês, em que incluía o assunto introdutório, o desenvolvimento e o desfecho final, para lançar ao espectador a possibilidade da coparticipação na interpretação do conteúdo da peça. Os cérebros tinham que trabalhar na interpretação do que viam, assim como acontece na realidade.

As ideias strindberguianas são precursoras do teatro moderno do século XX, pelo interesse que o escritor demonstrou pela subjetividade das personagens, colocando-as em cena. Nessa direção, “toda a armação psicológica mantém-se

¹ August Strindberg (1849-1912) escritor sueco deu o melhor de sua grande capacidade de criação na dramaturgia, manifestou sua definição sobre teatro no prefácio de *Senhorita Júlia*, um dos maiores clássicos da dramaturgia universal: “O teatro – e a arte de maneira geral – pareceu-me uma “Bíblia pauperum”, uma Bíblia em imagens para aqueles que não sabem ler o que está escrito ou impresso”.

numa atmosfera de hipóteses, jogo, possibilidades, força elástica para o animal dar o bote”. (Ibidem, p. 17). Estamos diante de um teatro cheio de jogos e hipóteses, no qual atribui ao público a possibilidade de racionalizar sobre fatos históricos que visem à conscientização. O teatro deixa de ser apenas uma “*Bíblia pauperum*”, um jogo de imagens para aqueles que não sabem ler o que está escrito nas entrelinhas de uma produção crítica. Suas peças deram origem a muitas outras tendências de sucesso, como: Ionesco e Nelson Rodrigues. De acordo com Magaldi,

Poucos escritores assimilaram como Strindberg, todas as tendências, todas as filosofias anteriores e contemporâneas, mesmo contraditórias. Tudo foi absorvido por ele. [...] Súmula de todo o processo dramático, do clássico ao medieval, do romântico ao naturalista e contendo o surrealismo, o expressionismo e o vanguardismo. (1962, p. 18).

Desse modo, as obras strindberguianas podem ser consideradas como soma de toda uma tendência teatral, uma “enciclopédia” na qual está acendendo os caminhos literários do século XX. Portanto, “o texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual vêm ordenarem-se os outros elementos”. (MAGALDI, 1994, p. 15).

Ao enunciar sobre o teatro no século XX, é indispensável falar sobre a doutrina de Bertolt Brecht² (1898-1956), que influenciou a passagem artística neste período, representando uma imensa renovação teatral. “Lançou as bases definitivas do teatro épico que se opõe a forma tradicional, inspirada na ‘poética’ aristotélica”, (MAGALDI, 1962, p. 84), quebrando alguns dos princípios da unidade aristotélica, valorizando inclusive a narrativa, aprimorando a composição de cenas isoladas e, deste modo, tirando a apresentação, o desenvolvimento e o desfecho, aspectos que eram fundamentos dos espetáculos.

Considera-se que o teatro de Brecht vem do naturalismo³ e do expressionismo⁴, tendências propunham mostrar a realidade como ela era.

²Bertolt Brecht (1898-1956) destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do Séc. XX. Os seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo, tornando-o mundialmente conhecido a partir das apresentações da sua companhia, o Berliner Ensemble, realizadas em Paris, durante os anos 1954 e 1955.

³ Naturalismo: sobressaiam os aspectos históricos dos conteúdos e o aparecimento de uma consciência histórica. Alguns naturalistas alemães acreditavam que o passado poderia ser ressuscitado ao transporem este ao mundo de hoje. Para Brecht, adaptar ao mundo contemporâneo os textos antigos era fazer uma cópia.

Diferentemente das características teatrais do teatro épico, que valorizava o desenvolvimento da catarse, a doutrina de Brecht aplica-se em novos recursos, tais como: afastamento do texto; distância entre personagem e narrador; e, autonomia dos personagens no palco. Brecht, dessa maneira, propõe um novo tipo de espetáculo teatral, mais argumentativo do que sugestivo, tirando-se o efeito ilusório, a trama demonstra mais ação e também chama a atenção do público para uma maior observação crítica. O distanciamento do texto é pensado para, sobremaneira, dar consciência própria ao público, despertá-lo para tomada de decisões e maior julgamento do mundo real, sem nunca se esquecer de que se trata de uma ficção.

Esse motivo é suficientemente essencial para mostrar que as peças teatrais de Brecht trouxeram a tendência de um texto que despertasse a consciência, com o objetivo de expressar uma luta maior, a luta de classes. Entre as produções desse dramaturgo destaca-se *O Homem é um homem* (1924), obra prima da fase expressionista que traz a aventura de um ser anônimo que não se admite subversivo às forças maiores. Tanto em *Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny* (1929), quanto na *Opera dos três tostões* (1929), temos uma sociedade que destrói e humilha o ser humano; em *O círculo de giz caucasiano* (1943) e *Mãe Coragem* (1938) são representados os horrores da guerra; em *Terror e miséria do Terceiro Reich* (1935) Brecht prefere tentar modificar as instituições a simplesmente destruí-las. Há outras peças importantes do dramaturgo, como *A exceção e a regra* (1930); *Alma boa de Se-Tsuan* (1939); *A mãe* (1930); *Os fuzis da Sra. Carrar* (1937); *Mestre Puntilha e seu empregado Matti* (1934).

Todas essas produções são de cunho social, com duras críticas e, sobretudo, incentivando a transformação do homem passivo para ativo. O homem é visto como um ser mutável, capaz também de mudar a sua realidade. As peças são inspiradas em outros “textos antigos ou modernos – elisabetanos, chineses, gregos, russos – valem extraordinárias figuras da sociedade contemporânea” (MAGALD, 1962, p. 93).

⁴No expressionismo há um desejo de desconstrução de um mundo escondido. É como se vivêssemos num mundo de aparências que precisa ser desmascarado. Tudo é visto como mero resultado, o que importa é a visão crítica das coisas. As cenas teatrais eram elaboradas de um modo mais ou menos fragmentado, em cenas subsequentes, mais ou menos independentes. No lugar da ação, demonstração de situações. Segundo Rosenfeld, Brecht achava que o teatro tradicional não era capaz de falar do mundo. O homem precisa se perceber em sociedade. Ao criar cenas sem encadeamento, com liberdade espacial e temporal se pode abordar o mundo bem mais abertamente.

No início do Século XX, surgiu também uma nova tendência teatral, criada por Marinetti, Emílio Settemelli e Bruno Corra. O Futurismo, movimento italiano que abalou a Europa nesse Século, que na visão de Agnaldo Rodrigues (2010) “dialogou com as realizações dramáticas de Maiakovski, Piscator e Brecht, autores que além de cultivarem o futurismo, enveredaram-se pelas produções expressionistas e dadaístas”⁵, impondo novos parâmetros a literatura e arte. Essas produções incorporam novas técnicas de estruturação da linguagem dramática (ironia, paródia, comédia, marionetes, maquetes), construindo, dessa maneira, uma nova forma de expressão.

Foi, sem dúvida, uma modificação do espaço cênico de representação, dando ao mundo teatral muito mais autonomia. Percebe-se uma total mudança de postura na construção das cenas, pois as personagens no teatro clássico apagavam-se pelas máscaras e túnicas; além disso, os atores usavam como recurso a mímica. Os cenários, na maioria das vezes, eram bem decorados para dar maior realismo à encenação, pois seus temas eram relacionados a fatos cotidianos, problemas emocionais e psicológicos, lendas e mitos, homenagem aos deuses gregos, fatos heroicos e críticas humorísticas aos políticos.

No teatro futurista, o personagem expõe-se na cena dramática com mais autonomia e ação. Desse modo, o personagem torna-se importante na transmissão da mensagem para o espectador. Na concepção de Prado,

A personagem teatral, para dirigir-se ao público dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos. (1985, p. 85).

No teatro futurista, o público não está alheio à cena que, por sua vez, é composta de fatos sociopolíticos e existências. Com o apagamento do narrador, o

⁵ Movimento artístico que surgiu na Europa em 1916. Possuía como característica principal a ruptura com as formas de arte tradicionais. Portanto, o Dadaísmo foi um movimento com forte conteúdo anárquico. O próprio nome do movimento deriva de um termo inglês infantil: Dadá (brinquedo, cavalo de pau). Daí, observa-se a falta de sentido e a quebra com o tradicional deste movimento. Teve como dos seus principais representantes Marcel Duchamp.

personagem tem uma responsabilidade maior, tendo em vista que deverá transmitir a mensagem da peça de modo a criar uma ilusão de realidade.

Nas peças futuristas é mostrada a veracidade dos fatos, abolindo-se o trivial, por isso caberia ao espectador estar atento para ter a percepção do conteúdo em discussão. O teatro futurista geralmente era dividido em atos e subdividido em quadros curtos e objetivos. Nesta nova tendência, trabalha-se a comicidade para atingir o intelecto, e persuadir as pessoas. Como considera Prado (1985, p. 87), “baixa em conseqüência o tônus humano do texto: já não se trata de representar heróis, seres excepcionais, e sim pobres-diabos que não merecem às vezes a simpatia nem sequer do autor”.

Aginaldo Rodrigues (2010) indaga: “Qual o sentido de se ter heróis na sociedade moderna? Essa indagação é feita quando o autor percebe que em *O Rei da Vela*, de Oswald Andrade, temos vilões na função de protagonista, em uma literatura engajada como é próprio do futurismo. Para discutir a questão, Rodrigues recorre a Rosenfeld, que afirma:

É de qualquer modo característico que procure justificar o herói, polemizado contra o anti-herói da dramaturgia moderna e esforçando-se por redefini-lo em termos sociológicos: ‘Cada classe, casta tem o seu herói próprio e intrasferível’. Há herói feudal. E há o herói burguês (o que soa um pouco paradoxal, fato bem sintomático o burguês, quando o herói, não é lá muito burguês. O fato de talvez houver burgueses heroicos não implica que haja heróis burgueses). E há o herói proletário. (ROSENFELD, 1982, p. 28).

Diante dessa questão, podemos questionar: o herói seria indispensável? Rodrigues, em seu livro *O futurismo e o teatro*, lembra: “feliz o povo que não tem heróis” (Brecht), “Nós não somos um povo feliz. Por isso, precisamos de heróis” (Boal), “Um herói não pode ser herói a não ser num tempo heroico” (Hawthorne). (2003, p. 53). As citações acima abarcam o contexto da ascensão burguesa e da intromissão estrangeira na cultura brasileira, quando o cômico foi transformado em um recurso de crítica sobre a realidade. Lembremo-nos de Costa, quando afirmou:

quando o teatro moderno finalmente começou a ser produzido por aqui, o país já dava os primeiros sinais (economicos e sociais) de que a estratégia de retomada do crescimento imposta pelo capitalismo tardio fora adequada – começávamos a produzir bens de consumo! – o que significa, nos estreitos limites da produção cultural a proliferação de uma burguesia com anseios cosmopolitas em

condições de patrocinar (financiando e consumindo) um teatro de 'padrão internacional'. (1998, p. 35).

É importante lembrar que no início do século XX as elites do Brasil, especialmente dos Estados São Paulo e Rio de Janeiro, na tentativa em acompanhar as tendências Europeias, costumavam assistir aos grandiosos espetáculos apresentados pelas companhias estrangeiras. Eram espetáculos traduzidos em óperas e encenações trágicas, tudo que acompanhasse o gosto da burguesia. Faz-se necessário lembrar também que outra parcela da população menos favorecida interessava-se pelo drama e frequentava o teatro de revista ou outras salas de espetáculo com entrada mais acessível, como Trianon (Teatro do Rio de Janeiro).

Nesta época, o teatro brasileiro ainda não tinha influência dos movimentos modernos europeus do fim do século anterior, estando isolado das novas experiências teatrais. O Brasil não possuía uma tradição teatral que pudesse representar o teatro na Semana de Arte Moderna e, por conseguinte, ele ainda necessitava ser visto como arte e não mais como um "primo pobre" das manifestações artísticas. (LACERDA, apud DESIDÉRIO, 2013).

A inovadora e revolucionária artista plástica Anita Malfatti (pintora e desenhista) e tantos outros renovaram a poesia, o romance, a música, a pintura e as demais artes, atualizando-as, simultaneamente, pelos padrões internacionais provenientes do futurismo, do cubismo e dos demais *ismos* europeus, e pelo mergulho nas fontes brasileiras não convencionais, a começar pela adoção de uma linguagem que se aproximava da fala popular. Por fim, o modernismo trazia um ar de liberdade renovadora e o teatro foi o único, neste período, ausente das comemorações da semana.

Lembremo-nos de Mário de Andrade (1893-1945), pois esse paulista contribuiu com o Moderno Teatro Brasileiro, com a encenação de *A Moratória*, em 1955. Décio de Almeida Prado (1996, p. 28) afirmou que "os dois Andrades indissolúvelmente já agora ligados às vicissitudes da fortuna crítica, que os faz ora adversários irredutíveis, ora faces complementares da mesma moeda literária". Ambos se interessavam pelo teatro como também por todos os setores da atividade artística.

Oswald Andrade, um grande escritor que teve o teatro como uma paixão da adolescência, sendo ele o último grande “romancista da burguesia”. Considerado “subversivo”, “ele ignorava as lutas de classes” ou fingia ignorá-las”, a fim de representar em suas peças a falsa moral sexual e econômica que configurava a morte da aristocracia brasileira, enquanto classe, e a do capitalismo enquanto sistema (Ibidem, p. 28). O outro, exemplo de contribuição na Semana da Arte para o teatro brasileiro foi dada por Juracy Camargo em *Deus Ihe Pague* (1932), primeira peça brasileira a obter sucesso no exterior.

Outras grandes peças teatrais foram surgindo no Estado de São Paulo, tais como: *O Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna; *Eles não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri em 1958, escrita para o Teatro de Arena; *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho; *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes em 1960; e a *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal.

Segundo Prado (1996, p. 61) “Todos eles tinham em comum a militância teatral e a posição nacionalista”, pois se dedicavam a criação da dramaturgia, seja numa escola de Arte Dramática, como Jorge Andrade; num movimento amador, na tentativa de criação da dramaturgia nordestina, como Hermilo Borba Filho; na Rádio teatro, como Dias Gomes; outros eram encenadores (atores), como Augusto Boal ou Gianfrancesco Guarnieri.

Para alguns críticos, o início do teatro moderno no Brasil ocorreu a partir da peça teatral *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943. Quando se analisa a história do teatro, não podemos nos esquecer de que de todas as manifestações, tais como a poesia e a narrativa, o teatro foi o último a dar ares dos novos tempos. Na concepção de Décio de Almeida Prado, foi apenas nas décadas de 1940 que o teatro moderno surgiu na figura de Nelson Rodrigues.

Para Tânia Brandão (2009), a encenação de *Vestido de Noiva* (1943) significou a construção de uma realidade cultural política. Para isso, menciona a opinião do diretor de teatro Antunes Filho sobre o acontecimento, o qual é bem enfático ao afirmar que o fenômeno estético não tem muita importância, o que importou mesmo, foi o seu significado no processo cultural do país (2009, p.70).

De volta à cena teatral brasileira, afirmamos que, de acordo com esses apontamentos de Brandão (2009), as inovações teatrais ocorridas foram inspiradas

em transformações acontecidas na Europa, principalmente dizendo respeito ao teatro Francês e Italiano, sendo estas vertentes decisivas para a consolidação de um teatro moderno somado, é claro, com a pessoa de Ziembinski⁶, fugido da Europa no período da Segunda Grande Guerra Mundial, encontrando no Brasil condições favoráveis para colocar em prática a dramaturgia aprendida.

Na visão de Maciel (2004), o teatro moderno no Brasil só teve início com a abertura do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia em 1948, e se estendeu até 1978, marcando o período de um conjunto de obras literárias que “tematizam a representação das classes subalternas e toda a problemática em torno disso, refletindo assim sobre um contexto em que a dramaturgia brasileira vivencia problemas atrelados ao avanço do crescimento imposto pelo capitalismo tardio.” (MACIEL, 2004, p. 21).

Dessa forma, o TBC trouxe à cena discussões importantes que aconteciam. *A Moratória*, de Jorge de Andrade, abriu caminhos para valorização do autor nacional. Décio de Almeida Prado considera que o TBC “durou muito, pelos critérios nacionais: dez anos sob a direção de Franco Zampari, e mais cinco, aproximadamente sob outras orientações” (1996, p.45). Considera-se também que havia poucas oscilações no “nível do elenco” e no “espírito da Companhia”.

Alternavam-se os atores, por serem menos experientes, porém não menos capacitados, de modo que passaram por lá uma verdadeira leva de “*Who’s Who* do teatro nacional”, tais como: Cacilda Becker, uma das primeiras e de maiores destaques artisticamente; Maria Della Costa, Tônia Carrero, Cleide Yaconis, Nydia Licia, Sérgio Cardoso, Paulo Autran, Jardel Filho, Sergio Brito, Fernanda Montenegro, Natália Timberg, Teresa Raquel, Fernando Torres, Walmor Chagas, Léo Vilar, Juca de Oliveira, Gianfrancesco Guarnieri, Raul Cortez e muitos outros.

Outra questão que precisa ser referenciada é o internacionalismo, que predominou como escapatória aos brasileiros em produzir um teatro que pudesse satisfazer ao público nacional, mas favorecendo os traços da cultura brasileira. Nelson Rodrigues, por exemplo, aderiu as técnicas internacionais nas suas peças

⁶O polonês Zbigniew Marian Ziembinski formou-se em arte dramática na Universidade da Cracóvia. Também era ator, diretor, pintor e fotógrafo. Dirigiu *Assim é se lhe Parece*, de Pirandello, e várias outras. A primeira grande montagem que realizou, em 1943, foi *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Experimentou criar um efeito de luz usando muitos refletores, ao contrário do que era costume no teatro nacional. Outra inovação foi ter dividido a cena em três planos distintos - a realidade, o passado e o delírio da personagem - criando novas possibilidades cênicas para o texto.

trágicas como, por exemplo, *Vestido de Noiva*. Nessa peça, o dramaturgo inspirou-se nas técnicas do teatro grego. A travessia do teatro grego para o Brasil aconteceu por intermédio de alguns notáveis escritores, entre os quais Eugene O'Neill, nessa tentativa de se criar, em moldes clássicos, a tragédia brasileira. Para isso, introduziu-se uma nova noção de destino, utilizando da psicanálise na qual “o homem de fato está condenado, conclui O'Neill, mas não por deuses, por seus próprios demônios interiores”. (PRADO, 1996, p. 52).

Nas peças, muda-se o destino dos homens sob novas vertentes que aprimoram-se a contextos contemporâneos. Considerando as concepções de Sigmund Freud, criador da Psicanálise, traz-se para cena os impulsos primitivos elementares, baseados na tragédia grega. O homem apresentado por Freud pode ser considerado, a partir da perspectiva trágica e assim compreendido como artífice de si e do mundo que o cerca, a despeito de ser habitado por forças desconhecidas, impulsionadas pelo seu próprio eu inconsciente numa pluralidade de conflitos.

Prado considera que Nelson Rodrigues brincava com o gênero teatral, ao mesmo tempo quando escrevia as tragédias cariocas e de costumes, tais como: *A Falecida*, *Boca de Ouro*, *Beijo no Asfalto*, *Perdoa-me por me Traíres*, *Os Sete Gatinhos*. Desse modo, o teatro brasileiro “se abre em largas e promissoras perspectivas. A qualidade de criação melhora; o público se torna mais denso; os leitores se voltam para as obras teatrais, as companhias e grupos aceitam a concepção de ‘teatro como um todo’” (PRADO, 1996, p. 57), e tudo isto, é claro, indica que começa a crescer um interesse pelo teatro.

No Brasil, o movimento do teatro moderno chegou antes da produção de dramas modernos, isto porque os diretores desse teatro eram de origem italiana. Desta forma, a valorização nacional demorou a acontecer. Foi aproximadamente mais de uma década depois que Zampari contratou o primeiro encenador brasileiro, Flávio Rangel⁷, justamente para montagem de *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes. A hegemonia do projeto nacional popular ganha força no TBC, e isso foi importante para mérito nacional e a valorização de escritores nacionais, no qual o TBC não tinha nenhum prestígio anteriormente.

⁷Flávio Rangel, um dos principais nomes do teatro brasileiro no século 20, foi diretor de mais de 80 espetáculos no teatro e televisão. Traduziu 19 peças, iluminou, produziu e escreveu para o teatro, preparou cinco livros, colaborou com os principais órgãos de imprensa no país e dirigiu shows musicais (Simone, Nara Leão, Raízes de América). Participou de várias montagens do Teatro Brasileiro de Comédia.

Outras tentativas de tendências teatrais aconteceram nas primeiras décadas do Século XX, como seguem: o Teatro do Estudante (com estreia do estrangeiro alemão Hoffmann Harnisch, mas a grande revelação aconteceu com o ator de 23 anos, Sérgio Cardoso -1925/1972), “que vinha nos provar que também nós brasileiros, podíamos representar Shakespeare”(PRADO, 1994, p. 41); outra foi o (grupo teatral amador, companhia dirigida por não atores, mas por “homens de teatro”, deixando desta forma para trás o “teatro de atores”); e os amadores paulistas GUT (Grupo Universitário de Teatro) e GTE (Grupo de Teatro Experimental) (COSTA, 1998, p.12). Nessa década de 1930, a história real do teatro ocorreu paralela a história ideal. A nossa dramaturgia atinge o ápice de seu modernismo nas décadas de 1940 a 1970, quando surgiram vários dramaturgos importantes, dentre eles Dias Gomes.

PRADO (1993) afirma que nos anos 1940, no Brasil, já se destacavam autores que tratavam questões sociais, ou seja, que defendiam a “salvação pelo popular”. Porém, a dramaturgia brasileira mostrava-se em atraso, no que se referia ao espetáculo, porque esses textos não eram levados ao palco, e se eram, não obtinham tanto sucesso em bilheteria, pelo menos na mesma proporção que os textos estrangeiros.

Nas décadas de 1950 e 60, grandes produções teatrais⁸ nos visitaram, ajudando notoriamente a consagrar um teatro diversificado de estilos, caminhando para as décadas seguintes com um paradigma que podia ser classificado como internacional, com “montagens ricas, grandes elencos, repertório em parte clássico, cenografia (mesmo quando reduzida a dispositivos cênicos) e indumentária faustosas”. (PRADO, 1996, p. 59). Finalmente, o modernismo foi “digerido” e assim se perdeu a agressividade dos primeiros “ismos” – futurismo, dadaísmos, surrealismo (ibidem).

Um marco importante para o moderno teatro brasileiro foi o surgimento do teatro de arena, pois o TBC por ter um acesso um tanto elitista proporcionou seu surgimento que, a princípio, ambicionava “abrir caminho para os iniciantes da

⁸ “Companhia Madeleine Renaud-Jean-Louis Barraulti (duas vezes), a “comédie Française” (duas vezes), o Teatro Nacional da Bélgica, a companhia Gasmann-Torrieri-Squarzina, o “Piccolo”, Teatro de Milão (pequeno só no nome), a companhia Buazelli-Proclermer-Albertazzi, a companhia dos Jovens (Giorgio De Lullo, Rossela Falk, Anamaria Guarnieri, Romolo Valli), o Teatro Estável da cidade de Gênova e o teatro Estável da cidade de Turim. Além de contar com a visita de autores consagrados como: Shakespeare em três produções, Arthur Miller e etc”. (PRADO, 1996, p. 59).

carreira, proporcionando-lhes uma disposição cênica diferente – atores no centro, espectadores ao redor” (PRADO, 1996, p.62). Com essas reformulações de palcos e plateia, proporcionou-se peças com identidade brasileira, barateando a produção teatral e, conseqüentemente, a abertura de espaço no teatro para as camadas mais populares que não tinham acesso, apesar do TBC já ter dado um barateamento se comparado aos grandes edifícios teatrais do começo do século como o *arena stage*.

Augusto Boal, recém chegado dos Estados Unidos, onde fez cursos de dramaturgia e direção, trouxe a importante técnica do *playwriting* relacionado ao texto, e ao se tratar do espetáculo, trouxe uma preocupação maior pautada no método Stanislávski, com os aspectos psicológicos. Outros homens de grande repercussão para o teatro de arena foram: Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, que chamaram o teatro à realidade da política nacional brasileira.

Para Décio de Almeida Prado, José Renato Pécora e Geraldo Mateus Torloni, em anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro, no Rio em 1951, o teatro de arena veio como uma solução ao problema da falta de teatro no Brasil. O teatro de arena se tornou um instrumento de luta social, a arte não estava e nem deveria estar dissociada da realidade política do povo, deveria despertar o espectador à necessidade de lutar, através de três grupos: o esquerdismo (mostrava a luta de classes, a ideologia que o bem social teria que prevalecer); o nacionalismo (“restituir aos brasileiros o lugar que lhes competia, restabelecer o equilíbrio momentaneamente perdido”) (PRADO, 1996, p. 64). Neste, há destaque ao grande sucesso em bilheteria e imprensa da peça *Eles não usam Black-tie*, que incorpora discussões que abrem caminhos para uma nova visão política do país, além também trazer para a dramaturgia maior prestígio nacional; e, por fim, o populismo que fez com que as peças obtivessem nova forma de representação, procurando mostrar a realidade brasileira, as lutas de classes. Os atores faziam tudo para romper as convenções do palco, para escapar ao formalismo cênico, aproximando-se tanto quanto possível da maneira como de fato o povo anda e fala. (PRADO, 1996, p. 66).

Uma peça de destaque foi *O Rei da Vela*, escrita por Oswald de Andrade em 1933, porém encenada pela primeira vez trinta anos mais tarde, porque o texto havia sido considerado inviável para apresentação. A peça aborda questões políticas, além de discutir ideologia de ruptura com o catolicismo, com a moral

burguesa, o esquema patriarcal e hierarquizado da família tradicional, entre outros temas. Ela foi encenada pela primeira vez no Teatro Oficina, em 1967. De acordo com Magaldi (1999), *O Rei da Vela* não foi encenada anteriormente devido a Censura que impediu a montagem da peça porque abordava assuntos polêmicos e de contestação política. Outros escritores também tiveram seus textos censurados, tais como Jorge de Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Ariano Suassuna e, inclusive, Dias Gomes.

1.3. A Produção de Dias Gomes nas décadas de 1950 - 1960

A sensação dos brasileiros, ou de grande parte dos brasileiros, era a de que faltava dar uns poucos passos para finalmente nos tornarmos uma nação moderna. (MELLO, 1996, p.21)

De acordo com Mello (1996), para se compreender a arte engajada dos anos de 1960, devemos levar em conta o clima otimista que pairou na política dos anos 1950 no Brasil, devido à reestruturação da democracia em 1945, à modernização do país com a industrialização e a urbanização; construção de obras hidrelétricas e rodovias; e, especialmente, com a inauguração de Brasília.

Pécalt (cita Silva, 1996) salienta que o meio artístico e intelectual aderiu à empolgação popular, especialmente os artistas de esquerda. Artistas como Dias Gomes utilizavam sua obra para promover a consciência política de que era necessário eliminar a desigualdade social, pois, mesmo que o Brasil se industrializasse, ainda havia muitas pessoas vivendo em situação de extrema pobreza, sobretudo aquela classe rural que migrava os grandes centros urbanos. As taxas de fome, analfabetismo e doença eram alarmantes. Pelo fato de ter sofrido o processo de colonização exploratória, o Brasil era um palco de contradições, assim como os países latino-americanos de modo geral, com raras exceções.

Isto porque estes países foram incorporados ao mercado mundial – ao mundo moderno – na qualidade de econômica e socialmente atrasados, de fornecedores de matéria-prima e trabalho barato. A sua ligação ao novo se faz através, estruturalmente através, de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir. (SCHWARZ, 1992. p. 77).

Mesmo que essas contradições tenham marcado o país, nunca houve tanto pensamento positivo de que elas pudessem ser vencidas como nos anos de 1960. “Durante um período relativamente longo, o presente tinha sido melhor do que o passado, e o futuro, melhor do que o presente”. (MELLO; NOVAIS, 1996, p. 654). Esse pensamento positivo se iniciou a partir do restabelecimento da democracia em 1945, após o fim do Estado Novo de Getúlio Vargas. De acordo com Boris Fausto, as eleições de 1945 despertaram um grande interesse na população. Pacientemente, os brasileiros formaram longas filas para votar. (FAUSTO cita SILVA, 1996. p. 398).

A campanha desencadeada a partir de 1953 no Governo Vargas chamada “O petróleo é nosso” foi um dos fatores predominantes ao otimismo da sociedade. No período do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), essa positividade em grande parte marcou os brasileiros que sonhavam com um futuro promissor. Esse *Slogan* era a promessa de um país melhor. O plano de governo de Juscelino Kubitschek consistia em trinta objetivos, incluindo a construção de Brasília, o melhoramento dos setores de energia, dos transportes, da indústria de base, da educação e da alimentação. Grandes obras foram concretizadas em tempo recorde, tais como hidrelétricas, rodovias e a construção da capital federal.

Na década de 50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância. (MELLO; NOVAIS, 1996, p. 560).

Na década seguinte, no governo João Goulart (1961-1964), a sociedade se movimentava e se organizava para exigir do governo o cumprimento das reformas de base cujas principais metas eram a reforma do ensino, o controle da inflação, a reforma agrária. Os intelectuais e a União Nacional dos Estudantes (UNE) tiveram participação intensa nesse processo. De acordo com Schwarz, o Brasil estava “irreconhecivelmente inteligente nos primórdios da década de sessenta” (SCHWARZ, 1992, p. 69). Dentre as manifestações artísticas daquele período, destacavam-se algumas, como, por exemplo,

o Cinema Novo, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, a Bossa Nova, os Centros Populares de Cultura (CPCs) ligados a UNE (que promoviam diversas iniciativas culturais para “conscientizar o povo”), o Movimento Popular de Cultura em Pernambuco (MPC), que alfabetizava pelo método crítico de Paulo Freire, a poesia concreta e uma infinidade de outras manifestações culturais desenvolveram-se até 1964. (HOLLAND, p. 23, 1998).

Nessa direção, os brasileiros desse período acreditavam na superação das contradições na sociedade, pois eles desejavam ser agentes da História, protagonistas da transformação social. Desse modo, grande parte da arte produzida naquele momento passou a ser instrumento fundamental na tomada de consciência popular. Sobre essa função social da arte, Candido considera que

a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. (CANDIDO, 1972, p.19).

Diante disso, intelectuais e artistas, especialmente, de esquerda política, optaram por uma arte nacionalista que conferisse sentido a questões sociais, democráticas, populares e revolucionárias. Nesse sentido, em conformidade com Celso Frederico (cita SILVA, 1993, p. 277), nos anos que antecederam a 1964, a sociedade desejava “uma arte não alienada que refletisse a realidade brasileira que se queria conhecer para transformar. O popular, por sua vez, acenava para a democratização da cultura e a conseqüente crítica à nossa tradição elitista de arte”. Em pleno acordo com esse princípio, Dias Gomes construiu suas peças: *O bom ladrão* (1951) e *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final* (1954), entre outras. Apesar de a produção dramática desse escritor ser vasta nas décadas de 1940 e 50, pouco se lembra das suas “peças da juventude”⁹ que servem mais para exemplificar seu estilo naquele período.

Na década de 1960, o desempenho artístico de Dias Gomes teve mais reconhecimento, com muitas de suas peças encenadas e publicadas, dentre elas *A invasão* (1962), *A Revolução dos Beatos* (1961), *O Bem Amado* (1962), *O Berço do*

⁹A *comédia dos moralistas* (1939); *Esperidião* (1938); *Ludovico* (1940); *Amanhã será outro dia* (1941); *Pé-de-cabra* (1942); *João Cambão* (1942); *O homem que não era seu* (1942); *Sinhazinha* (1943); *Zeca diabo* (1943); *Eu acuso o céu* (1943); *Um pobre gênio* (1943); *Toque de recolher* (revista em parceria com José Wanderlei) (1943); *Doutor Ninguém* (1943); *Beco sem saída* (1944); *O existencialismo* (1944); *A dança das horas* (1949).

Herói (1965), *O Santo Inquérito* (1966), *O Túnel* (1968), *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Obra* (escrita em parceria com Ferreira Gullar, em 1968), *Amor em Campo Minado* (1969), e, especialmente, *O Pagador de Promessas*, que culmina no ponto alto da sua maturidade estética. Ainda que Dias Gomes tenha iniciado carreira de dramaturgo na década de 1930, foi apenas na década de 1960 que ele conseguiu reconhecimento de público e crítica nacional.

Devido a Ditadura Militar brasileira, o texto *O berço do herói* foi impedido pela censura de ir aos palcos em 1965. Nesse mesmo ano, mais de trezentas peças foram censuradas pelo governo. E a situação se agravou a partir do estabelecimento do Ato Institucional nº 5 que impediu a liberdade de expressão, intensificando o poder de opressão da Censura. A partir dessa data, qualquer ato contestatório ou promotor da consciência dos males daquele sistema autoritário era interpretado pelo governo como uma ameaça e era imediatamente púnico, com prisões e torturas. Por causa disso, os escritores daquele período recorriam à metáfora e/ou alegoria, entre outras estratégias discursivas, para abordar temas polêmicos. Era uma maneira que encontravam para resistir e denunciar os abusos de poder.

A versão cinematográfica de *O pagador de promessas*, dirigida por Anselmo Duarte, fez de Dias Gomes um dramaturgo reconhecido internacionalmente, por causa do prêmio da Palma de Ouro, conquistado no Festival de Cannes em 1962. A trágica história do personagem Zé do Burro exemplifica, assim como em outras peças contemporâneas suas, a preocupação sociológica dos problemas populares como a miséria humana, os desejos, as profissões marginalizadas e o sincretismo religioso. O dramaturgo acreditava que a arte deveria denunciar as mazelas sociais, promovendo o debate e instigando a reflexão crítica, acerca do estado em que as coisas se encontravam.

Toda arte é política. A diferença é que, no teatro, esse ato político é praticado diante do público... Ao contrário da pintura, da escultura, da literatura, ou mesmo do cinema, que já aconteceram quando são oferecidos ao público, o teatro possibilita a este testemunhar, não a obra realizada, mas em realização. E, sendo testemunha, como num julgamento, influir nela... Esse meio de expressão, mais poderoso que qualquer outro, torna o teatro a mais comunicativa e a mais social de todas as artes, aquela que de maneira mais 'íntima' e reconhecível pode apresentar o homem em sua luta contra o destino... (GOMES, 1968, p. 10).

Figura 5 – Do filme *O Pagador de Promessas*, versão estrangeira



Fonte: http://www.bcc.org.br/cartazes/cartaz_fb/003261. Acesso em 07/05/2015, as 19 horas 30 minutos.

Figura 6: O Pagador de Promessas em notícias



Fonte: [www.http://revistaquemvivera.blogspot.com.br/2013/05/cannes-2013-as-vitorias-do-brasil-em.html](http://revistaquemvivera.blogspot.com.br/2013/05/cannes-2013-as-vitorias-do-brasil-em.html). Acesso em 14/04/2015, as 19 horas.

Dias Gomes frisava que o teatro que se preocupasse com os problemas nacionais não poderia utilizar recursos estético-formais demasiadamente complexos para, dessa maneira, facilitar a compreensão do povo espectador. Nesse aspecto, encontra-se sua maior divergência com as peças encenadas pelos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes. As considerações de Dias Gomes é que “a obra é tanto mais política quanto mais artística ela for, ou seja, em primeiro lugar você tem que fazer uma obra de arte e, se for válida como obra de arte, ela será politicamente, senão, não será nada”. (GOMES, 1996, p.26). Dias Gomes acreditava que sua obra deveria conter elementos estéticos, como o realismo e abordagem dos problemas nacionais.

Tanto a obra *O berço do herói* quanto *O bem amado* possuem recursos estéticos cômicos, como a farsa e o deboche. Nessas obras, utilizam-se metáforas para caracterizar problemas nacionais. Uma delas funciona como sátira crítica da justiça falha, corrupta e morosa no nosso país: o caso do aprisionamento de um jegue, na obra *O bem amado*.

No final da década de 1960 e começo dos anos 70, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho¹⁰ convida Dias Gomes para trabalhar na TV Globo. Naquela época, a emissora já transmitia sua programação em várias cidades do território nacional. Assim como Dias Gomes, outros intelectuais esquerdistas da época enfrentavam entraves em trabalhar em instituições ligadas à ordem estabelecida, durante o regime autoritário da ditadura militar. Notando que a televisão poderia se tornar poderoso instrumento de denúncia social, o teatrólogo passa a escrever roteiros baseados em suas peças engajadas, para telenovelas daquela emissora. Progressivamente, o gênero da telenovela começa a abraçar-se, criar uma linguagem própria e conquistar grande interesse do público nacional. O dramaturgo baiano fez uma adaptação, para telenovela, do texto folhetinesco, *Ponte dos suspiros*, de Michel Zevaco. Ele desejava exibir a trama, ambientada na Veneza do séc. XVI, no horário das 19 horas. Contudo, como a temática da obra abarcava assuntos políticos em sociedades autocráticas, considerou-se mais apropriado que a história fosse transmitida às 22 horas.

Na década de 1970, Dias Gomes passou a abordar em suas peças questões relacionadas com as raízes culturais do Brasil, como no texto dramático *Verão vermelho* (1970). Nessa obra, o dramaturgo trabalhou o tema das relações familiares em conflito nos grandes centros urbanos, expondo sua concepção política sobre educação e reforma agrária, obra está transmitida na telenovela da Rede Globo. Outras encenações como *Bandeira Dois*, que exhibe o submundo dos chefões do jogo-do-bicho na cidade do Rio de Janeiro, e o *Bem Amado*, que mostra a corrupção política na administração de uma pequena cidade baiana, foram grandes sucessos nacionais, além de consagrar definitivamente a carreira do dramaturgo.

Em 1993, num debate sobre as maneiras que a televisão brasileira fazia da quebra de tabus e questões sociais, Dias Gomes faz a seguinte afirmação:

¹⁰ Conhecido como Boni (Osasco- 1935) é um produtor de televisão brasileiro.

Pensei em fazer novelas que espalhassem a nossa realidade e acabassem com o maniqueísmo exagerado dos personagens da televisão, os heróis com todas as virtudes e os maus com todos os defeitos. Procurei também introduzir problemas reais do país como o preconceito racial, o conflito de gerações, o fanatismo religioso, o poder de corrupção de dinheiro etc. Ao lado disso, fui acrescentando um elemento pouco frequente nas telenovelas até então: o humor, o humor mesmo na tragédia, pois, como diz o poeta, ao lado de quem chora, há sempre alguém que ri. Além do público em geral, em algumas novelas eu procurei conquistar também a juventude. Em *Assim na Terra Como no Céu*, por exemplo, coloquei assuntos de interesse dos jovens tais como a insegurança, a violência e a recusa em aceitar o mundo que está lhes sendo legado (GOMES apud AMORIM, 2005).

Nos anos 1970, apesar de as telenovelas possuírem como trama principal temas estruturados na oposição amor/ódio, começou-se, paulatinamente, a integrar-se a esses temas assuntos que representassem a realidade da sociedade a que pertencia o telespectador. Essa dinâmica era vital para manter intacto o interesse do público. Os intelectuais que faziam parte da militância esquerdista criticaram o trabalho de Dias Gomes na televisão, alegando que ele apenas auxiliava o trabalho de uma emissora que era um dos sustentáculos do governo militar. Sobre essas acusações, o teatrólogo afirmou:

Eu levei para a televisão a minha temática, o meu universo teatral, único modo que tinha de me conservar fiel a mim mesmo, sem me deixar dominar pelo monstro televisivo. Foi uma linguagem que tive que aprender levando em conta que a televisão é um meio linear, superficial, efêmero. Quase todas as novelas que fiz foram, basicamente, extraídas de minhas peças: *O Bem-Amado* é uma peça teatral, *Bandeira dois* foi tirada em parte de *A Invasão*, *Quando os Homens criam Asas* virou *Saramandaia*, *Roque Santeiro* é *O Berço do Herói*. Mesmo o que escrevi diretamente para a TV nunca se afastou do meu universo teatral. A televisão é um veículo que mostra uma realidade da qual é produto, por isso não tenho preconceito algum em trabalhar nela, aliás, se tivesse não teria ido. Mas se eu pudesse escolher passaria a vida toda escrevendo para o teatro. Fui para a televisão num momento em que todas as minhas peças estavam sendo proibidas e eu precisava sobreviver economicamente. Por outro lado, dentro das minhas convicções sociais, achei importante encarar essa platéia gigantesca. Toda a minha geração sonhou com o teatro popular. A televisão me oferecia esse meio de expressão popular. Fui para a rede Globo e me senti à vontade porque, naquela época, nunca alguém mudou uma vírgula dos meus textos, nem me disse o que escrever. Meus textos eram alterados pela censura militar. Várias vezes a Censura pediu a minha cabeça e a de outros autores comunistas, mas a Globo não concordou. Apenas mais recentemente a Censura interna da

emissora interferiu num texto meu, mudando diversas coisas na nova versão, para a TV, que eu tinha feito de *O Pagador de Promessas*. (GOMES apud AMORIM, 2005).

Na citação acima, podemos notar a paixão de Dias Gomes pelo teatro e pela oportunidade de atingir um grande público, um público popular. Seus comentários extravasam humor, franqueza e lucidez. Atualmente, ele é considerado pela crítica especializada como um dos maiores autores de telenovelas brasileiras. Seus textos buscam representar problemas populares, como em *O pagador de promessas*, cujo protagonista Zé-do-Burro “não entra em choque somente contra a Igreja. São vários fatos que acontecem em Salvador como: a prostituta e o seu rufião, o jornalista e os negociantes interesseiros, o delegado e os padres, que ele tem imensa dificuldade já não diremos de aceitar, mas de compreender” (PRADO, 1964, p. 171).

Em *O pagador de promessas*, o dramaturgo baiano representa questões sociais sem a intenção de apresentar alguma solução ao conflito. Esse texto aborda o lado cômico, trágico, satírico e, em certas passagens, ridículo de tantas situações visíveis na sociedade brasileira daquele período histórico. No fim, fica ao cargo do leitor pensar em uma solução, ou soluções, que mudariam o triste final da história de Zé-do-Burro. “Teria Dias Gomes pensado num fim menos trágico ao herói popular? Difícil dizer, pois entender exatamente o que se passa na cabeça de um escritor somente ele é capaz” (CANDIDO, 1992), mas podemos sugestionar que a intenção era justamente essa causar arrepios, pensamentos e indignação ao imaginar que Zé é mais um pobre diabo, sem voz, sem ação, numa sociedade autoritária. Quantos outros Zés? Marias? Existem por aí? São muitos no meio rural não sendo aceitos pela camada urbana, cobertos por misticismos hereditários que rompem a concepção de religião oficial, por acreditar em Deus, mas também em santos não católicos, rezas pagãs etc. São muitos fatigados pelo árduo trabalho nordestino, pela luta do pão de cada dia e no fim resta a morte ou utopia de que as coisas um dia poderiam mudar.

Em 1968, a televisão recebia na sua programação um novo gênero de programa que aliava humor à crítica social. Tal novela, *Beto Rockefeller*, de Bráulio Pedroso, rompeu com os estruturados textos latino-americanos. Dias Gomes desenvolveu o mesmo tipo de dramaturgia televisiva. O seu modo de utilizar temas surrealistas ou fantásticos em suas obras abriu o leque de perspectivas da temática

do gênero da telenovela. O surrealismo já havia sido introduzido nas telenovelas nos anos 1960, em histórias sobre extraterrestres ou super-heróis, não obtendo grande aceitação do público. A maneira de mesclar o realismo fantástico com a realidade extra ficcional, na perspectiva que os norteassem aos tipos folclóricos do país foram muito bem explorados por Dias Gomes em novelas e minisséries, como *O Bem Amado* (1973), *Saramandaia* (1976) e *Roque Santeiro* (1985), as quais obtiveram enorme aceitação de público e crítica.

As obras escritas para serem exibidas como telenovelas são *A Ponte dos Suspiros* (1969)¹¹, *Verão Vermelho*(1970)¹², *Assim na Terra como no Céu* (1970)¹³, *Bandeira dois* (1971)¹⁴, *O Bem Amado* (1973)¹⁵, *Saramandaia* (1976)¹⁶, *Sinal de Alerta* (1978)¹⁷, *Roque Santeiro* (1985)¹⁸. *Mandala* (1987)¹⁹, *Araponga* (1990) e *Irmãos Coragem* (1995)²⁰. Ao fim da década de 1970, Dias Gomes havia se consagrado como importante escritor de telenovelas na Rede Globo. No entanto, apesar do sucesso, ele acabou se cansando de escrever apenas para a televisão. Não desejava mais participar dessa indústria que, pela busca de audiência, poderia até transformar a arte em produto meramente comercial. Mesmo tomando essa decisão, nunca deixou de ser requisitado para adaptar suas obras para televisão.

Apesar de decidir abandonar o ramo das novelas televisivas, Dias Gomes não abandonou o trabalho na televisão. Ele passou a escrever minisséries, considerando-as uma boa forma de abordagem dos temas nacionais. De forte apelo popular, o teatro de Dias Gomes é uma defesa da cultura popular brasileira. Algumas minisséries, de sua autoria, que fizeram sucesso são: *Carga Pesada* (1979)²¹ e *O Bem Amado* (1973)²² *As Noivas de Copacabana* (1992)²³, *Decadência*

¹¹Obra baseada em Michel Zevaco. Sua trama apresenta romance, intrigas políticas, vinganças e reconciliações.

¹²História de problemas familiares, como a crise matrimonial e os relacionamentos conflitantes entre pais e filhos.

¹³Trama de suspense policial sobre crise religiosa.

¹⁴História de rivalidades que mostra a difícil luta pela vida nas zonas populares.

¹⁵Trama baseada na peça *A Invasão* de Dias Gomes.

¹⁶Telenovela cujo tema introduziu diversos elementos surrealistas, misturando lendas e folclore regionais à realidade de uma pequena cidade do interior brasileiro.

¹⁷A história representa os males da industrialização, focando a poluição do meio ambiente.

¹⁸Uma das melhores sátiras sobre a vida brasileira ao nível socioeconômico, político e religioso.

¹⁹Novela escrita em co-autoria com Marcílio Moraes, baseada em *Édipo rei*, de Sófocles, a trama se desenvolve no Rio de Janeiro.

²⁰De autoria de sua primeira esposa Janete Clair, Dias Gomes atualizou a história que já havia sido exibida em 1970.

²¹Autoria de Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Walter George Durst, Carlos Queiroz Telles e Péricles Leal. Minissérie realizada em 1979, na qual Dias Gomes escreveu alguns episódios e outros foram escritos por autores do seriado, que permaneceu no ar por mais de um ano.

(1995)²⁴, *O Fim do Mundo* (1996)²⁵, *Dona Flor e seus Maridos* (1966)²⁶ e *O Pagador de Promessas* (1959).

Esta minissérie foi apresentada pela Rede Globo em 1988. Com a pretensão de atualizar a história, o escritor envolveu, na trama, a temática da reforma agrária. Isso fez que a censura interna da emissora vetasse a veiculação de parte da minissérie. Apesar de conter, ao todo, 12 capítulos, a minissérie só exibiu oito, durante 5 a 15 de abril daquele ano. No elenco, havia José Mayer, Walmor Chagas, Nelson Xavier, Denise Milfont, Osmar Prado, Carlos Eduardo Dolabella, Joana Fomm, entre outros. De acordo com Rosenfeld, sua dramaturgia apresenta “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.” (1982, p.57).

²²Seriado escrito por Dias Gomes, baseado em novela homônima, dando continuidade à história, com fatos corriqueiros do dia-a-dia entre os mesmos personagens da novela, interpretado pelos mesmos atores, no ar, de 1980 a 1984.

²³Autoria de Dias Gomes em parceria com Ferreira Gullar e Marcílio Moraes, trama policial, de aspecto psicológico exibida em junho de 1992.

²⁴Minissérie que aborda perseguições religiosas, decadência social, fatos políticos como a morte do presidente Tancredo Neves, a renúncia do presidente Fernando Collor e as suas consequências no país, exibida em setembro de 1995.

²⁵Minissérie apresentada em 1996, pautada no realismo fantástico. Conta a história de um paranormal que anuncia o fim do mundo, propiciando inúmeros acontecimentos de satisfação de paixões amorosas, desejos sexuais, vinganças, corrupção e outras transgressões sociais.

²⁶Apresentada em 1998, a minissérie foi uma adaptação de Dias Gomes e Ferreira Gullar da famosa obra homônima do escritor Jorge Amado nessa adaptação que envolveu problemas políticos e culturais da Bahia, além da trama amorosa.

Figura 7: José Mayer e Denise Milfont, em *O Pagador de Promessas*



Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisséries/o-pagador-de-promessas.htm>. Acesso em 30/04/2015, as 15 horas.

Apesar do sucesso que fez na televisão, o dramaturgo baiano percebia o caráter transitório da televisão, sua linearidade, sua horizontalidade, que impossibilitavam reflexões mais profundas, como era possível de se fazer no teatro. Mas percebia também a telenovela como um excelente exercício de dramaturgia, que lhe possibilitou a descoberta de um novo meio de expressão artística, uma nova forma de arte.

CAPÍTULO II - ENTRE O SAGRADO E O PROFANO: A LUTA PARA CUMPRIR UMA PROMESSA

2.1 *O pagador de promessas e o misticismo*

Dentro do homem existe um Deus desconhecido, não sei qual, mas existe. (VELLOSO, 2003, p.11).

De acordo com Gomes (1986, p. 14), a crendice popular permeia a obra de Dias Gomes, representando o inconsciente popular “sem pedantismo, às suas reações de criatura essencialmente popular e destituída de raciocínio complexo”. O protagonista da obra, Zé do Burro, acredita que uma entidade sobrenatural que habita tanto catolicismo quanto candomblé tenha curado seu animal, o Nicolau. Essa entidade possui dois nomes, cada qual pertencente a uma religião diferente: Santa Bárbara e Iansã.

Quando Nicolau encontrava-se enfermo, Zé do Burro faz uma promessa à Santa, de carregar uma cruz até o altar de uma igreja na capital. Contudo, por causa de enormes contratemplos, ele é impedido de cumprir sua promessa. Vendo-se impossibilitado, o personagem não procura uma nova saída ao acontecimento, mantendo-se firme em seu propósito. Ele poderia ter cumprido tal promessa em outra igreja ou no próprio terreno de Candomblé, mas não o fez. Negou-se a seguir qualquer alternativa, e acabou morrendo na escadaria da igreja.

Os poderes que esmagaram Zé do Burro não se definem como meros instrumentos opressores, mas têm a sua parte de razão, como convém a toda peça que não se satisfaz com a dicotomia vilões/heróis. A realidade é formada a partir da união do misticismo com a transcendência, porque afinal “todos” deveriam ser seres espirituais transcendentais, pois calcamos a nossa existência em um ir além do existir, além do que nossos olhos são capazes de ver: “o ser que existe é o homem. Só o homem existe. As pedras são, mas não existem. As árvores são, mas não existem. Os cavalos são, mas não existem. Os anjos são, mas não existem. Deus é, mas não existe”. (ANGERAMI, 2007, p. 14).

Lembremos de Heidegger e Sartre, que concebiam a consciência como elemento que distingue o homem dos outros seres. Pelo privilégio de raciocinar é que os homens podem distinguir-se dos animais. E este perfaz um caminho histórico pessoal que reflexões internas que causam curiosidade e também necessidade, de saber a origem da vida e de todo o cosmo que a circunda. Afinal, como fomos construídos? Essa pergunta remete ao pensamento de criação, de começo, de busca por explicações que elevam o homem a se justificar nessa incursão que é a vida. Já que existe um criador, naturalmente perfeito este é responsabilizado por nossa existência, e tudo que nos acontece é justificado por este ser que acreditamos ter dado vida a todos os seres existentes, cada qual com sua particularidade. Assim, o homem tenta de todas as formas justificar-se através de um deus, mesmo que todas elas sejam falíveis de refutação.

A referência feita sobre a criação do homem foi para penetrarmos no pensamento de Bakhtin quando discute a questão do autor-criador, aquele que assume uma posição externa para dar forma e acabamento estético à personagem e ao mundo habitado por ela. Segundo nos afirma Faraco (2008, p. 38), ele (autor-criador) “é entendido fundamentalmente como uma posição axiológica com o herói e seu mundo: ele olha com simpatia ou antipatia, distância ou proximidade, reverência ou crítica, gravidade ou deboche, aplauso ou sarcasmo, alegria ou amargura; e complementa dizendo que “o autor-criador é, assim, uma posição refratada e refratante. Refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida” (p.39).

Quando retomamos a ideia de Bakhtin e Faraco foi para dizer que Dias Gomes, autor-criador, construiu o herói Zé do Burro como representação do homem nordestino, orgulhoso e teimoso, porque persistiu nos princípios de sua crença, nos seus valores.

Se por razões ontológicas e epistemológicas o ser da ficção se distingue nitidamente de outros modos de ser e de conhecimento (por exemplo, do ser real), é ao mesmo tempo impossível exigir da ficção enunciados que constituam juízos, isto é, orações que pretendem corresponder exatamente aos objetos referidos. (ROSENFELD, 1996, p. 88).

Sabemos que é complexa a tentativa de apreender do texto literário a intenção do autor, de modo que deve ficar a cargo do leitor os veios de interpretação do que está posto. A literatura e a arte, portanto, é uma representação da realidade não seu reflexo direto. Coloca-se também em questão o fato de que a realidade não é passível apenas de uma interpretação, ou seja, cada autor a compreende e representa de forma particular. A obra de criação, portanto, apresenta-se como uma interpretação da realidade que inspirou o seu autor. A ficção proporciona ao leitor a possibilidade de compreender questões políticas, econômicas, sociológicas ou psicológicas em um contexto em que as personagens têm mais liberdade de ação, pois vivem mais profundamente seus dramas do que as pessoas da vida real.

A ficção transmite uma experiência muitas vezes subjetiva, embora por isso mesmo intensa, com forte cunho de “verdade de vida”. Apresentam-nos aspectos parciais, selecionados, perspectivas pessoais da realidade. Já vimos que, como a arte, ela não pode ser valorizada em função da verdade científica. Os critérios de valorização têm de ser estéticos e nessa valorização o valor cognoscitivo se subordina a outros momentos. Isso, porém, não impede que se use a obra fictícia como documentação, conquanto com a consciência um tanto atribulada. É perfeitamente possível que obras esteticamente menos valiosas tenham valor de documentação superior ao de obras primas, ainda que estas certamente apresentem uma visão mais profunda e coerente da realidade, mais apta a ser vivida intensamente pelo apreciador. Neste sentido, a ficção enriquecerá os dados da ciência, vitalizando-os, impregnando-os de plasticidade e de matrizes emocionais, como de outro lado os dados da ciência ampliarão e darão maior precisão crítica á apreensão e apreciação da obra. (ROSENFELD, 1996, p. 89).

Dias Gomes demonstra, na qualidade estética de *O Pagador de Promessas*, toda sua experiência de vida e conhecimento literário. Representou, na obra, a precariedade da realidade sertaneja, expondo um brasileiro humilde, sozinho, mas, mesmo assim, cheio de perseverança, num contexto social em que vale a troca de favores entre corruptos. Zé do Burro, personagem expoente do misticismo arcaico, enfrenta instituições urbanas para cumprir sua promessa. Sua resistência e honestidade fazem que o leitor/espectador se identifique com a personagem.

A obra faz uma representação bastante negativa dos grandes centros urbanos, onde todos querem tirar proveito de tudo, sem ajudar ao próximo. Por meio do texto, o dramaturgo defende o homem do campo, a cultura rural, arcaica. Essa

valorização do mundo arcaico gera, segundo (ROSENFELD, 1996, p.57), certos desequilíbrios estéticos, pois “não escapa ao perigo de demonizar a cidade e de heroizar o subdesenvolvimento”.

Essa exposição não tem propósitos de crítica estética, mas percebe-se uma observação marginal, essa consciência arcaica exposta em *O Pagador de Promessas* faz com que nós leitores simpatizemos com Zé e os de mentalidades semelhantes – os jogadores de capoeira, os considerados marginais, se comparados com o povo aculturado da cidade. Como: o padre, o comerciante galego, o monsenhor, o delegado, o repórter e o policial. Dias Gomes faz uso desses personas para conseguir maior empatia do leitor/espectador.

Figura 8– José Mayer, em *O Pagador de Promessas*



Fonte: <http://valdoresende.com/tag/o-pagador-de-promessas/>. Acesso em 04/02/2015, as 15 horas.

A obra de Dias Gomes caracteriza-se pela variedade de processos dramáticos. Ela apresenta um diálogo com a comédia *O Bem Amado* (1973) e com

formas de manifestações culturais populares, como o “Bumba Meu Boi”, em *A Revolução dos Beatos* (1961). Todas as suas peças estão associadas à multiplicidade de formas, forte teor popular, representação de costumes, linguagem e situações regionais.

Em *O Pagador*, a representação do modo de vida popular constrói-se por meio do conflito trágico entre os universos rural e urbano. O protagonista, ao se dirigir para Salvador com o intuito em pagar uma promessa, encontra um contexto extremamente novo, pois, como nunca havia saído de sua cidade natal, acaba se deparando com uma realidade desconhecida e hostil.

Os cidadãos são vistos como perversos e maus, e do outro lado, o simples camponês puro; trata-se de uma condenação que Dias Gomes faz da cidade porque ela é a culpa do sofrimento dos inúmeros Zés do Burro, heróis sacrificados que perdem riquezas ou oportunidades na cidade, como a dada pelo jornalista, ao insistir para que Zé publicasse sua história nos jornais, e ficasse conhecido em todo o território brasileiro.

REPÓRTER

E dentro de algumas horas o Brasil inteiro vai saber. O senhor vai ficar famoso.

ZÉ

(Contrariado)

Mas eu não quero ficar famoso. (GOMES, 1986, p.100).

De acordo com Anatol Rosenfeld (1996), o veio popular da dramaturgia de Dias Gomes deve-se muito ao seu empenho por valores sociais mais justos: ao acentuar o caráter popular em suas peças, ele visa a falar sobre as camadas mais pobres da sociedade brasileira. “Obviamente ninguém ignora que a promessa e o respectivo ‘pagamento’ depois de atendida a súplica é um costume antigo e amplamente difundido”. (ROSENFELD, 1996, p. 90).

[...] com extrema verossimilhança este homem arcaico que é Zé do Burro e isso de tal modo que o espectador cidadão, paradoxalmente, se identifica com ele e não com o repórter ou com o comerciante que, de fato, o representam, já que pertencem ao mesmo mundo racional, contemporâneo. (Ibidem, p. 92).

A promessa de Zé do Burro é cercada de circunstâncias tão particulares e estranhas, que Dias Gomes impele o leitor a participar da consciência do protagonista. Rosenfeld (1996) chega a mencionar que esse processo identificatório é maior do que aquele que ocorre entre o leitor e a protagonista na tragédia grega *Antígona*. Filha de Édipo e Jocasta, Antígona retorna a Tebas, após a morte do pai, deparando-se com a cidade em guerra. Antígona arrisca a própria vida para enterrar seu irmão Polinices, que foi morto ao tentar obrigar Etéocles a lhe entregar o trono. Assumindo o reino, Creonte proclama a proibição oficial do sepultamento de Polinices, por ter lutado contra Tebas, ao passo que ordena que se façam funerais em honra de Etéocles, que foi assassinado, defendendo a cidade atacada por seu irmão. Antígona resolve, então, transgredir a lei imposta por Creonte, realizando o sepultamento do seu irmão, após enfrentar os soldados que vigiavam o corpo.

Ao compararmos *O Pagado de Promessas* com a tragédia *Antígona* (aquela que se opõe), percebemos que em ambas as obras o protagonista se sacrifica em nome de suas convicções. Na obra de Dias Gomes, Zé do Burro imola-se para carregar a cruz e colocá-la no altar da igreja, a fim de pagar a promessa feita a Santa Bárbara, ou Iansã (divindade africana do raio). Não sabendo o que fazer para salvar seu animal, procurou uma Mãe de Santo e contou sua história.

No contexto da peça, a Mãe de Santo afirmou a Zé do Burro que “[...] era mesmo com Iansã dona dos raios e das trovoadas.” (GOMES, 1986, p. 69). Então, o nosso protagonista entende que “[...] Iansã tinha ferido Nicolau, pra ela eu devia fazer uma obrigação, quer dizer: uma promessa. Mas tinha que ser uma promessa bem grande, porque Iansã, que tinha ferido o Nicolau com um raio, não ia voltar atrás por qualquer bobagem.” (Op. cit. 1986, p. 69). Esta reflexão de Zé do Burro sobre o acontecido, o fez chegar à conclusão de que Iansã poderia ser outra versão da Santa Bárbara. Por isso, fez a promessa de carregar uma cruz pesada, como a de Cristo, do seu sítio até a igreja de Santa Bárbara para presenteá-la no dia em que fizessem uma festa em que a homenageasse.

Verifica-se – e talvez seja isso o tema fundamental da peça – a falta absoluta de comunicação entre os dois Brasis. Zé e a gente da cidade falam como se vivessem em planetas diversos. A situação lembra a do poema de Mário de Andrade, buscando, sem êxito, a palavra certa para se dirigir ao seringueiro [...], Zé entra em choque

não somente contra a igreja, com cujo expoente se desentende sem reconciliação possível, mas é “toda a cidade de Salvador, com as suas prostitutas e seus rufiões (um deles lhe desencaminha a esposa), os seus jornalistas e os seus negociantes interesseiros, os seus delegados e os seus padres bem falantes” que ele não consegue compreender. O jornalista transforma as convicções mais profundas do herói em ‘manchetes’, Zé, salienta Décio de Almeida Prado, não sabe raciocinar nos termos universais e abstratos da cidade. Apenas sente, intui. Pode-se acrescentar que Zé vive, de fato, num estágio mágico-mítico. A promessa não é para ele um símbolo, um dever assumido, uma prova espiritual auto imposta. É realidade material plena como um negócio. ‘É toma lá dá cá’. É uma coisa real segundo os padrões de um mundo arcaico em que se pode destruir uma pessoa atingindo o que a representa – o nome escrito, a sombra ou a impressão do corpo deixada no leito. É tão real como a sopa de lentilhas e a bênção por assim dizer material de Isaac que funciona como uma injeção e cuja força mágica se transmite como um tesouro de geração a geração. (ROSENFELD, 1996, p. 91).

Zé vive num mundo onde a palavra é a própria realidade e não representação simbólica dela: “Não posso. Você sabe que eu não posso voltar antes de chegar ao fim da promessa. Não ia ter sossego o resto da vida”. (GOMES, 1986, p. 98). A credence de Zé referente à sua promessa, como Rosenfeld cita, não é para ele um símbolo, mas sim a realidade material, a comprovação de seu feito, que de maneira alguma pode deixar de concretizar. Zé é tão intransigente quanto o Padre Olavo, diferenciando-se deste, contudo, justamente por estar inserido em uma realidade mítica. Veja, Zé explica a sua esposa Rosa o porquê não pode voltar atrás na sua promessa: “[...] se Santa Bárbara não estivesse de acordo com tudo isso, não tinha feito o milagre”. (Op. cit. 1986, p.97). Enquanto o “esclarecido” padre advoga suas razões à luz de um dogmatismo “racionalista”.

Para Décio de Almeida Prado,

um conflito como este pode ser encarado por duas faces. Por um lado, não se discute como deixa entrever Dias Gomes, que um pouco de simples humanidade, de compreensão psicológica, por parte dos representantes da Igreja, teria ajudado a contornar a questão. Por outro, todavia, o que sobressai, como elemento dramático, é menos a intolerância do que a desoladora distância que separa no Brasil gente rica e gente pobre, gente da cidade e gente do campo. Não queremos empregar a palavra mágica ‘alienação’, que vem ultimamente servindo de diagnóstico para todas as nossas enfermidades políticas e artísticas (basta pronunciá-las e mal fica logo esconjurado): é inegável, porém, que *O Pagador de Promessas* oferece um impressionante e fiel testemunho da falta de integração das camadas rurais em nossa vida de civilizados. Zé do Burro, para

todos os efeitos, não pertence ao nosso universo. Entre ele e nós, quase não há diálogo possível: quando condescendemos em dirigir-lhe a palavra, não é de homem para homem, como deveria ser, mas de pai para filho, de adulto para criança. Esse parece-nos ser o sentido político da peça. (2002, p. 70).

No debate de ideias sobre a temática discutida em *O Pagador de Promessas*, nota-se a referência às questões de ordem social e humana (que trata dos aspectos da subjetividade, das crenças, das convicções e das desconstruções de valores). Zé, com suas convicções, ao se encontrar “diante do ato misterioso: a manifestação de algo ‘de ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’” (ELIADE, 1992, p.13), ele entende e vive profundamente a crença de que um milagre aconteceu.

No entanto, os demais personagens experimentam uma certa inquietação por não entenderem as manifestações do sagrado, ao se depararem com o mundo cósmico de Zé do Burro; por isso, não acreditaram na veracidade dos fatos vivenciados pelo personagem. Mas, “para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuda se numa realidade sobrenatural”. O protagonista percebe-se inserido num embate entre o sagrado e o profano, conforme fragmento abaixo:

ZÉ

(Balança a cabeça, na maior infelicidade)

Não sei Rosa, não sei... Há duas horas que tento compreender... mas estou tonto como se tivesse levado um coice no meio da testa. Já não entendo nada. Parece que me viraram pelo avesso e estou vendo as coisas ao contrário do que elas são. O céu no lugar do inferno, o demônio no lugar dos santos. (GOMES, 1986, p. 96).

Rosa, sua esposa, sugeriu-lhe que toda aquela situação parecia castigo, mas Zé contestou dizendo:

ZÉ

Castigo? Castigo por quê? Por eu ter feito uma promessa tão grande? Por ter sido no terreiro de Maria de Iansã? Mas se Santa Bárbara não estivesse de acordo com tudo isso, não tinha feito o milagre. (GOMES, 1986, p. 97).

Quando o superior hierárquico da igreja, o Monsenhor, foi chamado para solucionar aquele problema, ele quis encontrar soluções conciliatórias, mas Zé do Burro permaneceu intransigentemente fiel aos seus propósitos. Os padres acreditavam que Zé havia praticado aquele ato por inspiração demoníaca. Por isso, ofereciam a ele, a chance de arrepender-se e curar seus pecados.

“MONSENHOR – Abjure a promessa que fez, reconheça que foi feita ao Demônio, atire fora essa cruz e venha, sozinho, pedir perdão a Deus”. (Op. cit. 1986, p. 139). O fragmento acima demonstra a tentativa de Monsenhor em persuadir Zé do Burro, entretanto, ele se negou a fazer o acordo com a igreja, pois não acreditava ter feito pacto com o demônio. Para ele, arrepender-se de algo que não havia feito não tinha o menor sentido em sua mente.

Insistir no tom trágico desse conflito é algo importante para obra, já que a afasta do tom malandro, tipicamente brasileiro, conciliador dos polos negativo e positivo da conduta moral, onde tem lugar a corrupção pela troca de favores: “onde os mais fracos se reconhecem como errados, sem nem mesmo ser... Aceitam as regras para assim viver... democracia...?”. (Ibidem).

O conteúdo da peça representa um protesto contra todas as formas de intolerância, e não apenas a religiosa. Uma vez que existem outros ângulos pelos quais devemos meditar, como por exemplo: Zé não entra em choque apenas contra a igreja, mas sim contra toda a cidade de Salvador, como as prostitutas, *cafténs*, negociantes, jornalistas, padres, delegado, etc.

O Pagador de Promessas mostra a falta de integração nessa vida de civilizados. A trama de Dias Gomes apresenta um drama que mexe com o psicológico de seu leitor, a comoção com a história de um homem simples e humilde que busca desesperadamente cumprir uma promessa. O misticismo engendrado pela obra não advém apenas por meio de Zé do Burro, ele faz parte da população brasileira, pois qualquer pessoa, independente da classe social, poderia acreditar no sobrenatural. E neste contexto, há lugar ao misticismo.

A experiência mística pode ser caracterizada, resumidamente, como uma sensação direta de ser um só com Deus ou com o espírito do universo. Apesar de a oração e o sacrifício implicarem uma grande distância entre Deus e o homem — ou entre Deus e o mundo —, o místico tenta transpor esse abismo. Em outras palavras: o místico não sente a existência desse abismo. Ele é "absorvido" em Deus, "se perde" em Deus, ou "desaparece" em Deus. Isso porque aquilo a que

normalmente nos referimos como "eu" não é nosso eu real. O místico experimenta, pelo menos por instantes, a sensação de ser indivisível de um eu maior — não importa que ele dê a isso o nome de Deus, espírito universal, o eu, o vazio, o universo ou qualquer outra coisa. (HELLERN, 2000, p. 35).

A pessoa que crê em misticismo experimenta as sensações supracitadas. No entanto, isso não ocorre espontaneamente, pois é preciso que haja um “caminho da purificação e da iluminação” até seu encontro com Deus. (HELLERN, 2000, p. 35). Para Zé do Burro, o milagre deveria ser grande, já que recebeu o feito sem ter passado por tal purificação. Rosa, percebendo os conflitos que circundavam aquele ambiente, tentou fazer Zé ceder às alternativas do padre. É notável que os interesses de Rosa fossem diferentes dos de Zé, pois ela não se mostrava preocupada com o que estava acontecendo na porta da igreja, mas sim com o seu envolvimento com o malandro Bonitão.

O Monsenhor também tentou fazer Zé ceder, dando-lhe a oportunidade de se redimir, entrar na igreja pedir perdão a Deus por seu ato demoníaco e, desse modo, trocar uma promessa por outra. O feito de Zé foi desconsiderado, seus princípios feridos. Cada personagem só se preocupou com os próprios interesses. Para o protagonista sobrou o sentimento de infelicidade, pois seu ato de gratidão foi chamado de demoníaco.

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

ZÉ – *(Angustiado)* Mas Rosa... se eu faço isso, estou faltando a minha promessa. Seja lansã, seja Santa Bárbara, estou faltando.

(GOMES, 1986, p. 140).

No Brasil, a crendice popular é profundamente cultivada e notória. Partimos do pressuposto de que o homem espera que a religião seja a intermediária entre ele e os seres do mundo metafísico. Ele deseja e acredita que esses mesmos seres intercedam a seu favor no mundo físico. A mania de combinar religião com misticismo, formando uma crença híbrida faz parte da cultura do brasileiro. Rosenfeld (2009) lembra que talvez tenhamos outras formas de pensar, laicas, racionalizadas, de modo que se torna impossível não ser, pelo menos, atraído pelo campo místico. Mesmo o mais cético considerará, mesmo que minimamente, a

formação cultural da civilização a que pertence, e isso parece natural, seja para afirmá-la ou negá-la. Isso significa que mesmo quando a escolarização científica desconsidere a cultura popular, ela permanece no interior do homem, impregnada, como se fosse algo em potencial.

A história indica pessoas que relataram acontecimentos sobrenaturais, sinais popularmente denominados de “além-mundo”, ou certos milagres e mistérios inexplicáveis. Em alguns momentos essas pessoas foram consideradas esquizofrênicas, em outros eram portadoras de aptidões especiais. No entanto, algo pareceu consenso: elas viveram esses acontecimentos pautados em uma fé que estava certamente enraizada em suas vivências pessoais.

Dias Gomes, em *O Pagador de Promessas*, representa a cultura não acadêmica, questionando o alicerce firmado nas escrituras sagradas, sem pedir licença. A distância de mentalidades afigura-se enorme, como o padre Olavo que mesmo dotado de conhecimentos científicos, foi incapaz de entender Zé do Burro e a crença que cultivava.

MONSENHOR

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

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. (GOMES, 1986, p. 140).

Dias Gomes aponta uma dissidência entre a camada pobre e ignorante em relação à camada alta e estudada de uma sociedade, mostrando a subversão de uma sobre a outra, pois o personagem protagonista é forçado a negar sua fé para acatar os preceitos de outro. O confronto religioso entre Zé do Burro e a igreja acontece, especialmente, pautado no fato do herói pertencer ao mundo dos iletrados, cuja ingenuidade impedia que ele aprendesse os mecanismos de funcionamento de uma sociedade viciada, quando a dominação de uma classe sobre a outra assegura privilégios a interesses de uma minoria.

Dessa forma, Dias Gomes trabalha as rupturas na comunicação entre os homens, onde a falta de diálogo e solidariedade interpõe-se na troca de experiências pessoais. A comunicação deveria ser um elo entre os personagens, mas acabou

sendo transformada em uma terrível fonte de mal entendidos, ocorrendo um choque entre grupos sociais e religiosos. “É um critério da arte de Dias Gomes que ele nos faz vencê-la com facilidade. Ele nos induz, por meio da sua arte, a saltá-la tão bem que vivemos e sofremos o destino de Zé como se fosse o nosso próprio. Imaginariamente identificamo-nos com ele”. (ROSENFELD, 1996, p. 90).

Na obra, a experiência religiosa é apresentada como a manifestação do sagrado. Acerca disso, Mircea Eliade (1992, p. 13), em *O Sagrado e o Profano*, faz apontamentos sobre a primeira experiência religiosa do homem na história da humanidade. Ela estava baseada na manifestação do sagrado e sua oposição ao profano. Para o autor, o sagrado é, em primeiro lugar, algo excludente do profano, quando denomina a Hierofania como ato da manifestação sagrada. Temos, portanto, duas modalidades de experiência metafísica: sagrada e profana, isto é, dois modos de existir no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem e que dependem das conquistas que fizeram do Cosmo.

Eliade (1992) afirma que a manifestação do sagrado dá-se pela experiência religiosa, já que a experiência metafísica fundamenta-se na experiência do mundo palpável. O teórico discute também a questão da espacialidade, a temporalidade, a sacralidade da Natureza (morada do ser), a existência humana e a vida santificada. Estamos diante de elementos da lei fenomenológica que explica desde os primórdios da experiência humana, tanto individual quanto coletiva, frente à descrição comparativa a níveis ontológicos do homem. Percebamos que as questões discutidas em *O Pagador de Promessas* permeiam toda essa problemática que se refere à complexidade do homem se reconhecer no mundo.

O espaço do homem religioso não é um espaço qualquer, muito menos homogêneo. A vivência humana demonstrou diferenças fundamentais entre o espaço sagrado e o não sagrado. Em *O Pagador de Promessas*, o padre delimita essa diferenciação quando afirma que o espaço da igreja é sagrado, ao passo que o do candomblé não seria. Diante disso, e considerando o contexto da peça, poderíamos entender que o espaço profano é homogêneo e neutro, pois é geometricamente dividido sem preocupações vivenciais. Nessa direção, o espaço sagrado seria o que permite o homem obter um ponto de referência de sua existência, deixando de ser caótica; o espaço profano, noutra direção, manter-se-ia

homogêneo e não gozaria de nenhum plano ontológico, e por isso estaria longe de estabelecer uma orientação vivencial ao ser humano.

O homem, que vive uma religião, parece abnegar-se diante da existência de um Deus responsável pelo seu destino. Quando o ser humano vive em prol da credence de um destino pré-definido por Deus, isso justifica suas atitudes e ações. Esses comportamentos são baseados no bem (espaço sagrado) e no mal (espaço - não sagrado). Estes dois modos de ser no espaço aparece em diversas teofanias e sinais, como ritos que diferenciam os lugares sagrados, templos religiosos e escolhas de lugares para a constituição do espaço vivencial.

No lastro de Eliade, temos a seguinte reflexão: sendo o espaço sagrado lugar onde o homem religioso separa-se do mundo caótico, é, pois, na consagração de um espaço que ele constata o cosmos. Desse modo, quando ele ergue um templo, por exemplo, nada mais é que uma repetição da criação divina. Nisso, tem-se então o ato primordial da transformação do Caos em Cosmo: "situar-se num lugar, organizá-lo, habitá-lo – são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do Universo que está pronto a assumir ao 'criá-lo'." (ELIADE, 1992, p.36).

Além de ser considerado como morada primordial, o espaço sagrado também é denominado como "centro do mundo", pois o verdadeiro mundo encontra-se no meio, no centro. "O homem religioso desejava viver o mais perto possível do centro do Mundo" (Ibidem, p.43), isso porque há experiência e necessidade de existir num mundo total e organizado, como modelo da Cosmogonia. Então, é preciso admitir que vários fatores contribuem à mentalidade mística, e percebemos nesse pensamento aspectos que sustentam as bases do misticismo brasileiro.

A força do povo, a revolta do povo, a dignidade do povo resulta num gesto evasivo, entram na Igreja, consagram o místico aos pés do altar, é o supremo catolicismo alcançado pelo sacrifício: o povo, explodindo, santifica Zé do Burro. (ROCHA, 2003, p.164).

O Pagador é uma peça teatral cujo eixo dramático destaca-se por apresentar problemáticas socioculturais e existenciais, a partir de temáticas universais, tais como: religiosidade, preconceito, solidão, a alienação e sobreposição de classes. Na obra, há um falso conceito de liberdade social, tendo em vista que Zé do Burro é um homem livre por definição, vítima da exploração social, um lamentável exemplo de como se constitui um dos alicerces da sociedade.

2.2 A personagem mística em *O pagador de promessas*

O misticismo é denominado como a crença que algumas pessoas possuem pela existência de seres e fenômenos metafísicos. Essas pessoas, guiadas pela fé, buscam conhecer os princípios que interligam o homem ao seu Criador. A etimologia do termo misticismo está nos escritos de Dionísio²⁷, no século V, o qual foi empregado para definir um tipo de teologia marcada pela transcendência.

Popularmente vinculado ao fanatismo religioso, é por meio do misticismo que o homem busca a comunhão com uma verdade espiritual que é realizada por meio de experiências diretas ou intuitivas. Nessa direção, o misticismo marca uma relação íntima com uma divindade, resultando na religião em seu estado mais apurado. Por isso, o termo é empregado em crenças paralelas à religião oficial, como é o caso da Cabala para o Judaísmo, do Sufismo para o Islamismo e do Gnosticismo para o Cristianismo.

As experiências místicas estão relacionadas às religiões tanto ocidentais quanto orientais. Essas *experiências abarcam relatos de situações de contato direto com Deus ou, pelo menos, essa sensação. Em busca de tal objetivo, o místico estuda as coisas divinas para viabilizar o seu encontro direto com Deus.* Desde os primórdios da história da humanidade, o misticismo se faz presente.

Há muita lenda em torno de suas práticas. O candomblé, por exemplo, é uma religião africana trazida para o Brasil:

Os rituais do Candomblé são realizados em templos chamados casas, roças ou terreiros que podem ser de linhagem matriarcal (quando somente as mulheres podem assumir a liderança), patriarcal (quando somente homens podem assumir a liderança) ou mista (quando homens e mulheres podem assumir a liderança do terreiro). A celebração do ritual é feita pelo Pai de santo ou Mãe de santo, que inicia o despacho do Exu. Em ritmo de dança, o tambor é tocado e os filhos de santo começam a invocar seus orixás para que os

²⁷ Deus Grego filho de Zeus e da princesa Tebana Sem ele. É considerado na mitologia o Deus do vinho e do prazer rendeu-lhe vários festivais teatrais em sua honra. Ele é sempre conectado também com atividades prazerosas, como o erotismo e as orgias. Segundo as lendas, ele era muito simpático com quem lhe rendia culto, mas podia proporcionar loucura e ruína para os que menosprezavam os festins devassos a ele ofertados, conhecidos como bacanais. Consta igualmente que ele sempre se recolhia na morte durante o inverno e voltava a nascer na primavera.

incorporem. O ritual tem no mínimo duas horas de duração. O candomblé não pode ser igualado nem à Umbanda, nem à Cabala²⁸ e nem ao Catolicismo, pois são religiões completamente diferentes, com crenças divergentes desde o local, as regras de participação e o Deus idolatrado. No Candomblé, não há incorporação de espíritos, já que os orixás incorporados são divindades da natureza; enquanto na Umbanda, as incorporações são feitas através de espíritos desencarnados em médiuns de incorporação. (<http://www.brasilecola.com/religiao/candomble.htm>).

Acima colocamos informações sobre os rituais do candomblé, dessemelhanças religiosas e práticas com a Umbanda. No entanto, a pessoa pode seguir as duas práticas religiosas, desde que faça em dias alternados. Na peça teatral em estudo, pode-se observar o sincretismo entre o candomblé e a igreja Católica, vivenciado pelo personagem Zé do Burro. O personagem não consegue distinguir as duas religiões e este fato causa controvérsia nas concepções primárias da religião católica, representada pelo personagem Padre Olavo, de modo que isso causou uma espécie de revolta frente a este hibridismo cultural.

PADRE

Fizesse-a então numa igreja. Ou em qualquer parte, menos num antro de feitiçaria.

ZÉ

Eu já expliquei

PADRE

Não se pode servir a dois senhores, a Deus e ao Diabo!

ZÉ

Padre...

PADRE

Um ritual pagão, que começou num terreiro de Candomblé, não pode terminar na nave de uma igreja! (GOMES, 1986, p.126).

Percebe-se que as tentativas de Zé em explicar o fato de ter feito a promessa no terreiro de Candomblé não tiveram êxito, pois o padre mostrou total indignação pelo ato, concebido por ele como injustificável, porque as duas religiões são completamente diferentes e, de acordo com os princípios da igreja católica, toda manifestação religiosa que não pertença aos seus domínios é um ritual pagão e, conseqüentemente, demoníaco.

²⁸Cabala é uma religião que se tornou muito popular como expressão mística e ganhou grande repercussão no decorrer da história. Por isso, é elemento de muitos romances literários e obras cinematográficas, envolvendo questões que foram incorporados para um cenário fictício.

Geralmente, os homens rurais mantêm fortes relações com os Santos da Igreja Católica. Para eles, os Santos representam meios de conseguir milagres, devendo ser respeitados e idolatrados com toda fidelidade possível, como podemos observar na peça teatral. Na antiguidade, eram oferecidos aos santos, festas, oferendas e homenagens. É dessa maneira que acreditavam receber proteção, saúde, boas-lavouras, saúde para o gado, chuva em épocas da seca. Vejamos que a relação do personagem Zé do Burro com Santa Bárbara não é diferente. A promessa de carregar uma cruz até o interior da igreja mais próxima e dividir seu sítio com os pobres, mostra uma fé extrema na configuração da personagem. Desse modo, sua devoção a Santa Bárbara o faz ter medo pelo que poderia acontecer se caso não levasse a cruz ao lugar prometido.

Figura 9: Cena de *O Pagador de Promessas*



Fonte:<http://www.cinepipocacult.com.br/2015/01/grandes-cenas-o-pagador-de-promessas.html>.

Acesso em 12/02/2015, as 23 horas.

Para o modesto e sem instrução Zé do Burro, Iansã ou Santa Bárbara são as mesmas entidades. Por isso, não compreendeu toda problemática causada naquela comunidade. O personagem padre Olavo repudiou a promessa de Zé, feita o terreiro de Candomblé e considerou a prática um ato de bruxaria. Dessa forma, podemos interpretar a obra a partir da perspectiva histórica da época da escravidão, quando os negros, não podendo cultuar seus deuses, fingiam cultuar os santos católicos, fazendo correspondências entre eles. Nessa linha de pensamento, Santa Bárbara era Iansã, e esse sincretismo religioso se encontra vivo até àquele momento histórico quando Dias Gomes produziu o seu texto.

As literaturas gregas e latinas e a Bíblia costumavam fazer parte da educação de toda gente. Tendo sido suprimidas, toda uma tradição de informação mitológica do Ocidente se perdeu. Muitas histórias se conservavam, de hábito, na mente das pessoas. Quando a história está em sua mente, você percebe sua relevância para com aquilo que esteja acontecendo em sua vida. Isso dá perspectiva ao que lhe está acontecendo. Com a perda disso, perdemos efetivamente algo, porque não possuímos nada semelhante para pôr no lugar. (CAMPBELL, 1991, p. 15).

Essa perda, muito bem explicada por Campbell, em *O Poder do Mito*, é o que moveu o personagem Zé do Burro a teimar em cumprir sua promessa. Não era só o peso da cruz que ele carregou por dias que estava em jogo, mas também sua perspectiva de vida. Desconsiderar o compromisso e voltar para casa significaria desconsiderar tudo aquilo que acreditava.

Dias Gomes representou, em *O Pagador de Promessas*, um aspecto trágico da falta de tolerância humana e, por isso, o texto causa tanta comoção no leitor/espectador. O desfecho da peça transmite ao público uma mensagem engajada, de protesto contra a injustiça e a opressão que a camada mais humilde da população brasileira historicamente sofria. Dentre os temas que geram os conflitos na obra, sobressaem: a humildade *versus* arrogância, a pureza *versus* malícia e a sinceridade *versus* a corrupção.

Em um primeiro nível de leitura, o texto mostra-se anticlerical na maneira inflexível e cruel pelo qual o personagem Zé do Burro é tratado. No decorrer da leitura é demasiada a aversão que Dias Gomes sente e isto abre espaço para uma leitura interpretativa que conduz ao entendimento de luta, de desejo por uma

sociedade mais justa, tolerante, generosa e despretensiosa. Isso é visível na fala de uma das suas heroínas, a personagem Branca, de sua obra *O Santo Inquérito*:

BRANCA

Acho que as boas ações só valem quando não são calculadas [...] Não foi querendo agradar a Deus que eu me atirei no rio para salvar o padre. Foi porque isso me deixaria satisfeita comigo mesma. Porque era um gesto de amor ao meu semelhante. E é no amor que a gente se encontra com Deus. No amor, no prazer e na alegria de viver. (GOMES, 1985, p. 135).

Não pretendemos afirmar que Dias Gomes seja um escritor católico, mas sim um escritor preocupado com as causas sociais, desde as necessidades básicas até as do espírito. Grande parte de suas obras contém um profundo, coerente e sincero engajamento político. Ao invés de sugerir a adesão de uma religião oficial, elas se tornam flexíveis às várias faces religiosas da sociedade. Todavia, “não se pode deixar de respeitar o genuíno sentimento religioso que se revela na exaltação do animal sagrado – adoração ainda hoje corriqueira em várias religiões do mundo e parte da herança arcaica da humanidade”. (ROSENFELD, 1996, p.98).

Consideramos que a importância maior das suas obras resida na maneira crua como ele representa um país atormentado e dividido em facções e grupos de opiniões, aparentemente irreconciliáveis. Tal mensagem é um grito de esperança na fraternidade entre os homens. As personagens Zé do Burro e Branca Dias estendem-nos a mão e nos falam sobre bondade, generosidade, lealdade e respeito ao ser humano. Todos aqueles que souberem entender esta linguagem terão o seu lugar na maior das igrejas — a dos homens de boa vontade.

Os dois personagens acreditam na providência divina e numa vida de simplicidade, de acordo com os seus princípios e ética, cumprindo despretensiosamente a missão que acreditam ter recebido para cumprir na terra. A peça *O Pagador de Promessas* deseja representar a busca por “uma sociedade justa e tolerante, na qual o indivíduo possa desfrutar livremente e em paz de todas as maravilhosas dádivas da natureza, e transmitir aos seus semelhantes o impulso de generosidade e amor que existe no coração de todos os homens de boa fé”. As peças de Dias Gomes apresentam

um quadro vivo de aspectos fundamentais do misticismo e messianismo popular, sugerindo ao mesmo tempo algumas das

causas fundamentais deste fenômeno, de que Dias Gomes, de resto, não vê os laços negativos, mas também o que nele manifesta de energia, heroísmo, pureza, solidariedade e força, infelizmente canalizados para comportamentos irracionais e desvinculados da realidade. (ROSENFELD, 1996, p. 99).

O Pagador de Promessas trabalha com questões como a superação da pobreza, a procura da paz e do bem estar, da aceitação e da valorização do homem enquanto cidadão. Zé do Burro, nesse contexto, busca a aceitação da sua fé e dos seus valores, já que se esforça, ao máximo, para convencer seus antagonistas da boa fé das suas intenções, mas cada tentativa sua apenas fortalece a intransigência e o orgulho alheio.

ZÉ DO BURRO

Não sei Rosa, não sei... Há duas horas que tento compreender... Mas estou tonto, tonto como se tivesse levado um coice no meio da testa. Já não entendo nada..., parece que me viraram pelo avesso e k estou vendo as coisas ao contrário do que elas são. O céu no lugar do inferno... 'O Demônio no lugar dos santos...' (GOMES, 1986, p. 12).

Apesar de o protagonista morrer ao final da obra, sua mensagem permaneceu intacta aos leitores. Zé do Burro tem alegria de viver, sensibilidade e gratidão. "A realidade histórica resultou, no mundo da peça, em fusão estranha de farsa grotesca, folclore, poesia, fanatismo, pureza, heroísmo, malícia e miséria humana". (ROSENFELD, 1996, p. 98). Na cultura brasileira, Dias Gomes percorreu um considerável e muito respeitado caminho dentro do teatro. Em *O Pagador de Promessas*, o dramaturgo carregou a sua cruz não só em dezenas e dezenas de palcos nacionais, como também internacionais.

2.3 Misticismo e Religiosidade

O teatro é uma das artes mais significativas, desde a antiguidade clássica até os dias de hoje. Trata-se de uma arte que pode ser vista como uma antiga e complexa maneira de expressão artística, sendo um dos maiores recursos pedagógicos utilizados nas escolas, nas universidades, inclusive ao nível de terapia. De um lado, possibilita o contato vivo e reflexivo com a obra artística de autores

consagrados, por outro é uma forma viva de recriação de contextos históricos e os estudos de costumes, crenças, valores de um povo. *O Pagador de Promessas* é uma dessas obras que muito tem a dizer a respeito da experiência humana, representada por meio da arte e da literatura.

O enunciado de *O Pagador de Promessas* é um apanhado de convicções que denotam um complexo jogo psicológico, centrado no protagonista. Com um olhar mais apurado, é possível compreender esse jogo de intenções individuais e coletivos, apontando para a função terapêutica do teatro que, conforme Aristóteles (1980), induz o espectador a uma catarse (liberação de sentimentos e emoções) diante do ato praticado e sofrido pelas personagens.

Na peça, essa catarse é representada por purgações de emoções, tais como: a compaixão (representada por um público localizado no exterior da igreja, que assiste Zé implorar para entrar e agradecer à santa) e o holocausto religioso (com a tragédia final, em que Zé foi morto, devido às divergências religiosas e místicas). Nessa direção, Aristóteles afirma que:

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (2003, p. 8).

O trágico que permeia peça ameniza-se pela presença de aspectos cômicos, oferecendo aos olhos de quem assiste a um espetáculo misto, o qual transita entre o trágico e o cômico. Outro aspecto interessante é o modo como o leitor apropria-se do contexto simplista do personagem Zé do Burro, quando verbaliza ter feito uma promessa para Nicolau, seu melhor amigo, a fim de ser curado. O leitor tem indícios para compreender o propósito de Dias Gomes, que ironiza a situação por meio de metáforas sobre o animal burro e, ao mesmo tempo, aponta para o Brasil em suas diferenças urbanas (pela incompreensão dos multiculturalismos) e rurais (pela não compreensão do personagem diante do impedimento de cumprir sua promessa).

O *Pagador* suscita alguns questionamentos ao leitor, afinal, Zé estaria certo em sua promessa? Quais valores religiosos estariam sendo discutidos? O fato de ser uma promessa acerca de um animal? O fato das religiões serem excludentes

e inconciliáveis? Ou a representação de uma ação que não foge à realidade circundante? Diante destas e outras indagações, torna-se permitido adentrar ao campo do realismo mágico, a fim de “[...] explicar a passagem estética – naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade”. (CHIAMP, 1980, p. 19). Esse realismo pode ser notado em uma possível intenção do escritor em construir um contexto histórico marcado por conflitos religiosos e culturais, quando o homem é representado desumano ao zombar a morte de seu semelhante.

A adoção do termo realismo mágico revelava a preocupação elementar de constatar uma ‘nova atitude’ do narrador diante do real. Sem penetrar nos mecanismos de construção de um outro verossímil, pela análise dos núcleos de significação da nova narrativa ou pela avaliação objetiva de seus objetivos poéticos, a crítica não pode ir além do ‘modo de ver’ a realidade. E esse modo estranho complexo, muitas vezes esotérico e lúcido, foi identificado genericamente como magia (CHIAMP, 1980, p.21).

Antonio Candido (1973) afirma que não podemos interpretar a obra e entendê-la exatamente como ela é, isto somente o próprio escritor é capaz, mas percebemos que Dias Gomes tinha nítidos propósitos de mostrar as questões socioculturais da vida brasileira. De acordo com Agnaldo Rodrigues (2008), o texto apresenta uma consciência linguística que passa por diversos atravessamentos, tais como, por exemplo, sociológicos, linguísticos, históricos e psicológicos. Em *O Pagador*, entendemos que esses atravessamentos conjugam-se com o complexo jogo psicológico, que acontece a partir de um conflito de crenças e valores.

Algumas cenas da peça são passíveis de atenção particular, como a que segue. Na trama, a polícia, como representação do estado, não conseguiu lidar com as questões do multiculturalismo, agravando ainda mais a situação, o que transformou o episódio em drama policial. A imprensa, representada por um repórter mau – caráter e somente preocupado com edacidade dos fatos, distorceu os acontecimentos para benefício próprio. Temos, portanto, a opressão do Estado sobre o homem, esmagando convicções de acordo com a ideologia dominante.

O realismo maravilhoso foi considerado por base numa fé, descrito pela primeira vez por Alejo Carpentier no Prólogo de sua novela *El Reino de Este Mundo*, obra de (1949) considerada um marco do gênero literário. Como explicita no prólogo: “los que creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que son

Quijotes pueden meterse em cuerpo, alma y bienes, em el mundo de Amadis de Gaula o Tirante el Blanco”. (BRANCO, 2008, p. 22).

Este tipo de fé que Carpentier escreveu é uma fé tanto individual como coletiva, a qual fez com que milhares de escravos acreditassem em poderes sobrenaturais de um milagre que o líder Mackandal realizaria no dia de sua execução, na Ilha do Haiti. Assim, como os personagens em *El Reino de Este Mundo* de Carpentier, o personagem Zé, em *O Pagador de Promessas*, tinha as suas crenças numa mistura de mundo místico e isso consideramos como realismo maravilhoso. Vejamos na citação abaixo:

ZÉ DO BURRO

Seu vigário me desculpe, mas eu tentei de tudo. Preto Zeferino é rezador afamado na minha zona: sarna de cachorro, bicheira de animal, peste de gado, tudo isso ele cura com duas rezas e três rabiscos no chão. Todo mundo diz. E eu mesmo, uma vez, estava com uma dor de cabeça danada, que não havia meio de passar. Chamei Preto Zeferino, ele disse que eu estava com o sol dentro da cabeça. Botou uma toalha na minha testa, derramou uma garrafa d'água, rezou uma oração, o sol saiu e eu fiquei bom. (GOMES, 1986, p. 66).

A religiosidade do personagem Zé remete o leitor a um envolvimento íntimo e maravilhoso ao misticismo, por meio de seu conhecimento popular. O realismo maravilhoso carrega em sua nomenclatura um binômio (substantivo concreto - realismo) com caracterização de um (adjetivo abstrato - maravilhoso). Então, o real mistura-se ao maravilhoso, não que a peça teatral seja baseada na realidade, mas sugestionamos que Dias Gomes pensou nos dramas reais sobre as crenças do homem em idolatrar um Deus, causando inúmeras matanças na história da humanidade.

José Saramago na peça teatral *In Nomine Dei* legou a reflexão sobre um dos maiores holocaustos já existentes na história da humanidade, causado por divergências religiosas. Para Helmuth Ron Glasenapp, “a religião é a convicção de que existem poderes transcendentais, pessoais ou impessoais, que atuam no mundo, e se expressam por insight, pensamento, sentimento, intenção e ação”. (CAMPOS, 2004, p. 13). Observemos o fragmento abaixo, pois apresenta aspectos que comprovam a discussão em foco.

PADRE

Você fez mal, meu filho. Essas rezas são orações do demo. Você não soube distinguir o bem do mal. Todo homem é assim. Vive atrás de milagre em vez de viver atrás de Deus. E não sabe se caminha para o céu ou para o inferno. (GOMES, 1986, p. 67).

No fragmento acima, observamos uma representação da divindade de um modo negativo, pois cria-se a ideia de um ser supremo que tudo pode fazer, a quem o homem deve, pela sua pequenez, perseguir sempre esse objetivo. Por isso, não há estranhamento da crença em milagres ainda nos dias atuais, pois a sociedade está moldada, desde a antiguidade, para acreditar em um poder que pode mudar o destino do homem.

O existencialismo apresentou um homem que devesse caminhar sozinho para que conseguisse atingir as suas potencialidades. Afinal, o que seria do homem caso ele tivesse que admitir que o insucesso da vida nada tenha haver com a fatalidade do destino? Ou que alguma tragédia não foi um mero acidente? É natural que o homem não queira estar só em suas decisões, para que possa culpar suas falhas nos desígnios vontade de Deus.

Nietzsche (1999, p.102) teve grande contestação em suas ideias, pois quando afirmou "Deus está morto", "o homem foi abandonado à própria sorte" e "escravo da própria subjetividade", entrou em choque com experiências humanas seculares. Para Alves (2012), essa linguagem de Nietzsche decreta a morte de Deus e rompe com as convicções religiosas.

Se a morte de Deus significa a libertação do homem é porque a vida de Deus implicava sua escravidão. Ele constituía os muros de uma prisão, uma limitação da liberdade, uma domesticação da ousadia e da criatividade humanas – pelo menos este Deus de que fala a linguagem da Igreja (ALVES, 2012, p. 102).

Essa citação indica crítica de Alves (2012) à igreja como instituição, capaz de podar comportamentos humanos, domesticando-os, limitando a liberdade de expressão e a criatividade.

Ao ser retirado do homem o espírito criativo Alves conclui que “em vez de libertar o homem para a criatividade, a graça torna-a supérflua ou impossível” (ALVES, 2012, p. 271). Ou seja, é preciso criar uma nova "linguagem de fé" que é a junção da linguagem teológica cristã com a linguagem do humanismo político. O potencial que o conjunto de doutrinas religiosas adquiriram a partir da Reforma

acontecida no século XVI, ao entrelaçar diversas nações em prol de uma libertação humana, também parece ter gerado uma alienação que causou posicionamentos contraditórios.

Esse diálogo de Alves com concepções de Nietzsche são inquietantes, mas tem uma explicação fenomenológica, já que o filósofo acredita que o homem tem a capacidade de buscar sonhos, conquistar liberdade e realizar todos os seus desejos ou, pelo menos, os que forem socialmente aceitos, pela sua própria capacidade de ser e agir sobre o mundo.

O comportamento da personagem Zé, fruto de suas convicções, não foi aceito, causando nele um grande sentimento de desilusão ao ver suas verdades sendo desacreditadas por uma coletividade. O protagonista tem sobre a fé a ideia de que Deus tem infinito poder de beneficiar o ser vivo por meio de milagres e, por isso, não fazia distinção entre as religiões, uma vez que Deus era um só, e todos cristãos.

ZÉ

Para o inferno? Como pode ser, Padre, se a oração fala de Deus? (recita) "Deus fez o sol, Deus fez a luz, Deus fez toda a claridade do Universo grandioso. Com sua graça eu te benzo, te curo. Vai-te sol, da cabeça desta criatura para as ondas do Mar Sagrado, com os santos poderes do padre, do filho do Espírito Santo." Depois rezou um Padre Nosso e a dor de cabeça sumiu no mesmo instante. (GOMES, 1986, p. 66-67).

J. L. Moreno (1984) desenvolveu uma teoria do Psicodrama e nela criou o teatro da espontaneidade, descobrindo o valor terapêutico dessa arte nos distúrbios do comportamento humano. Logo, entendemos que o homem apodera-se das experiências alheias para guiar-se, direcionar-se, não que não soubesse aonde ir, ou o que fazer, mas que o outro poderia servir de espelho. Pelo teatro, o homem tem a capacidade de se ver no comportamento do outro, de se perceber. Este pensamento associa-se a discussão fomentada por Fischer (2007), quando afirma que

o desejo do homem de se desenvolver e completar indica que ele é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude se, se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele. (FISCHER, 2007, p.13).

As ideias de Fischer (2007) indicam que o indivíduo não evolui sozinho, pois trata-se de um processo coletivo que o obriga a se manter nas relações sociais. Nesse processo de criação e apropriação, surgem novos mundos, horizontes mesclados entre o que é nosso e do outro, pois são pressupostos da construção do saber. Construimos verdades baseadas em experiências, dogmas, crenças, valores, entre tantos outros campos da experiência humana que nos fazem evoluir individual e coletivamente. Em *O Pagador de Promessas*, Dias Gomes apresenta esses dois mundos, o da ignorância (falta de conhecimento científico) e o da ciência (no qual está o conhecimento religioso formal/ tradicional/ institucionalizado socialmente), que resistia, ainda no Século XX, em somar propósitos na construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

CAPITULO III - A RELIGIOSIDADE COMO PROPAGAÇÃO DE UM DESEJO

3.1 *O Pagador de Promessas*: a construção de um herói moderno

O herói é aquele que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo (CAMPELL, 1990, p. 131).

Para Szondi (2004), no herói é encarnado um código das necessidades sociais, que permite ao homem perceber a nostalgia, a esperança e os sonhos. Esse tipo de propaganda ideológica faz da obra literária e artística um recipiente que carrega, em seu tempo, a historicidade de uma época, concentrando uma determinada mensagem no comportamento de uma personagem protagonista, a quem costumamos designar de herói/anti-herói. O herói destaca-se entre as demais personagens porque conduz nas atitudes aquilo que o povo de uma época traz como virtude humana. Nessa direção, o herói é construído pelas angústias populares em um tempo quando o homem precisa sentir-se protegido. Por isso, as histórias fabulosas que ultrapassa a realidade, tais como: a força em domar a natureza, saltar montanhas e lutar contra monstros. "A literatura propriamente dita é uma das modalidades que funcionam como resposta a essa necessidade universal". (CANDIDO, 1972, p. 172) É, justamente, a necessidade de sonhar, de evadir-se do mundo por um breve instante à procura de superação.

Percebemos em *O Pagador*, essa perspectiva da aventura, pois "o expectador do teatro dramático diria: É verdade, também já passei por isto. Também sou assim. Isto acontece sempre. O sofrimento deste homem me perturba porque não existe saída para ele". (BRECHT, 1967, p.70). Dias Gomes apresenta o extremismo nas atitudes das personagens, relacionando-as àquelas da tragédia grega, quando se entrecruzam culpa e falha trágica.

Para Bakhtin (2000, p. 204) "o objeto estético abarca todos os valores do mundo, que possui um coeficiente estético determinado; a posição do autor e seu desígnio artístico devem ser avaliados em função de todos esses valores". Nessa mesma direção, o teórico ainda afirma que "Tal mote dispõe da memória que me faz lembrar e esquecer, do que se esfarela e se solidifica entre culturas, entre palavra e signo ideológico como forma de integrar e não excluir o discurso de outrem". (BAKHTIN, 1999, p.18). Essas afirmações retomam valores que estigmatizam a vida

humana em engrenagens sociais preconceituosas ou, de outro modo, criam paradigmas nos quais os heróis são nítidas representações.

REPÓRTER

(Entra acompanhado do Fotógrafo)

Lá está ele.

(Vai a Zé, enquanto o Fotógrafo circula à procura de ângulos. O Repórter é vivo e perspicaz. Dirige um cumprimento entusiasta a Zé do Burro)

Bom dia, amigo!

(Aperta efusivamente a mão de Zé do Burro)

Parabéns! O senhor é um herói.

ZÉ

(com estranheza)

Herói?

REPÓRTER

(Com entusiasmo)

Sim, sete léguas carregando esta cruz.

(Calcula o peso)

Pesada, hem? Sete léguas... quarenta e dois quilômetros. A maior marcha que eu fiz foi de vinte e quatro quilômetros, no Serviço Militar. E o fuzil não pesava tanto assim.

(Ri, mas seu riso murcha como um balão, ante o ar de desconfiança de Rosa e Zé do Burro)

Oh, desculpe... eu sei que o senhor fez uma promessa. A comparação não foi muito feliz...

(Para o Fotógrafo)

Carijó, pode bater uma chapa.

(Posa de frente para Zé do Burro, de caderno e lápis em punho)

Finja que está falando comigo.

ZÉ

(Começa a impacientar-se)

Fingir que estou falando... pra quê?

REPÓRTER

E dentro de algumas horas o Brasil inteiro vai saber. O senhor vai ficar famoso.

ZÉ

(Contrariado)

Mas eu não quero ficar famoso, eu quero...

ROSA

(Interrompe, em tom de repreensão)

Que é isso, Zé. Seja mais delicado com o moço. Ele é da gazeta...

REPÓRTER

A que horas chegaram aqui?

ROSA: Antes das cinco.

REPÓRTER

Fizeram o percurso então em 24 horas. Com 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.

REPÓRTER

Mas como nasceu a ideia dessa... peregrinação?

(As perguntas são feitas a Zé do Burro, mas este recusa-se a respondê-las).

ROSA: Não nasceu ideia nenhuma. O burro adoeceu, ia morrer - ele fez promessa pra 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... quarenta e dois 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?” (GOMES, 1986, p. 65-69).

Vejamos que o repórter está construído como um símbolo das ansiedades sociais capitalistas, mas também politizado. Utilizando o jogo de interesses, transparece hipocrisia para conseguir a matéria, comportamento este que desvia a personagem das virtudes heroicas. Lembremos de Candido quando afirma que "algumas das tendências mais vivas da estética moderna estão empenhadas em estudar como a obra de arte plasma o meio, cria o seu público e as suas vias de penetração, agindo num sentido inverso ao das influências externas" (1972, p. 27). Esse pensamento de Candido vai ao encontro do que encontramos sobre a biografia de Dias Gomes, quando ele salienta que

o Pagador é uma peça nascida compulsivamente da necessidade interior de entender o mundo. Mas não é uma peça didática e, muito

menos, panfletária. Ao contrário, muito 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. Muito menos sofri qualquer influência partidária; procurei mesmo evitá-la a todo custo – jamais discuti o texto com qualquer dirigente ou membro do Comitê Cultural, do qual fazia parte. Acredito mesmo que poderia haver restrições ideológicas não muito graves, caso a peça fosse submetida à análise do Partido (GOMES, 1998: 178-9 [grifos meus]).

Em *Apenas um Subversivo* (1998), Gomes revela o real interesse da peça, indicando a mensagem de luta social como uma engrenagem capaz de transformar o homem que, em sociedade, pode abalar comportamentos enraizadas por séculos. Portanto, “a estrutura de um texto qualquer, ficcional ou não, de valor estético ou não, compõe-se de uma série de planos, dos quais o único real, sensivelmente dado, é o dos sinais tipográficos impressos no papel.” (CANDIDO, 2007, p.6).

Walter Benjamin conceitua a tragédia com base nas afirmações do filósofo Franz Rosenzweig, que considera o herói clássico sobre o predomínio de três elementos Kantianos da existência: Deus, Mundo e homem; nesse sentido, “Deus estava longe desse mundo; o mundo continha o seu próprio logos; e o homem estava isolado dentro do eu. O herói trágico grego era uma encarnação desse isolamento” (CARLSON, 1995, p.353.). Estamos em uma situação diferente da que encontramos o herói moderno, pois ele

não está isolado do mundo, mas ‘é jogado de lá para cá’ nele, ‘totalmente receptivo, totalmente vivo e cheio de disfarçado medo do túmulo hiante’. Ele não é um eu neutro, abstrato, mas uma personalidade individual única com limitada consciência, tentando adquirir a consciência tanto do eu como do mundo. Seus objetivos e preocupações são totalmente opostas aos do herói trágico grego. (Ibidem, 1995, p.353.)

Nos moldes do protagonismo trágico, o herói tem uma singularidade única com a consciência inabalável, tendo como objetivo honrar uma promessa. A justiça desse acordo firmado com um poder celeste não pode ser contestada por um poder temporal. E é assim, com um único e irreduzível argumento, que o campônio Zé do Burro justifica a sua determinação em levar uma cruz até o pé do altar para agradecer a salvação do seu amado burrico. Enfrenta a perda amorosa, a argumentação eclesiástica e a força da lei; porém, acaba por vencer a todos na sua

ingênua, mas sincera, em uma alusão a Cristo e seu Calvário. Sendo assim, “Zé do Burro se compromete no mundo em linguagem e ação, empenhando-se finalmente em unir-se com o Outro absoluto. O objetivo último, nunca alcançado, do herói trágico moderno é a santidade”. (Passim, 1995, p.353).

O personagem é considerado "santo" por seus atos nobres, quase sobre-humanos, conforme observamos em: "eu prometi levar a cruz até dentro da igreja, tenho que levar. Andei sete léguas. Não vou me sujar com a santa por causa de meio metro". (GOMES, 1986. p. 54). Poucas habilidades com as palavras, um sertanejo não letrado e ignorante, imutável em sua promessa, consegue transpor o mundo do humano pela resistência de sua fé, colocando o espiritual acima do material.

Em *The Modern Temper (O temperamento moderno)* – 1929, de Joseph Wood, citado por CARLSON, encontramos a informação de que

a tragédia já não é possível porque o homem perdeu a convicção de que suas ações são significativas. No universo tal qual o vemos, tanto a Glória de Deus quanto a Glória do homem desaparecem, e com elas a tragédia, que inspirava pena e desespero por uma exortação a uma ordem e harmonias superiores. O universo pode agora oferecer, em vez dela, apenas *pathos* e farsa. Ainda podemos ler tragédias, graças a uma espécie nostalgia. (1995, p.354.)

Augusto Boal (1991), importante crítico do teatro brasileiro (e não só) afirma que o espetáculo teatral deve estar vinculado ao povo. Para esse crítico, o conjunto de artistas que compõe um grupo teatral “independentemente da qualidade de seus espetáculos, dividem-se em clássicos e revolucionários. São clássicos não os que montam obras clássicas, mas os que procuram desenvolver e cristalizar um mesmo estilo através de seus espetáculos” (p. 187). Nessa direção, Consideramos Dias Gomes além de clássico, um revolucionário, porque traz em suas peças discussões socioculturais de um modo peculiar, de modo que o espectador entre em sintonia com o contexto histórico de uma época. O dramaturgo faz o uso estético da linguagem, em prol dos oprimidos, e traz no conteúdo uma visão esquerdista, que o faz, de certa maneira, inovador.

Entre opressores e oprimidos, destaca-se o irreduzível padre Olavo que não aceita as manifestações populares em prol do protagonista, no intento de pagar sua dívida com a Santa. O Padre representa o poder instituído, pois ele traz

potencialidades daqueles que se encarregam de contar a história oficial, silenciando muitas vozes. Por isso, Zé do Burro representa aqueles que sobrevivem calados de suas vontades, uma espécie de herói daqueles que transitam pela vida sem serem ouvidos.

Nota-se uma crítica ao formalismo clerical, ao apego às aparências e ao culto rigoroso das práticas religiosas. Discute-se, portanto, a religiosidade e o misticismo de modo irônico, em um país onde o convívio entre crenças deveria ser algo pacífico em pleno Século XX. Em razão disso, a peça não discute apenas religiosidade e o mal que circunda o sincretismo, mas o conflito que se estabelece entre as premissas de todo um círculo social e de instituições que lidam com a formação do caráter humano.

As personagens que representam a Igreja incorporam as formas da intolerância religiosa, que ainda podemos observar no mundo atual, nem tanto no Brasil (talvez), mas, sobretudo, em outras regiões do mundo. Esta investigação, portanto, apresenta discussões sobre uma peça teatral que no seu conteúdo desenvolve reflexões sobre aspectos sociológicos, filosóficos e psicológicos, observáveis no cotidiano social.

Em diversos momentos de sua biografia, Dias Gomes indica que suas obras partiam das observações que fazia da realidade, um tipo de narrativa que lidava com a memória que tinha dos eventos ocorridos. Para o dramaturgo,

tudo que me vem à mente remetido pelo passado chega translúcido, com a transparência dos fantasmas, corro atrás, e se dissolve no ar, como bolhas de sabão, deixando-me frustrado e coberto de dúvidas, não consigo mesmo traçar uma linha divisória entre as imagens dos fatos acontecidos e aqueles criados pela minha própria imaginação. Não poderia nunca jurar dizer a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade, tão forte é a imagem da mentira que vem junto, grudada, parasitada. Não será a mentira, muitas vezes, mais reveladora que a verdade? Como posso afirmar que a vida que sei que vivi é mais verdadeira que a que inventei para mim? O que posso garantir é que esta última tem muito mais a ver comigo. (GOMES, 1998, p. 13)

Posteriormente, ele ainda salienta uma informação importante:

Não sei se os fatos aconteceram exatamente desse modo, como minha memória registrou, já que mais de uma vez a surpreendi querendo torcer as coisas, romancear, selecionando alguns episódios e apagando outros, atuando como uma espécie de

censura. Não confio nela, mas o que posso fazer? (Ibidem, 1998, p.54).

O debate acima parte de uma definição de memória como um armazenamento construtivo pelo qual o homem constrói sua identidade social. Bakhtin fala de um "trabalho vivo da intenção" que constitui todo o processo de produção de sentidos (1990, p. 99); portanto, isso não significa que a intenção do autor preexista ao discurso, mas sim no circuito de comunicação discursiva, composta por relações harmônicas, tensas ou conflituosas, entre proposições e expectativas, produção e reconhecimento. O sentido de um texto também dialoga com a intenção do autor de várias formas, inclusive levando em consideração o contexto situacional no qual ele cria seus sujeitos de enunciação. Há, pois, uma soma de conhecimentos de forma consciente e talvez inconsciente, já que a intenção é indissociável dos processos comunicativos.

Para Gomes (1985), o homem no sistema capitalista é um ser em luta contra uma engrenagem social que promove a sua desintegração, ao mesmo tempo em que aparenta e declara agir em defesa de sua liberdade individual; cada um de nós tem pela frente o seu "Padre Olavo", pois ele não é apenas o símbolo de intolerância religiosa, mas de intolerância universal. Veste batina, podia vestir farda ou toga. É padre, podia ser dono de um truste (p.19-20).

Gomes traz à tona situações marcadas pelo uso da violência e do poder, consequências de uma sociedade que ignora atos inescrupulosos de quem tem o poder de decisão, não só religioso, mas nos distintos setores socioculturais e políticos. O sincretismo religioso passa a constituir entraves que se fortificam no decorrer do tempo, acarretando a inevitável cisão entre crenças. Podem ser observadas inúmeras igrejas e religiões, e cada qual parece seguir um Deus diferente.

As religiões surgiram de várias formas, durante a história da humanidade. Joseph Campbell, em *Livro das religiões*, afirma que o surgimento delas poderia estar baseada na visão que as pessoas tinham das coisas inanimadas, pois acreditava-se "que os animais, as plantas, os rios, as montanhas, o sol, a lua e as estrelas continham espíritos, os quais era fundamental apaziguar" (1991, p. 15).

A ciência moderna tem a concepção de que a religião é independente, ligado ao elemento social e psicológico. No entanto, ela teria sua própria estrutura,

fazendo jus a essa independência. Campbell faz a seguinte pergunta: O que é religião? No lastro de respostas, o autor elenca as seguintes possibilidades: o batismo numa igreja cristã; a adoração num templo budista; os judeus com o rolo da Torá diante do Muro das Lamentações em Jerusalém; peregrinos reunindo-se diante da Caaba em Meca (CAMPBELL, 1991, p. 12). Partindo destes paradoxos, chegamos a uma discussão que se envereda pelo catolicismo, trazido para o Brasil pelos portugueses que, com o passar do tempo, entrou em contato com as crenças dos africanos e rituais indígenas.

Os portugueses, como se sabe, depararam-se com os indígenas e, posteriormente, com os africanos, que cultivavam várias práticas culturais e religiosas. Sanchis (1995) fala de um catolicismo de aldeia “enraizado numa identidade local” (p. 100). Com os africanos, o Brasil teve contato com outras nações, seus clãs, linhagens, e tudo isso fez com que disseminassem tradições híbridas, mesmo que o catolicismo fosse a religião oficial por durante longo tempo.

É interessante destacar que a religião católica preocupava-se em catequizar a população, enquanto os negros moviam-se para autopreservação de suas crenças, para sobrevivência de suas raízes místicas. Por isso, resguardavam suas culturas na esperança de conquistar a liberdade, conservando viva a mãe África.

Obrigados a se dobrarem ao mundo ocidental, os negros da Bahia, outrora escravos, hoje explorados, sofrem uma opressão que chega a lhes tirar a posse de si mesmos; para se defenderem, não lhes basta preservar seus costumes, suas tradições e suas crenças: eles cultivam as técnicas que os ajudam a se arrancar, através do êxtase, da personagem mentirosa na qual foram aprisionados; no instante em que parecem perder-se é que se reencontram: eles são possuídos, sim, mas por sua própria verdade. O candomblé, se não transforma os seres humanos em deuses, ao menos, através da cumplicidade de espíritos imaginários, restitui a humanidade a homens rebaixados à categoria de rebanho. (BEAUVOIR, 2010, p.563-564).

O trecho acima é parte das reflexões que Simone de Beauvoir fez sobre a cultura brasileira, durante sua vinda ao Brasil, no período de agosto a setembro de 1960. Na visita, Beauvoir e Sartre tiveram como cicerones Jorge Amado e Zélia Gattai. A relação cotidiana transformou-se em uma bela amizade, sobre a qual Simone de Beauvoir escreveu um importante texto. Ambos eram ateus

convictos, sendo acolhidos pelo Candomblé de mãe Senhora, em Salvador: “Sartre era Oxalá, e eu, Oxum”. (BEAUVOIR, 2010); essa revelação foi realizada no terceiro volume dos escritos sobre suas memórias, *A Força das Coisas*.

Tudo isso significa que estamos sincronizados a uma ideia de existência de um ser superior, inigualável, ao qual nos conduz rumo àquilo que acreditamos. Conforme Alves, “o mundo que me cercava, me amedrontava. Por prudência, optei pelo silêncio. Aí, de repente, uma criança entrou na minha vida, tardiamente. Uma filha temporã. Foi ela que me fez ter coragem. Penso que Bachelard deve ter tido experiência semelhante.” (ALVES, 2005, p. 75).

Na peça, vemos a figura de Zé do Burro, com seu discurso nas crenças populares, juntamente com a do padre Olavo com o discurso católico, de difícil compreensão para o protagonista. Nesse sentido, lembramos que, no contexto da colonização, muitas pessoas encontravam dificuldades de identificação com o culto da Igreja. Essas pessoas acabavam buscando formas de vivenciar sua fé, de maneira mais popular e participativa, recorrendo, muitas vezes, as outras práticas que melhor representavam a sua fé.

Com o passar dos anos, as práticas religiosas votadas à cultura negra, foram apresentando dimensões maiores, principalmente em lugares de grande concentração dessa população. No texto de Dias Gomes, esse lugar chama-se Bahia. Tal constatação é percebida no diálogo entre o protagonista e Padre Olavo:

ZÉ

Foi então que comadre Miúda me lembrou: por que eu não ia no candomblé de Maria de Iansã?

PADRE

Candomblé?!

ZÉ

Sim, é um candomblé que tem duas léguas adiante da minha roça. (Com a consciência de quem cometeu uma falta, mas não muito grave) Eu sei que seu vigário vai ralhar comigo. Eu também nunca fui muito de frequentar terreiro de candomblé. Mas o pobre Nicolau estava morrendo. Não custava tentar. Se não fizesse bem, mal não fazia. E eu fui. Conte pra Mãe-de-Santo o meu caso. Ela disse que era mesmo com Iansã, dona dos raios e das trovoadas. Iansã tinha ferido Nicolau... pra ela eu devia fazer uma obrigação, quer dizer: uma promessa. Mas tinha que ser uma promessa bem grande, porque Iansã, que tinha ferido Nicolau com um raio, não ia voltar atrás por qualquer bobagem. E eu me lembrei então que Iansã é Santa Bárbara e prometi que se Nicolau ficasse bom eu carregava uma cruz de madeira de minha roça até a Igreja dela, no dia de sua festa, uma cruz tão pesada como a de Cristo. (GOMES, 1986, p. 47).

É interessante enfatizar que o Atlântico foi cruzado por mais de quatro milhões de negros africanos no período da colonização brasileira, causando uma reestruturação social e também ritualística com a bagagem cultural trazida de diferentes regiões da África, como: Angola; Congo; Nigéria e Moçambique.

Os escravos africanos possuíam suas próprias danças, cantos, deuses e festas religiosas. Campos (1998, p. 102) escreve que “proibidos pelos senhores de engenho de praticar o candomblé, os escravos desenvolveram uma forma de religiosidade na qual os símbolos e rituais afros se misturaram aos católicos, e vice-versa”. Essa era a única maneira de confrontar a opressão religiosa católica que misturava o frio da água benta com os quentes ferros dos grilhões.

A manifestação religiosa africana foi estigmatizada como bruxaria ou magia negra, e considerada totalmente inversa em relação à cultura eurocêntrica e à religiosidade católica. Determinou-se por um lado o negro (feio, preguiçoso, diabólico, bruxo), a fim de justificar o outro, o branco (belo, letrado, espiritualizado, cristão). Simone Beauvoir considera que

o catolicismo lança os pobres de joelhos diante de Deus e de seus sacerdotes. Pelo candomblé, ao contrário, eles experimentam essa soberania que todo homem deveria poder reivindicar [...] O momento supremo de sua vida individual – quando, de vendedora de bolos ou de lavadora de pratos, ela se transforma em Ogum ou lemanjá – é também aquele em que a filha-de-santo integra-se mais estreitamente em sua comunidade. Poucas sociedades oferecem a seus membros oportunidade semelhante: realizar sua ligação com todos, não na banalidade cotidiana, mas através daquilo que se experimenta de mais íntimo e mais precioso (2010, p.563-564).

Zé do Burro poderia representar os fiéis que possuem fé nos santos, como símbolos de uma aproximação com Deus. No entanto, ele não simboliza apenas um homem de fé, mas também a mistura entre elementos de espaços distintos: Catolicismo e Candomblé. No caso de Padre Olavo, vê-se a rigidez da igreja católica, que mostra Deus como um ser único e inatingível, e, em nome desse Deus, desencadeia-se aversão aos outros cultos. O cenário é tomado por muitos outros personagens que movimentam a escadaria da igreja de Santa Bárbara, em Salvador, entre eles, a personagem “Minha Tia”, representante do Candomblé.

A fé é discutida em três níveis: O catolicismo rígido, o candomblé e o sincretismo. Zé do Burro esperava ser acolhido pela fé católica na realização de sua promessa; no entanto, o acolhimento e a tolerância ao devoto veio justamente de Minha Tia, afeita do candomblé.

MINHA TIA

(Assume uma atitude de extrema cumplicidade) Meu filho, eu sou “ekédi” no candomblé da Menininha. Mais logo o terreiro está em festa. Você fez obrigação pra, lansan 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 lansan...

MINHA TIA

Foi ela quem lhe atendeu!

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. Numa igreja de Santa Bárbara.

MINHA TIA

Santa Bárbara é lansan. E lansan está lá! Vai baixar nos seus cavalos! Vamos!

ZÉ

Não. Não é a mesma coisa. Não é a mesma coisa. (Ibidem, 1986, p. 78-79).

Na peça, o culto religioso do candomblé não vê incompatibilidade entre as ideologias religiosas e se mostra capaz de tolerar as diferenças, diferentemente do catolicismo que não tolera o sincretismo. Contudo, Zé do Burro, devido aos seus princípios, nega-se a barganhar sua fé, e por isso empenhava-se em pagar a promessa na Igreja de Santa Bárbara.

PADRE

(Enjoadado)

Mas meu filho, isso é atraso! Uma porcaria!

Zé:

Foi o que o doutor disse quando chegou. Mandou que tirasse aquela porcaria de cima da ferida, que senão Nicolau ia morrer.

PADRE:

Sem dúvida.

ZÉ

Eu tirei. Ele limpou bem a ferida e o sangue voltou que parecia uma cachoeira. E quéde que o doutor fazia o sangue parar? Ensopava

algodão e mais algodão e nada. Era uma sangueira que não acabava mais. Lá pelas tantas, o homenzinho virou pra mim e gritou: corre, homem de Deus, vai buscar bosta de vaca, senão ele morre!

PADRE:

...o sangue estancou?

ZÉ:

Na hora, pois é um santo remédio. Seu vigário não sabia? Não sendo de vaca, de cavalo castrado também serve. Mas há quem prefira teia de aranha. (GOMES, 1986, p.65)

Na verdade, o protagonista viu-se sem saída e para não perder seu animal fez o possível para salvar-lhe a vida. Procurou as rezas de preto Zeferino, rezador da sua zona; no entanto, também não deram certo. Então, foi no terreiro de candomblé e lá encontrou a resposta àquela fatalidade. Zé justifica-se ao padre, dizendo que:

sim, é um candomblé que tem duas léguas adiante da minha roça.[...] Eu também nunca fui muito de frequentar terreiro de candomblé. Mas o pobre do Nicolau estava morrendo. Não custava tentar. Se não fizesse bem, mal não fazia. E eu fui. Conte pra Mãe de Santo o meu caso. Ela disse que era mesmo com lansã, dona dos raios e das trovoadas. lansã tinha ferido Nicolau, pra ela eu devia fazer uma obrigação, quer dizer: uma promessa. (IBIDEM, 1986, p. 69).

O argumento do personagem indica que não houve ignorância, falta de conhecimento religioso, pois foi a falta da imagem da santa na capela do seu povoado que lhe fez marchar até a cidade no intuito de levar a cabo sua tarefa. “É que na capela do meu povoado não tem uma imagem de Santa Bárbara. Mas, no candomblé tem uma imagem de lansan, que é Santa Bárbara.”. (IBIDEM, 1986, p. 70). O padre Olavo se irritando proclama: “não é a mesma coisa!”, (IBIDEM, 1986, p. 69), fazendo com que desta forma torne-se evidente a sua intolerância frente ao sincretismo: “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!”. (IBIDEM, 1986, p. 71).

Vejamos que esse monopólio da Igreja vai ao encontro àquela realidade social, resultado de misturas de rituais e crenças, provenientes do encontro de diversas culturas, no decorrer da história. Em relação a essa oposição ao sincretismo no campo institucional, devemos compreender que ela é muito mais

discursiva do que vivida. No discurso, a religião institucionalizada pretende-se *pura*; porém, nas práticas cotidianas, o sincretismo está muito presente.

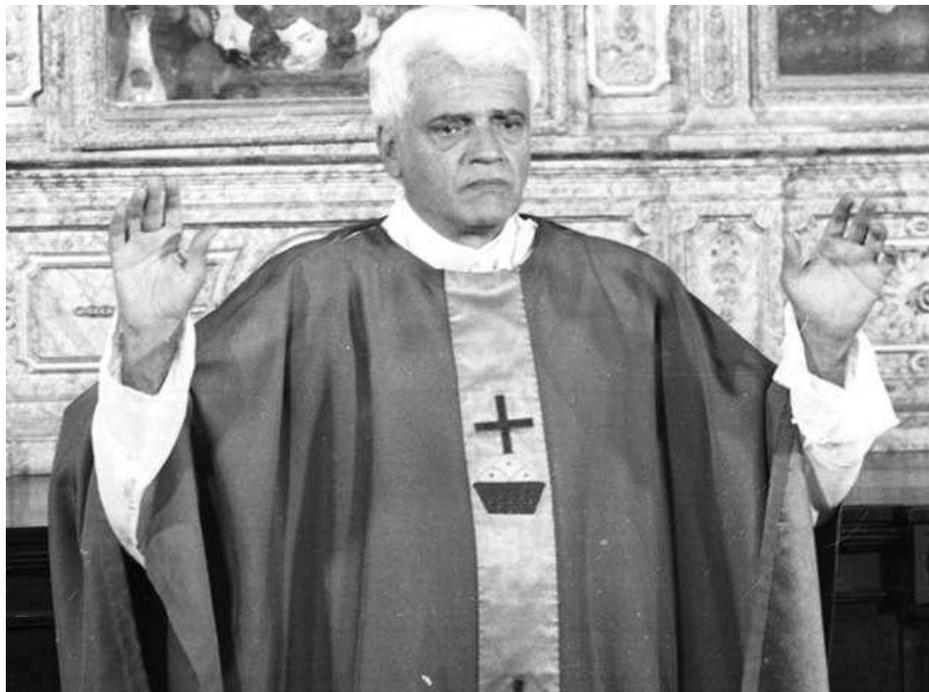
O devoto Zé do Burro foi erroneamente interpretado pelas pessoas, sendo estigmatizado de Messias, enquanto outros acreditavam que o personagem tinha propósitos de investir em cargos políticos ou, simplesmente, viam-no como um comunista, querendo usufruir da ideia de reforma agrária.

GUARDA

(Continuando a ler)

Para o vigário da paróquia de Santa Bárbara, é Satanás disfarçado Quem será afinal Zé do Burro? Um místico ou um agitador? O povo o olha com admiração e respeito, pelos caminhos por onde passa com sua cruz, mas o vigário expulsa o do templo No entanto, Zé-do-Burro está disposto a lutar até o fim". Acho que o moço não entendeu bem o seu caso (Olha-o com certa desconfiança) Ou então fui eu que não entendi (Dá o jornal a Zé-do-Burro) Podem ler, mas não joguem fora (Iniciando a saída) Quero levar pra casa (Sai). (GOMES, 1986, p. 90).

Figura 10: Do filme *O Pagador de Promessas*



Fonte: <https://arsgratiapecuniae.wordpress.com/2015/01/13/especial-luz-camera-50-anos-o-pagador-de-promessas-1988/>. Acesso em 03/03/2015, às 20 horas 10 minutos.

Portanto, todos esses elementos metafóricos significam uma ameaça tanto para o estado quanto para igreja, pois são instituições que temem qualquer coisa que possa desestabilizar o sistema, a sociedade. O *Pagador de Promessas* cria uma situação que nos faz pensar que na religião todos ganhariam com o uso da fé, pois ela ditaria normas à vivência humana. A história da humanidade provou que, em nome da fé, sociedades inteiras foram dizimadas e povos domados. Isso quer dizer que a religião é, em grande medida, um espaço político que determina comportamentos culturais e ideológicos, frente aos aspectos moralizantes da vida.

Acreditar que todo o universo é moldado pelas mãos do homem e que o mal não é exatamente um demônio escondido por trás das pedreiras causa certo mal-estar à civilização. Isso nos remete a pensar em Sigmund Freud que considera que

a religião é uma ilusão, pois “se compreendi corretamente o meu amigo, ele quer significar, com esse sentimento, a mesma coisa que o consolo oferecido por um dramaturgo original e um tanto excêntrico ao seu herói que enfrenta uma morte auto-infligida: ‘Não podemos pular para fora deste mundo. Isso equivale a dizer que se trata do sentimento de um vínculo indissolúvel, de ser uno com o mundo externo como um todo’” (FREUD, 2010, p.34).

Para o pai da psicanálise "a religião é uma neurose obsessiva universal porque vem em substituição a renúncia ao impulso sexual. A religião (neurose universal) os livra de uma neurose pessoal” (NAZAR, 2003, p. 37). O homem sucumbe, devido ao severo policiamento que tem sobre si mesmo e encontra na religiosidade o amparo para reverberação correta ou, pelo menos, de acordo com as regras impostas socialmente (e muitos casos, moralmente). O *Futuro de uma Ilusão* publicado nos anos de 1970 é um dos mais pertinentes textos de Freud sobre a religião. Neste livro, reúnem informações sobre a religião, pois quando se pergunta o que é a religião para a psicanálise, a resposta imediata é identificá-la a uma formação ilusória. Com poucos dados científicos, baseados em passagens históricas que pelo crivo do saber científico não tem como provar autenticidade de tais fatos, portanto não atendem as expectativas da humanidade, e caem em descréditos comprobatórios. “Se a verdade das doutrinas religiosas depende de uma experiência interior que dá testemunho dessa verdade, o que se dever fazer com as muitas pessoas que não dispõem dessa rara experiência?” (FREUD, 1976, p. 40).

Ciência e religião em dado momento da história pareciam inconciliáveis, pois para uma existir, a outra tinha que ser anulada. Paul Johnson frisa que "ao que parece, existe uma tendência natural para a crença. No íntimo de todo homem há um crente. Nem todos crêem nas mesmas coisas, mas todos acreditam em algo" (1964, p.186). Nota-se que independente de cultura ou história existe uma essência humana em acreditar em um lugar sagrado, vislumbrar este lugar por acreditar ser o oposto da terra, como definiria Mircea Eliade (2001):

O desejo do homem de viver no sagrado equivale, de fato, ao seu desejo de se situar na realidade objetiva, de não se deixar paralisar pela relatividade sem fim das experiências puramente subjetivas, de viver em um mundo real e eficiente - e não numa ilusão. (ELIADE, 2001, p. 32)

Nesse jogo entre sagrado e profano, Zé do Burro é penalizado pelo seu pensar indissolúvel, mediante a um drama que lhe fez reagir à intolerância, dando motivos ao drama vivido. A cena quando o protagonista abaixou-se para pegar a faca no chão, desencadeando o trágico, ato que lhe causou a morte, fez-nos pensar na tragédia grega. No teatro ático, as cenas de morte não ocorriam no palco, mas sim atrás do cenário, longe da visão do público espectador. O corpo do personagem era trazido e exibido numa espécie de carrinho. Levemos em consideração o fato da peça desenvolver-se frente a uma igreja, aspecto também observável na tragédia clássica.

A morte de Zé do Burro acontece no palco, mas é ocultada do público para que não se veja a violenta morte do herói. Quem será o assassino? Talvez ele fosse qualquer um daqueles espectadores que assistiam o episódio do protagonista; poderia ter sido o personagem Bonitão, que via naquela trágica morte a oportunidade para conquistar a mulher de Zé; ou o jornalista, em busca de fama. Enfim, muitos personagens poderiam beneficiar-se do triste fim de Zé do Burro. Dias Gomes deu fim à vida do herói protagonista, fazendo dele um mártir, em favor de sua convicção religiosa. Ao término do enredo, a população transporta seu corpo e alocam-no dentro da igreja para que pagasse sua honrosa promessa. Nas rubricas, nota-se o valor dado ao herói após a morte, pelo culto de admiração pela sua bravura e fé, mas castigado pelo instinto, teimosia, ignorância e não aceitação das coisas como elas devem ser. Dias Gomes aponta a tragédia como consequência

das ações humanas, pois conforme Boal, “a tragédia imita ações humanas. Ações, e não meramente atividades humanas.” (1991, p. 85).

Assim como o pintor usa a técnica do pontilhismo para pintar, o dramaturgo pincela o existir, e liberta as personagens da fatalidade, dando-lhe mais liberdade de ação, podendo viver e reviver as circunstâncias possíveis da escrita. Zé do Burro é um exemplo disso, quando revela um personagem que transcende os limites das convenções sociais e religiosas. A religiosidade e o misticismo são temas que foram tratados por Dias Gomes, em que não há acusações, mas uma representação daquilo que se via na vida real.

A intencionalidade do escritor em mostrar metaforicamente que Zé do Burro é puro, inocente como uma criança, que reza e chora por seu animal de estimação, está calcada num forte apelo emocional que toca profundamente o espectador. O desejo de realização, bem como o carisma são interpretados, por outras personagens, como *marketing político* para se obter maior reconhecimento popular. Dias Gomes realiza uma interessante construção artística ao humanizar o burro, um animal cujo propósito é simplesmente carregar cargas. Ou poderíamos também indicar a divinização do homem, quando Zé molda-se na imagem de Jesus Cristo, ao carregar a cruz pela cidade rumo à igreja (simbolicamente Calvário).

A palavra "Igreja" (*ekklèsia*, do grego *ekkalein* - "chamar fora") significa *convocação*. Designa também as assembleias do povo, geralmente de caráter religioso. No cristianismo primitivo, a primeira comunidade dos cristãos já se autodenominava Igreja. Na linguagem cristã, a palavra "Igreja" designa a assembleia litúrgica, mas também a comunidade local ou toda a comunidade universal dos crentes. Na verdade, estes três significados são inseparáveis, pois "A Igreja" é o Povo que Deus reúne no mundo inteiro. Existe nas comunidades locais e se realiza como assembleia litúrgica, sobretudo eucarística (Missa). Vive da Palavra e do Corpo de Cristo tornando-se, dessa forma, ela mesma o corpo de Cristo.

Depois do século IV d.C., a palavra *Igreja* também passou a denominar os templos onde os fiéis se reuniam: “a igreja é considerada como a Esposa de Cristo e a mãe dos Cristãos.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 501). Dentro dela há o desejo do abraço e o conforto do recebimento, mais precisamente uma relação dual na qual o filho se acalenta e, através da fé, sente-se

confortado. A igreja é também considerada uma videira, uma torre: “nas religiões que cercavam a antiga Israel, a videira passava por ser uma árvore sagrada até mesmo divina.”. (Passim, 1920, p. 500, 954). Esta árvore adquiriu no decorrer dos anos, através das tradições, um aspecto eminentemente positivo, sendo este caracterizado como expressões no estilo de: a árvore da vida, da paz, da vida do paraíso, o encontrar-se com Deus e suas santidades. De acordo com Passim (1920) o altar representa o *catalisador do sagrado*, sendo nele que o sagrado se condensa aos pés do altar, dando ao sacrifício o caráter de sagrado. Nesse sentido, o protagonista precisava cumprir sua promessa, caso contrário, sua oferenda não teria sacralidade e validade. Justamente por isso negou-se a aceitar a imposição do padre.

No terceiro ato, Zé do Burro continua incompreensível, porém, disposto a reagir, já que a polícia, em sua função de manter a ordem, ordenara que Zé do Burro fosse encaminhado para a delegacia. Encurralado, o personagem se nega a sair das escadarias da igreja e diz não querer sair daquele espaço. É um momento de forte tensão no enredo, talvez um dos mais significativos. Nele, o cômico já havia dado espaço ao trágico. Candido escreve acerca dessa questão que “a função narrativa, que no texto dramático se mantém humildemente nas rubricas (é nelas que se localiza o foco). (CANDIDO, p. 15, 2007).

Um objeto bastante significado no texto é a faca. Este objeto cortante simboliza a negação de Zé sobre aquele acontecimento, um símbolo de sua bravura e resistência. Sobre esse objeto, lembremos que “em diversas regiões a faca simbolicamente tem o poder de afastar as influências maléficas.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p.414). O seu simbolismo está ligado ao poder arquetípico de transformação do homem, sendo um objeto de sacrifício, além de poder ser considerada um símbolo da mente que repele qualquer convicção tradicional.

Zé-do-Burro, de faca em punho, recua em direção à igreja. Sobe um ou dois degraus, de costas. 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 subjugar-lo. E os capoeiros caem sobre os policiais para defendê-lo. Zé do Burro desapareceu 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, 1986, p. 138).

Aristóteles, pensador que fez dedicações filosóficas ao gênero trágico esboça a teoria da *Catarse* como meio pelo qual o homem purifica sua alma por meio da representação trágica. Para ele, a tragédia é um estilo derivado da poética dramática e consiste na reprodução de ações nobres, por intermédio de atores, os quais imitam no palco as desventuras dos heróis trágicos que, por escolhas mal realizadas, passam da felicidade para a infelicidade, provocando na plateia sentimentos de terror e piedade, purgando as emoções humanas. O espetáculo trágico tem a função de disseminar ensinamentos pedagógicos relacionados a bons costumes, e atitudes moralmente corretas.

De acordo com Campbell, a jornada de um herói implica em abrir mão do lugar onde vive, entrar na esfera da aventura, alcançar sua percepção simbólica e depois retornar a vida normal. Desse modo, os heróis são vistos por dois tipos de proezas. Primeiro: com bravura salva vida em batalhas; segundo: o herói aprende a lidar com o nível superior da vida espiritual humana e retorna com sua mensagem.

A façanha convencional do herói começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou que sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade. Essa pessoa então parte numa série de aventuras que ultrapassam o usual, quer para recuperar o que tinha perdido, quer para descobrir algum elixir doador da vida. Normalmente, perfaz-se um círculo, com a partida e o retorno (CAMPBELL, 1990, p. 131-132).

O herói sacrifica-se em prol de propósitos, enxerga além de si mesmo, nem que isso prejudique a sua autoconservação. Lembremos de *Édipo Rei*, de Sófocles, em que o peso do destino recaí sobre o protagonista, pois matou o próprio pai para desposar a mãe. Ao tornar conhecedor dessa tragédia, o herói, com o broche do vestido de Jocasta, morta extingue sua própria visão. Puniu a si mesmo em cumprimento da lei de oráculo de Delfos.

De acordo com Anatol Rosenfeld, O Pagador traz nuances da tragédia clássica, pois o protagonista está movido por sentimentos de culpa, falha e a "cegueira" do herói. Portanto,

temos aí o caso raro de uma tragédia pura, cujo herói mantém plena dignidade, apesar da perspectiva inicialmente humorística, abandonada na medida em que a substância humana de Zé se afirma e sobrepõe aos aspectos risíveis de seu desajustamento aos padrões culturais da cidade (ROSENFELD, 1996: 60).

Zé do Burro é um herói que evoca características de personagens trágicos, conforme discutimos acima. No entanto, ele está atualizado nos moldes da sociedade moderna, pela presença de traços regionais nordestinos, elementos que o afastam da tradição aristocrática clássica, mas aproxima a personagem daquilo que se denomina de tragédia moderna.

Os pontos de convergência entre os heróis da tragédia antiga e moderna revela o ponto de interseção entre a tradição e a experiência, conforme discute Williams (2002). Temos diante de nós a "tradição da civilização europeia" em resignificar o papel do herói na modernidade, pois "nunca houve de fato, uma recriação ou imitação da tragédia grega, o que, na verdade, não deveria causar surpresa, porque a sua singularidade é genuína e, em aspectos importantes, intransferível" (Ibidem, p. 35).

Verifiquemos isso na imagem das personagens levantando o corpo de Zé do Burro e colocando-o sobre a cruz, para levá-lo rumo ao interior da igreja, em um ato de invasão do espaço religioso; esse ato é muito significativo naquele período histórico, um tipo de exaltação do herói que vira mártir, frente a um sistema contraditório. É como se a população desse um basta ao preconceito de crenças e rompesse, à força, grilhões que amarravam historicamente cada religião no seu próprio espaço. Um modo de gritar basta ou jogar uma bandeira branca em uma situação vigente.

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. (GOMES, 1986, p. 46)

Rosenfeld (1977) afirma que existem duas categorias de heróis. O representativo, aqueles que celebram as suas potencialidades humanas, pois sua vontade indomável está guiada por seus instintos, mesmo sendo excessivo, desmedido, especialmente quando atinge seu triunfo; e o herói operativo que se revela por atos guerreiros que o transforma em salvador de um coletivo. Esta concepção é apenas teórica, pois na maioria dos casos ocorre uma fusão entre esses dois tipos de heróis, sendo predominando um ou outro aspecto. Assim, "todo o herói autêntico tende a ter traços místicos principalmente o operativo". (HEGEL, 1999, p. 203).

Nietzsche salienta que na época trágica os gregos viviam intensamente pela afirmação de seus instintos, por meio da arte, da música e do mito sincronizando-os com a natureza, especialmente com Apolo e Dionísio. Manifestações fisiológicas da natureza, pela qual o homem grego regenerava-se, diante dos horrores da existência humana. Para o autor, apolíneo e dionisíaco possuem forças indispensáveis à vida humana; portanto, são "poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza". (2001, p.32).

Assim, a origem da tragédia se dá pela fusão antagônica do espírito apolíneo com o espírito dionisíaco. O primeiro emana da luz que impera o mundo interior da imaginação, já que o "nome grego para a faculdade de sonhar; é o princípio de luz, que faz surgir o mundo a partir do caos originário, é o princípio ordenador que, tendo domado as forças cegas da natureza" (DIAS, 1994, p.26); o segundo é o deus do informe, da exuberância, da rebeldia, pois é guiado pela arte dos instintos, do emocional.

O prazer e a dor estão intimamente ligados em *O Pagador de Promessas*, pois a história do agricultor Zé do Burro são ultrajantes à dignidade humana. E esta alternância estabelecida por Dias Gomes (rir e chorar) é que se situa a matriz do trágico Nietzscheano, porque são dimensões essenciais da vida. Nietzsche esclarece:

Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos todavia, estarrecer-nos [...] Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a pleora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo; nós somos trespassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer. Apesar do medo e da compaixão, somos os ditosos viventes, não como indivíduos, porém como o uno vivente, com cujo gozo procriador estamos fundidos. (2001, p.101-103).

O *Pagador* potencializa a discussão legada por Nietzsche, pois o protagonista tem um destino fatídico, considerado pela teoria do filósofo alemão como uma contemplação ou júbilo; não havia solução e, por isso, ele transfigurou-se em uma autoaniquilação, arruinando-se na tragicamente, assumindo o seu destino, como se a tomada de consciência das pessoas representasse sua vitória. A única forma de chegar a essa tomada de consciência era com a morte.

Zé do Burro é um herói moderno, movido por suas paixões e convicções. Caminhara em direção ao trágico sem a interferência do Deus ou demais intervenções sobrenaturais. Lembremos da mitologia grega, na expressão *calcanhar de Aquiles*, usada ainda nos dias atuais, na representação do ponto fraco e vulnerável de um indivíduo. Poderíamos dizer que o calcanhar de Aquiles em Zé do Burro seja justamente a sua fé, o medo de não cumpri-la ou ser castigado pela não honraria de sua promessa. De um certo modo, Zé revive um mito religioso (Cristo), ou o reconhecimento de um milagre que tenha sido fruto de sua fé, cujo instrumento tenha sido a promessa realizada. Observemos algumas características desse personagem:

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 "que" de infantilidade. Seus gestos são lentos, preguiçosos, bem como sua maneira de falar. Tem barba de dois ou três dias e traja-se descentemente embora sua roupa seja mal talhada e esteja amarrotada e suja de poeira. (GOMES, 1986, p.23).

Cheio de qualidades e defeitos, corajoso, mas também medroso, Zé do Burro muito se assemelha aos camponeses nordestinos, com seu rosto maltratado pelo tempo e roupas sujas, simbolizando o árduo trabalho no campo. Um homem muito diferente do herói clássico, detentor de muitas qualidades: corajoso, sedutor, forte e belo.

Figura 11: Do filme *O Pagador de Promessas*



<https://gshow.globo.com/Especiais-50-anos/noticia/2015/01/veja-antes-e-depois-de-jose-mayer-e-elenco-de-o-pagador-de-promessas.html>. Acesso em 14/10/2015, as 12 horas 16 minutos.

Alves explica que “as pessoas são belas não pelo seu rosto, mas pelos desenhos que fazem com seus gestos”. (2005, p.84). Nas belas palavras de Rubem Alves, o herói moderno é o homem comum, que traça seu destino de acordo com seus desenhos e não com a beleza exterior de um rosto; interpretamos esses desenhos como as ações que esses heróis praticam no seu meio social. O protagonista de *O Pagador* tem qualidades, mas também defeitos os quais o

distanciam do herói clássico. Zé, um camponês rústico, persistente, lutador, mas temente quando se diz respeito ao misticismo.

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, 1986, p. 29).

Dias Gomes talvez tenha mostrado que cada personagem tinha o poder sobre seu próprio destino, assim como fez Marina Colasanti em *A Moça Tecelã*. A passo que Colasanti mostra as construções de sonhos e também a necessidade de desfazer essa construção, Dias Gomes também demonstrou a construção de convicções enraizadas em crenças e a necessidade de revê-las, diante das mudanças causadas pela evolução social. Por isso, a peça foi considerada politicamente incorreta em 1959 e, depois, em 1968, após o Ato Institucional número 5, pois certamente poderia confundir a mente de espectadores e de leitores, frente ao sistema de governo vigente.

Temos em *O Pagador de Promessas* a discussão sobre as vicissitudes de um momento histórico, de modo que dessa grandiosa exemplaridade nacional, apreendemos preciosas lições sobre misticismo e religiosidade, em dosagens de verdades que nos fazem refletir sobre sociedade e política, religião e humanidades. Isso faz lembrar Fischer quando discute Aristóteles, pois de um drama o espectador poderá repensar a própria vida, a sua comunidade, e a partir daí ter outras atitudes frente ao mundo.

Aristóteles, tão frequentemente mal compreendido, sustentou que a função do drama era purificar as emoções, superando o terror e a piedade, de maneira que o espectador, ao se identificar com Orestes ou Épico, viesse a ser por sua vez libertado daquela identificação e se erguesse acima da ação cega do destino. (FISCHER, 2007, p.14).

A literatura e arte insere o homem em uma vida atemporal e cativa, por meio do divertimento, a criação de novos mundos, mesmo que esses representem tão fortemente a realidade, pois “nosso teatro precisa estimular a avidez da

inteligência e instruir o povo no prazer de mudar a realidade. Nossas plateias precisam não apenas saber que Prometeu foi libertado, mas precisam familiarizar-se com o prazer de libertá-lo.” (Ibidem).

O Pagador de Promessas apresenta uma abordagem humanista, com a temática voltada ao homem essencialmente brasileiro, mas, ao mesmo tempo universal, diante da luta contra a engrenagem social e religiosa. Peça teatral de grande impacto na moderna dramaturgia brasileira, introduz na categoria de heróis trágicos a representação de um homem simples, porém obstinado com o cumprimento de suas dívidas morais, o que lhe atribui a grandiosidade dos grandes heróis épicos de lugares e tempos distintos.

3.2 A poética do espaço: entre símbolos e metáforas

Não se encontra o espaço, é sempre necessário construí-lo.
(GASTON BACHELARD)

O espaço em *O Pagador de Promessas* está potencializado em uma região do Brasil e centrado em um período sociocultural e político da história do país. A ideia de religião, tema central da trama, é tão potente que dissemina entre os elementos do texto um modo de pensar coletivo, típico do épico, que culminou em uma generalização do espaço religioso, ou seja, como se toda nação sofresse as consequências da intolerância de crenças, algo que já deveria apresentar-se tolerável nos meados do século XX (e notamos que, apesar da legislação, atualmente ainda há inúmeras intolerâncias).

Nesse espaço, a fé toma fôlego e desenvolve uma espécie de expectativa no público, como se clamasse por uma intervenção divina, a favor do protagonista. O enunciado inicial da obra já nos apresenta a potencialização do espaço em “é essa. Só pode ser essa” (GOMES, 1986, p. 10). O protagonista afirma, em tom de espanto, o reconhecimento da igreja, onde a promessa deveria ser finalizada.

(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 a gente saber se essa é mesmo a igreja de Santa Bárbara. (DIAS GOMES, 1986, p. 11). (Grifo nosso).

Nesse espaço físico, toda gama de acontecimentos será delineada, pois se trará uma discussão profunda sobre credos e o significado que eles têm na vida humana. Serão essas cogitações humanas que constituirão o comando que atribuirão o alicerce ao desenvolvimento da trama, nas suas diversas direções. O personagem protagonista entra em estado de euforia, tendo em vista que o cumprimento da promessa também simbolizaria a liberdade almejada, o pagamento necessário de uma dívida. Nessa direção, o espaço onde se culminam as ações é também o espaço de convivência/ligação entre o homem e a divindade, o lugar da comunhão entre a terra e o céu (a igreja).

É necessário compreender o espaço como parte incondicional do sujeito que nele está inserido. Nessa direção, Bachelard (2008) escreveu sobre uma “linguagem carregada de imagens”, quando somos levados a interpretar o texto literário a partir da compreensão dos seus desvios de linguagem. O espaço para esse teórico transcende o meramente físico, pois seria possível chegar a uma fenomenologia da imaginação, ou seja, tomar consciência de sua essência metafísica.

Quando Bachelard escreve sobre uma *linguagem carregada de imagens* pensamos, inevitavelmente, em Zé do Burro, tendo em vista que seu discurso é condicionado pelo espaço. Trata-se de um espaço que se materializa no plano do imaginário, do incognoscível, transcendendo o meramente humano. Estamos diante da linguagem de um personagem que, em sua solidão, não está murado somente em sua fé, mas principalmente em sua ânsia de liberdade.

Percebamos que nesse espaço há uma ebulição de vontades dos personagens e são justamente essas vontades que dinamizam as ações da peça. O espaço, dessa forma, constrói-se paulatinamente pelos meandros emocionais dos agentes em ação e, por isso, identificamos um aglomerado de vozes sociais (vozes individuais que soam coletivas) no contexto dramático do texto.

Um dos espaços que chama atenção na peça é a praça. Para Bakhtin a praça pública e suas ruas convergem o sagrado e profano, pois é “o principal palco

das ações carnavalescas” (BAKHTIN, 1987, p. 128). A peça de Gomes segue os parâmetros da tragédia grega clássica, ou seja, há uma praça e uma igreja, ambos constituindo o cenário da trama. A igreja (onde está o tempo de Deus) como espaço sagrado e a praça onde se desenvolve o profano, pois após os atos religiosos, o público iria para praça entrar em contato com o tempo do homem.

Os degraus da igreja lembram o galgar de espaços, em uma trajetória que segue do baixo para o alto, da terra para o céu, do terreno ao divino, do homem a Deus. Historicamente, muitos foram os fiéis que pagaram e ainda pagam promessas, subindo degraus de joelhos, por exemplo. Lembramos esse aspecto para afirmar que esses degraus têm significados interessantes na peça, pois, além de dialogar com ações populares dos sujeitos que levam a cabo a necessidade de automutilação para pagar suas promessas, indica que a igreja está acima dos espaços habitados pelo homem comum. O ato de subir a escadaria com a cruz nas costas, traz à tona a imagem do Messias subindo o monte da Caveira (Calvário), antes de sua crucificação.

Quando Bachelard afirma que “na leitura assimilada à vida, toda passividade desaparece quando tentamos tomar consciência dos atos criadores do poeta que expressa o mundo, um mundo que se abre aos nossos devaneios [...]. Ele compreenderá que o cosmos forma o homem, transforma um homem das colinas em um homem da ilha e do rio. Perceberá que a casa remodela o homem” (2008, p. 63), ele indica a transformação do *homem das colinas* em um *homem da ilha*, do *rio*, potencializando o espaço em prol da transformação do sujeito, dito em outras palavras, reforça a influência que o espaço físico pode exercer sobre o homem.

Figura 12: Do filme *O Pagador de Promessas*



Fonte: <https://365salvador.wordpress.com/2013/05/07/7-de-maio-igreja-dosantissimo-sacramento-do-passo>. Acesso em 15/04/2015, as 18 horas e 15 minutos.

Para Eliade (1995), "o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, mostra-se como algo absolutamente diferente do profano". Considera-se uma oposição entre o que o real e o irreal, pois são duas modalidades que permitem ao homem assumir o ser e estar no mundo. Assim, o homem religioso acredita na existência de um lugar sagrado e que, após a morte vai habitar, por seus atos generosos ou bom comportamento frente aos seus semelhantes.

Existe uma elevação de valores no homem religioso. Homologável e indiscutível cria-se o respeito e a confiança nas crenças e valores religiosos. Eliade apresenta o termo hierofania, que significa "algo sagrado que se revela". Assim, autor sugere eliminar a homogeneidade do espaço, ao mesmo tempo em que se revela uma realidade absoluta. Nas de Eliade, as manifestações sagradas podem ocorrer em qualquer lugar ou objeto, dependendo do valor simbólico que representa,

pois “não é a pedra, a árvore que são objetos de adoração, mas o sagrado que se manifesta através desses objetos cósmicos”. (ELIADE, 1999, p.274). Sendo assim, essas manifestações do sagrado são atos misteriosos que se apresentam ao crente, que vê, ouve, e sente uma realidade não pertencente ao mundo.

SACRISTÃO: O senhor não ouviu ele dizer? É Satanás! Satanás sob um dos seus múltiplos disfarces!

REPÓRTER: Satanás disfarçado em Jesus Cristo... acho que é um pouco forte. Em todo caso, isso é lá com ele. Eu confesso que não sou muito entendido na matéria. O que interessa é mantê-lo aqui, pelo menos até segunda-feira. Se for preciso, mandarei vir comida e bebida. Contanto que ele não vá embora antes de segunda-feira. Zé-do-Burro dá um passo em direção à igreja. Sacristão assusta-se.

SACRISTÃO: Com licença, senhores, com licença. (**Entra e fecha a porta, precipitadamente**). (GOMES,79-80, 1986).

O elemento complicador na peça foi o espaço de origem onde a promessa foi realizada, pois a igreja não permitia a mistura de templos e de culto, considerando a divindade lançada estranha à hagiografia cristã. Aquele ato de Zé do Burro foi rejeitado pelo padre Olavo, o qual acreditava que a promessa foi feita num espaço profano, conseqüentemente a cruz passa a ser vista como um signo demoníaco.

O sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história. Estes modos de ser do Mundo não interessam unicamente à história das religiões ou a sociologia, não constituem apenas o objeto de estudo histórico, sociológico, etnológico. Em última instância, os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmos e, conseqüentemente, interessam não só ao filósofo, mas também a todo investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana. (ELIADE, 2001, p.20)

As manifestações sagradas transcendem o sentido para o qual corresponde a ordem das coisas, do cosmo. O dito na sabedoria popular "Deus sabe o que faz", explica o motivo para ordem universal, seja o homem religioso ou não, pois sempre se busca o significado das ocorrências universais. Imaginar-se "abandonado no mundo", sentir-se desamparado e sozinho, "comprometido em um mundo pelo qual sou inteiramente responsável, sem poder, por mais que tente, livrar-me um instante sequer, desta responsabilidade" (SARTRE, 1997, p. 680). Este

pensamento parece asfixiar o filósofo, pois o mundo sem "Deus", pode causar a desordem universal.

O homem aparece como ator histórico diante da face de Deus (o que é muito diferente, diga-se de passagem, do homem como ator diante do destino, como na tragédia grega). Assim, os homens são vistos cada vez menos como representantes de coletividades concebidas mitologicamente, como era típico do pensamento arcaico. Mas são vistos como indivíduos únicos e distintos que desempenham atos importantes como indivíduos. Basta pensar nos perfis de figuras como Moisés, Davi, Elias etc. (BERGER, 1985, p. 131).

Nem todo texto tem a intenção de representar uma realidade, e nem representá-la fidedignamente. Em *O Subversivo*, Dias Gomes não poderia nunca jurar dizer a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade, tão forte é a imagem que vem junto, grudada, parasitada nos textos que ele produziu ao longo de sua carreira. “Não será a mentira, muitas vezes, mais reveladora que a verdade?”, indaga o dramaturgo (GOMES, 1998:13).

Como posso afirmar que a vida que sei que vivi é mais verdadeira do que a que inventei para mim? O que posso garantir é que esta última tem mais a ver comigo. Vou tentar, mas não sei se gostaria de ser absolutamente verdadeiro, já que vivi apenas um terço, se muito da vida que me estava destinada: os outros dois terços foram desvios por caminhos alheios, vidas que deveria ser vividas por outras pessoas; é a impressão que tenho. Não digo isso para me eximir de culpa, assumo todos os erros. Apenas quero ser honesto e preciso ao precisar a impressão da minha memória. E o caráter compulsivo e *empulhador de minha imaginação*. (GOMES, 1998:13).

Para Antonio Candido (2002), o elemento social está presente em toda a narrativa e justifica as questões políticas e religiosas disseminadas ao longo da peça, ocasionando esse aglomerado de vozes sociais, como uma orquestra habilmente comandada por Dias Gomes. Meio a essa complexidade, percebemos em *Zé do Burro* a representação da fé, da crença, da ânsia pela liberdade; mas em *Rosa*, a representação do ceticismo, da cobiça, da traição. É uma dualidade que permanece do início ao fim, diante da relação marcada pela disparidade não apenas sentimental, mas também espiritual.

Não tivesse Rosa ingressado no mecanismo corrupto da cidade, defenderia com êxito seu marido. E esquecesse o padre um pouco

os preceitos teologais e se inspirasse verdadeiramente na caridade cristã, evitaria que se comunicasse a catástrofe. (MAGALDI, 1986, p. 15-em *O Pagador de Promessas*).

A peregrinação de Zé do Burro foi camuflada no texto de Dias Gomes. Embora a peça faça alusão a peregrinação do personagem pela cidade, carregando às costas uma cruz, o enredo tem arranque a partir da chegada do casal à igreja de Santa Bárbara. De certo modo, o dramaturgo excluiu da trama acontecimentos maniqueístas exacerbantes, evitando a construção de personagens baseadas em arquétipos forçosos, talvez uma recriação forçosa da cena da peregrinação de Cristo, narrada pelas Escrituras Sagradas. Temos, portanto, um enredo que se inicia em um espaço onde se desenvolverá o destino do herói, sua sorte e destemperanças.

O herói forja frente à igreja uma dimensão politizada, com rígidas críticas às anomalias sociais, que se mostram gradativamente, conforme cada personagem permite-se conhecer. Nessa direção, toma-se contato com a irracionalização, bem como a confusão de sentimentos que marcam as aflições do homem moderno.

Figura 13: Do filme *O Pagador de Promessas*



Bonitão é uma personagem que merece atenção, pois ele encarna a típica figura do malandro. Trata-se de um cafetão que consegue desempenhar um papel fundamental na peça, pois desequilibra o fluxo linear da trama e estabelece parâmetros profanos em um espaço onde se deveria imperar o sagrado. Sua presença aciona mecanismos de desconstrução de um tempo sagrado, e lembra ao espectador que o homem vive no tempo profano, aquele que segue um curso que foge ao eterno retorno.

Nesse contexto de convivência entre sagrado e profano, positivo e negativo, percebe-se dois grupos de personagens, como segue: o primeiro poderíamos colocar Zé do Burro como ponto chave, pois nele vemos virtude, simplicidade e desejo de alçar degraus espirituais; o segundo, Rosa e Bonitão, pois esses dois formam o lado negativo das ações, constituindo-se certos tipos de antagonistas. A respeito de Bonitão, “veste-se sempre de branco, colarinho alto, sapatos de duas cores”, (DIAS GOMES, 1986, p. 16).

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. Sete léguas.

ROSA

Pra quê? Você explicava à santa que tinha sido roubado, ela não ia fazer questão. (DIAS GOMES, 1986, p. 14).

[...]

ROSA

Por que, 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 da 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 sete léguas. Não vou me sujar com a santa por causa de meio metro. (DIAS GOMES, 1986, p. 14).

A presença de Bonitão e Rosa ocasiona a subversão do espaço religioso, pois eles rompem com a fé e a humildade, reconfigurando a trama frente a um fervilhar de antíteses. Esse duelo relaciona-se a vida do homem normal, aquele que se apresenta sem heroísmos, muito menos características sobre-humanas, típicas dos heróis épicos. Temos, portanto, o homem que erra porque está no mundo, e, por

isso, sujeito a todas as suas vicissitudes, inclusive agir e sofrer ações que sejam frutos dos vícios sociais.

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.

[...]

ROSA

Se ele faz pouco de mim, faz pouco do que é dele.

BONITÃO

Não discuto. **Só acho que você não é mulher para dormir em batente de igreja. Tem qualidades para exigir mais: boa cama, com colchão e melhor companhia.** (DIAS GOMES, 1986, p. 26).

Bonitão é o arquétipo do malandro que sabe o que faz, que tem na linguagem a sinuosidade da prosa e o cinismo em dose correta que se disfarça em moral. A personagem malandro na literatura conquistou o seu espaço, principalmente na prosa. A ele, deve-se a construção de um espaço a que foi chamado de um verdadeiro jeitinho brasileiro de ser, pois a literatura brasileira, nos seus diversos períodos históricos, apresentou essa personagem como um anti-herói. São casos que seguem de Manuel Antônio de Almeida, com *Memórias de um Sargento de Milícias* a Chico Buarque, com sua *Ópera do Malandro*, por exemplo.

O Pagador de Promessas é, portanto, uma peça teatral que trabalha com o múltiplo, pois ao mesmo tempo quando separa espaços de vivência religiosa (Catolicismo e Candomblé/ Igreja e Quintal), coloca em relação personagens que precisam aprender a tolerância entre crenças. Zé do Burro transformado em mártir é um grito de alerta diante de situações conflitantes na sociedade brasileira, em momentos quando a não aceitação da crença do outro se tornava motivo para exclusões e violências em uma sociedade, fruto de um intenso e longo processo de miscigenação.

3.3 O tempo: entre o Sagrado e o Profano

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

(Victor Frankl)

Eliade (1992), quando discute a fenomenologia, salienta que o homem leva uma vida associada aos eventos que se organizam no tempo, mas não carrega o peso desse tempo e, por isso, não pode revertê-lo, uma vez que a vida segue como o curso de um rio, em que metaforicamente a água não passa duas vezes no mesmo lugar. Isso significa que não se pode viver novamente um fato tal como ocorreu, pois o que passou não é passível de retroceder. Nesse sentido, o “eterno presente” vivido pelo indivíduo está sempre com o olhar no passado, mas imaginando um certo futuro.

Esse pensamento de Eliade liga-se ao que ele discutiu a respeito do mito do eterno retorno, destacando dois tipos de tempo: o tempo sagrado e o profano. O tempo sagrado é aquele que se desenvolve pela crença dos homens nas coisas sagradas, um tempo circular que permite um ir e vir, como, por exemplo, as festividades religiosas que comemoramos todos os anos: confraternização universal, nascimento de Jesus Cristo, aniversários, outros dias santos, etc. Em outra direção, o tempo profano é o dos homens, aquele que segue o seu curso normal, em que se caminha do nascimento à morte. Nessa concepção de Eliade, vivemos no tempo profano e entramos no sagrado quando ele nos convém.

A discussão sobre essas duas categorias de tempo traz à tona o modo como Dias Gomes organiza os eventos em *O Pagador*, pois as personagens adentram em um tempo sagrado quando revivem a peregrinação de Cristo ao Calvário pela ação desenvolvida por Zé do Burro. É como se todos congelassem suas vidas para viver aquelas cenas que se assemelhavam aos fatos que antecederam a crucificação do messias, quando uma promessa a uma santa tornou-se a chave de entrada do ir e vir ao passado (o tempo circular/sagrado).



Nessa direção, o ritual de peregrinação de Zé do Burro faz alusão ao sacrifício original de Cristo carregando a cruz, revelado um tempo sagrado pretérito, que se deixa presentificar como um ato atemporal, a-histórico, típico dos mitos. Essa cena em *O Pagador* constrói-se em ritual, já que recorre a um arquétipo que se consolidou como um paradigma a humanidade inteira, constituindo-se a base da religiosidade ocidental, o Cristianismo. O rito, como um ato humano, é a recriação da realidade pretérita inacabada, imitando atos sagrados de deuses, heróis e santos, em que homens são transportados para um outro tempo, à época mítica, conforme discute Eliade (1969).

Outra alusão às escrituras sagradas refere-se a passagem da tentação de Cristo. Podemos indicar isso em duas passagens especificamente: a personagem Rosa foi tentada por Bonitão e viu sua decência abalada, pois esta sucumbe em alusão à tentação de Pedro. Zé do Burro foi tentado de várias maneiras para desistir da promessa, assim como Cristo, mas não cedeu e seguiu até o fim no sacrifício de pagar a promessa.

A analogia é notória, principalmente quando Zé do Burro é colocado sobre a cruz, de costas, com os braços estendidos, como se estivesse crucificado. Por esse ângulo, vemos que *O pagador de promessas* pode ser considerado uma espécie de paródia sacra, uma profanação e dessacralização de um evento sagrado; ou talvez uma forma de sacralizar o homem, divinizando-o ao compará-lo a uma personagem sagrada. "Padre: Estive o dia todo estudando esse caso. Consultei livros, textos sagrados. Naquele burro está a explicação de tudo. É Satanás! Só mesmo Satanás podia levar alguém a ridicularizar o sacrifício de Jesus". (GOMES, op.cit, p. 69).

O burro para o qual se fez a promessa pode ser aproximado àquele que encontramos na história do nascimento de Cristo. Para Bakhtin, simbolicamente o animal é usado nas manifestações carnavalescas, pois na Idade Média os burros eram mimos e suas aparições ocorreriam em festas comemorativas. Se formos analisar a personagem burro em *O Pagador* pela visão de Eliade (1992), perceberemos o eterno retorno temporal, uma vez que temos um passado que é mítico (a-histórico) construindo sentidos em outro tempo histórico. Dessa maneira, a repetição dos gestos exemplares só fazem sentido ao homem religioso, porque ele sente a necessidade de repetir os gestos divinos.

O simbolismo cosmológico das cidades, dos templos e das casas, mostramos que ele corresponde à ideia de um "Centro do Mundo". A experiência religiosa envolvida no simbolismo do Centro parece ser a seguinte: o homem deseja situar-se num espaço "aberto para o alto", em comunicação com o mundo divino. Viver perto de um "Centro do Mundo" equivale, em suma, a viver o mais próximo possível dos deuses. (ELIADE, op.cit, p. 48).

O ato de repelir eventos sagrados e as personagens que deles fizeram parte demonstra um certo desespero do homem em criar mitos para guiá-lo. É nesse contexto que a linguagem mítica tem percorrido os eventos históricos durante séculos, pois tornou-se uma condição necessária ao homem na organização de suas civilizações.

O homem precisa do mito para executar a própria vida, pois a falta dele seria viver como um peixinho fora da água, fora de seu habitat (cf. Eliade, 1969, p. 169). Para Joseph Campbell "os mitos são chaves para a nossa mais profunda força espiritual, a força capaz de nos levar ao maravilhamento, à iluminação e até ao êxtase"(CAMPBELL,1990, p.13); as construções do escritor americano de mitologia e religião comparada foram criticadas por "lidar com interpretações psicológicas do mito"(Ibidem) e por "parecer confinar o papel contemporâneo do mito a uma função ou ideológica ou terapêutica" (Ibidem).

A nova leitura da peregrinação de Cristo ao Calvário frente a perspectiva do herói moderno, demonstra um herói humanizado (Zé do Burro), sem poderes sobrenaturais para domar a natureza, um homem simplista sem exuberâncias físicas, apenas dotado de pureza e fragilidade como base da dignidade humana. Será apenas na substância imaginária que esse novo herói representa o mito de

origem, desfiliando-se, portanto, dos arquétipos sobre-humanos que traziam forças colossais. Percebe-se no mundo moderno

um esforço para recriar a linguagem, para abolir por outras palavras a linguagem corrente de todos os dias, e inventar uma nova, pessoal e privada, em última instância secreta. Mas a criação poética implica a abolição do tempo [...] e tende à recuperação da situação paradisíaca primordial, no tempo em que se criava espontaneamente, no tempo em que o assado não existia, porque não havia consciência do tempo, memória da duração temporal, Diz-se, aliás, em nossos dias: para um grande poeta, o passado não existe, o poeta descobre o mundo como se assistisse à cosmogonia, como se fosse contemporâneo do primeiro dia da Criação (ELIADE, M., *ibid.*, p. 24).

Essa conjugação de características atemporais observada em *O Pagador*, indica a habilidade de Dias Gomes em articular elementos da narrativa em prol da recriação do herói e do mito no moderno teatro brasileiro. Lembremos de Décio de Almeida Prado quando lembra que

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, mistificada pela música popular e pela literatura, na qual o explorador de mulheres se chama inevitavelmente Bonitão, o poeta popular, Dedé Gospe-Rima, e 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. (1988, p.90).

Rosenfeld (1996) considera que *O Pagador de Promessas* não é o único e grande texto produzido por Dias Gomes. Para o crítico, a análise da totalidade dessa peça do dramaturgo mostrará que "apesar de altos e baixos, a obra, no seu todo, se

apresenta repleta de esplêndidas invenções, povoada de uma humanidade exemplar na glória da miséria". Assim, a grandeza trágica do texto em análise traz diversas vezes o sarcasmo como forma de lidar com aspectos frágeis e menos nobres da espécie humana.

É interessante lembrar que Dias Gomes teve formação de ensino fundamental em colégio católico, o que de certo modo pode ter influenciado sua escrita que, sem dúvida, é carregada de preceitos religiosos (seja para difundir ou criticar). Verifica-se que o tema principal do escritor volta-se à crítica social e política, pois o dramaturgo foi declaradamente de esquerda e talvez por isso tenha criado tantos personagens épicos, no intento de representar uma coletividade oprimida pelo sistema vigente. É nessa direção que Gomes constrói seus heróis, dotados de certa rebeldia contra o sistema, um aspecto que os aproximam do contexto trágico.

O herói trágico sartriano, como o de Ésquilo, convulsiona a ordem cósmica e experimenta a *hybris*, isto é, a desmedida que faz dele um rebelde em relação aos deuses. Mas, uma vez desligado de toda tutela, ele escapa definitivamente a seus tutores. A liberdade dos homens é então necessariamente blasfema: Orestes foi criado livre e sua liberdade se voltou contra seu criador (NOUDELMAANN, 1993, p. 60).

O texto dramático de Gomes causa no espectador certo incômodo, pois vê diante de si um homem de aspecto rústico e simples, carregando em seus ombros uma pesada e enorme cruz. Esse signo metafórico, ambíguo por excelência, que evoca a um só tempo a glória e o martírio, remete o espectador à imagem de sacrifício revivido pela humanidade ao longo de tantos séculos. Portanto,

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 daquela peça, como capaz de carregar uma cruz, a pé, por tantas léguas. (PALLOTTINI, 1989, p.64).

É também importante destacar que um grupo de personagens trazem nomes populares, tais como: Zé do Burro, Dedé Gospe-rima, Minha tia, Mestre Coca,

Bonitão, Galego. Em outra direção, as personagens Monsenhor, Delegado e Repórter são figuras representativas de classes dominantes, das quais podemos citar: Igreja, Estado, Mídia, respectivamente. Nessa perspectiva, torna-se necessário interpretar as personagens em um todo semântico, pois ao passo que as simples não apresentam nomes próprios (ficam no anonimato), podendo ser qualquer pessoa, os de classes privilegiadas remetem às instituições sociais que controlam o sistema social.

Nesse sentido, poderíamos dizer que contra Zé do Burro agem forças antagônicas, não propriamente personagens na função de antagonistas. Isso quer dizer que não são as personagens que são os rivais do herói, mas as instituições sociais, diante das regras criadas pelas suas convenções. Observemos o fragmento abaixo:

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, laiá? 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 lansã...que Deus 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, 1986, P.34-35)

Torna-se crucial, nesta altura da pesquisa, trazer à tona informações sobre Santa Barbara, personagem que cria a tônica de toda narrativa. Na verdade, O *Pagador* repete o rito de sacralização da santa, a moça linda e inteligente, filha de pais pagãos, que viu na religião as respostas para seus questionamentos, convertendo-se ao cristianismo na época de barbárie quando viveu.

Bárbara sabia que seu pai jamais admitiria uma cristã em sua casa, mas não temia mais a sua ira; ela confiava no 'Pai Nosso'. E para que seu pai, ao voltar, pudesse identificar de longe que sua filha tornara-se cristã durante a sua ausência, ela mandou abrir uma terceira janela na torre. Maximino Dióscoro enfureceu-se de raiva e decepção. Somente neste momento ele reconheceu que havia colocado dentro de sua

casa uma cristã, Lydia. Que havia se concentrado apenas no seu perfeito conhecimento de grego quando a escolheu, e que não havia se dado conta de que ela vinha da cidade em que Paulo de Tarso havia traduzido para o grego As Visões de Jesus. Saulo/Paulo era o 'perigoso' propagador do cristianismo. No auge de sua ira, Dióscoro quis mandar matar Lydia, mas esta conseguiu fugir. Bárbara igualmente tentou fugir, mas foi encontrada pelos servidores de seu pai e levada a julgamento. Foi-lhe dada a oportunidade de negar ser seguidora da nova religião, o que ela não fez. Foi então, torturada, tocada nua pelas ruas, blasfemada e teve seu corpo cruelmente mutilado. Bárbara, entretanto, resistiu a todos os ferimentos; a limitação da torre, e a autoridade de seu pai não contavam mais; as dores físicas não contavam mais, pois o seu espírito, o seu horizonte havia se expandido, ela passara a viver na firme convicção daquele amor com o qual o trino Deus a nutria e fortalecia. Somente o seu corpo estremecera; o seu interior permanecera inatingível aos seus executores.

(<http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/festamodelo.php?festa=5>).

Percebamos que o homem religioso constantemente se torna contemporâneo dos deuses (em *O Pagador*, dos santos), por ritualizar o tempo primordial, no qual se realizaram as obras divinas. Ao pensarmos nas civilizações antigas, suas ações eram voltadas ao processo imitativo, pois tudo o que faziam era reflexo do que viam, liam, ouviam; ou seja, tudo o que o homem tinha baseava-se em um modelo trans-humano. E talvez essa realidade ainda não tenha mudado significativamente.

A filosofia sartreana, por exemplo, apresenta uma abordagem da condição humana que tem princípio na consciência do ser; portanto, ao vislumbrar os projetos de vida, o indivíduo adere a certa decisão, uma escolha sobre a qual construirá as diretrizes de suas ações. Podemos pensar Zé do Burro nesse contexto, tendo em vista que seus posicionamentos ideológicos são firmes e imutáveis frente a pressão do sistema social e religioso. Peter Szondi (2000), ao discutir a filosofia do trágico, afirma que o homem moderno já não possui o doce desejo dos deuses, porque vive em um tempo que exige decisões cada vez materialistas. Não é que os deuses desapareceram, é que o homem vem se afastando deles gradativamente, direcionando o pensamento apenas aos acontecimentos de seu cotidiano.

Podemos encerrar momentaneamente a discussão lembrando Campbell (1991), quando frisou que o homem moderno limpou a terra de todo mistério, como se fizesse uma faxina de crenças, modificando o alimento da imaginação humana. Nessa direção, Zé do Burro recupera uma construção da imaginação mítica, pois nutre a crença nos santos e seus poderes, não medindo esforços para pagar uma

promessa (rito), inserindo-se em um tempo sagrado, tempo esse permite ao ser humano preservar na memória os acontecimentos que geraram as grandes transformações culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Misticismo e Religiosidade é o tema norteador da peça teatral *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, publicada em 1959. Dramaturgo, romancista e contista, esse intelectual brasileiro construiu peças cultivando características que fizeram de seu teatro uma produção engajada, diante da realidade vivida e sonhada pelos homens de sua época. A dramaturgia brasileira atingiu seu ápice no movimento modernistas no período de 1940 a 1970, quando surgiram vários dramaturgos que impuseram uma nova concepção cênica, dentre eles encontra-se Dias Gomes. Das peças teatrais desse notável dramaturgo, *O Pagador de Promessas* tornou-se um ícone do moderno teatro brasileiro, pois seu impacto foi tão positivo que resultou em versão cinematográfica, dirigida por Anselmo Duarte. Esse fato lançou Dias Gomes ao reconhecimento internacional, pois pelo filme baseado em sua obra recebeu o prêmio da Palma de Ouro, conquistado no Festival de Cannes, em 1962.

Dias Gomes trabalha em *O Pagador* aspectos relacionados aos problemas do homem no mundo, transformando seu teatro em forma de expressão popular, valorizando as múltiplas culturas, fundamentalmente as questões socioculturais e existenciais peculiares a vida simples do homem do interior do Brasil, de onde emergem cogitações sobre o homem e suas relações com o mundo, de modo universalizante.

Nessa direção, o texto de criação literária ou artística deixa de ser apenas um mero jogo de imagens àqueles que costumam simplificar a vida, tendo em vista que leva ao palco projetos filosóficos e sociológicos, com discussões que se transformam em provação em aberto frente ao sistema sociocultural e político vigente. Podemos dizer, portanto, que a obra de Dias Gomes é mais política do que artística, sem sobrepor uma instância sobre outra, pois sabemos que essas relações são intrínsecas e fazem parte do todo sobre o objeto literário/artístico. Desse modo, parafraseando o dramaturgo, em primeiro lugar você tem que fazer uma obra de arte e, se for válida como obra de arte, ela será politicamente, senão, não será nada.

O Pagador é um protesto contra todas as formas de intolerância, não apenas a religiosa. A questão religiosa é o fundamento da trama, mas existem outros ângulos pelos quais devemos interpretar essas intolerâncias, como, por exemplo, as

questões mercantis e capitalistas que agem sobre os contextos nos quais os personagens estão inseridos. Dessas relações entre o homem e suas crenças, podemos alçar voos às complicações gerais que movem o convívio humano, a ação do homem no meio em que vive, bem como o atropelamento das convicções do indivíduo pelo sistema constituído, seja pelo Estado ou pela Igreja.

Em *O Pagador*, o dramaturgo apresenta um drama psicológico que lança o leitor a um dilema, diante da comoção perante a história de um homem simples que se empenha no cumprimento de uma promessa. Algo que parece local, toma uma dimensão universal, tendo em vista que coloca em cheque as faces excludentes e inconciliáveis de credos. Dias Gomes faz de Zé do Burro a representação do brasileiro, sobretudo as pessoas simples, que estando esse povo profundamente inserido nos seus costumes, vive, chora e ri com a autenticidade que lhe garante de imediato a identidade e a memória de sua cultura.

Religião e misticismo costumam historicamente caminhar juntas, criando um certo hibridismo na cultura brasileira, bem como em diversas outras culturas, nas mais distintas civilizações. Rosenfeld (2009) lembra que talvez tenhamos outras formas de pensar, laicas, racionalizadas, de modo que se torna impossível não ser, pelo menos, atraído pelo campo místico. Neste caso da cultura brasileira, esse hibridismo cultural, que também se traduz pelas manifestações religiosas, é o resultado do próprio processo de miscigenação que deu origem a formação do país, nas suas diversas direções.

O espaço religioso não se restringe somente ao círculo que envolve a igreja e candomblé, pois o efeito estético desse espaço atinge amplitude mais universalizante, manifestado na dissidência entre o tempo sagrado e profano. A igreja põe-se, na peça, como um espaço sagrado, que vive o tempo e Deus, pelo mito do eterno retorno. Para entrar nesse espaço, o homem precisa despojar-se do profano, ou seja, aquele tempo no qual vive intensamente sua vida, sem as convenções sociais, muito menos regras impostas pela religião. Ser barrado de entrar no espaço sagrado (igreja) significa ao protagonista de *O Pagador* abdicar-se de um espaço de vivência, de formação (o Candomblé).

O aspecto épico pode ser identificado nesse texto de Dias Gomes, pois é notória a construção de personagens arquetípos, com funções representativas da coletividade. Soma-se isso, a multiplicidade de vozes sociais que invadem a cena,

em forma de pensamentos e vontades de personagens distintos. Essas vozes ecoam como gritos de socorro diante de uma situação extrema, que precisa ser repensada no contexto de um Século de intensas movimentações culturais, científicas e tecnológicas: o Século XX. *O pagador de Promessas* é uma dessas obras que muito tem a dizer a respeito da experiência humana, representada por meio da arte e da literatura.

Diante das perspectivas da teoria do drama moderno e do moderno teatro brasileiro, a peça de Dias Gomes pode ser discutida à luz do pensamento de Peter Szond, bem como ideias de críticos brasileiros, dentre os quais: Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e Anatol Rosenfeld. Foi necessário recorrer a Aristóteles, pensador de grande influência na cultura ocidental, a fim de compreender o aspecto trágico desenvolvido por Gomes no contexto de seu teatro. Desse modo, o espectador é trazido à discussão, pois *O Pagador* suscita, nos moldes da tragédia ática, a purgação dos sentimentos, diante do despertar da piedade e terror das atitudes humanas.

No teatro moderno não há deuses, muito menos heróis com características sobre-humanas, mas encontramos representações de homens que tocam a fundo o senso crítico do público, analisando, no palco, com um bisturi, as chagas sociais. É próprio do teatro moderno ocupar-se de conflitos interiores do homem, que repercutem no seu cotidiano como consequência da solidão e fragmentação. A solidão é um mal que assola o homem da modernidade, assim como vive-se em um mundo fragmentado, onde cada indivíduo esconde-se no seu próprio reduto.

Nesse sentido, Dias Gomes legou uma peça teatral que lançou sobre o espectador/leitor a responsabilidade de pensar as problemáticas socioculturais e existenciais do homem e suas relações com o poder supremo, em amplitudes universais. Religiosidade, preconceito, solidão, alienação e sobreposição de classes são temas que *O Pagador* deixa fluir nas suas camadas textuais, denunciando o falso conceito de liberdade social e religiosa, em um contexto histórico quando se esboçavam as perspectivas de um mundo globalizado.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Prado. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ALVES, Lourdes Kamiski. **Repercussões do trágico e do social no teatro de Dias Gomes**: leitura comparativa entre Antígona, de Sófocles, O Pagador de Promessas, O Santo Inquérito e As Primícias, de Dias Gomes. Tese de Doutorado em Letras. São Paulo: UNESP, 2003.
- ALVES, Rubem. **A maçã e outros Sabores**. Curitiba: 2 ED. Papyrus Editora, 2005.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. 3.º ED. São Paulo: Martins Editora. 2006.
- ALVES, Rubem. **O Deus do furacão**. In: VVAA, De dentro do furacão: Richard Shaull e os primórdios da Teologia da Libertação. São Paulo: CEDI, CLAI, Prog. Ecum. de Pós-Graduação. em C. da Religião, 1985, p. 19-24.
- ARISTÓTELES. **A Arte da Poética**. Tradução de Paulo Costa Galvão. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- _____. **A Arte da Poética**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- _____. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1998..
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2004.
- _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de: Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1987.
- _____. O discurso no romance. In: _____. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Hucitec, 1990.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de: Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 107.
- BASTIDE, Roger. **Estudos afro-brasileiros**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

- BEAUVOIR, Simone. **A Força das Coisas**. Tradução de Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- BEIJAMIM, Walter. **Arte e Magia, Arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido E Outras Poéticas Políticas**. 6°. ED. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1991.
- BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BRAIT, Beth (Org)- Resenhado por: STOCKMANS, Fabiele de Nardi, Bakhtin: **Conceitos Chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRANDÃO, Tânia. **Uma Empresa e seus segredos**:companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BRUNEL, P; PICHOS, CL; ROUSSEAU, A. M. **Que é Literatura Comparada?** São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CAMON, Angerami. **Psicoterapia Existencial**. São Paulo: Thomom, 2007.
- CAMPBELL, Josef. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1991.
- CAMPOS. Aparecida Fátima Camilo. **A Religiosidade na Obra In Nomine Dei de José Saramago**. Monografia (Graduação em Letras). Universidade Do Estado de Mato Grosso, 2004.
- CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. São Paulo: Ciência e Cultura, 1972.
- CANDIDO, PRADO, ROSENFELD. **A Personagem de Ficção**. 10° ED. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARLSON, Marvin. **Teoria do Teatro: Estudo Histórico Crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Afiliada, 1995.
- CASTON, Bachelard. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultura, 1978.
- CHEVALIER, Jean. CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 17° ED. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COSTA, Iná Camargo. **Sinta o Drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COUTINHO, Eduardo; FRANCO, Tânia Carvalhal. **Literatura Comparada: textos fundadores**. São Paulo: Rocco, 2011.
- DELEUZE, Gilles. O trágico. In: _____. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. de: Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e Profano. A essência das religiões.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso.** São Paulo: Martins Fontes, 1996a.

_____. **Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte.** Rio de Janeiro: S.A, 2007.

GOMES, D. **Apenas um subversivo.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. **O Pagador de Promessas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. **O Santo Inquérito.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

_____. **Peças da Juventude.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. (Coleção Dias Gomes).

HEGEL, G. W. Friedrich. **Estética.** Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry; GHARDER, Jostein. **O Livro das Religiões.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

JOHSON, Paulo. **Psicologia da religião.** São Paulo: Aste, 1964.

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega.** São Paulo: perspectiva, 1971.

LIUDVIK, Caio. **Sartre e o Pensamento Mítico: Revelação arquetípica da liberdade em As moscas.** São Paulo: Edições Loyola, 2007.

LUKÁCS, Georg. **Etapas de Seu Pensamento Estético.** São Paulo: UNESP, 2008.

KERÉNYI, Karl. **Os Heróis Gregos.** São Paulo: Ed. Curtrix, 1998.

MAGALDI, Sábato. **Aspectos da Dramaturgia Moderna.** São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.

_____. **Sábato. Iniciação ao Teatro.** São Paulo: Ática, 1994.

MERCADO, Antonio (coord.) **Os Heróis Vencidos: O Pagador de Promessas; O Santo Inquérito.** Coleção Dias Gomes, Vol. 1. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1989.

NAZAR, Sergio David. **Freud e a Religião.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** Trad. de: J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

_____. **O bufão dos deuses.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

- NOULDELMANN, François, **Huis Clos e Les Mouches de Jean-Paul Sartre**. Paris: Gallimard, 1993.
- PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no Teatro. In CANDIDO, Antonio. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectivas, 1985.
- _____. O Pagador de Promessas. In: - **Teatro em Progresso**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. **Teatro brasileiro moderno**. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- _____. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectivas, 1996.
- PRADO, Décio de Almeida. ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- PALLOTTINI, Renata. **O que é Dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. **Introdução à Dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RODRIGUES, A. S. **A Estética do Teatro Futurista**. Artigo científico. Universidade do Estado de Mato Grosso. Tangará da Serra/MT, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro**. São Paulo: Publifolha, 2009.
- _____. **O Mito e o herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2ª edição, 30 anos. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. **O Mito e o herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada: ensaio de fenomenologia ontológica**. Tradução de Paulo Perdigão. 5ª ed, RJ: Vozes, 1997.
- _____. **O ser e o nada – ensaio de ontologia fenomenológica**. Tradução: Paulo Perdigão. 6 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998, p. 782.
- _____. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução: Vergílio Ferreira. São Paulo: Abril S.A., 1973.
- SÓFOCLES. Trilogia Tebana: **Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-69. In: **O pai de família e outros estudos**. 2. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FREUD, Sigmund. (1976a). **O Futuro de uma Ilusão** (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 21), Imago (Originalmente publicado em 1927).

_____. **O Mal estar na Civilização, Novas Conferências Introdutórias e Outros Textos (1930-193)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VIEIRA MACIEL, Diógenes André. **Ensaio do Nacional: popular no Teatro Brasileiro Moderno**. João Pessoa: Editora Universitária TESE/ UFPB, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

SZOND, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Teoria do drama burguês**. Trad. de L. S. Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.

_____. **Teoria do drama moderno**. Trad. de L. S. Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

WEBGRAFIA

AMORIN, Edgard. Um teatrólogo na TV. Centro Cultural, 2005. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/linha/idart%205/televiso.htm>. Acesso em 07/01/2015.

ANDREU, Thiago Miguel. **O Realismo Maravilhoso e o Surrealismo em confluência:** uma análise de *Concierto Barroco* (1974), de Alejo Carpentier. Disponível em: <http://www.inventario.ufba.br/08/> Acesso a 27/08/2013.

BRANCO, Isabel Rute Araújo. **A Recepção do Realismo Mágico na Literatura Portuguesa Contemporânea.** Disponível em <http://run.unl.pt/bitstream/10362/4640/1/>. Acesso em 04/09/2013.

DESIDÉRIO, Plábio Marcos Martins. **O papel do Intelectual na Produção Dramatúrgica de Dias Gomes: Uma Análise da Obra O Pagador De Promessas,** 2013. Disponível em: http://uft.edu.br/pgletras/revista/capitulos/10_o_papel_do_intelectual_na_produ%C3%A7%C3%A3o_dramat%C3%BArgica_de_dias_gomes.pdf. Acesso em: 14/09/2013.

SIQUEIRA, Sebastiana da Silva. **O Pagador de Promessas:** um drama trágico em tempos modernos. Dissertação (Mestrado em letras). Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-Graduação em Letras, João Pessoa. Disponível em: http://bdtd.biblioteca.ufpb.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=397. Acesso em 27/08/2013.

SILVA, Virgínia Celeste Carvalho. **O Realismo e a Cultura Popular em Romance da Besta Fubana,** 1996. Disponível em: http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_6/INTER6_PG_243_255.pdf. Acesso em 31/08/2013.

wikipedia.org/wiki/Candomblé. Acesso 11/08/2015.

www.infoescola.com/Religião/. Acesso 11/08/2015.

<http://www.infoescola.com/religiao/misticismo/>. Acesso 11/08/2015.

<http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/festa-modelo.php?festa=5>).

ANEXOS

Anexo 1

"O Pagador de Promessas"

Ontem à tarde, o Governador Carvalho Pinto recebeu em seu gabinete de trabalho os artistas, diretor, autor e produtor do filme nacional "O Pagador de Promessas" que, em Cannes recebeu a "Palma de Ouro", a maior láurea do cinema internacional.

Estiveram nos Campos Elíseos os srs. Osvaldo Massaini (produtor), Anselmo Duarte (diretor), Dias Gomes (autor da peça), Leonardo Vilar, Glória Meneses e Dionísio Azevedo (atores) e outras pessoas que colaboraram na feitura do filme.

Fonte: Diário Oficial

Na oportunidade, o Governador Carvalho Pinto saudou os laureados, dizendo que era com orgulho de brasileiro que os recebia. E que a notícia da conquista da "Palma de Ouro" pelo "O Pagador de Promessas" havia sido recebida com grande alegria no Brasil, porque era, antes de tudo, a demonstração da grande capacidade de trabalho e realização do povo brasileiro.

O sr. Anselmo Duarte saudou o Chefe do Executivo, dizendo que a conquista representava a consagração do cinema brasileiro, que muito ainda poderá conseguir, desde que amparado pelas administrações.

Sobre estes anúncios

Fonte: <http://talubrinandoescritoschapadadoarapari.blogspot.com.br>. Acesso em 15/02/2015, as 14 horas.

Anexo 2

SÃO PAULO — QUINTA-FEIRA, 24 DE MAIO DE 1962

A GAZETA

CANNES CONSIGNA UM FILME BRASILEIRO

PALMAS DE OURO PARA O PAGADOR DE PROMESSAS

Declarações de Anselmo Duarte

«O filme é um trabalho coletivo e não posso atribuir a mim mesmo o sucesso alcançado. O sucesso é do filme e do público que o recebeu. Eu sou apenas o responsável pelo trabalho realizado».

«O filme é um trabalho coletivo e não posso atribuir a mim mesmo o sucesso alcançado. O sucesso é do filme e do público que o recebeu. Eu sou apenas o responsável pelo trabalho realizado».

«O filme é um trabalho coletivo e não posso atribuir a mim mesmo o sucesso alcançado. O sucesso é do filme e do público que o recebeu. Eu sou apenas o responsável pelo trabalho realizado».



Em Cannes, 24 de maio, Anselmo Duarte recebe o prêmio de Palma de Ouro pelo filme "O Pagador de Promessas".

A HORA DOS RESULTADOS

Cannes, 24 (AFP) — A vitória dos brasileiros no XV Festival Internacional de Cannes (questão de honra) foi anunciada oficialmente nesta quarta-feira, 23, em Cannes, França.

O vencedor foi o filme "O Pagador de Promessas", de Anselmo Duarte, produzido por Roberto Moreira e dirigido por Anselmo Duarte. O filme é baseado no romance de João de Deus e narra a história de um homem que prometeu casar-se com uma mulher e, após anos de ausência, retorna para cumprir sua palavra.

CONTE LARA

«O filme é um trabalho coletivo e não posso atribuir a mim mesmo o sucesso alcançado. O sucesso é do filme e do público que o recebeu. Eu sou apenas o responsável pelo trabalho realizado».

REACÃO DOS BRASILEIROS

Cannes, 24 (AFP) — A vitória dos brasileiros no XV Festival Internacional de Cannes (questão de honra) foi anunciada oficialmente nesta quarta-feira, 23, em Cannes, França.

CURTAS-METRAZENS

«O filme é um trabalho coletivo e não posso atribuir a mim mesmo o sucesso alcançado. O sucesso é do filme e do público que o recebeu. Eu sou apenas o responsável pelo trabalho realizado».

EUGENIO DIAS GOMES E "O PAGADOR DE PROMESSAS"

«O filme é um trabalho coletivo e não posso atribuir a mim mesmo o sucesso alcançado. O sucesso é do filme e do público que o recebeu. Eu sou apenas o responsável pelo trabalho realizado».

CONTE LARA

«O filme é um trabalho coletivo e não posso atribuir a mim mesmo o sucesso alcançado. O sucesso é do filme e do público que o recebeu. Eu sou apenas o responsável pelo trabalho realizado».

A nota dominante em uma cozinha moderna!



FULGOR Luxo

ALVARO FULGOR S.A.

DOBER

doce e gostoso

DOBER & CIA. LDB.

BERTA SINGERMAN

«O filme é um trabalho coletivo e não posso atribuir a mim mesmo o sucesso alcançado. O sucesso é do filme e do público que o recebeu. Eu sou apenas o responsável pelo trabalho realizado».

Programa do Festival de Viena de 1962

«O filme é um trabalho coletivo e não posso atribuir a mim mesmo o sucesso alcançado. O sucesso é do filme e do público que o recebeu. Eu sou apenas o responsável pelo trabalho realizado».

CONCURSO NACIONAL DE FILME "VILLA LELAND"

«O filme é um trabalho coletivo e não posso atribuir a mim mesmo o sucesso alcançado. O sucesso é do filme e do público que o recebeu. Eu sou apenas o responsável pelo trabalho realizado».

O HOMEM MODERNO COMPRA

Palermo

«O filme é um trabalho coletivo e não posso atribuir a mim mesmo o sucesso alcançado. O sucesso é do filme e do público que o recebeu. Eu sou apenas o responsável pelo trabalho realizado».



ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU - MESTRADO/DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

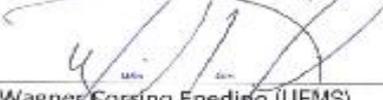


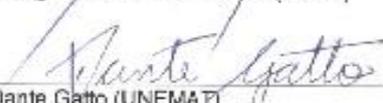
Missão da UNEMAT: "Gerenciar a produção e a difusão do conhecimento através do ensino, pesquisa e extensão, visando o desenvolvimento sustentável."

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, REALIZADA NO DIA 01 DE SETEMBRO DE 2015

Ao primeiro dia do mês de setembro do ano de dois mil e quinze, nas dependências da Universidade do Estado de Mato Grosso, campus universitário de Tangará da Serra, foi instalada a sessão pública para julgamento da dissertação elaborada pela mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Elisângela da Silva Nazareth, intitulado: **MISTICISMO E RELIGIOSIDADE EM O PAGADOR DE PROMESSAS, DE DIAS GOMES**. Após a abertura da sessão, o Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT), orientador e presidente da banca julgadora, deu seguimento aos trabalhos, apresentando os demais examinadores: o Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (UFMS) e o Prof. Dr. Dante Gatto (UNEMAT). Foi dada a palavra a autora que expôs seu trabalho e, em seguida, ouviu-se a leitura dos respectivos pareceres dos integrantes da banca. Terminada a leitura, procedeu-se à arguição e respostas da aluna. Ao final, a banca, reunida em separado, resolveu APROVADA a mestranda. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada por quem de direito.


Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)


Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (UFMS)


Prof. Dr. Dante Gatto (UNEMAT)