

RETOMANDO A ESTÉTICA NACIONAL-POPULAR: O PAGADOR DE PROMESSAS NO TEATRO E NO CINEMA

José Etham de Lucena Barbosa Filho ¹

RESUMO

Ao afirmar Dias Gomes como um dramaturgo nacional-popular, Costa (2017) implica na natureza subversiva de suas obras mais aclamadas, entre elas, *O pagador de promessas* (1959), adaptado para o cinema em 1962. Tematizando a reforma agrária e as matrizes religiosas populares do Brasil, a obra gomesiana abrange aspectos do teatro épico como forma histórica, como defendida por Brecht, contraposta por Szondi (2001) a partir das incursões de Lukács (2009). Nesse sentido, o presente trabalho objetivou analisar a adaptação cinematográfica e o texto dramático, denotando semelhanças e diferenças na construção de uma forma histórica híbrida (peça e filme) da dramaturgia brasileira que reafirma o caráter nacional-popular de obras da época. Concluímos que ambos os textos assumem formas históricas do gênero ao se filiarem com as ideias estéticas e políticas da época, a saber, o Cinema Novo e as lutas camponesas retratadas na obra.

Palavras-chave: Dias Gomes, Teatro Moderno, Cinema, Política, Nacional-Popular.

INTRODUÇÃO

Pouco se reconheceu na crítica da obra de Dias Gomes a sua função em ter trazido o teatro épico para o Brasil e dado forma ao que na época pródiga de sua produção se tornaria o teatro moderno brasileiro. É redundante dizer a importância de Gomes para a dramaturgia brasileira como um todo; não apenas no teatro, ele se destacou também na TV e no cinema. A título de exemplo e também como apresentação do objeto deste trabalho, *O pagador de promessas* (1962), dirigido por Anselmo Duarte, inaugurou um período de confluência entre gêneros, levando o status dessa obra, originada como um texto épico para o teatro, a uma forma híbrida do drama – enquanto peça teatral e filme de longa-metragem. De um lado, o teatro clássico pouco se destacava e, por outro, a modernidade da arte dramática não havia chegado em terras brasileiras. Dias Gomes é um dos que vão mudar essa realidade.

Dizer que sua obra traz reverberações tanto no teatro como no cinema não é tarefa fácil. Ambas são artes que, em si, trazem suas especificidades e ao compará-las precisa-se do devido rigor, evitando sempre aos caminhos fáceis e simplificadores de ver todas as formas dramáticas como a mesma coisa. Teatro é uma palavra muito ampla: ao mesmo tempo diz danças, esquetes,

¹ Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, etham1bf2@gmail.com.

monólogos, show de marionetes, espetáculos improvisados, épico, político etc. As formas teatrais variam em seus gêneros, ainda mais quando transposto para a tela do cinema, quando adquire uma nova linguagem, novas semioses e outros aspectos narrativos sujeitos a um processo de adaptação. Assim, para não desvencilhar dos propósitos dos estudos literários, que como colocaram Moisés (2012) e Silva (2018), o teatro só é de interesse à literatura enquanto na sua forma de texto dramático, pois adentra o domínio das Letras, reservando a representação teatral para o plano dos teatrólogos e dramaturgistas.

Enquanto texto, a peça teatral faz parte e corresponde a uma tradição específica de gêneros precedentes a ela, como por exemplo o teatro épico de Brecht. Nesse sentido, o presente trabalho objetiva analisar *O pagador de promessas* (1959) e (1962) como uma narrativa híbrida que reafirma uma forma histórica do teatro épico sob o aspecto de uma estética nacional-popular, descrita por Costa (2017, p. 57) como síntese de três elementos:

[o] *nacional* indica antes uma aposta na “vocação anti-imperialista” daqueles setores da burguesia comprometidos com o novo surto de industrialização do país no período “jescelinista”; [o] *popular*, a fonte última da “inspiração” e, em termos ideais, o público a que se destinavam seus produtos; por último, a combinação dos termos *nacional* e *popular*, ao mostrar limpidamente a inspiração no modelo francês, aponta para sua vocação estatizante que aflora no início dos anos 1960 e tem carreira longa e acidentada.

Portanto, partimos de um posicionamento crítico específico para iniciarmos nossa análise. Denota-se o fato de pouco debater-se a obra em sua constituição enquanto gênero épico no teatro, fórmula estabelecida por Brecht e Piscator no começo do século XX. Assim, a partir da deixa colocada por Costa (2017), constituímos um trabalho comparatista entre a obra teatral e a obra cinematográfica, sendo esta a adaptação daquela.

Por demandar mais tempo, redigimos aqui parte do texto que comporá este trabalho em desenvolvimento e pautamos ao fim as conclusões iniciais.

METODOLOGIA

Nossa principal metodologia consistiu na pesquisa bibliográfica e na reunião de textos críticos acerca dos *corpora* em questão. As leituras das bibliografias e textos de crítica literária, estes variando em livros e em artigos, foram feitas de forma qualitativa, buscando o essencial quanto ao conteúdo exposto acerca dos objetos de pesquisa.

Em segundo lugar, realizamos a análise literária do texto épico de Dias Gomes e também a análise da obra cinematográfica dirigida por Anselmo Duarte, de forma a caracterizar como

uma análise comparativa. Por outro, comparamos nossa análise aos resultados alcançados por Costa (2017) em seu texto crítico do dramaturgo Dias Gomes, afirmando-o como um artista nacional-popular.

TEATRO ÉPICO E TEXTO DRAMÁTICO

Como referências principais para o conceito de teatro épico, utilizamos Szondi (2001), que resume bem a proposta de Bertolt Brecht da seguinte forma:

Na idade da dominação da natureza, o teatro deve retratar as relações intersubjetivas, ou mais exatamente a "cisão" dos homens através desse "empreendimento gigantesco comum".? A problematização das relações intersubjetivas coloca em questão o próprio drama, visto que sua forma as afirma justamente como não problemáticas. Daí a tentativa de Brecht de opor ao drama "aristotélico" - teórica e praticamente - um drama épico e "não-aristotélico". (SZONDI, 2001, p. 134)

Além de Szondi, Anatol Rosenfel será outro crítico e teórico do teatro que entrará em contato com a teoria de Brecht para o drama moderno, a qual o autor alemão separa do chamado drama burguês, acusando-o de permanecer e dar continuidade a uma linguagem e formação aristocrático e monológica de contar as narrativas sociais. Assim, o teatro épico já não assume a forma rigorosa do texto dramático clássico, "a tragédia", pois "distingue-se pela sua estrutura mais aberta, repleta de episódios que não se integram na linha de uma ação una, contínua, de tempo reduzido e lugar fixo" (ROSENFELD, 2012, p.29).

Portanto, em essência, o teatro épico segue a não linearidade dos fatos das personagens, prefere, de outra forma, a narração e a prolongação episódica. Como coloca Moisés (2012, p. 642):

O dualismo do texto teatral se torna explícito a olho nu: as indicações ou marcações, de cenário ou de fala, pertencem ao teatro como espetáculo, não ao teatro como texto literário. O cenário, ou melhor, o fragmento de prosa que descreve o ambiente no qual se desenrola a ação, não se imbrica no texto propriamente dito, não faz parte do texto como expressão do conflito ou drama.

Dessa forma, a conceituação de Szondi (2001) acerca das transformações do teatro ao longo do século XX recorrem a forma narrativa com que o teatro de Brecht vai assumir. Não à toa, ao nos deparamos com um texto de Shakespeare junto a um do dramaturgo alemão, notaremos uma diferença explícita. Enquanto o poeta inglês mantém o sinal frio do espaço e o tempo, o outro eleva o ambiente e o momento para o próprio texto de forma a tornar o próprio

texto uma forma finalizada que sequer precisaria ser representada no palco, uma vez que o texto já traz tantos detalhes de sua composição narratológica da disposição das personagens.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Logo de início vemos os primeiros traços que caracterizam a personagem de Zé. Ele é um pequeno proprietário de terras do interior da Bahia, teve seu burro quase morto por conta de um raio que caiu em uma árvore e derrubou um galho no animal. O burro, nomeado Nicolau, cura-se após uma promessa feita por Zé à orixá Iansã – Santa Bárbara no sincretismo religioso com o catolicismo. A promessa consistiu em Zé repartir suas terras com os agricultores mais pobres da região de seu povoado e carregar uma cruz “tão pesada quanto a de Cristo” e depositá-la na nave da igreja de Santa Bárbara. Entretanto, é impedido pelo Padre da paróquia quando este descobre que a promessa foi feita em um candomblé. A história segue as desavenças, as alianças de Zé e a crescente espetacularização em torno dos seus atos.

Se tomarmos a personagem por si só, ela se desnuda dos preconceitos que se vão criando ao redor de sua figura. Zé conhece bem sua religiosidade e sabe como proceder quando a questão deve ser tratada com os santos. Nesse caso, o protagonista demonstra sua inocência quanto à situação, e mais, coloca ponto final na sua vontade de cumprir a promessa até o fim, sem fazer rodeios, pois seu medo é ficar mal-visto pela santa.

Zé: Esse negócio de falar com santo é muito complicado. Santo nunca responde em língua de gente, não se pode saber o que ele pensa. E além do mais, isso também não é direito. Eu prometi levar a cruz até dentro da igreja, tenho que levar. Andei sessenta léguas. Não vou me sujar com a santa por causa de meio metro. (GOMES, 2018, p. 28)

Mais ainda, a inocência de Zé vai além das suas pretensões com a promessa. Isso incorre, como coloca Costa (2017), na própria forma da peça, não se identificando com o drama clássico e nem na tragédia, ambas representadas na presença do personagem autônomo, com suas vontades e desejos, mas que ao se deparar com conflitos de interesses (antagonistas), precisam tomar atitudes próprias, inalienáveis e controláveis. No caso da peça brasileira em questão:

[...] em Zé do Burro, Dias Gomes encontrou um personagem em que a ideia do indivíduo autônomo (e, portanto, livre) está fundada nas aparências, podendo ser problematizada: daí que, para desmistificar a ideologia da liberdade, Dias Gomes *não poderia* ter feito um drama ou uma tragédia. (COSTA, 2017, p. 59)

Se deixarmos a personagem de Zé do Burro de lado por um momento e analisarmos Bonitão, o galã e cafetão das ruas de Salvador que constantemente flerta com Rosa, a esposa de

Zé, veremos com acontece a descrição dessa personagem: “Ele é frio e brutal em sua “profissão”. Encara a exploração a que submete Marli e outras mulheres como um direito que lhe assiste, ou melhor, um dom que a natureza lhe concedeu, juntamente com seus atributos físicos.” (GOMES, 2018, p.29). Aqui encontramos toda sorte de caracterização, mas, de fato, uma caracterização completa. Gomes entra desde a aparência corporal até as influências que sua estética leva ao seu comportamento psicológico. Algo do tipo não é comum ao texto dramático, pois se fosse, deveria ser revelado por meio do diálogo, e não da forma como é feita, usando-se da sinalização das marcações do teatro. Vemos que, assim, a obra de Gomes deixa expor-se de maneira desnudada sobre as questões internas da estrutura das personagens, fugindo à estrutura rígida do teatro clássico.

No filme, a apresentação da personagem se dá logo em confronto visual com a personagem de Rosa. Lembra-se, portanto, das indicações de Xavier (2019), que nota a forma como a decupagem do filme mantém certo padrão em indicar o que é olhado e quem olha, na tentativa de trazer sujeito e objeto para o campo de sentidos. O que diferencia essa prática de outras utilizadas por filmes semelhantes no Cinema Novo diz respeito às técnicas empregadas por Anselmo Duarte, reconhecidamente clássicas comparadas às abordagens de Glauber Rocha.



Imagens retiradas do filme

Entretanto, devemos ressaltar as razões de porque o faz. Sabendo da composição psicológica e social das personagens épicas, é necessário expor parte da estrutura para que se evidencie os dramas internos, muitas vezes perdidos nos “diálogos impossíveis”, como bem apontou Costa (2017). Um

exemplo recorrente desses diálogos ocorre com os embates entre a personagem do Padre e a de Zé do Burro.

Padre: (*Como se anotasse as palavras*) Tão pesada como a de Cristo. O senhor prometeu isso a...

Zé: A Santa Bárbara.

Padre: A Iansã!

Zé: É a mesma coisa...

Padre: (*Grita.*) Não é a mesma coisa! (*Controla-se.*) (GOMES, 2018, p. 60)

Repete-se, nesse momento, a mesma estratégia de contraposição entre Bonitão e Rosa, porém, dessa vez, mostra-nos as ideias opostas que ambos defendem, da mesma forma como não chegarão a nenhuma conclusão lógica.



Imagens retiradas do filme

Usado com recorrência pelo diretor, os planos contrapostos mostram como os embates são dados de maneira prolongada e episódica. De outra forma, as cenas nunca se concluem em um ato decisivo, porém, tendem a se repetir constantemente por conta da inelutável estrutura proposta pelo teatro épico. Não à toa, a mesma cena do embate continua ainda com a mesma argumentação:

Padre: [...] E além disso, Santa Bárbara, se tivesse de lhe conceder uma graça, não iria fazê-lo num terreiro de candomblé!

Zé: É que a capela do meu povoado não tem uma imagem de Santa Bárbara. Mas no candomblé tem uma imagem de Iansã, que é Santa Bárbara...

Padre: (Explodindo.) Não é Santa Bárbara! Santa Bárbara é uma santa católica. O senhor foi a um ritual fetichista. Invocou uma falsa divindade e foi a ela que prometeu esse sacrifício! (GOMES, 2018, p. 61)

O embate desvelado no drama aqui não tão simplesmente dramático, busca raízes em algo que transcende os puros desejos e vontades que compõem a tragédia clássica. Aqui desdobra-se um conflito de classes, irreconciliável, portanto, indissolúvel em termos narrativos. Ambos estão em lados opostos e defenderão sem ouvir a razão do outro lado. Entretanto, só o fato de termos dois lados progride no sentido de expandir os horizontes do drama que se propõe o teatro épico. Ao dar voz à angústia de Zé, mesmo que tão simples, Dias Gomes encontra a força oposta necessária para dispor os elementos sociais díspares de sua época, localizando o seu drama na narrativa do dia a dia, da gente comum que protagoniza as coisas pequenas como uma promessa singela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final do trabalho, percebemos a profundidade com que as questões abordadas podem se ampliar. As questões de gênero que se impõe quanto tratamos de transmídias tal como o teatro e o cinema precisam ser esclarecidas e bem determinadas para que todo o escopo do trabalho possa ser revelado eventualmente. Por conta de tempo, tivemos a liberdade de focarmos em apenas evidenciar a análise do *corpus* dramático, isto é, o texto de Dias Gomes originalmente escrito para o teatro. Limitamo-nos a pincelar aqui e ali as incursões com o cinema, que ainda necessitam ser melhor explicitadas de forma a articular com a crítica teatral já abastada sobre a peça.

Por outro lado, ressaltamos a pertinência de mais trabalhos do gênero, que explorem as multiformas que assume o drama no teatro e no cinema, e como em casos raros, quando a peça é transposta quase inteiramente para a tela, pode-se gerar contrapontos interessantes. Aqui, denotamos tão somente a relação híbrida entre ambas as obras, teatral e cinematográfica, a fim de explicitar como o gênero épico se reforça em ambos como forma historicamente determinada no drama moderno brasileiro a partir da metade do século XX.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Edições Almedina S.A, 2018.

COSTA, Iná Camargo. **Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

GOMES, Dias. **O pagador de promessas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018.

LUCKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Editora 34, 2009.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia e prosa**. São Paulo: Cultrix, 2012.

O PAGADOR DE PROMESSAS. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Cinedistri. Brasil: Cinesdistri, 1962. 1 CD (98 min), DVD, son., P&B.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. Organização e notas Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.