UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

DISLENE CARDOSO DE BRITO

FALSOS MITOS E HERÓIS VENCIDOS EM *O PAGADOR DE PROMESSAS* E *O BEM AMADO*: DO TEXTO DRAMÁTICO PARA A TELA

Salvador
2015

DISLENE CARDOSO DE BRITO

FALSOS MITOS E HERÓIS VENCIDOS EM *O PAGADOR DE PROMESSAS* E *O BEM-AMADO*: DO TEXTO DRAMÁTICO PARA A TELA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como requisito para obtenção do título de Doutor em Literatura e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Noélia Borges de Araújo.

Salvador
2015

DISLENE CARDOSO DE BRITO

FALSOS MITOS E HERÓIS VENCIDOS EM O *PAGADOR DE PROMESSAS* E *O BEM-AMADO*:
DO TEXTO DRAMÁTICO PARA A TELA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia para a obtenção do grau de Doutora em Literatura e Cultura.

Aprovado em: **11 de Junho de 2015**

Banca Examinadora

Noélia Borges de Araújo – Orientadora _____
Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Anelise Reich Corseuil _____
Doutora em Literaturas em Língua Inglesa, Wayne State University, Detroit, Michigan, Estados Unidos.
Universidade Federal de Santa Catarina

Edilene Dias Matos _____
Doutora em Comunicação e Semiótica/Literaturas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, Brasil.
Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos - IHAC.

Igor Rossoni _____
Doutor em Letras pelo Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas - UNESP – SJR Preto, São Paulo.
Universidade Federal da Bahia

Sílvia Maria Guerra Anastácio _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Ao meu filho, José Lucas: meu passado, presente e futuro.

AGRADECIMENTOS

Uma mãe de santo apareceu-me em sonho e disse: "Você é a de vermelho!"

Entendi o recado, tomei a imagem de Santa Bárbara/Iansã e fui à luta.
Boa baiana que sou, também fiz minhas promessas.
Agora é tempo de agradecer não somente aos Santos, à Religião que me sustenta, como àqueles que acompanharam o meu caminhar:

À minha orientadora ***Noélia Borges****, minha referência como profissional e pessoa humana, que acompanhou minha formação acadêmica desde o Curso de Especialização.*

Aos ***professores da UFBA/Pós-Graduação em Letras****, pelo compartilhamento do saber.*

Aos ***funcionários da Pós-Graduação em Literatura e Cultura****, pela atenção e simpatia.*

Aos professores que, gentilmente, aceitaram fazer parte da banca, em especial, à professora ***Anelise Corseuil,*** *pelas orientações valiosas dadas na fase de qualificação.*

À ***família Cardoso****: Pai, mãe, irmãos, cunhados e sobrinhos, por estarem presentes na minha vida, em todos os momentos.*

Ao meu amigo ***Gilson Antunes****, a quem tomo como modelo de estudante-pesquisador.*

Aos ***colegas do IFBAIANO – Valença-BA****, os quais são muito mais que colegas de trabalho, são minha família fora de casa.*

Aos ***amigos e demais companheiros de caminhada,*** *pessoas com quem posso contar, sempre.*

Ao ***meu marido Luiz Carlos e filho José Lucas,*** *base do meu equilíbrio. Quero deixar em vocês a imagem da mulher-mãe que corre atrás dos sonhos, mas com os olhos voltados para a família. Vocês são a inspiração da minha busca e razão da minha existência. Eu amo vocês.*

Por fim, afirmo que meu percurso, apesar de longo, não foi pesado. Não carreguei uma cruz, carreguei sonhos, ideias, dúvidas e reflexões. Enfim, carreguei tudo o que nos inquieta e nos impulsiona a caminhar.

“As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas ‘crias’ ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem.”

(Linda Hutcheon, 2011, p. 59)

RESUMO

BRITO, Dislene Cardoso de. **Falsos Mitos e Heróis Vencidos em *O Pagador de Promessas* e *O Bem-Amado*: do texto dramático para a tela.** Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

Esta tese de doutorado reflete os estudos de adaptação e faz um recorte para dar conta do processo de adaptação de textos dramáticos para o cinema. O objeto de análise são as peças teatrais *O Pagador de Promessas (1959)* e *O Bem-Amado (1962),* do dramaturgo Alfredo Dias Gomes, adaptadas para o cinema, respectivamente, pelos diretores Anselmo Duarte (1962) e Guel Arraes (2010). A pesquisa tem como objetivo principal analisar a temática dos heróis vencidos e dos falsos mitos, bem como certos elementos da narrativa, na passagem do texto dramático para a tela, tendo em vista o contexto histórico do Brasil das décadas de 1950 e 1960. As peças pertencem à fase de "maturidade" do dramaturgo. Na primeira peça, temos a presença do herói vencido, representado pelo personagem Zé-do-Burro, e, na segunda, Dias Gomes celebra os falsos mitos, na qual percebemos uma reflexão acerca do mito e da mistificação na sociedade moderna, através de personagens-tipo que a compõem. Consideramos, no estudo, as diferenças entre mídias, as particularidades da linguagem utilizada, o contexto histórico e as circunstâncias de produção nos quais estão inseridos textos dramáticos e filmes. Apresentamos, também, os recursos cinematográficos utilizados pelos diretores no processo de adaptação dos textos fonte para o cinema, bem como as imagens de Brasil do período em análise, presentes nas peças e respectivos filmes. Todos os elementos da pesquisa, aqui apresentados, foram analisados à luz de teóricos que estudam a temática do herói e do mito nos signos da cultura, notadamente na literatura e no cinema. Além disso, recorremos a estudos bibliográficos sobre o processo de adaptação e estudos acerca do teatro e do cinema no Brasil, os quais nos ajudaram a compreender as expressões artísticas produzidas no país no período que antecedeu a Ditadura Militar. Por fim, utilizamos as ferramentas da análise estrutural da narrativa, a fim de compreender a construção narrativa dos textos dramáticos de Dias Gomes, adaptados para o cinema. A partir desse arcabouço teórico, empreendemos uma análise comparativa, cotejando texto dramático e filme, tecendo os fios narrativos que aproximam ambas as mídias e sinalizando pontos de cada obra. A pesquisa visa à valorização da produção dramática de Dias Gomes e respectivos adaptadores, mostrando a importância desse estudo na compreensão das expressões culturais representativas de uma nação.

Palavras-chave: Teatro de Dias Gomes; Cinema brasileiro; Adaptação cinematográfica; Falsos Mitos e Heróis Vencidos. Narratividade

ABSTRACT

BRITO, Dislene Cardoso de. **False Myths and Loser Heroes in *O Pagador de Promessas* and *O Bem-Amado*: from dramatic text to the screen.** Thesis - Letters Institute, Federal University of Bahia, Salvador, 2015.

This doctoral thesis reflects the adaptation studies in order to see how dramatic texts are adapted to the cinema. The objects of analysis are the plays *O Pagador de Promessas* (1959) and *O Bem-Amado* (1962), written by Alfredo Dias Gomes and adapted to films, respectively, by the directors Anselmo Duarte (1962) and Guel Arraes (2010). The research has as main objective the analyze of the themes of loser heroes and false myths, as well as certain elements of narrative, in the transposition of dramatic text to the screen, considering the historical context of Brazil in the 1950s and 1960s. The plays belong to the "maturity" phase of the playwright. In the first play, we have the presence of the loser hero, represented by the character Ze-do-Burro, and, in the second, Dias Gomes celebrates the false myths, in which we see a reflection on the myth and mystification in modern society, through characters-type. We consider in the study, the differences between media, the peculiarities of the language used, the historical context, as well as the circumstances of production in which dramatic texts and films are inserted. Here, we also present the cinematographic resources used by the directors in the process of adapting the source text to film, together with images of Brazil in the reviewed period. In addition, we use bibliographical studies to understand the process of adaptation alongside the studies of theater and cinema in Brazil, in order to grasp the artistic expressions produced in the country at that time that preceded the military dictatorship. Finally, we used the tools of structural narrative analysis, taking into account of Dias Gomes's dramatic construction, adapted to the cinema. From this theoretical framework, we undertook a comparative analysis of texts and films, weaving the narrative threads that bring both media and signaling points of each work. The research aims to appreciate the dramatic production by Dias Gomes and its film adaptation, highlighting the importance of the study to understand the representative cultural expressions of a nation.

Keywords: Dias Gomes Theatre; Brazilian cinema; Film adaptation; False Myths and loser Heroes. Narrative

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

Figura 1 [*O Pagador de Promessas/ DVD original*] *Zé-do-Burro e Rosa nas escadarias da Igreja de Santa Bárbara.....185*

Figura 2. [*O Pagador de Promessas/ DVD original] Zé-do-Burro morto, sobre a cruz, sendo carregado pelos capoeiristas..... 186*

Figura 3. [O Bem-Amado/ DVD original] Odorico Paraguaçu discursando em campanha política 188

Figura 4. [O Bem-Amado/ DVD original] Primeiro plano: Neco Pedreira/ Segundo plano: Vladmir de Castro..... 189

Figura 5. [O Bem-Amado/ DVD original] Dorotéa, Dulcinéa e Judicéa – As irmãs Cajazeiras recepcionando Odorico Paraguaçu 190

Figura 6. [O Bem-Amado/ DVD original] Dirceu Borboleta e Zeca Diabo. Cena em que Odorico manda buscar o "fazedor de defunto"..... 191

Figura 7. [*O Pagador de Promessas/ DVD original*] *Zé-do-Burro carregando a cruz nas escadarias da Igreja de Santa Bárbara..... 195*

Figura 8. [O Bem-Amado/ DVD original] Sucupira.....197

LISTA DE ABREVIATURAS

AI Ato Institucional

ARENA Aliança Renovadora Nacional

CPC Centro Popular de Cultura

EAD Escola de Arte Dramática

EMBRAFILME Empresa Brasileira de Filmes

ISEB Instituto Superior de Estudos Brasileiros

PC Partido Comunista

PSD Partido Social Democrático

PTB Partido Trabalhista Brasileiro

SCDP Serviço de Censura e Diversões Públicas

TAP Teatro de Amadores de Pernambuco

TBC Teatro Brasileiro de Comédia

TPE Teatro Paulista de Estudantes

UDN União Democrática Nacional

UNE União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

O tema da pesquisa em cena 12

O dramaturgo em cena: o artista, a obra e as singularidades de seu tempo 20

Os cineastas em cena: Anselmo Duarte, Guel Arraes e a passagem do texto dramático para o cinema 26

CAPÍTULO I
TEATRO, CINEMA E O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO: OS HERÓIS E OS MITOS PRODUZIDOS NAS ARTES BRASILEIRAS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX 36

1.1 O DESPERTAR DA REALIDADE NACIONAL NO TEATRO BRASILEIRO 40

1.1.1 O teatro de Dias Gomes: apenas um subversivo? 48

1.1.2 Gênese das peças de Dias Gomes: *O Pagador de Promessas* e *O Bem-Amado*..... 52

1.2 O TEATRO VAI AO CINEMA: A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE NACIONAL NAS TELAS 56

1.2.1 Entre o Clássico e o Novo: posicionando *O Pagador de Promessas,* de Anselmo Duarte, no contexto social brasileiro..... 64

1.2.2 *O Bem-Amado*: diálogos entre cinema, literatura e televisão 67

1.3 ADAPTAÇÃO FÍLMICA: O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS PARA O CINEMA..... 73

1.3.1 Do texto para a tela: as especificidades de uma adaptação 79

1.3.2 A arte de representar na adaptação fílmica: do teatro para o cinema... 83

CAPÍTULO II
SOBRE HERÓIS E MITOS: A CONSTRUÇÃO DO *HERÓI VENCIDO* E DOS *FALSOS MITOS* NAS OBRAS *O PAGADOR DE PROMESSAS* E *O BEM-AMADO* 87

2.1 O HERÓI E O MITO NO TEMPO: POLÍTICA E ARTE NO BRASIL NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960 89

2.2 *O PAGADOR DE PROMESSAS*: O PERCURSO TRÁGICO DE UM HERÓI VENCIDO 95

2.2.1 Hegel e o herói representativo dos tempos modernos 105

2.2.2 Por uma concepção de herói na Comédia 115

2.3 HERÓIS MÍTICOS E FALSOS MITOS NO TEATRO E NO CINEMA: IMAGENS E SÍMBOLOS EM *O PAGADOR DE PROMESSAS E O BEM-AMADO* 119

2.3.1 Mitos, imagens e símbolos no teatro e no cinema: uma leitura do Brasil das décadas de 1950/60 123

2.3.1.1 O mito e as expressões artísticas do século XX 127

2.4 A LINGUAGEM DOS MITOS: DISCURSOS, IMAGENS E SÍMBOLOS..... 133

CAPÍTULO III

DO TEXTO DRAMÁTICO PARA AS TELAS: LEITURAS DAS OBRAS *O PAGADOR DE PROMESSAS* E O BEM-AMADO 145

3.1 A LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA: A TRILHA DE IMAGENS NA PASSAGEM DO TEXTO DRAMÁTICO PARA AS TELAS 148

3.1.1 *O Pagador de Promessas* e *O Bem-Amado* em cena: o processo narrativo na passagem do texto fonte para a obra adaptada 151

3.1.2 A materialidade do texto na tela: título, gênero e personagens das obras *O Bem-Amado* e *O Pagador de Promessas* 169

3.1.3 *Mise-en-scène* na construção do herói vencido e dos falsos mitos: *O Pagador de Promessas* e *O Bem-Amado* no texto dramático e no cinema 183

3.1.4 Espaço e Tempo em *O Pagador de Promessas* e *O Bem-Amado*: do texto teatral para o cinema 192

3.1.5 O narrador nas obras *O Pagador de Promessa* e *O Bem-Amado*: os recursos narrativos na passagem do teatro para o cinema 199

3.2 SONS, MÚSICAS, VOZES E RUÍDOS NA CONSTRUÇÃO DA FIGURA DO HERÓI VENCIDO E DOS FALSOS MITOS: A TRILHA SONORA DOS FILMES *O PAGADOR DE PROMESSAS* EO *BEM-AMADO* 203

CONSIDERAÇÕES FINAIS 213

REFERÊNCIAS 232

FILMOGRAFIA 242

INTRODUÇÃO

"O público já não se conformava só com o espetáculo 'bem-feito', queria mais, queria ver a nossa realidade em cena."
(Dias Gomes, 1998, p.171)

O tema da pesquisa em cena

O século XX foi palco de grandes transformações na sociedade e as expressões artísticas souberam capturar as vicissitudes do momento e traduzir a vida em espetáculo. A realidade social, então, foi mostrada nas diversas formas de arte. Com o advento do cinema, a dramaturgia e o romance encontraram um novo meio de realização artística e veículo de divulgação de obras e pensamentos ideológicos, ampliando o campo de recepção e inaugurando novas formas de pensar a realidade social. É nesse contexto que situamos o fenômeno da adaptação do texto literário para o cinema. O interesse na convergência destas duas linguagens irrompeu quando o cinema percebeu as diversas possibilidades de adaptações, a partir de obras literárias. No entanto, não se tratava apenas de uma mera transposição de mídias. O encontro do cinema com a literatura se dá em uma perspectiva dialógica, engendrando novas e múltiplas leituras. Para além dos interesses mercadológicos, as adaptações de obras literárias para o cinema aludem novos significados ao texto fonte, gestando uma nova obra, autêntica no seu meio.

É esse diálogo profícuo que nos interessa. Dada à envergadura do tema e aos meandros das incursões analíticas, direcionamos o foco de análise para o processo de adaptação de peças teatrais para o cinema. No que tange à dramaturgia e a aproximação ao universo fílmico, compartilhamos a mesma visão de autores, cujos estudos apontam os imbricamentos sociais decorrentes do diálogo entre mídias. Também reiteramos que as adaptações apresentam uma leitura da sociedade de um período, uma vez que elas flagram os eventos produzidos em um determinado tempo e lugar. Ademais, a passagem do texto teatral para o cinema cumpre o papel de "democratizar" a arte dramática. Os textos teatrais, por serem produzidos para *performance* em palcos, ao serem transpostos para a linguagem audiovisual, possibilita o contato do espectador com uma gama de obras teatrais, muitas vezes desconhecidas, devido ao restrito acesso aos textos e aos palcos.

Na incursão histórica e na crítica empreendidas ao tema, posicionamos o cinema como uma arte narrativa, entretanto, há diferenças entre ver e contar. Como

consequência, o estudo de um modo visual de comunicação e de um texto escrito, mesmo aquele destinado à encenação no placo, pode abarcar diferentes formas de análises, as quais variam desde trabalhos analíticos sobre a perspectiva narratológica, autoria e gênero, até a análise do processo que ambas as mídias dividem. Outrossim, não podemos obliterar neste escopo, as relações entre cinema e literatura, uma vez que elas não se dão em mão única. Não raro, observamos obras literárias apropriando-se dos recursos narrativos do cinema para imprimir velocidade e dinamismo aos textos literários. Citamos aqui experiências na poesia de Paul Valéry e exemplos de obras pertencentes a autores modernistas como Mário de Andrade[1] e Oswald de Andrade[2]. Valéry dizia ter a impressão de que era o cinema que estava inventando a poesia dele. Portanto, as influências temáticas, estilísticas e teóricas ocorrem nos dois sentidos, ou seja, do literário ao fílmico e do fílmico ao literário.

A aproximação do texto literário com o cinema nos revela a importância de perceber os filmes como obras independentes que podem ser lidas como tal. Portanto, situamos o cinema como arte narrativa e demarcamos seu espaço dentro das expressões artísticas. Entretanto, ainda persistem muitos discursos contraditórios acerca do tema, justificando estudos como esse a que nos propomos a fazer.

O fato é que, apesar dos inúmeros estudos de cinema, ainda persistem alguns equívocos. Citamos, aqui, a necessidade que muitas pessoas ainda têm de comparar o texto literário à adaptação fílmica, apoiando-se em parâmetros hierarquizantes da obra literária, particularmente, no texto em detrimento do filme. Sob essa perspectiva, a obra passa a ser vista como superior e original, relegando ao filme o *status* de obra secundária, culturalmente inferior e dependente do texto fonte. Desta forma, o valor do filme teria relação com o grau de aproximação com o texto fonte para as pessoas que ainda buscam nos filmes adaptados fidelidade à obra literária. Tais posicionamentos sinalizam desconhecimento de estudos na área

---

[1]Uma questão bem nossa, mas não exclusivamente nossa, especialmente, na década de 1920: entre nós, Mário de Andrade vê o cinema como um meio de reinventar a experiência literária brasileira e escreve um “romance cinematográfico” - Amar, verbo intransitivo. (AVELAR, 2007, p. 9)

[2]Já é lugar-comum na crítica literária brasileira relacionar a obra de Oswald de Andrade à linguagem do cinema. Citamos *Memórias Sentimentais de João Miramar (1924).*

de adaptação, que apesar de serem muitos e valiosos, ainda carecem maior divulgação junto ao público. As pesquisas e teorias sobre adaptação, na maioria das vezes, ficam restritas ao meio acadêmico, tradicionalmente aos cursos de Letras, mais especificamente, nas áreas de Literatura Comparada (Adaptação) e Linguística (Tradução Intersemiótica), além de estudos circunscritos aos cursos de Cinema e Audiovisual.

Ao aproximar literatura dramática de suas adaptações fílmicas, embasamos a leitura a partir de reflexões teoricamente centradas nos estudos de adaptação, almejando estender a democratização das reflexões a um público mais amplo. Ao situar texto dramático e filme, postulamos que cinema e literatura são duas formas de arte. Adotamos o pensamento de Robert Stam (2008), para quem essas artes são feitas de aproximações, espelhamentos, negações e diálogos, nem sempre conciliatórios. Como formas de linguagens, cinema e literatura apresentam distintas maneiras de expressão, constituindo-se agentes na promoção de leituras e interpretações sociais, históricas e culturais. Ao delimitar a pesquisa ao campo dramático, não desejamos hierarquizar os textos adaptados, mas possibilitar instrumentos teóricos necessários para a compreensão do objeto de pesquisa, a saber: o processo de adaptação de textos teatrais para o cinema.

Esta tese de doutoramento tem como objetivo principal analisar as peças *O Pagador de Promessas e O Bem-Amado*, do dramaturgo baiano Alfredo Dias Gomes (1922-1999), a partir de elementos da história, da cultura e da narrativa. Buscamos investigar como se deu a passagem da temática dos heróis vencidos e dos falsos mitos do teatro para o cinema, tendo em vista o contexto histórico-social do Brasil da segunda metade do século XX. As peças são consideradas como pertencentes à fase de “maturidade” do dramaturgo. Em *O Pagador de Promessas*, temos a presença do herói vencido, representado pelo personagem Zé-do-Burro; e, na peça *O Bem-Amado*, Dias Gomes celebra os falsos mitos, através de uma reflexão crítica acerca do mito e da mistificação na sociedade moderna.

A peça *O Pagador de Promessas*, escrita em 1959*,* foi adaptada para o cinema em 1962, em uma produção dirigida por Anselmo Duarte; *O Bem-Amado*, escrita em 1962*,* estreou no cinema em 2010, filme dirigido por Guel Arraes. Os textos dramáticos estão reunidos na coleção organizada por Antonio Mercado (1989; 1990), que leva o título do dramaturgo, projeto cultural idealizado pela Bertrand

Brasil[3]. Selecionamos, na coleção, os elementos classificatórios de cada volume, sete ao todo, sendo os cinco primeiros dedicados ao teatro. De Antonio Mercado também conservamos os títulos das coleções (Volume I e II): "*Heróis Vencidos*" e "*Falsos Mitos"*. Propomo-nos fazer uma incursão mais incisiva nos temas, a fim de construir uma teoria que clarifique os títulos, verticalizando a análise para o processo de adaptação na passagem do teatro ao cinema.

De acordo com Antonio Mercado (1989), a história literária tem mostrado que o criador artístico busca concentrar o *corpus* da obra, por mais extensa que seja, em torno de poucos temas fundamentais, que ecoam e reaparecem, com maior ou menor ênfase, nos textos singulares. No caso específico de Dias Gomes, a prevalência temática se concentra em três vertentes: Os **Heróis Vencidos**, presentes nas peças *O Pagador de Promessas* (1959) e *Santo Inquérito (1964)*; Os **Falsos Mitos**, recorrentes nas peças *A Revolução dos Beatos (1961)*, *O Bem-Amado (1962)* e *O Berço do Herói (1963)*; e os **Caminhos da Revolução**, problematizados nas peças *A invasão (1960)*, *Amor em campo minado (1969)*, *O Túnel (1968)* e *Campeões do mundo (1979)*. Mercado assegura haver na dramaturgia de Dias Gomes heróis vencidos em quase todas as peças, assim como reaparecem a todo instante os falsos mitos e são discutidos os caminhos e descaminhos da revolução. Interessa-nos saber como se deu a passagem dos heróis vencidos e dos falsos mitos do texto dramático para o cinema, levando em consideração o autor e o período histórico das obras. Nesse percurso, também analisamos a estética dos filmes e os recursos cinematográficos pensados à luz da Narratologia, na captura do texto dramático, observando nas peças e nos filmes os elementos convergentes e divergentes.

Antonio Mercado despertou o desejo de compreender a predominância temática na produção teatral de Dias Gomes, notadamente no que se refere ao mito e ao herói. Adentramos nesses temas, a fim de desvelá-los, nos textos da dramaturgia brasileira da segunda metade do século XX, aproximando peças teatrais e sociedade. Na coleção, Mercado não respondeu aos questionamentos propostos no estudo, apenas aludiu àqueles que analisaram as peças, introduzindo na coleção textos de críticos teatrais, dando relevância às análises de Anatol

[3] Vale ressaltar que a coleção fora organizada por Antonio Mercado, com aval do próprio Dias Gomes.

Rosenfeld, cujos ensaios são aproveitados na coleção *Dias Gomes*. Na obra *O Mito e o herói no Moderno Teatro Brasileiro* (1996), Rosenfeld aborda a questão do herói e o papel do mito na construção dramática moderna. A preocupação do crítico teatral era encontrar o herói na dramaturgia moderna. Para Rosenfeld, o herói clássico, tal como concebido por Hegel, não tinha condições de existir em uma transposição para a realidade moderna. Se possibilidade houvesse de construir tal herói, a única alternativa possível seria em termos de reformulação do herói consoante com os influxos dos tempos modernos.

O estudo desenvolvido pelo crítico buscou responder questionamentos pontuais: ao se partir da perspectiva de reconstrução desse tipo de herói contemporâneo, como deveria ser ele? Quais as características que deveria ter para que, afora representar a saga do herói, ao mesmo tempo, ele nos falasse de sua realidade moderna? São esses os questionamentos que Rosenfeld fez ao analisar a dramaturgia do Brasil, nas décadas de 1950/1960, sem, contudo, concluir o trabalho[4]. Propomo-nos retomar e aproveitar as reflexões de Rosenfeld e alargar o campo de análise sobre o herói e o mito no teatro, levando a discussão para o cinema, a fim de investigar como cada cineasta produziu seus heróis e mitos na transposição das peças de Dias Gomes para as telas. Além dos aspectos sócio-histórico-culturais, pontuamos como cada diretor utilizou a linguagem cinematográfica no processo de adaptação do texto fonte para o cinema, tendo em vista as idiossincrasias e condições de produção.

Seguimos os passos de Rosenfeld, porque ele, ao analisar as peças do período citado, incluiu Dias Gomes nas pesquisas. Segundo o crítico, várias são as peças nacionais em que se poderia detectar nosso herói representativo. Todas elas são tragédias na acepção clássica, a exemplo das peças de Dias Gomes e de Jorge Andrade. De acordo com o crítico teatral, os referidos dramaturgos, nas peças, posicionaram-se social e politicamente. Eles propuseram uma visão crítica da realidade brasileira, cujo empenho básico resultou da busca de valores humanos

---

[4] De acordo com Nanci Fernandes (Prefácio da obra *O Herói e o Mito no Moderno Teatro Brasileiro/1996*), Anatol Rosenfeld lançou o desafio desde as primeiras aulas. Havia, naturalmente, os que eram a favor e os que eram contra: “Vasculhávamos a dramaturgia nacional em busca de personagens representativos desse ‘herói’ possível construído em meio à nossa realidade. Nunca, porém, chegamos a qualquer resultado animador. A impossibilidade de re-construção do herói moderno transpôs a morte do grande mestre.”

mais justos, política e socialmente falando. Vale ressaltar que Anatol Rosenfeld, ao se referir a Dias Gomes, fala em herói mítico e centraliza a análise em torno do personagem Zé-do-Burro, da peça *O Pagador de Promessas*. Classifica-a como tragédia nos moldes clássicos, constituindo um dos casos isolados na dramaturgia brasileira. No entanto, o crítico fez pouca referência à comédia *O Bem-Amado*. Tal posicionamento nos leva a pensar sobre a discussão acerca do valor da tragédia em detrimento da comédia. Assim, no inventário das artes dramáticas, recorremos aos estudos de Aristóteles presentes na obra *Arte Poética (2007),* acerca da tragédia e da comédia. Retomar esses conceitos é condição *sine qua non* para a análise comparativa, inevitável para aqueles que se arvoram a estudar o diálogo entre peças teatrais e filmes.

Com relação ao estudo da tragédia no teatro brasileiro, percebemos nos questionamentos de Rosenfeld uma afirmação e uma busca. Ele afirma não ser possível o estabelecimento do herói na dramaturgia moderna, tal como os moldes hegelianos, mas considera que a nossa época produziu heróis representativos. Buscamos, então, desvelar esses heróis e mitos, cotejando as peças e os filmes produzidos. O estudo empreendido se configura como uma das possibilidades de compreensão do processo de adaptação. Intentamos dar conta de alguns questionamentos, os quais são norteadores da pesquisa: quem são os heróis e mitos da sociedade moderna e como eles são representados no texto dramático e no cinema? Que recursos cinematográficos foram utilizados pelos diretores no processo de adaptação das peças de Dias Gomes para o cinema? Que imagens de Brasil, das décadas de 1950/1960, são apresentadas nas peças e respectivos filmes? Quais as aproximações e distanciamentos entre texto dramático e produção fílmica?

Todos os esforços da tese são para comprovar as hipóteses que elegemos para os questionamentos da pesquisa, a saber. De partida, afirmamos que as chaves interpretativas que analisam narrativas, como o conto, o romance e a novela, podem ser aproveitadas na análise do texto dramático e do filme. Entretanto, devemos considerar que essas expressões artísticas possuem linguagem própria ao meio, sendo necessário adequar os métodos de análise ao gênero. Com relação ao tema que perpassa o estudo dos textos e dos filmes, acreditamos que há uma distância entre a concepção do herói e a do mito nos moldes clássicos e a proposta

de construção de herói nas sociedades modernas. Analisando a história dos países da América latina do século XX, vemos que muitos países foram governados por um estado de exceção, em que as forças sociais cercearam e dirigiram isoladamente a nação. Nesse contexto social, o herói vencido emana da condição do cidadão impedido de exercer as liberdades individuais. Assim, o herói que se mantém íntegro, prefere a queda à anulação. Ele é vencido, mas a mensagem permanece e se transforma em bandeira de luta. No que tange aos falsos mitos, nossas análises se assentam nos mitos que uma sociedade constrói para servir de modelos comportamentais. Quando tais modelos não representam os anseios da sociedade, a validade é questionada. Nos estudos que lançam luz sobre as colocações postas acima, é imperativo pontuar que cada época produziu heróis próprios e um panteão de mitos. Postulamos que o herói trágico dos dias atuais assume novos aspectos, consoantes com a evolução dos tempos e dos meios tecnológicos. Compreendê-los garante uma análise mais eficaz da produção dramática e fílmica do período.

Com relação ao estudo da passagem do teatro para o cinema, acreditamos que o dialogismo entre literatura e cinema se configura como uma das várias propostas para aumentar e dinamizar as competências do leitor/espectador, oferecendo-lhe condições mais reflexivas de seleção, aprofundamento e integração de linguagens. O legado da arte literária é construção cultural sólida, rica, por ser um saber acumulado das experiências humanas através do tempo. Os novos estudos das ciências da linguagem têm suplantado antigos tabus e proporcionado condições mais significativas de leitura e interpretação das várias formas discursivas. O sujeito-leitor/espectador e as diversas formas de intertextualidades ganharam espaço no contexto histórico e social. Prazer e conhecimento, cultura erudita e cultura de massa, entram no debate e há uma revisão concernente ao acesso aos bens culturais, sem a necessidade de se declarar morte a nenhuma forma de expressão artística.

Destarte, é preciso ler os produtos da cultura na qual estamos inseridos. Ler criticamente implica vencer barreiras de condicionamentos, inclusive aquelas geradas pela ideologia e as que são procedentes de preconceitos culturais. Assentam-se sobre o leitor da atual paisagem social, séculos de cultura literária; o legado de décadas de arte cinematográfica soma-se, também, ao patrimônio. Consequentemente, não podemos conceber o patrimônio cultural de uma nação

sem estabelecer um rico diálogo entre as diversas formas de arte, dentre as quais incluímos o cinema e a literatura e suas relações, decorrente de adaptações feitas.

A discussão sobre a apropriação de textos literários para o cinema traz à baila não só o específico da linguagem cinematográfica, como também discussões que remetem ao profícuo diálogo entre filme e obra literária. Por isso, ao se verificar o dialogismo, devemos nuançar as características peculiares de cada mídia. A possibilidade de adaptação de uma peça teatral, ou outro tipo de texto, para o cinema é uma forma de interação entre meios, a qual dá espaço a interpretações, apropriações e redefinições de sentido. O filme é uma experiência formal da mudança de uma linguagem para a outra, porque o escritor e o cineasta têm sensibilidades e propósitos diferentes e próprios. À vista disso, Ismail Xavier (2001, p. 62) orienta que "a adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto, [inclusive] atualizando o livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos". Portanto, a adaptação deve ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos; uma construção híbrida, mesclando mídias e discursos, tendo no horizonte de análise a essência do texto fonte. É escusado dizer que as adaptações cinematográficas são, simultaneamente, uma adaptação e um roteiro original. A adaptação molda novos olhares sobre olhares já postos.

À problemática do herói e do mito, acrescentamos os aspectos religiosos presentes na produção dramática de Dias Gomes e no filme de Anselmo Duarte, os quais são postos à luz da explicação das imagens e símbolos, observando o valor apodítico do mito, atualizado nos rituais e nas imagens. Quanto aos aspectos políticos presentes nas obras adaptadas para o cinema, verificamos que em ambas as peças, autoritarismo e corrupção são a pedra de toque utilizada pelo dramaturgo, a fim de denunciar não apenas os desmandos políticos, mas todas as instituições sociais que se servem do poder outorgado para aniquilar o povo desprotegido.

A divisão do texto levou em conta os objetivos específicos listados no projeto de tese, tendo em vista o caminho metodológico adotado para a análise. De uma maneira geral, objetivamos apresentar um estudo que vá além da análise do processo de adaptação de peças teatrais para o cinema. Queremos mostrar o painel do Brasil sob a lente do dramaturgo Dias Gomes, o qual imprimiu as cores do país

nas peças teatrais produzidas. Também consideramos as lentes dos diretores dos filmes escolhidos para o *corpus* de análise, os quais empreenderam um olhar sobre a obra e um olhar sobre o Brasil, produzindo arte no cinema. Na passagem para o cinema, buscamos verificar como posicionamentos ideológicos são construídos na tela, analisando as escolhas dos diretores nas tomadas de cenas dos textos teatrais.

Assim, além de eleger aspectos teóricos acerca do processo de adaptação de obras literárias para o cinema, apresentamos uma historiografia do teatro e do cinema, produzidos no Brasil nas décadas de 1950 e 1960. A fim de compreender os heróis e mitos na paisagem social, antes de adentrar nos aspectos estéticos e estruturas narrativas do texto teatral e do filme, investigamos elementos da cultura e da sociedade. Dessa forma, desenhamos, textualmente, um amplo painel dos aspectos do mito e do herói, nas sociedades modernas, acrescidos de elementos responsáveis pela organização de uma narrativa. Na tessitura do texto, a estética de Dias Gomes é elemento fulcral na compreensão dos fios narrativos que aproximam as peças dos filmes adaptados, por isso a necessidade de revisitar a vida e a obra do dramaturgo e dos cineastas que adaptaram as peças.

O dramaturgo em cena: o artista, a obra e as singularidades de seu tempo

Dias Gomes tem real importância no cenário dramático brasileiro, face aos discursos que engendrou nas peças produzidas, as quais são sabiamente aproveitadas no cinema nacional. Ao privilegiá-lo, levamos em conta sua importância não apenas no cenário literário nacional, por ser um representante da produção teatral, mas também em âmbito internacional. Considerado pela crítica norte-americana como um “mestre de muitos gêneros” (MERCADO, 1989), a produção de Dias Gomes é vasta e multiforme, adentrando-se em diversas áreas: teatro, televisão, rádio, cinema e literatura. Entretanto, foi no teatro onde sua inventividade fez-se mais autêntica. O próprio dramaturgo considerou as incursões feitas no rádio e televisão como “desvios de caminho” – seu caminho era o teatro. Ademais, trata-se de um dramaturgo baiano que construiu história nos palcos nacionais e internacionais, daí a necessidade de reconhecer o talento e trazer para o âmbito acadêmico estudos da obra.

Nascido em Salvador, em 19 de outubro de 1922, órfão de pai aos três anos de idade, Dias Gomes passou a vida tentando mostrar que devia ter nascido[5]. Quando criança, estudou no colégio Marista, em Salvador, mudando-se ainda adolescente, com a mãe, para o Rio de Janeiro. Lembramos aqui que Dias Gomes saiu da Bahia, mas ela continuou presente no imaginário. Percebemos na produção do dramaturgo não somente a presença da Bahia, mas também as cores do Nordeste, com toda a riqueza de imagens e histórias que lhe são próprias.

Na autobiografia *Dias Gomes: Apenas um Subversivo* (1998), o dramaturgo revelou que a vocação para o teatro se deu ainda muito jovem, quando, aos quinze anos, ganhou um prêmio em um concurso do Serviço Nacional do Teatro, com a peça *A Comédia dos Moralistas*. Nessa época, 1937, ele já morava no Rio de Janeiro com a mãe e o irmão Guilherme Dias Gomes, por quem nutria profunda admiração, tomando-o como modelo de vida. No Rio de Janeiro, tentou seguir várias carreiras, sem concluir nenhuma. Estava predestinado para o teatro. Começou, então, a escrever peças profissionalmente, sendo descoberto por Procópio Ferreira, uma das maiores expressões do teatro brasileiro do século XX. Para ele, em 1943, Dias Gomes escreveu, mediante contrato de exclusividade, as peças *Zeca Diabo, Doutor Ninguém, Um Pobre Gênio, João Cambão, Sinhazinha* e *Eu Acuso o Céu.*

Dada às dificuldades de se manter no teatro, Dias Gomes buscou outros caminhos para garantir sustento. Em 1944, vai trabalhar no rádio e, em 1969, vai para a televisão, afastando-se do meio teatral sem, contudo, abandonar o teatro que estava dentro dele. O motivo do primeiro afastamento, assim como do segundo, foi o mesmo: não conseguia ter as peças encenadas. Ele estava também predestinado a ser um “proibido precoce”, assim como fora um escritor precoce. O teor de denúncia social presente nas peças rendeu-lhe o apelido de subversivo. Foi taxado de marxista, fato que serviu de estímulo para filiar-se ao Partido Comunista em 1945, alimentando ainda mais a matéria dos ideais e posicionamentos críticos acerca da sociedade, notadamente presente nas peças que comporia posteriormente.

Entre demissões e perseguições políticas, muitas foram as contribuições de Dias Gomes para o Rádio. Lá, escreveu peças e adaptou textos da literatura

[5]Na autobiografia *Dias Gomes: Apenas um Subversivo (1998)*, o dramaturgo conta que seu pai, engenheiro de profissão, na ocasião do seu nascimento dissera: “Esse menino não devia ter nascido.” Tinha o pressentimento de que morreria cedo, como morreu, aos quarenta e quatro anos.

nacional e universal para serem lidas no Rádio. O retorno definitivo ao teatro é marcado com a peça *O Pagador de Promessas*, escrita em 1959 e encenada em 1960, no Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo. A peça foi dirigida por Flávio Rangel, tendo Leonardo Vilar no papel de Zé-do-Burro.

O Pagador de Promessas representou a consagração de Dias Gomes como dramaturgo. O sucesso da peça garantiu sua permanência integral no teatro até a instauração da ditadura no Brasil. Com o golpe militar de 1964 e a promulgação do Ato Institucional nº 5, em 1968, Dias Gomes foi obrigado novamente a empreender outro desvio de caminho. Diante do quadro político do país, Dias Gomes não aceitou ser cooptado, uma vez que teria de abdicar das ideologias que acreditava e produzir peças consoantes com a ideologia dominante. O espírito libertário do dramaturgo não permitiria tal agenciamento. Saiu do cenário teatral e ficou torcendo para que a situação fosse modificada. Foi para a televisão e lá permaneceu escrevendo novelas, enquanto o país vivia sob a égide da ditadura militar.

Curiosamente, Dias Gomes apresentou na televisão tudo o que lhe era censurado no teatro. Lembramos que essa situação de censura atingiu todo o teatro nacional, só modificando com a abertura política, a partir da década de 1980. Em depoimento, Dias Gomes apresenta uma ideia do que foi o período e as circunstâncias da ida para a TV. Segundo o dramaturgo, com o endurecimento do regime a partir de 1969, o espaço teatral ficou reduzido. Todas as peças dele foram proibidas, uma após outra:

> Entendi que não me seria permitido prosseguir com minhas experiências teatrais, pois a minha dramaturgia vivia de um equacionamento da realidade e a própria realidade brasileira era banida dos palcos, considerada subversiva em si mesma. Foi quando surgiu o convite da televisão. [...] Sabia que havia um perigo: ser engolido pela máquina, a televisão montar em mim. Eu tinha de descobrir um jeito de montar nela. E achei. Arrebanhei minhas personagens, minha temática, meu pequeno universo e, como quem apenas muda de casa sem mudar de mobiliário, procurei dar continuidade as minhas experiências manejando uma nova linguagem, um novo meio de expressão. (GOMES, apud MERCADO, 1989, p. 425)

De fato, mesmo na televisão, Dias Gomes permaneceu homem do teatro. Mantivera-se ligado ao universo dramático nos desvios de caminho que fizera, tanto no rádio quanto na TV. Manteve, em todas as mídias, uma aproximação com o povo,

consagrado como o herói da maioria dos textos produzidos. A substância de sua obra, em riqueza e variedade, revelava um painel dramático do Brasil, repleto de características próprias. O país era feito de contrastes e paradoxos, opressão e heroísmo, corrupção e sensualidade, obstinação e ternura, demagogia e violência, como bem aponta Antonio Mercado (1989). Ademais, a censura despertou no dramaturgo um sentimento de desamparo que todo cidadão tem ao se deparar com um poder castrador. A situação também fê-lo descobrir a urgência de mostrar ao indivíduo a necessidade de poder pensar e se expressar livremente. Essa descoberta foi marca de toda a produção literária do dramaturgo, que soube utilizá-la como instrumento de luta em prol da liberdade.

Dias Gomes morreu em 1999, vítima de um acidente automobilístico. Ele deixou um legado de heróis e heroínas que souberam dar as cores da nossa terra e ligar-se a nossa gente, tanto na alegria do ser brasileiro, quanto nos problemas que o impedia de assumir uma vida plena. Parte da vasta produção literária do dramaturgo está na coleção organizada por Antonio Mercado. No que tange às peças, Mercado as divide em duas fases: na primeira fase, chamada de “Peças da Juventude”, publicaram-se, pela primeira vez, as obras do período inicial da produção dramática de Dias Gomes. A segunda, chamada “Fase de Maturidade”, corresponde às peças organizadas nos quatro primeiros volumes da coleção. De acordo como o dramaturgo, em entrevista dada à *Revista Encontros com a Civilização Brasileira* (no. 6, 1978), aproveitada por Antonio Mercado (1989), o que havia em comum, nessas duas fases, era o impulso criador e as inquietações temáticas. A diferença estava no amadurecimento das ideias, em decorrência de leituras e pela vivência e contato com o marxismo.

No teatro, Dias Gomes pôde materializar toda a humanidade através de peças, as quais estavam coladas às preocupações do homem, além de apresentar uma reflexão profunda da realidade política e social da sociedade. Os textos, que se desdobram em comédias, tragédias, dramas e farsas, apresentam uma reflexão sobre a integridade e a dignidade humanas e questionam as formas de autoritarismo e opressão das estruturas sociais injustas. Percebemos, nas peças de Dias Gomes, a necessidade de construir uma nova forma de pensar o homem, através de uma ideologia baseada na liberdade e igualdade de direitos. De cunho universal, os textos do dramaturgo se tornam ainda mais brasileiros, na medida em que se

aproximam dos problemas sociais do país e do brasileiro, representando-o em todas as singularidades.

Escritor afinado com o seu tempo, quando Dias Gomes retornou ao meio teatral, no final dos anos 1950, pôde presenciar e se beneficiar das profundas mudanças ocorridas no quadro cultural do país. É desse período que registramos ações e posicionamentos de uma leva de artistas engajados em empreender as mudanças que o país necessitava. Eles tinham como meta construir uma nação que se colocasse no curso da evolução moderna em ebulição nos demais países do mundo. Na época da estreia da peça *O Pagador de Promessas*, o teatro brasileiro já tinha completado a revolução cênica iniciada no Rio de Janeiro com Zbigniew Marian Ziembinski e Os Comediantes, e que tivera continuidade no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo. Entretanto, no período, essa revolução se limitava ao espetáculo teatral em termos universais, dando pouco ou nenhum crédito ao texto nacional. Como reação ao movimento, surgiu o Teatro de Arena. Paralelamente, um surto de dramaturgia se verificava desde meados da década de 1950, com o aparecimento de dramaturgos como Ariano Suassuna, Jorge Andrade, Antonio Callado, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. Toda a efervescência registrada no período era decorrente da situação política vivenciada. O panorama político do país estava marcado por fenômenos como o nacionalismo e o desenvolvimento juscelinista. Os ventos do otimismo e da afirmação nacional sopravam de norte a sul, criando um clima propício ao desenvolvimento de uma dramaturgia, autenticamente brasileira, e à pesquisa de um estilo de representação inspirado no comportamento do homem brasileiro, na sua maneira de ser e sentir. Contraditoriamente, o país vivia sob os auspícios da economia norte-americana, criando um clima de tensão nos grandes centros urbanos do país. O conjunto de fatores sócio-político-culturais, portanto, determinaram a mudança radical no teatro. É nesse contexto que surge Flávio Rangel. Contratado para ser diretor artístico do TBC, Rangel leva para os palcos a peça de Dias Gomes, *O Pagador de Promessas*, iniciando uma nova fase na dramaturgia nacional. Com *O Pagador*, Dias Gomes imprime sua marca nos palcos e na vida dos brasileiros. Artista de grande mérito, ele também teve o nome gravado na Academia Brasileira de Letras, cadeira nº. 21, na sucessão do baiano Adonias Filho, apadrinhado pelo também baiano Jorge Amado, que na posse de Dias Gomes fizera um dos mais belos discursos da casa.

Buscando uma fortuna crítica acerca da obra de Dias Gomes, percebemos que as pesquisas desenvolvidas sobre a vasta produção teatral do dramaturgo ainda carecem de novos olhares. Sabemos que o teatro é, ao mesmo tempo, uma prática do ato de escrita e uma prática de representação (ROUBINE, 2003). Consequentemente, as teorias relativas ao teatro elaboram corpos de doutrina que tomam por objeto ora o texto dramático, ora a representação cênica, às vezes ambos simultaneamente. Nosso objeto principal é o texto da peça. Optamos por não invocar o palco para explicar ou justificar o texto. Apreendemos o texto teatral na especificidade do gênero e buscamos compreender como se deu a passagem do texto para a tela. No entanto, face à carência de fortuna crítica acerca de textos dramáticos, recorremos à análise das peças encenadas, aquelas escritas por críticos teatrais para os jornais da época e compiladas em livros posteriormente, nos momentos em que houve necessidade de apresentar comentários dos textos teatrais.

A maioria das teses e dissertações encontradas refere-se à análise do texto teatral, notadamente centradas nas peças *O Pagador de Promessas, O Bem-Amado* e *O Santo Inquérito*. Isso demonstra a necessidade de novas pesquisas acerca da produção literária de Dias Gomes. Em relação ao estudo de adaptação das peças para o cinema, encontramos uma dissertação de mestrado, orientada pela professora Sandra Luna, autora de estudos que abordam o processo de adaptação de peças teatrais para o cinema, a qual foi útil para a nossa pesquisa. O texto de Roberta Vanessa C. Pinheiro (2010)[6] investiga a produção de efeitos dramáticos e trágicos na peça *O Pagador de Promessas* e na adaptação para o cinema. Levamos em conta as reflexões da pesquisadora, as quais se somaram aos estudos feitos por estudiosos da ação trágica no teatro, tendo em vista o diferencial do estudo de Roberta Vanessa, já que se trata de uma análise da ação trágica no teatro e no cinema. Também consideramos os estudos de Igor Pinto Sacramento, apresentados na tese de doutorado intitulada *Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais* (2012). A pesquisa de Sacramento nos ajudou a compreender o universo intelectual de Dias Gomes nas décadas de 1950 e 1960.

---

[6]PINHEIRO, Roberta Vanessa Crispim. **O Pagador de Promessas**: dramaticidade e tragicidade, da literatura ao cinema. Dissertação, UFPB, 2010.

Com relação à peça *O Bem-Amado*, encontramos poucas referências, apenas uma dissertação de Ana Maria de Medeiros. Trata-se do texto *Uma metáfora do Brasil: O Bem-Amado e a teledramaturgia de Dias Gomes (2001)*, cuja proposta é analisar a rede de signos e símbolos presentes na telenovela. Considerando que Dias Gomes levava para a TV as ideias e temáticas do teatro, acreditamos que a dissertação ajuda-nos a compreender a visão do Brasil apresentada pelo dramaturgo, tanto no teatro como na televisão.

No cinema, o empenho foi para adaptar as peças *O Pagador de Promessas* e *O Bem-Amado.* Por isso, conhecer os adaptadores da obra de Dias Gomes é uma opção que revela posicionamentos. Quando uma obra é adaptada para o cinema, ela ganha vida. Mesmo mantendo relação com o texto fonte, o olhar que lançamos sobre o filme demonstra sua condição de obra de arte, devendo ser analisada à luz de sua própria construção.

Os cineastas em cena[7]: Anselmo Duarte, Guel Arraes e a passagem do texto dramático para o cinema

Anselmo Duarte e Guel Arraes são dois nomes importantes para o cenário cinematográfico brasileiro. O primeiro foi reconhecido pela Palma de Ouro em Cannes, com o filme *O Pagador de Promessas*, único na história brasileira de filmes que concorreram a *Cannes*. Já Guel Arraes é reconhecido pelos diversos trabalhos que realizou e ainda realiza para a televisão e para o cinema. No teatro, registramos participação de Arraes como diretor do clássico *O Burguês Ridículo*, de Molière, peça encenada, em 1996, tendo Marco Nanini no papel principal.

Anselmo Duarte (1920 – 2009) foi ator, roteirista e diretor de cinema. Desde criança, na cidade de Salto, em São Paulo, Anselmo Duarte já tinha contato com o cinema, trabalhando como “molhador”[8] de tela na época do Cinema Mudo. Esse cineasta se tornou famoso ao conquistar, em 1962, a Palma de Ouro e o Prêmio Especial do Júri no Festival de *Cannes*, com a adaptação da peça de Dias Gomes

---

[7] O conteúdo de algumas informações sobre os cineastas foi retirado de sites da internet: GuelArraes(http://www.istoe.com.br/assuntos/entrevista/detalhe/89975) Anselmo Duarte (http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_300.html)http://www.memoriaviva.com.br/siteantigo/anselmo.htm)

[8] Os cinemas de interior eram tão precários que projetavam os filmes num pano transparente, contra a vista do espectador. Só havia um projetor e, durante a troca de rolos, para evitar o aquecimento do pano, que poderia até pegar fogo, a gente [molhador de tela] molhava a tela com uma seringa gigante que se chamava estoloque. (MERTEN, 2007, p. 36)

para o cinema. Foi a consagração não só do diretor, mas também do cinema brasileiro, uma vez que o filme *O Pagador de Promessas* derrotou grandes nomes do cinema estrangeiro, como Luis Buñuel, Michelangelo Antonioni e Robert Bresson.

No entanto, antes de levar *O Pagador* para as telas, Anselmo Duarte já tinha uma carreira sólida no cinema, protagonizando vários filmes da Cinédia, Atlântida e Vera Cruz – as famosas Chanchadas. Como diretor de cinema, a estreia foi com o filme *Absolutamente Certo*, comédia lançada em 1957. Porém, depois da Palma de Ouro em *Cannes*, os cineastas do Cinema Novo entraram em conflito com ele. Essa rejeição marcaria sua vida e afetaria as produções cinematográficas feitas posteriores, a exemplo do filme *Veredas da Salvação*, de 1964, aclamado nos países estrangeiros e mal recebido pela mídia brasileira. A fama de galã de chanchadas corroborou para a rejeição dos integrantes do movimento, já que era esse tipo de produção o alvo das críticas dos cinemanovistas. Críticas à parte, o fato é que o filme *O Pagador de Promessas* foi de grande importância para a valorização do cinema que surgia no Brasil nos anos 1950/1960.

Já Miguel Arraes de Alencar Filho, ou simplesmente Guel Arraes (1953), adaptou *O Bem-Amado* para o cinema em 2010. O diretor levou para o filme toda uma vida gestada na política brasileira. Filho do político Miguel Arraes (1916-2003), que foi governador de Pernambuco por três vezes, Guel acompanhou de perto os bastidores da política. Com a cassação do pai, pela Ditadura Militar, em 1969, Guel foi com a família para o exílio, na Argélia, onde morou por três anos, mudando-se em seguida para a França.

Quando voltou para o Brasil, em 1980, aos 26 anos, já trazia na bagagem diversas experiências adquiridas nos cursos de cinema que fizera na França. Aqui, o primeiro contato com a câmera foi para a televisão. Contratado pela Emissora Globo, Guel Arraes dirigiu novelas ao lado de diretores já conhecidos da emissora, assim como seriados e minisséries. Renovou o conceito de humor e ajudou a redesenhar os programas veiculados na televisão. O contato com a literatura brasileira se deu na série *Terça Nobre Especial*, apresentada na televisão entre os anos de 1991 e 1995. Interessante observar que o cineasta levou para a televisão diversos clássicos nacionais e estrangeiros, presentes tanto da literatura quanto do teatro. Adaptou para a televisão, na década de 1990, grandes obras literárias. Em 1993, adaptou *O Alienista*, de Machado de Assis; entre 1995 e 1997, adaptou contos

de Fernando Veríssimo; levou para a televisão, em 1998, o romance *Dona Flor e seus dois Maridos*, de Jorge Amado e diversos outros textos literários.

Guel Arraes inovou o jeito de fazer cinema ao estabelecer um diálogo com a televisão. A obra *O Auto da Compadecida (1955)*, de Ariano Suassuna, configura-se como um exemplo dessa prática. A transposição da peça para a televisão foi idealizada em 1999 no formato de microssérie. Depois, em 2000, Guel Arraes transformou a obra em filme, recebendo o prêmio de melhor diretor no 2º Grande Prêmio Cinema Brasil, em 2001. O filme também lhe rendeu o prêmio do Júri popular no Festival de Cinema Brasileiro em Miami.

Com o filme *O Bem-Amado*, não foi diferente, apesar de ter tido um destino inverso. Após sucesso no cinema, Guel Arraes transformou filme em microssérie, apresentado pela Emissora Globo. Essa prática acabou se tornando recorrente nas produções feitas, não somente na produzida por Arraes, mas por diversos outros cineastas. Todos eles seguiram essa linha de pensamento, configurando-se em uma tendência do cinema do século XXI.

O percurso artístico de Anselmo Duarte e o de Guel Arraes sinalizam diretores importantes na compreensão da realidade nacional, através dos filmes que produziram. Em menor grau, situamos Anselmo Duarte, pois não havia um distanciamento histórico entre o período do texto fonte encenado e o filme produzido. Anselmo fez uma leitura muito próxima daquela feita por Dias Gomes no teatro. Já Guel Arraes trouxe para o contexto atual o texto de Dias Gomes, criando um filme no qual percebemos uma crítica atualizada dos partidos políticos, mediante uma trama em que oposição e situação são retratadas de forma distinta daquela engendrada por Dias Gomes, na década de 1960. No filme, direita e esquerda não encerram uma polaridade tal como produziu Dias Gomes no teatro. O fato é que, no contexto moderno em que o filme está localizado, não é possível adaptar a obra sem atualizar a crítica do texto. Tal como afirma Guel Arraes no *making off* do DVD: “no atual cenário político não se pode chutar a direita quando a esquerda também tem defeitos”. Por isso a construção, no filme, do personagem Vladmir de Castro problematizando a questão, além de produzir uma trama, cuja leitura leva ao questionamento dos heróis e dos mitos cultuados pela sociedade.

Considerando que as peças e os filmes visam apresentar um painel da realidade brasileira, faz-se necessário analisar questões da política e da religião, a

fim de posicionar os mitos e os heróis da nação na segunda metade do século XX. Assim, a discussão acerca do tema é, ao mesmo tempo, estética e filosófica, ética e cultural, histórica e metafísica. Os eventos do Brasil nesse período determinaram a produção teatral, não apenas de Dias Gomes, mas de todos os dramaturgos do período. Por isso, na transposição das peças para o cinema, observamos a forma como cada diretor analisou o passado histórico do Brasil e o reproduziu nos filmes.

No percurso feito, registramos as contribuições de teóricos que estudam o processo de adaptação. Nas reflexões escritas, Robert Stam e Linda Hutcheon são diversas vezes citados, dada a contribuição desses autores nos estudos de adaptação. Citamos também as pesquisas de Anelise Corseuil, as quais enriqueceram as ideias tanto no que tange ao arcabouço teórico quanto às orientações das análises. Na análise comparativa do texto teatral e texto fílmico, também levamos em consideração os estudos desenvolvidos pelas pesquisadoras Thais Flores Diniz, Sandra Luna e Lícia Soares de Souza, tendo como horizonte de análise a obra de Christian Metz que versa sobre a significação no cinema.

Não poderíamos deixar de acrescentar aqui a leitura feita dos capítulos iniciais do livro de Noélia Borges, *Film Adaptation: Irish plays on screen* - a ser publicado. As reflexões da pesquisadora foram consideradas como fonte inspiradora e norte da tese. A abordagem teórica sobre adaptação dialoga muitas vezes com os estudos apresentados na pesquisa e, por isso, são tomados como parâmetro na compreensão da dramaturgia brasileira adaptada para o cinema. De acordo com Noélia Borges[9], o texto teatral tem regras próprias que estruturam o gênero e os dramaturgos têm as próprias escolhas no momento de criação, aura difícil de ser capturada no processo de adaptação. A adaptação, inevitavelmente, altera não apenas o sentido literal, mas também certos aspectos do texto fonte, que, no processo de adaptação, podem se tornar mais relevantes ou não, a depender da perspectiva abordada pelo diretor do filme. Por isso, Linda Hutcheon (2011), ao considerar as relações dialógicas intertextuais possíveis de serem estabelecidas nos diferentes meios, afirma que adaptação é produto e processo. No processo de adaptação de uma obra, há um esforço em estabelecer uma (re)criação, envolvendo especificidades que variam de acordo com os objetivos que se deseja alcançar. Portanto, no presente estudo, não interessa analisar a valoração da adaptação em

[9]*Film Adaptation: Irish plays on screen* (ainda no prelo)

relação ao texto de partida, nem buscar a fidelidade do texto, algo indesejado na visão de Robert Stam (2008), pois se trata da passagem de um meio, unicamente verbal, para um outro multifacetado, como é o filme. Segundo Stam, em um filme, o diretor pode utilizar não apenas palavras (escritas e faladas), mas também música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas e diversos outros recursos. Assim, o filme assume uma independência em relação ao texto fonte, tornando-se uma nova obra, que pode guardar relações dialógicas com diversas outras obras, além do texto que o originou.

As colocações postas acima sinalizam a necessidade de adentrar em estudos teóricos para chegar à análise das obras. Abordar o processo de adaptação de qualquer texto literário para o cinema exige estudos na área de adaptação. Assim, as teorias desenvolvidas por autores que pesquisam a adaptação fílmica forneceram um arcabouço importante na análise da transposição do texto para a tela. De acordo com Sábato Magaldi (2010), cada forma de representação exige regras distintas de utilização da linguagem. Na delimitação conceitual empreendida, elencamos conhecimentos específicos da literatura dramática e cinema. As leituras feitas apontam para duas linhas metodológicas: revisitar os estudos gregos sobre arte dramática, notadamente a obra *A Poética*, de Aristóteles, e compreender os meios de representação através da arte dramática, sem perder de vista os estudos sobre a produção teatral brasileira, com relevância para a estética dos principais representantes do período em análise.

Ao situarmos o teatro como uma arte narrativa, necessitamos esclarecer algumas implicações dessa assertiva. A narrativa de um texto em prosa difere de uma narrativa teatral. De acordo com Sábato Magaldi (2010), a própria estrutura do texto dramático obedece a uma dinâmica específica, exigindo do leitor atenção à fluidez dos diálogos e às indicações cênicas, necessárias para a caracterização das personagens e compreensão da ação que se desenrola. Virtualmente, o espetáculo está inscrito no texto dramático. Nas rubricas, também chamadas de *didascálias*[10] ou indicações cênicas, estão descritas, minuciosamente, a caracterização de

[10]Segundo Daisi Malhadas, na obra *Tragédia Grega: o mito em cena* (2003), as didascálias (do grego *didaskália* = instrução, ensinamento) são partes inexistentes no teatro Grego. Elas apareceram em traduções de tragédias e comédias gregas compostas por tradutores. No teatro contemporâneo, elas compõem o “texto secundário” com as indicações cênicas do autor, que desaparecem quando a obra é representada em cena. (MALHADAS, 2003, p. 44)

personagens e movimento de atores, assim como a iluminação, os gestos e as atitudes. Estas informações, que geralmente aparecem entre parênteses e/ou em itálico, têm como objetivo esclarecer leitores e encenadores. As descrições orientam tanto a imaginação do leitor, quanto a encenação no palco, além de produzir o efeito narrativo da obra.

Há um entrelaçamento entre cinema e sociedade, é o que afirmam Ricardo Caldas e Tânia Montoro (2006). Afinal, um filme produzido somente se realiza como arte quando em contato com o público. Para Sabine Gorovitz (2006), o cinema é um meio de comunicação importante para o homem, à medida que mantém relações próximas com a realidade vivida. No que diz respeito à condição de obra produzida para um grande público, tendo em vista objetivos mercadológicos, observamos que grande parte das produções cinematográficas do século XX seguiu ou perseguiu enredos e personagens consolidados primeiro na literatura. Acreditamos que isso ocorra em razão do prestígio de determinados autores e obras. Assim, estaria, em tese, assegurado o sucesso das películas provenientes de textos já consagrados. Entretanto, ainda que pautados nas obras literárias, os diretores imprimem nos filmes, objetivos e estilística próprios. Eles buscam aproximar, ou traduzir, ou equivaler, ou dialogar, ou corresponder, ou adaptar o texto literário ao cinematográfico, observando as possibilidades de entrelaçamento dessas mídias, em consonância com o que desejam expressar.

No estudo das adaptações, devemos levar em conta o posicionamento de Mikhail Bakhtin (2010, p. xxx), para quem o texto é concebido como polifônico, dialógico, heteroglóssico e plural. Essa condição torna a obra suscetível às múltiplas e legítimas interpretações, incluindo a forma de adaptação como leitura ou interpretações. Entre as várias propostas para aumentar e dinamizar as competências do leitor, oferecendo-lhe condições mais reflexivas de seleção, aprofundamento e integração de linguagens, destacamos o dialogismo entre literatura e cinema. Os novos estudos das ciências da linguagem, ancorados em conceitos mais lógicos que conservadores, têm suplantado antigos tabus e proporcionado condições mais significativas de leitura e interpretação das várias formas discursivas. Entretanto, é preciso saber ler os produtos da cultura. Quando se trata de literatura e cinema, entra-se em questão a interação entre essas duas

linguagens; e é o domínio e interpretação de dois discursos que se apresentam ao leitor.

Como afirma Jean-Jacques Roubine (2003), toda prática artística se desenvolve a partir de motivações teóricas implícitas ou explícitas. Ao mesmo tempo, toda teoria se alimenta da prática por ela fundada. Assim, o estudo que segue adota como metodologia congraçamento de estudos teóricos e análise comparativa das peças de Dias Gomes e respectivas adaptações para o cinema. Para dar conta dos objetivos propostos, a tese apresenta uma divisão de três capítulos, além das considerações finais.

O primeiro capítulo apresenta uma análise da gênese das peças de Dias Gomes – *O Pagador de Promessas e O Bem-Amado*, bem como mostra a feitura dos filmes delas adaptados. Isso se dá a partir do diálogo com a teoria da adaptação. Buscamos compreender como ocorre o processo de adaptação de textos literários para o cinema, analisando os modos de abordagem de um texto fonte adaptado para o cinema. O capítulo tem como aporte teórico os estudos de Linda Hutcheon (2011), Robert Stam (2008; 2010); Denise Faithfull (2007), além de apresentar reflexões de outros autores e revisionistas da obra de autores que teorizaram a adaptação.

No capítulo em questão, observamos as especificidades das adaptações e a forma como as diferentes mídias lidam com elementos como ponto de vista, interioridade/exterioridade, tempo, ironia, ambiguidade, metáforas e símbolos, silêncios e ausências. Acrescentamos, também, elementos narrativos no cinema e na literatura sinalizados por Anelise Corseuil e Noélia Borges, a exemplo de: temporalidade, enredo, narrador, ponto de vista, presença do filtro e o focalizador, elementos trabalhados no capítulo da análise dos filmes.

É preciso pontuar que as reflexões teóricas sobre o processo de adaptação são pensadas em torno da cultura brasileira, o que justificam as reflexões conceituais e históricas. Apresentamos no capítulo a análise do teatro e do cinema no contexto brasileiro, observando as manifestações culturais do período, a fim de estabelecer relações entre aspectos da cultura e os aspectos políticos do Brasil. Prestigiamos a segunda metade do século XX, período de grandes transformações no cenário cultural e mundial. Nos estudos sobre o teatro nacional, mostramos a

importância do teatro na construção da identidade nacional. Sobre as teorias do teatro, a pesquisa está pautada em autores como Jean-Jacques Roubine (1998; 2003); Anatol Rosenfeld (1993; 1996); Sábato Magaldi (2010); José da Costa (2009) e Gustavo Dória (1975). Acrescentamos, também, diversos estudos de Décio de Almeida Prado e demais autores, os quais apresentam estudos sobre o teatro na década de 1950/1960.

Com relação ao cinema brasileiro, bebemos na fonte de diversos autores, a exemplo de Fernão Ramos (1987), Jean-Claude Bernardet (2007; 2009), Guido Bilharinho (1997), Glauber Rocha (2003), Ricardo W. Caldas e Tânia Montoro (2006), Ismail Xavier (1983; 2001; 2012) entre outros listados nas referências. As obras desses autores servem para compreender a relação entre cinema e representação social, sem perder de vista as fases temáticas do cinema. O capítulo cobre as produções fílmicas do período que vai de 1955 a 1970, conhecido como o período do novo cinema brasileiro. Nele, apontamos que o cinema se transformou em um instrumento imprescindível para a compreensão dos aspectos sociais e políticos do Brasil, e aí acrescentamos o *status* de arte do cinema, estabelecendo a ligação com a literatura, notadamente a dramaturgia. Algumas peças teatrais adaptadas para o cinema são pontuadas, objetivando estabelecer relação entre a produção de Dias Gomes e demais dramaturgos do período.

O segundo capítulo analisa as representações do herói e do mito na cultura, tendo como pano de fundo as imagens do Brasil da segunda metade do século XX. Nele, apresentamos um painel da nação e discutimos o poder do mito e a importância do herói na sociedade. Iniciamos a análise apresentando uma reflexão acerca dos eventos sociais, políticos e históricos do Brasil nas décadas de 1950/1960. Com relação à temática do herói, o texto de Anatol Rosenfeld (1996) sobre o herói no teatro moderno brasileiro foi norteador da pesquisa. Na transposição das peças para o cinema, buscamos responder alguns questionamentos: Como o herói e o mito são representados no cinema? De que forma o cinema apropria-se dos mitos e heróis e os perpetua? Partindo da hipótese de que filmes apresentam diversas modulações, as representações são várias e as possibilidades de reflexão, inúmeras. Tomando os estudos de Joseph Campbell (1990; 1997; 2002; 2007; 2008), Anatol Rosenfeld (1996), Mircea Eliade (1979; 1985; 1992; 2011), Pierre Burnel (1998), dentre outros, focalizamos a análise do

herói e do mito no teatro e no cinema, a partir da leitura do texto dramático *O Pagador de Promessas* e sua adaptação para o cinema. Para Campbell, uma sociedade precisa de heróis. Ela tem necessidade de uma constelação de imagens suficientemente poderosa para reunir sob uma mesma intenção todas as tendências individualistas. O mitólogo aborda o processo de transformação do herói, apontando que ele nunca é o mesmo o tempo todo. O herói se modifica à medida que a cultura se modifica. Para Campbell (1990, p. 132), as provações da jornada heroica são parte significativa da vida. O herói sempre segue o caminho da autodescoberta, entretanto, suas próprias provações e revelações podem levá-lo à sua queda. Compreender como se dá o processo de queda do herói e até que ponto essa queda interfere na sua condição de herói é etapa importante para a análise da peça de Dias Gomes e do filme de Anselmo Duarte.

Além do herói, analisamos também a questão do mito. Buscamos compreender o que é o mito e sua importância na sociedade, para, em seguida, apresentar as distorções que lhe são inerentes. Dias Gomes traz para a dramaturgia a temática dos falsos mitos. Quem são eles? Como os falsos mitos são representativos da sociedade brasileira? Os mitos são parte consolidada da cultura universal e exercem um papel basilar na definição do comportamento individual e coletivo, servindo de exemplo e guia para escolhas e ações dos seres humanos. Entretanto, os falsos mitos são o cerne da pesquisa. De que forma esses falsos mitos estariam influenciando a sociedade da segunda metade do século XX? Trata-se de uma questão inquietante. Percebemos que a temática dos “Falsos Mitos” é central na peça *O Bem-Amado*. Nela, desfilam personagens demagógicas e corruptas, e o dramaturgo promove um questionamento acerca do imaginário do político e do fenômeno do cangaço. Nosso objetivo é observar tais elementos na passagem do texto teatral para o cinema, tendo em vista as leituras que Guel Arraes fez da obra de Dias Gomes.

O terceiro capítulo apresenta uma análise dos elementos narrativos, comparando texto dramático e filme. Utilizando as ferramentas da Narratologia, analisamos os textos dramáticos *O Pagador de Promessas* e *O Bem-Amado* na passagem do teatro para o cinema. Nesse capítulo, reiteramos a capacidade narrativa inerente ao teatro e ao cinema, por isso utilizamos as mesmas chaves interpretativas do romance na análise que empreendemos ao texto dramático e texto

fílmico. A escolha também justifica o arcabouço teórico do capítulo, uma vez que assentamos a análise nos estudos sobre a análise estrutural da narrativa, a exemplo de Yves Reuter (1995), Jean-Pierre Ryngaert (1996), Roland Barthes (2012), A. J. Greimas (in: BARTHES, 2011) e Christian Metz (2010). O diálogo entre teoria literária e teoria da adaptação fílmica mostra a aproximação entre essas áreas, servindo para diluir as fronteiras da literatura e do cinema.

No texto, explicitamos a estrutura narrativa no processo de adaptação, retomando o tema dos heróis vencidos e falsos mitos, a fim de verificar como esses conceitos são trabalhados no teatro e no cinema. Dada à especificidade da linguagem cinematográfica, recorremos aos estudos de Jacques Aumont (2013) acerca da estética do filme, os quais foram cruciais na compreensão das escolhas feitas pelos diretores Anselmo Duarte e Guel Arraes, no processo de construção fílmica.

Ao direcionar, na nossa pesquisa, a temática dos heróis vencidos e falsos mitos para o cinema, esperamos despertar novos olhares para os estudos de adaptação de peças teatrais, contribuindo, de maneira específica, para a valorização da produção teatral de Dias Gomes e respectivos adaptadores. As possibilidades de leituras da dramaturgia de Dias Gomes são amplas e a riqueza temática impressionante. Os olhares de Anselmo Duarte e Guel Arraes também produzem impacto no espectador. O fato é que a escolha desse *corpus* liga-se a um *corpus* maior, que é o próprio Brasil. Os textos escolhidos para a tese pertencem a um período histórico que vai do início da década de 1950 até a instauração do regime militar, em 1964. Entendemos que esse é um trabalho em progresso, pois muito se tem a dizer sobre os cenários teatral e cinematográfico do Brasil a partir da ditadura. Mas essa é outra história e exige outro fôlego para o desenvolvimento de uma nova pesquisa.

CAPÍTULO I

TEATRO, CINEMA E O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO: HERÓIS E MITOS PRODUZIDOS NAS ARTES BRASILEIRAS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

"Nenhuma arte é totalmente autônoma no sentido de não utilizar meios de expressão comuns a outras artes."
Dias Gomes (1998, p. 256)

O estudo do cinema e do teatro brasileiro, no século XX, fornece inúmeras chaves para o desvelamento dos caminhos estéticos e sociais da cultura nacional. Sendo construções artísticas e culturais que refratam os modos de engajamento de uma época, a produção teatral e a produção cinematográfica apontam os caminhos para a compreensão do momento histórico do qual fazem parte, influenciando e sendo influenciados pelos discursos produzidos na sociedade.

Tivemos muitas influências estrangeiras, é fato, mas a representação de nossos mitos e heróis, na maioria das vezes, esteve colada à realidade brasileira, notadamente a partir da segunda metade do século XX. O fato é que cada período produziu um modelo de herói e popularizou determinados mitos para a sociedade brasileira, revelando as marcas da nação em peças teatrais e obras cinematográficas. A partir dos anos 1950, as expressões artísticas passaram a focalizar o Brasil. Não que inexistissem representações precedentes tematizando a nação. A diferença estava na perspectiva do olhar. Se antes, o ângulo apontava a majestosa natureza ou a vida interiorana, a partir de 1950, as artes passaram a desvelar o Brasil, mediante uma visão crítica, apontando suas contradições numa perspectiva sociológica. De acordo com Ismail Xavier (2001, 2012), o cinema, desde a mais ingênua produção – a exemplo das Chanchadas – às mais intelectualizadas – a exemplo dos filmes do Cinema Novo – adotou a realidade do país como matéria prima dos cineastas. Na análise do teatro brasileiro percebemos a mesma situação. Os textos teatrais, mesmo quando dirigidos por estrangeiros ou modelados pela censura, não fugiam à cor local.

A história aponta que o cinema e o teatro sempre mantiveram estreitos laços, inclusive geograficamente, já que os cineteatros construídos no início do século XX agregavam peças teatrais e filmes. O deslanche de ambos, no Brasil, se deu a partir da década de 1940, com o surgimento de grandes nomes no teatro e no cinema.

Nesse sentido, a análise que Décio de Almeida Prado (2009) faz do teatro cabe também ao cinema: a década de 1930 configura-se como uma introdução, seguindo até a década de 1970, considerada pelo crítico teatral como uma espécie de epílogo, “em que o impulso renovador, sobretudo entre os autores, começa a perder força e a duvidar de si mesmo” (PRADO, 2009, p.11). O fato é que, nos anos mais duros da ditadura militar, houve um arrefecimento da produção artística decorrente da censura e em consequência do dirigismo cultural praticado pelos órgãos burocráticos do governo, as artes apresentaram-se ao público sem oferecer uma expressão crítica. As vozes dos artistas, que ainda se ouviam no período, sinalizavam uma forma de protesto velado, mediante textos ambíguos e carregados de metáforas, notadamente através de canções.

Quando retomamos o período que Décio de Almeida Prado (2009) classifica como o momento mais rico na produção artística, percebemos o contraste com o período seguinte. O fato é que os anos que vão, de 1946 a 1964, estão, historicamente situados, em um contexto em que a nação, apesar da tensão existente, conseguiu respirar ares de liberdade e democracia, marcados, temporalmente, a partir de eventos políticos que se iniciam com o fim do Estado Novo e perdura até 1964, quando a nação vai para as mãos do Governo Militar, período mais negro da história brasileira. Destarte, no período de 1946-1964, todos os signos da cultura, e enfatizamos, aqui, o teatro e o cinema, experimentaram um dos momentos mais ricos e plurais. Nessa fase de maturidade, como bem sinaliza Décio de Almeida Prado (2009, p. 41), registramos o empenho de muitos artistas em apresentar à nação o valor artístico do teatro e do cinema no contexto social, político e cultural brasileiro. Os idealizadores e empreendedores do teatro e do cinema buscaram estabelecer o caráter artístico das produções, a partir da representação da realidade nacional. Havia uma preocupação em estabelecer, nas peças e filmes produzidos no Brasil, os mitos e os heróis reclamados pela nação. Daí a aproximação do cinema com os textos da literatura brasileira, numa clara necessidade de estabelecer uma identidade para as artes nacionais.

Contraditoriamente, a busca por uma linguagem própria se deu em meio à invasão da influência estrangeira. Artistas vindos de outros países traziam para o teatro e cinema, temáticas que se distanciavam da realidade brasileira. Por isso, dramaturgia e cinematografia nacionais só conseguiram ganhar fôlego a partir da

década de 1950, mediante empenho de grupos e movimentos interessados em desenvolver uma arte com temáticas genuinamente nacionais.

O capítulo que segue mostra as singularidades deste contexto no teatro e no cinema, evidenciando o papel e a ação das artes no país. Até o endurecimento da Ditadura Militar, o cenário teatral e cinematográfico é marcado por obras que visavam à politização do povo. Fato marcante da década de 1950, de grande importância para o cinema e o teatro brasileiros, foi a criação de projetos no campo cultural. Citamos e analisamos aqui a atuação dos mais representativos: o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), o Cinema Novo, o teatro de Arena e todos os movimentos da cultura do período. Apontamos, também, as iniciativas que utilizaram a arte como instrumento pedagógico. Nesse contexto, apresentamos o Centro Popular de Cultura (CPC), órgão da União Nacional dos Estudantes (UNE), outro projeto analisado no capítulo. Em torno do CPC agrupavam-se cineastas como Carlos Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade; compositores como Carlos Lyra e Nelson Lins e Silva; poetas como Ferreira Gullar e Affonso Romano de Sant'Anna; teatrólogos como Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho. Todos eles reuniram suas intenções em um documento chamado Manifesto CPC, cujo conteúdo era revolucionário e expresso de forma simples e didática, para que todos apreendessem a visão política dos integrantes do centro.

A atuação dos grupos acima elencados sinaliza que muitos foram os idealizadores e artistas que buscavam, no teatro e no cinema, um veículo de transformação social. Para a nossa pesquisa, importa saber a forma como o cinema e o teatro leram todos os discursos produzidos no período e como os reproduziu. Acreditamos que tal conhecimento nos ajuda a compreender o diálogo entre essas artes. Um fato merecedor de análise se refere ao surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949. Isso confirma a associação que fazemos de teatro e cinema. A companhia Vera Cruz surgiu em São Paulo, fruto do investimento de dois bem sucedidos imigrantes italianos: Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho. O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) também teve o mesmo grupo fundador da Vera Cruz. Além disso, o TBC compartilhou com a empresa cinematográfica a mesma estrutura empresarial e vários profissionais entre diretores, técnicos, atores e atrizes, os quais se desdobraram entre o teatro e o cinema.

Ciente desse diálogo, apresentamos aspectos do teatro e do cinema no Brasil, com ênfase nas décadas de 1950 e 1960. No teatro, focalizamos a pesquisa no dramaturgo Dias Gomes, para quem teatro e cinema, televisão e rádio fizeram parte do fazer poético. Situamos o dramaturgo no cenário acima descrito, a fim de mostrar de que forma todos os projetos culturais influenciaram a produção dramática. No cinema, temos a atuação da Vera Cruz, que marcou o estilo de Anselmo Duarte, e o cinema pós-moderno onde situamos Guel Arraes. Objetivamos mostrar que cinema e teatro engendram um entrelaçamento de ideias e posicionamentos ideológicos consoante com o momento histórico da nação, os quais são de grande importância, uma vez que contribui para uma crítica da condição do homem e dos discursos emanados da sociedade.

O capítulo também focaliza o processo de adaptação do teatro para o cinema. Consideramos necessário apresentar uma teoria sobre a passagem entre mídias, a fim de compreender o que acontece quando um texto literário é adaptado para o cinema. A análise reclama conhecimento acerca do processo de adaptação; sem esse recurso, podemos cair no equívoco com que muitos têm se alimentado, ao analisar o filme como espelho da obra literária. Sabemos que uma visão reducionista pode ser prejudicial, pois se perde com tal análise o caráter de obra autônoma, diminuindo uma arte em detrimento da outra.

Ademais, refletir sobre o teatro e o cinema no Brasil significa pensar o país em todas as singularidades. É preciso conhecer a realidade que nos cerca para compreender os mitos e os heróis da nação popularizados na produção artística e cultural. Acreditamos ser importante compreender a obra à luz dos acontecimentos do período em que ela foi produzida, pois o artista é influenciado pelo seu tempo e pelo contexto sócio-político-cultural vivenciado, assim como a obra também influencia a sociedade.

É pensando as relações entre texto teatral e sua adaptação fílmica que nos debruçamos sobre as peças *O Pagador de Promessas* e *O Bem-Amado*, de Dias Gomes. O estudo traz à luz novos modos de se pensar as tramas visíveis e invisíveis que se tecem entre dramaturgia e cinema. A análise fornece novas chaves para se pensar a sociedade, a fim de mostrar que as artes se encontram cada vez mais interligadas num processo de interação.

1.1 O DESPERTAR DA REALIDADE NACIONAL NO TEATRO BRASILEIRO

"Sim, o teatro não pode transformar o mundo, mas por seu intermédio podemos, sem dúvida, transmitir a consciência da necessidade dessa transformação."
(Dias Gomes, 1998, p. 305)

A partir de 1940, o amadorismo no teatro produzido no Brasil cede lugar ao profissionalismo, trazendo-o para o centro das agitações nacionais. Eleva-se o teatro à dignidade de outros gêneros literários, principalmente pela aproximação de grandes nomes da literatura brasileira. Poetas, romancistas, ensaístas e críticos passam a atuar na produção e análise de textos dramáticos. A análise de Décio de Almeida Prado (2009, p. 41) resume o despertar da nação para o teatro: "Repentinamente, o Brasil descobriu essa arte julgada até então de segunda categoria, percebendo que ela podia ser tão rica e quase tão hermética quanto certa poesia ou certa pintura moderna". Igualamos, assim, o teatro às demais formas artísticas no cenário literário nacional.

Os primeiros frutos do teatro nacional foram colhidos pelo Grupo Carioca *Os Comediantes*, que, em 1943, colocou o teatro no centro das cogitações nacionais. Entretanto, para Décio de Almeida Prado, a consolidação do profissionalismo no teatro só viria em 1948, com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). O programa do TBC apoiava-se sobre dois pilares: textos consagrados e encenadores estrangeiros. Clássicos universais, antigos ou modernos, alternavam-se com peças de apelo popular, em geral, comédias americanas ou francesas. A importância do TBC no teatro brasileiro é ponto de convergência de muitos críticos e estudiosos do teatro nacional. Tomamos a análise de Gustavo Dória (1975) para mostrar o papel exercido pelo TBC no país:

> Durante cerca de dezoito anos, numa atividade praticamente ininterrupta, o Teatro Brasileiro de Comédia primeiramente em São Paulo e, mais tarde, também no Rio, apresentou uma soma de espetáculos que, sem sombra de exagero, jamais foram mostrados por quaisquer outros elencos. Os melhores atores, os melhores diretores, cenógrafos, etc., por lá passaram, cada qual oferecendo uma parcela de sua contribuição pessoal. Vários nomes foram ali projetados para o sucesso, entre autores e intérpretes, e enfeixando uma série tão grande de benefícios para o nosso teatro ajudou a aumentar as nossas plateias e, sobretudo, a melhorar o gosto do público. (DÓRIA, 1975, p. 113)

Podemos afirmar que o TBC pode ser tomado como um ponto de virada do teatro nacional, um momento de criação e amadurecimento da experiência teatral no Brasil, ressalvadas as críticas feitas por alguns analistas, que aproximaram o TBC, assim como a Vera Cruz, à cultura norte-americana. No entanto, várias crises financeiras venceram o TBC, restando apenas o legado no cenário artístico do país. Acrescentamos à análise de Dória, que o TBC ajudou a formar o público e o artista que consolidariam o teatro posteriormente.

Na visão de Guilherme Figueiredo (apud PRADO, 2009), o teatro brasileiro, a partir da década de 1950, abriu-se em promissoras perspectivas. A qualidade da criação melhorou e o público se tornou mais denso. Na análise que Prado fez do período, o teatro foi visto como "[...] sereno, requintado, imaginoso, bem cuidado material e artisticamente, a meio caminho entre o realismo e a estilização poética, ainda não sensibilizado pelas convulsões revolucionárias que se aproximavam." (PRADO, 2009, p. 59). O autor nacional e o encenador nacional do período integraram-se aos hábitos normais do teatro do país, orquestrando uma produção dramática calcada na realidade social em que viviam os dramaturgos.

Internacionalmente, esse período foi marcado por grandes abalos, pois o mundo vivia sob a égide da Guerra Fria. Nesse contexto, na visão de Prado (2009), o teatro, apesar de não figurar entre as mais vanguardistas das artes, parecia ser a mais inquieta. Fechava-se a década de 1950 com um teatro de alto nível. O teatro brasileiro repetia, com algum atraso histórico, a mesma linha evolutiva do romance e da poesia da década de 1930. Guilherme Figueiredo (apud PRADO, 2009), em análise feita da década de 1950, faz alusão ao caráter progressivo no teatro, enaltecendo os elementos que figuram em torno dele, responsáveis pela articulação das obras e divulgação das encenações. Assim:

> [...] os editores se voltam para as obras teatrais; o comentarista, o crítico, o repórter ganhou mais espaço nas revistas, emissoras de rádio e televisão; os cursos oficiais e particulares começam a apresentar o resultado dum ensino que aos poucos se sistematiza, os teatros estudantis e de amadores se multiplicam; o rádio, o cinema e a televisão já oferecem um relativo campo de estabilidade para o ator [...] já se ensaia em toscas sugestões de amparo, breves centelhas de legislação no meio da politiquice sem Política, visando ao teatro como expressão de gênio de um povo. Tudo isso indica um crescente interesse pelo teatro. (FIGUEIREDO, 1957, apud PRADO, 2009, p. 57-58)

Enfatizamos, no entanto, que toda essa efervescência no teatro ocorreu paulatinamente. Analisando a produção do período, percebemos que só, aos poucos, foram surgindo as peças que o teatro nacional reclamava para completar sua maturidade. Décio de Almeida Prado cita algumas[11]: *A Moratória* (1955), de Jorge Andrade, *O Auto da Compadecida (*1956), de Ariano Suassuna*, Eles não usam Black-tie (1958*), de Gianfrancesco Guarnieri, *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho, *O Pagador de Promessas* (1960), de Dias Gomes e *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal. Isso representou a revelação de um autor importante por ano. Em comum, todos eles tinham a militância teatral e uma posição nacionalista. Os referidos dramaturgos representavam, mediante suas peças, os aspectos da nacionalidade, seja por inclinação política ou por necessidade de retratar, no teatro, aspectos desconhecidos e inexplorados da realidade do Brasil. Apesar da influência estrangeira, o fato é que nossos dramaturgos apresentavam um repertório nacional, o que sinalizava uma tomada de posição, não só de autores, mas também de empresas que aderiram ao projeto nacionalista na dramaturgia. “Começava-se a apostar no autor brasileiro, como antes se apostara na possibilidade de fazer espetáculos modernos entre nós.” (PRADO, 2009, p. 62). E nessa empreitada, o TBC foi a companhia que melhor exprimiu os imperativos da década, chamando para si a tarefa de nacionalizar os palcos brasileiros. Toda a movimentação ocorreu em uma fase de profundo questionamento político no país. Assim, era preciso estabelecer novas bases estéticas e sociais para a nascente dramaturgia nacional.

O resumo da década de 1950, posta por Décio de Almeida Prado, revela-nos algumas reflexões. Primeiramente, temos um teatro acostumado com peças estrangeiras buscando reverter esse quadro e estabelecer uma identidade nacional, o que significou tomada de consciência. Os artistas brasileiros perceberam que poderiam produzir peças tão boas quanto as que vinham da Europa e dos Estados Unidos. Desse período, o crítico teatral cita peças como *A Moratória* (1955, de Jorge Andrade), *O Auto da Compadecida* (1956, de Ariano Suassuna), *Eles não Usam Black-Tie* (1958, de Gianfrancesco Guarnieri*), Chapetuba Futebol Clube* (1959, de Oduvaldo Vianna Filho). Incluindo Dias Gomes nessa leva de artistas revelados na

[11] Todas as datas apresentadas ao lado das peças listadas por Décio de Almeida Prado correspondem ao ano de encenação nos palcos.

década, Décio de Almeida Prado (2009, p. 61) afirma: “Todos eles tinham em comum a militância teatral e a posição nacionalista.”

No entanto, é preciso pontuar que ainda persistia na sociedade a ideia de valorização dos clássicos como parâmetro de gosto literário. Destarte, os dramaturgos não fizeram uma ruptura abrupta, pois o público não aceitaria e/ou entenderia uma estética genuinamente nacional. Então, podemos afirmar que o teatro clássico foi minado aos poucos, mediante peças nacionais que guardavam marcas do teatro vindo de outros países. Além disso, era preciso pensar o país enquanto era dada alguma liberdade para os dramaturgos. O Brasil respirava ares de liberdade, mas já sentia um cheiro de ditadura. O objetivo dos artistas era conscientizar a nação sobre sua própria condição de país subdesenvolvido, que precisava avançar e o teatro, assim como o cinema, serviam a esse propósito perfeitamente. Para os intelectuais envolvidos nesses movimentos, era fundamental conscientizar a e transformar as massas. A situação colonial em que estava submetido o país, onde a exploração econômica se estabelecia com a ajuda da dominação cultural, exigia tomada de posição.

Em meio a todo esse contexto político-cultural da década de 1950, destacamos o Teatro de Arena, fundado por José Renato Pécora, recém-formado da Escola de Arte Dramática (EAD), em 1953. Juntaram-se a ele três jovens de teatro: Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. Todos eles buscavam revolucionar a dramaturgia brasileira. Foram artistas que chamavam o teatro para a realidade política nacional. Segundo Prado (2009), o Teatro de Arena representou uma ruptura no fazer teatral da época:

> O populismo das peças acarretava o da representação. 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. Se é verdade que há dois Brasis (talvez haja muito mais), o esforço do Arena sempre se fez no sentido de descobrir para o teatro o outro Brasil, o segundo Brasil – certamente não aquele visto por Silveira Sampaio e Abílio Pereira de Almeida, nem mesmo o de Nelson Rodrigues, que nunca ultrapassa a classe média baixa. (PRADO, 2009, p. 66)

De repertório eclético, o Arena encenava peças do moderno teatro europeu e norte-americano alternadas com peças brasileiras aproximando-se, em sua fase inicial, das formas de trabalhos usuais do TBC. O grupo trouxe maturidade política

para a literatura dramática, principalmente com o ingresso de amadores ligados ao Teatro Paulista de Estudante (TPE). De tradição marxista, o Arena desejava atingir públicos de classes sociais menos favorecidas. Na produção dramática, principalmente após ingresso de Augusto Boal (1931-2009), em 1956, houve uma "nacionalização dos clássicos", termo utilizado por Boal. Buscava-se transportar ao espetáculo a intenção nacionalizante, "[...] procurando-se um estilo brasileiro capaz de preservar a nossa peculiar maneira de ser, as nossas idiossincrasias idiomáticas e gestuais, mesmo perante as grandes peças estrangeiras." (PRADO, 2009, p. 64-65). As obras clássicas eram nacionalizadas, e reinterpretadas em termos de comicidade popular, traço estilístico eminentemente brasileiro. De acordo com Prado (2009, p. 63)"[...] a grande originalidade, em relação ao TBC e tudo o que este representava, era privilegiar o estético, não o ignorando, mas também não o dissociando do panorama social em que o teatro deve se integrar." Engajamento era a palavra de ordem do Teatro de Arena, de conotação esquerdista, nacionalista e populista.

De acordo com João Roberto Faria (2013), o trajeto iniciado pelo Arena, desencadeou desdobramentos fundamentais no teatro e em vários outros setores da cultura, levando, em 1960, à organização do Centro Popular de Cultura, o CPC. As peças do período colocam no centro das discussões os problemas da classe trabalhadora, representativos dos segmentos majoritários e explorados do Brasil. O pensamento estético do Arena apoiou-se, segundo Faria, em três formulações principais:

> [...] em primeiro lugar, no fato de que o país, entendido como o conjunto de setores da sua classe trabalhadora, não tinha representação expressiva na dramaturgia nacional até aquele período; em segundo, na ideia de que se atravessava, naquele instante, uma fase da vida nacional em que colocar em prática essa representação era uma tarefa inadiável para o teatro dentro do campo da cultura; e em terceiro, na crença de que ao fazê-lo, o teatro estaria revelando e discutindo mecanismos de exploração da classe trabalhadora, e assim exercendo um papel importante no sentido de conscientizar seu público e de gerar formas de intervenção. (FARIA, 2013, p. 183)

Vê-se aí a preocupação em estabelecer um teatro e uma dramaturgia que refletissem, em seu interior, a expressão nacional e a luta política, à luz da análise marxista. As peças do Arena, escritas depois de 1965, apresentavam-se em forma

de protestos políticos, ainda sob uma censura branda. *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), escritas com a colaboração de Boal e Guarnieri, utilizaram fatos da história nacional para evocar rebeliões em estado de latência. Além disso, o projeto do Arena, representado através de músicas, sinalizava o diálogo entre teatro e música popular. Por dez anos, de 1958 a 1968, o Arena funcionou como ponto de lança do teatro político brasileiro, encenando grandes espetáculos.

O fato é que os anos anteriores e posteriores ao Golpe Militar de 1964 são marcados por uma dramaturgia política que se sobressaía à social. Dos grupos que sugiram, citamos o núcleo de teatro do Centro Popular de Cultura (CPC), fundado no Rio de Janeiro, em fins de 1961. Dependente da União Nacional de Estudantes, o grupo contrapôs-se ao teatro de Arena de São Paulo por discordâncias de posicionamentos. De acordo com Renato Ortiz (2012), o CPC, cujo principal teórico foi Carlos Estevam, desenvolveu uma ideologia a respeito da vanguarda artística, pensando o tema da tomada da consciência dentro de uma ação politicamente orientada à esquerda. O CPC buscava submeter a arte à política, transformando teoria em prática: Fora da arte política não há arte popular. Buscava-se fazer um teatro que atendesse às necessidades imediatas da propaganda revolucionária. Queriam encurtar a distância entre artista e povo e fazer da arte um instrumento de luta e ensinamento político. Décio de Almeida Prado nos dá a dimensão do raio de atuação do CPC:

> A aliança entre teatro e povo, era o que todos pretendiam cimentar [...] ora em bases políticas, ora para o bem do teatro, ora para o bem do povo. Alguns esperavam encontrar na arte política, na paraliteratura dos romances de cordel ou no parateatro dos autos pastoris e dos espetáculos de mamulengo, a chave de sua dramaturgia medularmente nacional, que refletisse o Brasil através de suas manifestações mais autênticas e mais primitivas. (PRADO, 2009, p. 100)

Sem julgar quantidade nem qualidade nesse teatro político, afirmamos que o teatro do período revelou-se como arte engajada, que não se contentou em ficar à margem dos acontecimentos do país, reproduzindo no teatro as inquietações do povo brasileiro.

Havia ainda aqueles que concebiam o teatro como um meio de “ministrar a massa trabalhadora” para que o povo se defendesse no momento certo. Com o

endurecimento do regime militar em 1968, aliado a acontecimentos mundiais, a juventude nacional engendrou uma arte revolucionária. Infelizmente, o grito da censura foi maior que a voz dos artistas. Os órgãos controladores da imprensa do governo sobrepuseram a ela, calando à força a inventividade dos artistas brasileiros.

Todos esses eventos influenciaram a produção artística do período. Percebemos, no entanto, a ausência de Dias Gomes nos movimentos citados acima, até mesmo naqueles de cunho marxista, seguidores do mesmo pensamento ideológico congregado por ele e outros dramaturgos. Na autobiografia, o dramaturgo afirma que, apesar de produzir um teatro engajado de um marxismo empiricamente vivido, não participou de nenhum movimento ocorrido nas décadas de 1950 e 1960. Considerava a importância do CPC no desenvolvimento do teatro e do cinema brasileiro, uma vez que ele foi o responsável pelo surgimento de grandes cineastas como Cacá Diegues e Leon Hirszman, e dele nasceu o Grupo Opinião. Entretanto, não conseguiu se afinar com a ideologia desses movimentos (GOMES,1998, p. 186).

Dias Gomes discordava da ideologia de grupos que colocavam o primado do político sobre o artístico, a exemplo do CPC, que pensava o teatro pelo viés político, em detrimento do artístico. Em entrevista dada a Ferreira Gullar e Moacyr Félix, o dramaturgo afirmou: "... a eficiência de um espetáculo político depende basicamente de sua qualidade artística. Logo a arte deve vir em primeiro lugar." (MERCADO, 1989, p. 559). Dias Gomes relacionava a eficiência política de uma peça à eficiência dramática. Se o teatro não é eficiente como arte, ele deixa de ser eficiente também como política. Um dramaturgo, segundo ele, tem que ser, antes de mais nada, um dramaturgo, para então colocar sua técnica a serviço da política, de um questionamento da realidade.

Dias Gomes reconhecia a magnitude dos movimentos existentes, vendo-os como válidos para o desenvolvimento da arte no Brasil. De tendência brechtiana, tal como os demais dramaturgos do período, Dias Gomes buscava a transformação do mundo pelo teatro. Todos eles visavam à transformação do povo através da consciência, e não apenas à purificação pela catarse aristotélica. À luz da teoria de Brecht e afinado com os estudos de Lukács, Antonio Mercado (1990) sintetizou o fazer artístico dos dramaturgos brasileiros na segunda metade do século XX; A intenção era transformar as massas, os espectadores das peças: "Quando eles se

retirarem do teatro deverão ter sido não somente sacudidos, mas transformados." (MERCADO, 1990, p. 575). Dias Gomes assim o fez nas peças produzidas. No entanto, é importante pontuar que, apesar de não ter se envolvido diretamente com os movimentos do período, percebemos um congraçamento de todas as ideias de projetos culturais, tais como o ISEB, o CPC e o Arena, na estética de Dias Gomes. Encontramos em suas peças posicionamentos ideológicos que se afinavam com a bandeira de luta dos movimentos em voga.

Afinado com o seu tempo, Dias Gomes acreditava que o papel do teatro era ajustar-se ao mundo, reproduzi-lo e atuar concretamente sobre ele. Brecht cita o termo "transformar as massas". É nessa linha de pensamento que analisamos os grupos teatrais que surgiram após a década de 1950. De fato, os grupos Opinião, Arena e Oficina desempenharam um papel relevante no período. É consenso entre os estudiosos de teatro que o grupo Opinião chegou a transcender sua condição de grupo teatral, para se transformar numa trincheira da nossa cultura e da liberdade de expressão sufocada pelo novo regime militar no país. Seguindo a concepção de teatro socialmente engajado, a dramaturgia irrompida nos anos 1950, prosseguiu lutando pela sobrevivência até os idos de 1968/1969, quando o grupo se dissolveu.

O fato é que a Ditadura Militar interrompeu toda uma geração de artistas no auge da produção cultural do Brasil. No teatro, a consequência mais dramática do regime autoritário, instaurado em 1964, foi a tentativa de mudar os rumos da dramaturgia brasileira, proibindo o questionamento da realidade nacional nos palcos. Na análise de Antônio Mercado (1989), isso estancou o surto de dramaturgia nascido em fins da década de 1950 e propiciou o aparecimento de um teatro 'anêmico', 'inócuo', 'desambicioso' e 'acomodado'. Era um teatro que servia ao novo regime, pois não incomodava. O irracionalismo e o formalismo foram estimulados, a ponto de a palavra quase ser banida dos palcos como algo espúrio. Dias Gomes denominou "fase em branco" o período acima descrito. Tal reflexão é convergente com a linha de pensamento de Eneida Maria de Souza, na obra *Crítica Cult (*2007). Em um dos ensaios da obra, a pesquisadora utiliza o termo "vazio cultural" para caracterizar a arte no período da Ditadura Militar. Segundo a autora, ficamos órfãos de produções artísticas nesse período. Artistas cassados, presos, exilados, calados, enfim, uma nação sem arte. A última trincheira foi a música popular brasileira, cujos compositores conseguiram ludibriar os censores com letras de canções ambíguas,

carregadas de metáforas. Foram muitas as vozes contestatórias de artistas canalizadas em forma de canções. Citamos aqui Tom Zé, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, como nomes representativos de cantores e compositores que imprimiram um grito de alerta contra o regime militar, utilizando o subterfúgio de metáforas e ironias. Seguramente, a Música Popular Brasileira representou o grito de escritores e dramaturgos impedidos de exercer a arte com liberdade.

Dias Gomes acompanhou todo o processo político. Viu seu nome ser incluído na lista dos procurados pelo governo militar, tachado de comunista e elemento perigoso para a nação. Fugiu para não ser exilado. Perambulou de esconderijo em esconderijo até o abrandamento da repressão militar. Desse tempo, as recordações são muitas:

> A gente viveu sob uma censura ultrarrigorosa, com a própria realidade brasileira proibida nos palcos, provocando uma descaracterização do nosso teatro. Ele ficou, aí, meio perdido nos descaminhos da vida. Acredito que esse período vá entrar na História do Teatro Brasileiro como uma fase em branco. (GOMES, in: MERCADO, 1990, p.600)

O regime militar tentou anular a dramaturgia desde a sua instauração. Ao regime não interessava que o povo pensasse e falasse. Por isso, a dificuldade de produzir peças teatrais no país. Isso também justificou a saída de Dias Gomes e, consequentemente, sua ida para a televisão. Ele não concedeu, nem deixou sua arte morrer; foi para a televisão exercer sua arte e mostrar as faces do Brasil para um público infinitamente maior.

1.1.1 O teatro de Dias Gomes: apenas um subversivo?

A produção dramática de Dias Gomes, nas décadas de 1950/1960, fez parte de um processo evolutivo da dramaturgia brasileira naquele momento histórico. O período já mostrava o esgotamento de uma estética que Augusto Boal batizou de ‘fase da fotografia’, característica da dramaturgia moderna no Brasil. Esta tinha sido uma etapa de grande importância, uma vez que os dramaturgos revelaram ao público a realidade nacional, através de situações e personagens autenticamente brasileiros.

> Para a plateia, igualmente, uma das fontes principais de prazer estético foi certamente o encontro com a realidade nacional apresentada em cena, não apenas no que diz respeito à temática, mas também no reconhecimento do modo de falar e expressar-se, das posturas, tempos e ritmos característicos do brasileiro. (MERCADO, 1990, p. 8).

À fecunda produção do período, correspondem várias das obras-primas do teatro moderno no Brasil: o 'ciclo do café', de Jorge Andrade, as primeiras peças de Guarnieri, algumas obras de Nelson Rodrigues e grande parte dos textos oriundos do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo. Dias Gomes se insere nessa fase realista com as peças *O Pagador de Promessas* e a *Invasão*. O objetivo dos dramaturgos era chegar até as massas. Queriam que o cidadão se reconhecesse nas peças encenadas e que encontrasse seus problemas nas histórias vividas no palco. Grandes talentos do teatro mostraram as faces do Brasil, mergulhando fundo na realidade do país, apresentando os problemas da sociedade ao mesmo tempo em que dava consciência ao povo.

Entretanto, o realismo fotográfico, tão necessário no despontar da dramaturgia moderna, acabou se convertendo em uma espécie de "camisa de força" para os próprios dramaturgos, é o que afirma Antonio Mercado na apresentação da coleção *Falsos Mitos (1990)*. Segundo o autor, o início da década de 1960 foi marcado por profundas mudanças na política, as quais acirraram as contradições sociais, engendrando diversos discursos na sociedade, alimentando artistas que radicalizavam posições ideológicas no discurso político. O fato é que o momento político-social exigia novas tomadas de posição. Ansiava-se por uma dramaturgia que correspondesse melhor aos novos tempos, com intervenção mais direta do dramaturgo sobre a realidade trazida à discussão no palco.

Nesse contexto, é forte a influência da teoria das peças de Bertolt Brecht e alguns de seus seguidores (a exemplo de Durrenmatt e Max Frisch) sobre a dramaturgia brasileira. O teatro vivenciou possibilidades concretas de subversão das convenções cênicas e das estruturas dramatúrgicas tradicionais. Estimulados pelo teatro brechtiano e sob as pressões concretas da conjuntura histórico-político-social, os dramaturgos aventuraram-se por diversos caminhos, dando uma nova feição ao teatro brasileiro contemporâneo. Houve diversas experiências concretas no cenário teatral brasileiro; todas buscavam estabelecer uma dramaturgia autenticamente

popular, principalmente os espetáculos dos CPCs, das esquemáticas farsas políticas de Boal e Vianinha e a fase *Arena Conta/ Arena Canta* (Zumbi, Tiradentes, Bolívar).

Dias Gomes trilhou o mesmo caminho dos companheiros daquela geração teatral que tiveram Brecht no horizonte do fazer artístico. Quis achar um caminho próprio que lhe permitisse superar a 'fase fotográfica'. Como resultado, citamos as três peças que Antonio Mercado reuniu na coleção Falsos Mitos: *A Revolução dos Beatos* (1961)*, O Bem-Amado* (1962) e O *Berço do Herói* (1963). Nessas peças o dramaturgo utiliza outros processos e intenções que se distanciam das peças anteriores (*O Pagador de Promessas e O Santo Inquérito*). A ênfase dramática desloca-se da tragédia para a comédia e a farsa; a estrutura dramática agiliza-se, fragmenta-se numa pluralidade de cenas, deixa-se penetrar por elementos de natureza épica, revelando a influência marcante de Brecht e Durrenmatt (MERCADO, 1990). O humor adensa-se e torna-se muito mais cortante; ora amargo, ora satírico, e, por vezes, é francamente humor negro; os personagens são despojados de elementos incidentais e captados no que têm de essencial, mas sem reduzirem a um esquematismo ou a uma simplificação primária às suas motivações e gestos sociais; o anti-herói converte-se em protagonista: Zé-do-Burro e Branca Dias cedem o posto a Floro Bartolomeu/ Padre Cícero, Cabo Jorge e Odorico Paraguaçu.

As peças do segundo volume propõem, através da comicidade farsesca, da sátira e do paradoxo, desvendar o rosto verdadeiro do país. É uma dramaturgia de denúncia, de conscientização e de natureza essencialmente crítica, cujo objetivo é desmascarar, destruir os falsos mitos que camuflam as verdadeiras ações e intenções dos protagonistas de nossos dramas políticos, econômicos e sociais (MERCADO, 1990). Identificamos nas peças reunidas na coleção Falsos Mitos, marcas que representam a estética de Dias Gomes: o messianismo, o heroísmo individualista e romântico, as várias formas de exploração política, religiosa, social e econômica, o poder arbitrário e demagógico. Elas são divertidamente expostas e impiedosamente despojadas de suas aparências mistificadoras, a exemplo das peças *A Revolução dos Beatos, O Bem-Amado e o Berço do Herói*.

Dias Gomes afirma que se não fosse escritor não teria profissão alguma por vocação. Escrever dava-lhe vida. No entanto, as circunstâncias o obrigaram a uma ausência de quase vinte anos dos palcos brasileiros. Foi, então, buscar sustento no

rádio e na TV, muitas vezes anonimamente. Sua primeira saída foi para o rádio. Lá passou vinte anos, voltando à cena teatral em 1959, onde permanece até 1969, quando abandona novamente os palcos e segue para a televisão. Desistira para não conceder, cujas peças eram censuradas antes de encenadas.

O fato é que, em toda a produção de Dias Gomes, percebemos um dramaturgo e um indivíduo preocupado com o seu tempo e o destino do país. Analisando o teatro do período percebemos que não somente Dias Gomes levou a fama de censurado precoce, mas também outros dramaturgos tiveram peças proibidas antes da apresentação ao público. Interessante é notar que esse tipo de cerceamento da produção cultural não foi prática apenas da Ditadura Militar. O controle da produção artística também foi recorrente no governo de Getúlio Vargas. Com a Revolução de 1930 e o golpe do Estado Novo, em 1937, o Estado passou a intervir em quase todos os setores da vida brasileira. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939, controlava de perto os produtos da cultura, censurando tudo que contrariava a ética do regime, a fim de manter a segurança da nação. O período foi marcado pela censura prévia da imprensa, do teatro, do cinematográfico e da radiofusão. Na análise que Maurício Gonçalves (2011), acerca do governo Vargas, percebemos as intenções ideológicas por trás das ações desses órgãos:

> A cultura popular, na órbita do Estado, era encarada como um instrumento de doutrinação, em que a busca pela brasilidade desembocava na ‘consagração da tradição, dos símbolos e heróis nacionais’. Portanto, a ambiguidade da imagem do povo de um lado como depositário da brasilidade – expressão mais autêntica da alma nacional – e do outro como inconsciente, analfabeto e deseducado, seria resolvida através do projeto político pedagógico implementado pelas elites capitaneadas pelo Estado centralizador. (GONÇAÇLVES, 2011, p. 105)

Isso significou a imposição de um discurso que moldasse o pensamento do povo brasileiro. Pretendia-se homogeneizar o pensamento da nação em consonância com o discurso político do Estado. Assim, a elite governamental elaborou um projeto político-pedagógico para educar as massas dentro de uma estratégia de valorizações e controle de suas manifestações. Teatro e cinema foram alvos dessa política. No entanto, mais que o teatro, o cinema se configurou como um dos instrumentos valiosos nas mãos do Estado. Gonçalves (2011) relata que o cinema foi, por muito tempo, um instrumento de propaganda política de um regime

autoritário, ocupando lugar de destaque no projeto de criação de um “Brasil Novo”. O cinema educativo documental, os cines-jornal e, em menor destaque, os filmes de ficção, veicularam a imagem de uma nação quase perfeita. Os problemas e conflitos, quando apareciam, eram postos na iminência de serem resolvidos. A mudança viria na década de 1950, quando artistas e intelectuais reverteram esse quadro doutrinário dos órgãos do governo e produziu uma arte rica e plural. É nesse contexto que surge as peças *O Pagador de Promessas* e *O Bem Amado*, de Dias Gomes.

1.1.2 Gênese das peças de Dias Gomes: *O Pagador de Promessas* e *O Bem-Amado*

> *“Eu sempre encarei cada peça como uma experiência desligada da anterior, mas elas têm um sentido geral de orientação comum, voltado para a realidade brasileira, para a busca de uma forma de espetáculo brasileiro.”*
> *(Dias Gomes, IN: MERCADO, 1990, p. 570)*

Com a peça *O Pagador de Promessas,* Dias Gomes se tornou um nome nacional e internacional no teatro. Um recorte de jornal foi o mote que o dramaturgo encontrou para a construção da peça. A notícia contava a história de um ex-soldado alemão que ficara paraplégico devido aos ferimentos de guerra. Ele fizera uma promessa para a Virgem de Lourdes que carregaria uma cruz, caso voltasse a andar. A notícia comoveu Dias Gomes, pois ele a relacionou à Bahia, lugar de promessas. Lembrou-se de sua mãe e a promessa de assistir a missas em todas as igrejas de Salvador. Da mistura de histórias nasceu a saga de Zé-do-Burro. Na peça, Dias Gomes pôde incorporar lembranças da infância, elementos da formação cultural e religiosa, “[...] tudo isso amalgamado numa história bem brasileira.” (GOMES, 1998, p. 164). A notícia do ex-soldado alemão tocou fundo no coração de toda gente, pois aquilo era “muito nosso”, muito do povo da Bahia. Na autobiografia, Dias Gomes relata que histórias de promessas também lembravam sua tia que, em penitência, colocava pedra no sapato para descer e subir as ladeiras das ruas de Salvador, indo de uma igreja à outra.

O Pagador de Promessas estreou no TBC em 29 de julho de 1960, em São Paulo, com direção de Flávio Rangel e Leonardo Vilar no papel de Zé-do-Burro. A peça ganhou o Prêmio Nacional do Teatro, maior prêmio da dramaturgia da época.

Ela foi traduzida para treze idiomas (inglês, francês, russo, alemão, polonês, espanhol, italiano, vietnamita, hebraico, idish, sueco, grego, e servo-croata). Segundo Dias Gomes (1998, p. 169), "*O Pagador de Promessas* mudaria a cara do TBC, que, daí em diante, passaria a dar preferência ao autor brasileiro e a uma dramaturgia preocupada com nossos problemas sociais." Essa mudança devia-se ao fato de que o público queria ver a realidade brasileira em cena. Na autobiografia, Dias Gomes confessou que a peça nasceu da necessidade interior de entender o mundo. Em artigo publicado para o programa de estreia, Dias Gomes fez uma reflexão acerca do personagem Zé-do-Burro:

> 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. Para adaptar-se a essa engrenagem, o indivíduo concede levianamente ou abdica por completo de si mesmo. *O Pagador de Promessas* é a história de um homem que não quis conceder – e foi destruído. (GOMES, 1998, p. 179).

Afirmou, ainda, que a peça não era um texto anticlerical. Isso seria reduzir a grandeza da obra. Zé-do-Burro é um herói vencido. Foi trucidado não só pela Igreja, mas por toda uma organização social. Somente o povo foi solidário à causa dele, porque se identificou com o sofrimento do herói. Para Dias Gomes, Zé-do-burro morre, mas não se deixar agenciar. Ele não se prostituiu, por isso sua morte não é vista como um ato de afirmação individualista, mas como um gesto que conscientiza o povo, que compreende a mensagem e carrega seu corpo na cruz como uma bandeira. Dias Gomes se colocou por inteiro na peça *O Pagador de Promessas:* vivência, angústias, certezas e incertezas, visão de mundo, enfim, tudo o que tinha represado na mente, processo que ele considerou como um "[...] processo angustiante de gestação desenvolvido principalmente naqueles últimos anos da década de 50" (GOMES, 1998, p. 163)

Com relação à peça *O Bem-Amado*, Dias Gomes a caracterizou como uma farsa-político-patológica em nove quadros e afirmou que ela fora a que teve "vida mais acidentada". A primeira versão data de 1962, mas só publicada em 1963, em uma edição especial da revista *Cláudia*, sob o título *Odorico, o Bem-Amado e os Mistérios do Amor e da Morte*. A peça foi encenada, pela primeira vez, em 1969, no

Teatro Santa Isabel, do Recife, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP)[12], sob a direção de Alfredo de Oliveira, com cenários do próprio diretor. Segundo Dias Gomes (1998), a peça pertence a uma fase em que a dramaturgia brasileira procurava pesquisar a realidade do país, fazendo uma espécie de tipificação do povo brasileiro.

A peça nasceu de um fato verídico, ocorrido em uma cidade do interior do Espírito Santo. Nessa cidade, onde não havia cemitério, um candidato a prefeito firmara sua plataforma sobre a necessidade da construção de um Campo Santo para seus habitantes. Com essa promessa de campanha, fora eleito. Após construção magnânima do cemitério, ficou aguardando a morte do primeiro cidadão para inaugurá-lo. A ausência de um defunto fez com que a oposição acusasse o prefeito de perdulário, esbanjador do erário público. Assim surgiu Odorico Paraguaçu no teatro. Dias Gomes aproveitou essa história para desenvolver uma sátira política. Faltava apenas construir o personagem. Inspirado em Carlos Lacerda, na época Governador do Estado da Guanabara, inseriu no personagem um hiperbólico estilo oratório.

A história é narrada em uma cidade fictícia do interior baiano, e Odorico acabou se transformando em um protótipo do político interiorano, produto do coronelismo. Apesar do sucesso no teatro, foi na televisão que o personagem ganhou genial interpretação, na pessoa de Paulo Gracindo. A novela foi ao ar em 1973, inaugurando a televisão em cores no Brasil. Tamanho fora o sucesso que, finda a novela, Odorico ficaria ainda na TV por mais quatro anos, em uma minissérie da Rede Globo de Televisão.

Ao escrever *O Bem-Amado*, Dias Gomes não se afastou da Bahia. Ele relatou que Sucupira foi inspirada na Ilha de Itaparica. Na infância, Dias Gomes costumava visitar essa ilha, lugar de parcos divertimentos: “Afora o banho salgado, a peregrinação para beber água na ‘Fonte da bica’ e a pescaria (notadamente a de siri, com ‘gereré’) só mesmo a chegada do ‘vapor’ no fim da tarde [...].” (GOMES,

[12] O Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), fundado na década de 1940, pelo médico, professor e crítico de arte Waldemar de Oliveira (1900-1977), representou o papel de um TBC menor, valendo-se fartamente do repertório estrangeiro, importando do sul encenadores europeus (lá estiveram Ziembinski e Bollini), buscando e achando, com frequência, o ponto exato de equilíbrio entre o sucesso comercial e o sucesso artístico. (PRADO, 2009)

1998, p. 28). É nesse lugar morno que surgiu a história de Odorico Paraguaçu e a saga de uma cidade em busca de um defunto.

Pesquisando a fortuna crítica das peças, percebemos haver uma ampla produção crítica acerca do *Pagador*, em detrimento de textos que analisam *O Bem-Amado*, os quais são escassos e carregados de conotação negativa. Anatol Rosenfeld (1996) posiciona Zé-do-Burro (*O Pagador de Promessas)* como um herói, ao lado de outros heróis da dramaturgia brasileira: Arglieu Carraro, da peça *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri (1961), e Tiradentes, herói da peça *Arena conta Tiradentes* (1967), produzida por Guarnieri e Augusto Boal. Zé-do-Burro é um herói pelos valores que defende, representando as preocupações e angústias do povo. Segundo Rosenfeld, (apud MERCADO, 1989, 431) *O Pagador de Promessas* é "uma das raras peças brasileiras modernas em que aparece um verdadeiro 'herói trágico' de certo cunho mítico. Distinguem-no a simplicidade e inflexibilidade quase monumentais e a pureza elementar das suas ações [...]." Alberto Guzik (apud MERCADO, 1989, p. 437) situa *O Pagador de Promessas* como um dos momentos mais importantes do teatro brasileiro, pois impõe mudança no teatro e acrescenta, "o que muda a partir de *O Pagador de Promessas* é o ângulo de abordagem, o tom, o tema." Sábato Magaldi, na obra *Panorama do Teatro Brasileiro*, pontua a humanidade da criação, ao se referir a Dias Gomes e sua peça *O Pagador de Promessas,* também posicionando o herói Zé-do-Burro em um ambiente opressor. Antonio Mercado (1989, p 445) apresenta uma análise de Patrícia Galvão sobre a peça: "*O Pagador de Promessas* representa um pensamento bem estruturado, [...] o herói entra em choque com a ordem temporal e divina dos homens, é pela fidelidade à fé que se vê elevado à altura do conflito e da tragédia." Assim, a tragédia de Zé-do-Burro representa a tragédia da luta da fé contra as limitações do dogma.

Para Campedelli (1982), *O Pagador de Promessas* tem os ingredientes próprios da tragédia, pois além de unidade de tempo e espaço, a colisão entre Zé e a Igreja se dá em função de valores fundamentais e valores religiosos pelos quais se empenham. A religiosidade arcaica e o ingênuo sincretismo de Zé-do-Burro, para quem Iansã e Santa Bárbara, o terreiro e a igreja tendem a confundir-se, chocam-se, inevitavelmente, com o formalismo dogmático do padre que, ademais, não pode admitir a promoção do burro a ente digno de promessas. Campedelli afirma que a peça marca o início de uma segunda fase na dramaturgia de Dias Gomes,

notadamente caracterizada pelo debate, pelo princípio da liberdade de escolha, pelo homem em luta contra “uma engrenagem social, que promove sua desintegração”. Na peça, essa engrenagem é simbolizada pela Igreja – mas apenas causalmente, como frisa o autor, pois padre Olavo, na peça “[...] não é um símbolo da intolerância religiosa, mas intolerância universal.” (CAMPEDELLI, 1982, p. 104)

Com relação à crítica feita à peça *O Bem-Amado,* ela é reduzida se comparada à tragédia *O Pagador de Promessas,* mas nem por isso tem seu valor diminuído como produção artística. A crítica afirma que, em *O Bem-Amado* há o desfile de uma série de tipos humanos. O personagem principal, Odorico Paraguaçu, arquétipo do político nacional, na visão de Samira Campedelli (1982), é concebido em termos de caricatura. Para Oscar Araripe (apud MERCADO, 1990), a peça é uma bela amostragem de manifestação artística, preenchendo o espaço exato a que se propõe; revela o dia a dia da politicagem no país, tema ainda atual no cenário político nacional.

Em ambas as peças há um posicionamento crítico do dramaturgo. Dias Gomes apresenta um herói vencido para elevá-lo a herói representativo, um modelo a seguir, ao mesmo tempo em que mostra mitos que surgem para ludibriar a sociedade com falsas promessas. São essas representações de heróis e mitos, na produção dramática de Dias Gomes, que ganham vida no cinema. Mudam-se as mídias, mas conservam-se os objetivos de mostrar a realidade nacional, ao mesmo tempo em que se promove uma reflexão da realidade social da nação.

1.2 O TEATRO VAI AO CINEMA: A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE NACIONAL NAS TELAS

“[...] um filme só se completa quando passa a ter vida dentro do público a que se destina.”
(Jean-Claude Bernardet, 2007, p. 22)

Com o advento do cinema no Brasil, final do século XIX e início do século XX, inaugurou-se no país um período de modernidade e expansão cultural. A movimentação no eixo Rio–São Paulo revelava a preocupação da sociedade em seguir o padrão cultural europeu. De acordo com Jean-Claude Bernardet (2009), a presença maciça e agressiva do filme estrangeiro no Brasil limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional. Além disso, a vinda de pessoas

ligadas ao teatro e ao cinema para o país ajudou no desenvolvimento dessas artes, ao mesmo tempo em que serviu para importação de modos e costumes europeus a serem seguidos pela sociedade dos grandes centros do país.

Não se compreenderia adequadamente o internacionalismo do período sem o pano de fundo da Segunda Guerra Mundial. As dificuldades econômicas, em consequência do conflito, provocaram a vinda de artistas e intelectuais para o Brasil. E o país soube aproveitar, no teatro e no cinema, a vinda de todo um capital cultural internacional, uma vez que havia carência de novas ideias e necessidade de expansão das artes.

No inventário da produção cinematográfica brasileira, é correto afirmar que o cinema é devedor do teatro em muitos aspectos. Sinalizamos aqui a vinda de estrangeiros para alavancar as artes no país, e, muitos deles atuaram simultaneamente no cinema e no teatro. No teatro, registramos nomes que marcaram a história dos palcos no país como Louis Jouvet e Zbigniew Ziembinski. Jouvet foi uma das maiores figuras do teatro universal. Ziembinski superou todos em imaginação e originalidade de visão. Outros nomes podem ser relacionados ao teatro. Décio de Almeida Prado (2009) cita a vinda de oito diretores europeus, seis italianos e um belga (Maurice Vaneau), além de Ziembinski. Todos eles passaram pelo TBC em seus quinze anos de existência. Tanta inovação tinha como objetivo a expansão da produção feita no Brasil para além dos muros do país. No teatro, Décio de Almeida Prado (2009) explica o fenômeno:

> Ao representar peças estrangeiras, entrávamos na posse de um patrimônio a que também tínhamos direito [...]. Diante de nossa inocência teatral, encenar um García Lorca ou um Sartre, um Bernard Shaw ou um O'Neill, significou, em certo momento, uma aventura tão revolucionária quanto, logo após a Semana de Arte Moderna, escrever um poema livre, à margem de Blaise Cendars, ou pintar um quadro de inspiração cubista. (PRADO, 2009, p. 49-50)

Acrescentamos também toda a bagagem cultural transmitida para os diretores iniciantes. De fato, a influência desses diretores estende-se por todo o teatro nacional; mais que encenadores, eles foram professores, preparando nosso teatro para o mundo.

No cinema não foi diferente. Inicialmente, teatro e cinema funcionavam juntos no mesmo estabelecimento, facilitando a incursão de grandes nomes do teatro, no

cinema, principalmente as divas europeias vindas para o Brasil. Apesar dessa efervescência, o cinema só viria a se firmar como arte a partir da década de 1930. O fato relaciona-se ao tipo de produção feita no período. Com parcas incursões na literatura, a maioria dos cineastas, por questões econômicas, produziu filmes que relatavam acontecimentos reais e registros da vida cotidiana. Quanto aos posados[13] da época, os diretores davam preferência a crimes ocorridos no país. Por serem episódios já conhecidos da população, garantiam a participação do público no cinema.

Glauber Rocha, na obra *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003), esclarece que a explosão do cinema, na década de 1930, relacionou-se com o ciclo de romances nordestinos, representado por escritores que buscavam uma identidade nacional, através de narrativas que tematizavam o povo nordestino, como José Lins do Rego, Jorge Amado, Jorge de Lima, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz. O Realismo crítico que surgiu no cinema marcou um novo estilo na produção de filmes no país, tendo como precursor desse diálogo crítico entre cinema e literatura Humberto Mauro[14], considerado um dos mais importantes cineastas do Brasil da primeira metade do século XX.

Após o autoritarismo do Estado Novo de Getúlio Vargas (1937 – 1945), o presidente Eurico Gaspar Dutra assume o poder no período de 1945 a 1950, mantendo o mesmo interesse pelo cinema. Em 1946, é assinado um decreto que regulava a reserva de mercado, obrigando os cinemas a exibir, anualmente, no mínimo, três filmes nacionais, declarados bons pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), do Departamento Federal de Segurança Pública. A produção cinematográfica estava protegida, porém dentro de padrões estabelecidos pela elite governamental brasileira, que cerceava qualquer tentativa de produção desvinculada da proposta ideológica do governo. Acrescentamos, ainda, que por trás do incentivo do governo na produção cinematográfica baseada na literatura estava a necessidade de combater a Chanchada, tipo de filme cantante que reinou no Brasil durante as décadas de 1930, 1940 e 1950.

---

[13]Filmes posados são os filmes de ficção, dramatizados por atores. (RAMOS, 1987, p. 50)

[14] A maioria dos filmes produzidos por Humberto Mauro foram realizados em Cataguases; com a evolução do cinema sonoro, Mauro vai para o Rio de Janeiro, a convite de Adhemar Gonzaga, onde dirige filmes importantes para a filmografia brasileira: *Ganga Bruta* e *Favela de meus amores*. Esteve em todos os setores da técnica na produção cinematográfica: foi ator, fotógrafo, argumentista, montador, produtor, diretor, cenógrafo, eletricista, maquinista, finalizando sua carreira como documentarista e funcionário do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). (ROCHA, 2003)

As Chanchadas surgiram no Brasil como uma tentativa do cinema nacional sobreviver à invasão do cinema americano, ao mesmo tempo em que procurou imitá-lo, através da paródia. Com baixo custo de produção, os filmes desse gênero aproveitavam os bastidores do rádio para desenvolver suas histórias. Segundo Caldas e Montoro (2006):

> As Chanchadas misturavam o circo, o carnaval, o rádio e o teatro em filmes que retratavam o malandro brasileiro desocupado, donos de pensão e empregadas domésticas, tentando sempre atingir um público mais amplo, com linguagem fácil e oriunda de outras manifestações artísticas que já faziam sucesso. (CALDAS; MONTORO, 2006, p. 60)

Os heróis eram apresentados como puros e ingênuos. As Chanchadas representavam a primeira tentativa de fazer uma análise crítica do país nas telas, mesmo através de reflexões ingênuas. Apesar de terem sido combatidas, elas possibilitaram a sobrevivência da produção cinematográfica no Brasil. Pela originalidade nas produções, esse gênero revelou-se autenticamente brasileiro, dominando o mercado de filmes nacionais por mais de três décadas, apesar da ferrenha crítica que recebia. De acordo com a análise que Paulo Emílio Salles Gomes fez na obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1996), a chanchada foi um gênero que soube lidar com o atraso econômico, equacionando o filme de baixo orçamento e o mercado exibidor. Produzidos nos estúdios da Cinédia, a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto na chanchada, asseguraram a continuidade do cinema brasileiro por cerca de vinte anos, além de promover a produção radiofônica durante a popularização do rádio no país.

Portanto, é todo esse contexto de produção cinematográfica que vai gestar o cinema surgido no período democrático entre 1946 e 1964, reconhecidamente marcado por uma rica produção fílmica. Sem as determinações do Estado, os filmes produzidos apresentavam discursos multifacetados da realidade nacional. De acordo com Maurício R. Gonçalves (2011), a filmografia brasileira então produzida constituiu-se em ampla representação das construções identitárias da nação, além de apresentar fatos do contexto histórico. A sua vertente mais analítica e contestatória atravessaria a cortina do golpe militar e se manifestaria em sua maior radicalidade e inquietação através do movimento que ganhou reconhecimento internacional, conhecido por Cinema Novo.

Seguindo a linha evolutiva do cinema brasileiro no contexto histórico, a década de 1950 é marcada pelo retorno de Getúlio Vargas ao poder nos braços do povo e pelo apogeu da comédia carioca, ora com temas carnavalescos, ora com temas relacionados à literatura. No referido período, percebemos a qualidade técnica do som das fitas e revelação de grandes artistas, tais como Maria Della Costa, Maria Fernanda e Anselmo Duarte. O cinema foi a expressão daquele período em que Vargas adotava uma política nacionalista, provocando atritos com as elites e os militares. Em oposição ao governo Vargas, havia um grupo de esquerda, encabeçado pelo Partido Comunista Brasileiro com adesão de Intelectuais de tradição esquerdista como Alex Viany, Carlos Ortiz, Salviano Cavalcanti de Paiva, Mauro de Alencar, além de cineastas interessados em fazer um cinema de resistência no Brasil.

O contexto histórico e cultural estudado sinaliza que a relação do cinema brasileiro com o mundo moderno, notadamente com o americano, a partir da segunda metade do século XX, tornou-se uma realidade. Nas produções musicais, aproveitaram-se os ritmos internacionais, como a rumba e as comédias. Ao imitar os padrões hollywoodianos, a produção passou a se tornar mais sofisticadas, glamorosa e com maior nível técnico de acabamento. Quanto à temática, elas foram paulatinamente abordando temas nacionalistas, a exemplo de *O Petróleo é nosso* (1954) *ou Carnaval em Marte* (1955). É nesse período que se começa a pensar e defender o cinema como patrimônio cultural, como fator de emancipação econômica e de intercâmbio cultural. As produções feitas passaram a retratar o cotidiano do homem comum. Ao apresentar personagens da vida cotidiana das cidades nas comédias, os produtores desejavam a identificação dos espectadores com os personagens, fato que possibilitava o aumento de público nos cinemas. Os heróis eram representados por homens e mulheres da vida cotidiana, em luta contra uma engrenagem social opressora.

No final dos anos 1950, a Chanchada entrou em processo de decadência, desaparecendo na década seguinte. Na política, o país testemunhou a concretização da construção de uma nova capital para o país – Brasília – num contexto de renovação cultural fortalecido pela eleição de Juscelino Kubitschek, em 1955. O presidente eleito administrou o país aproveitando o clima favorável à

expansão econômica e à industrialização, sustentado por uma ideologia desenvolvimentista.

O período também foi marcado por maior conscientização política da classe média no que tange às questões econômicas. O cinema que surgiu teve como protagonistas cineastas e intelectuais que buscavam estabelecer um projeto político de uma cultura questionadora acerca do mito da técnica e da burocracia da produção. Defendiam a liberdade de criação e a necessidade do cineasta mergulhar no tempo presente; nascia o Cinema Novo, cujo maior expoente, Glauber Rocha, líder aceito pelos companheiros, engendrou o novo cinema brasileiro.

Glauber Rocha apresentou um manifesto denominado “Estética da Fome”, no qual orientava os cineastas transformar escassez de recursos técnicos em força expressiva para a produção de filmes que apresentassem uma linguagem em sintonia com os seus temas. O nacional ganhava novos sentidos. Inspirado no Neorrealismo italiano, Glauber Rocha vaticinava um cinema à altura dos desafios do período; aquele que estivesse atento ao movimento de recuperação da história e ao peso das conjunturas.

Segundo Ismail Xavier (2001, p. 57), o Cinema Novo expressou direta relação com o momento político em filmes que sobressaiam a voz do intelectual militante, sobreposta à voz do profissional de cinema. O Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. A atualidade era a realidade brasileira, a vida era o engajamento ideológico e a criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias, a fim de exprimir uma visão desalienadora e crítica da experiência social.

Nessa nova fase de reflexão sobre o Brasil, os autores se preocuparam em não abandonar a apropriação original do cinema moderno. O momento pleno do Cinema Novo ocorreu em 1963/64, com a trilogia do sertão nordestino: *Vidas Secas* (1963, de Nelson Pereira dos Santos), com sua ação rarefeita e escassez de som, notável e original; *Os Fuzis* (1964, de Ruy Guerra), com sua estrutura dramática estranha ao naturalismo, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, de Glauber Rocha), forte matriz de um cinema ritual, reflexivo, ativado por uma câmara na mão, tensa e em movimento, e por uma montagem de rupturas, desequilíbrio e contrastes. (XAVIER, 2001). É desse período, também, filmes que sinalizavam o começo da

produção do Cinema Novo, como os produzidos por Paulo César Saraceni, *Cinco vezes favela* e *Porto das Caixas* (1962). Tomando os estudos sobre o tema, proposto por Gomes Sales, Ballerini (2012) afirma:

> O Cinema Novo representa o terceiro momento mais importante do cinema brasileiro, após a Belle Époque do início do século e a fase das Chanchadas. Além de seu papel na história do cinema, sua influência atingiu as áreas da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura. (BALLERINI, 2012, p. 28)

Glauber Rocha, na *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), deixa claro que a proposta do Cinema Novo era despertar o sentido de realidade nos espectadores. Também pontua que esse cinema não começou do zero; ele teve um precursor: Humberto Mauro. Porém, a preocupação que unia o grupo cinemanovista era o combate às Chanchadas. “A primeira tática, derrubar a chanchada, foi a política do *cinema novo* 1962. De agora em diante, é combater o cinema dramático evasivo comercial e acadêmico. Mas é outra luta a ser enfrentada.” (ROCHA, 2003, p. 132). Assim, inicialmente, tudo que não era Chanchada merecia crédito e passava a ser Cinema Novo. Dessa forma, colocou-se “equivocadamente” como Cinema Novo filmes que posteriormente os idealizadores do movimento condenariam como produção não pertencente ao cinema novo, por inadequação da proposta do movimento. É neste grupo que se insere o filme de Anselmo Duarte, *O Pagador de Promessas* (1962), duramente criticado por Glauber Rocha, que via no filme uma produção acadêmica e comercial. Com relação ao Cinema Novo, no prefácio da obra de Glauber, citada acima, Ismail Xavier eleva o movimento à categoria de catalizador de mudanças sociais ocorridas no período:

> O cinema novo encara tal axioma não só porque tem a coragem de se postar no centro das relações sociais e encarar os fatos decisivos, mas também porque entende que o cinema é um autoconhecimento, uma explosão das possibilidades de “estar no mundo” que não comporta definição prévia, e requer a renovação constante dos seus riscos diante de uma realidade imprevista. A questão da verdade no cinema está longe de se resumir à aplicação de uma grade de conhecimento obtida nos livros de sociologia. (XAVIER, prefácio. In: ROCHA, 2003, p. 16)

Com a mudança no poder político do país, a partir de 1964, a nova conjuntura política incidiu diretamente no trajeto do Cinema Novo, exigindo redefinição de caminhos. Os filmes produzidos pensaram a crise dos projetos políticos de esquerda, seguidos pelo desdobramento do debate cultural com a emergência em

1968 do Tropicalismo. O período foi finalizado com o Cinema Marginal, cuja proposta radical eclipsou no final da década por asfixia econômica e censura policial.

O fato é que, entre 1964 e 1988, o cinema contribuiu para o desvelamento da sociedade. Muitos autores expressavam sua perplexidade diante dos acontecimentos através de filmes cujos temas, de forma velada ou não, analisaram o golpe militar, a atualidade política e a derrota das esquerdas. Outros autores produziram filmes que investigavam a realidade e a consciência do oprimido, mostrando a preocupação com a passividade política do povo, muito comum no gênero documentário produzido na época. Por fim, havia filmes empenhados em abordar em tom menos agressivo os mesmos temas da militância pré-64, dentro da geografia do sertão e da favela, da problemática da pobreza, da migração e do marginalismo. Essa diversidade aponta a multiplicidade de posicionamentos diante da realidade brasileira a partir do Golpe Militar, tão diversa quanto a própria realidade do país.

Apesar do confronto com cineastas que acreditavam na potência comunicativa da linguagem clássica, as produções cinematográficas do período promoveram um diálogo profícuo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro. Segundo Xavier (2001), o diálogo do Cinema Novo com a literatura não se fez apenas nas adaptações; ele expressou uma conexão mais íntima, trazendo para o palco do debate certos temas da ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e formação social.

Embora o eixo da discussão cultural da década de 1960 fosse voltado para a questão política, a discussão em torno do “caráter nacional” se fez presente de diferentes formas, e o Cinema Novo foi ambíguo na sua relação com a religião, o futebol e a festa popular. A tônica do movimento foi evitar que a crítica ao mito do progresso, o qual era disseminado pelo aparelho do governo, acabasse se desdobrando numa hipótese de retorno a um estado de pureza, repetindo, no cinema, o mesmo movimento ocorrido na literatura romântica do século XVIII. A contradição estava na forma como os adeptos do Cinema Novo e os representantes do governo oligárquico pensavam o passado histórico. Enquanto esses buscavam estabelecer o mito do estado de pureza e preservação do patrimônio nacional, os cinemanovistas, dos anos 1960 e 1970, pensavam a memória como mediação, buscando construir uma nova consciência nacional. Por conta disso, os cineastas

assumiram um posicionamento radical na década de 1960. Como parte de sua estética social, o Cinema Novo buscou ser o primeiro exemplo de uma experiência cinematográfica de grupo apta a dialogar com os segmentos mais consolidados da cultura, em especial, com a tradição do Modernismo dos anos 1920, "[...] movimento de atualização da arte brasileira que articulou em termos novos a questão nacional na literatura, música e artes plásticas." (XAVIER, 2001, p. 23). Assim, aproveitando a matriz do movimento, o cinema moderno buscou articular nacionalismo cultural e experimentação estética, adensando o campo de debate que colocava no centro a *performance* do autor.

É dentro desse contexto que situamos o filme de Anselmo Duarte, *O Pagador de Promessas* (1962), adaptado da peça de Dias Gomes. Há uma controvérsia com relação ao filme, pois alguns estudiosos o posicionam dentro do campo do Cinema Novo, enquanto outros não consideram nem classificam o referido filme nessa vertente. Para equacionar visões tão antagônicas, buscamos posicionamentos de diversos estudiosos, a fim de apreciar o filme *O Pagador de Promessas*, além de considerar a visão do próprio Anselmo Duarte, o Homem da Palma de Ouro. É importante compreender o cineasta no período de produção do filme, mas a relevância maior é a obra e tudo que ela representou e ainda representa para a cultura brasileira.

1.2.1 Entre o Clássico e o Novo: posicionando *O Pagador de Promessas,* de Anselmo Duarte, no contexto social brasileiro.

O Pagador de Promessas é um filme que se enquadra na nova tendência nacionalista que se afirmava na cena brasileira engendrada pelo Teatro de Arena a partir do final da década de 1950. Ganhou prêmios e reconhecimento internacional, mas não obteve o mesmo valor entre os críticos e produtores de cinema do Brasil ligados ao grupo do Cinema Novo. Apesar da abordagem da realidade nacional, a visão dos excluídos e da cultura popular, marcas da estética da fome defendida pelo cinemanovistas, o filme de Anselmo Duarte foi visto segundo o ideário de cinema comercial. Daí ter sido ele abertamente repudiado por integrantes do Cinema Novo.

Entretanto, diferentemente de Glauber Rocha que exclui *O Pagador de Promessas* do rol de filmes pertencentes ao projeto do Cinema Novo, adotamos o

posicionamento de Maurício Gonçalves, presente na obra *Cinema e Identidade Nacional: 1898-1969* (2011, p. 203-204), onde afirma ser *O Pagador de Promessas* um filme de fronteira, "[...] por vezes incômoda, entre dois movimentos, duas tendências de grande importância para a compreensão do todo do cinema nacional." Os dois movimentos mencionados pelo autor são o cinema Clássico e o Cinema Novo. Enquanto o primeiro, projeto idealizado pela Vera Cruz, buscava construir uma indústria cinematográfica nacional, com apuro técnico e sofisticação artística, o último esforçava-se para retratar as mazelas da realidade brasileira através de uma estética inédita e autêntica. Gonçalves resolveu a questão relativizando as fronteiras, afirmando não haver exclusão, mas complementaridade, possibilitando o enriquecimento da historiografia do cinema nacional.

Relativizar as fronteiras também resolve o problema da classificação. Alguns autores situam o filme *O Pagador de Promessas* no âmbito do Cinema Novo pelo fato de que ele fora produzido dentro de um contexto cinematográfico em que os filmes eram divididos em duas vertentes: ou era Cinema Novo ou era Chanchada. Na obra *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003), Glauber Rocha classificou *O Pagador de Promessas* como um filme baiano. "É o resultado típico de um espírito retórico, que encontra no poeta condoreiro dos escravos seu príncipe legítimo" (ROCHA, 2003, p. 165). No comentário, percebemos um olhar crítico e depreciador lançado por Glauber Rocha à produção de Anselmo Duarte. Glauber acentuou no filme *O Pagador de Promessas* a grandeza do espetáculo, elidindo qualquer mensagem ideológica reclamada à diegese. Fez alusão aos recursos da *mise-en-scène*, utilizada apenas para produzir um espetáculo de arte, sem pretensões ideológicas.

A análise de Glauber Rocha alinha-se ao programa do Cinema Novo, revelando uma necessidade premente de produzir filmes à altura dos problemas enfrentados no período. A linha evolutiva básica do movimento abrangia, simultaneamente, tanto o tema (preocupação social e nacional) como a forma (renovação da linguagem cinematográfica). Daí, os debates acerca da inserção de inúmeros filmes no movimento, seja pelo não atendimento à forma, sejam pelo enfoque e tratamento dado ao tema. Por ser um filme de fronteira, *O Pagador de Promessas* acabou sendo classificado como um filme acadêmico, mesmo apresentando fortes marcas de reivindicação social.

Convergente ao posicionamento dos cinemanovistas, Ismail Xavier (2001; 2012) e Fernão Ramos (1987) afirmam que a marca da diferença está na maneira como o filme de Anselmo Duarte tenta abordar o problema do sincretismo religioso e de uma temática do Nordeste, a partir de uma noção de espetáculo extremamente clássico. Apesar desse posicionamento não ser unânime entre os críticos de cinema, o fato é que a tendência é acatar o posicionamento de Glauber Rocha – idealizador do movimento - na análise dos filmes do período.

Porém, a saga de Zé-do-Burro, sertanejo baiano que junta Santa Bárbara e Iansã para salvar Nicolau, o burro, transformou-se em um marco da cinematografia brasileira. Para muitos, o filme representou o nascimento de uma nova potência cinematográfica no país, transformando-se em precursor de uma nova forma de fazer filme no Brasil. Apesar das críticas de autores ligados ao cinema novo, trazemos aqui o posicionamento de Amir Labaki, o qual reflete o posicionamento daqueles que souberam ver em *O Pagador de Promessas* o nascimento de um cinema brasileiro:

> Origina-se num texto teatral, desenvolve-se a partir de um roteiro bem definido, esbanja preocupação com valores de produção e, apesar de filmado em locação, lança mão de atores treinados e conhecidos. Por fim, mas não menos importante, seu diretor é Anselmo Duarte, formado como cineasta nos bastidores da Vera Cruz, e seu produtor é Oswaldo Massaini, da Cinedistri, uma das tantas produtoras independentes surgidas em São Paulo, na esteira da Vera Cruz. (LABAKI, apud GONÇALVES, 2011, p. 203)

Na biografia lançada por Luiz Carlos Merten, *Anselmo Duarte: o homem da palma de ouro* (2007), há um depoimento de Anselmo Duarte esclarecedor dessa querela envolvendo o *Pagador* e o Cinema Novo. Anselmo afirma que decidira produzir o filme no instante em que assistira à peça. Entrou em contato com Dias Gomes para comprar os direitos autorais da peça e seguiu com seu projeto, acatando algumas exigências do dramaturgo, como, por exemplo, acompanhar o roteiro do filme para garantir a fidelidade do seu texto. Anselmo Duarte também aproveitou o mesmo ator principal da peça: Leonardo Vilar. Tudo em nome de uma produção cinematográfica grandiosa, uma vez que percebeu no texto dramático de Dias Gomes elementos que sinalizavam um filme grandioso. Confessou na biografia o desejo de produzir um filme para concorrer em *Cannes* e o fez obedecendo às normas do festival. No entanto, também quis levar para o cinema as inovações

técnicas que estavam ocorrendo no meio cinematográfico em todos os grandes centros urbanos da Europa e dos Estados Unidos:

> Chamavam-se *Nouvelle Vague, free* cinema, cinema independente. Em todo o mundo, jovens cineastas se beneficiavam das inovações tecnológicas para contestar o cinema de estúdio, feito por Hollywood. Nada de astros e estrelas. A palavra de ordem era colocar o cinema nas ruas, com a câmara na mão, para dar aos filmes um sentido mais humano. Em vez de regras fixas, o clamor era pela liberdade. (MERTEN, 2007, p. 124)

No livro, Anselmo Duarte afirma que trouxe para o filme muito do que aprendera no exterior e na Vera Cruz[15]. Nega o título de ex-galã dos filmes da Vera Cruz com que muitos o chamavam, por perceber nesses comentários uma diminuição no valor que tinha enquanto diretor de cinema. Afirma que o aprendizado mundo afora foi crucial no seu fazer cinematográfico, pois aproveitou a experiência adquirida para mostrar a cara do Brasil nos filmes produzidos.

O fato é que *O Pagador de Promessas* é um filme que desperta controvérsias quanto à classificação. Alguns críticos o consideraram um filme clássico, mercadológico, produzido para *Cannes*, ao passo que outros viram no filme um viés revolucionário, a exemplo de Carlos Estevam do Centro Popular de Cultura (CPC). Para os adeptos do posicionamento de Estevam, os filmes *O Pagador de Promessas e Assalto ao Trem Pagador são* os verdadeiros representantes da produção cinematográfica do período. Filmes que pensaram a nação em termos de consciência política e social, cujos heróis da ação dramática são posicionados como representativos da nação.

1.2.3 O Bem-Amado: diálogos entre cinema, literatura e televisão

O Bem-Amado foi produzido por Guel Arraes, em 2010, e pertence ao conjunto de filmes produzidos na Pós-Retomada do cinema brasileiro. Franthiesco Ballerini (2012) cunhou de Pós-Retomada o cinema que surgiu, após 2002, e

[15] Anselmo Duarte começou a carreira de ator como figurante de *A inconfidência mineira* (1942), filme que só foi lançado, quando o galã já se tornara famoso (1948) atuando em comédias românticas, dramas policiais e musicais carnavalescos da Atlântida, Vera Cruz e produções independentes. Em 1951, Anselmo Duarte vai trabalhar na Empresa cinematográfica Vera Cruz, em São Paulo, transformando-se em um galã de primeira grandeza. (MERTEN, 2007)

configura-se como um desdobramento das atividades do período anterior, denominado de Cinema da Retomada[16]. Para o crítico:

> O cinema brasileiro da Pós-Retomada tem como marca principal sua enorme heterogeneidade, representada por um mosaico que une filmes autorais, estudantis, experimentais e produções voltadas para a indústria de entretenimento, sendo que estas últimas têm se tornado cada vez mais numerosas. (BALLERINI, 2012, p. 51)

Neste contexto, o produtor ganha relevância, tornando-se peça fundamental para a produção cinematográfica. Por isso, o século XXI é considerado como o século dos produtores na indústria cinematográfica brasileira. O fato é que o produtor passou a ser o responsável por todas as etapas da produção de filmes. Ballerini (2012) também afirma que o cinema brasileiro atual está fortemente marcado pela tecnologia, com produções digitais que privilegiam roteiros criativos e ousados, ao lado de produções mais comerciais.

A realidade atual do século XXI aponta para um desdobramento dessa experimentação no campo da cinematografia, iniciada no período da Retomada, na década de 1990. Na atualidade, há uma preocupação dos cineastas em produzir filmes com qualidade técnica e incorporação de diversas linguagens no cinema. Também a preocupação com o espectador se faz presente. Por isso, afirma-se que o cinema da Pós-Retomada é visto como um momento de segurança em relação ao público. Representa um retorno do público que estivera ausente no cinema de Retomada dos anos 1990, quando os cineastas enfrentaram grandes problemas de aceitação e dificuldades estéticas na produção de filmes. Luiz Zanin Oricchio (apud BALLERINI, 2012) vê uma evolução no profissionalismo dos *sets* de filmagem, escasseando as “aberrações técnicas” nas telas:

> Hoje a qualidade técnica é mais regra do que exceção. As imagens são bem enquadradas, a fotografia é correta, os bons montadores conseguem dar alguma coerência ao material, ouvem-se diálogos etc. Por outro lado, os filmes realmente de ruptura, inovadores, que ousam ir contra a gramática tradicional, escasseiam. Talvez uma

[16] Os estudos sobre o cinema de Retomada são baseados em autores que adotaram esse termo para expressar o retorno da produção cinematográfica na segunda metade dos anos 1990. Entretanto, registra-se que esse termo não é aceito pela totalidade dos estudiosos do cinema. Nagib (apud BALLERINI, 2012, p. 48) afirma que a “Retomada não estava preocupada com projetos políticos, mas com a discussão de problemas sociais, nos planos das relações familiares e de amizade.” A Retomada teve seu início em 1995, com o filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil,* de Carla Camurati, e finalizou em 2002, com *Cidade de Deus,* filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund, considerado como o recordista da Retomada, indo para a televisão posteriormente à exibição no cinema.

> coisa seja decorrente da outra. Ganhou-se em nível médio, perdeu-se em atrevimento. (ORICCHIO, apud BALLERINI, 2012, p. 72)

Nos últimos anos, cresceram vertiginosamente em número e prestígio, festivais e mostras, os quais se instauram como grandes vitrines da produção nacional. De acordo com Caldas e Montoro (2006), ao atravessar o território geográfico, os festivais fomentam, estruturam diversas atividades, mostras paralelas, oficinas, fóruns, trazendo para a arena do debate questões sobre o cinema nacional, possibilitando um rico diálogo entre os centros produtores de cinema.

O cinema da atualidade abriu-se para todas as classes sociais, gêneros e idades. Em termos de linguagem, a hibridez entre gêneros e formatos sinaliza a natureza de tendências contemporâneas. De acordo com Ballerini (2012, p. 69), a principal característica estética do cinema brasileiro no século XXI é a impossibilidade de rótulos: “O traço central do cinema nacional hoje é a sua incrível diversidade estética”. Ele configura-se como o mediador das formas de representação da realidade nacional, bem como é instrumento do debate sobre diversidade cultural e identidade nacional. Para o crítico, os filmes de arte do século XXI herdaram as orientações do século XX (do movimento do Cinema Novo e Cinema Marginal), entretanto, torna-se impossível classificar esteticamente os filmes da contemporaneidade, da mesma forma como se classificavam as produções do Cinema Novo, do cinema Marginal, ou mesmo das Chanchadas produzidas pela Atlântida. Nesse sentido, Walter Salles se ressente de uma produção mais contestadora nos filmes produzidos no século XXI. O diretor lembra que um cinema de qualidade precisa ter ousadia, desejo de se redefinir e vontade de transgredir. Sem tais elementos o cinema não se renova. (BALLERINI, 2012).

Com ideias convergentes às de Walter Salles, Ivana Bentes (apud BUTCHER, 2005) utiliza o termo “Cosmética da Fome” na análise que faz dos filmes pós Retomada, em relação à representação do sertão e da favela no Cinema Novo. A autora traçou um paralelo entre a “estética da fome” proposta por Glauber Rocha e a frágil perspectiva política dos filmes contemporâneos:

> No cinema brasileiro contemporâneo [...] encontramos o sertão e a favela inseridos em outro contexto e imaginário em que a miséria é cada vez mais consumida como elemento de “tipicidade” ou “natureza”, diante do qual não há nada o que fazer. Se *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol,* de Glauber Rocha, dois marcos do Cinema Novo (ambos de 1964),

> teriam inventado uma estética e uma "escrita" do sertão, o novo cinema brasileiro passou da filosofia de "uma ideia na cabeça e uma câmara na mão" à segurança da *steadycam*, a "câmera surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o 'belo' e a 'qualidade' da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema internacional popular ou globalizado cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética internacional." (BUTCHER, 2005, p. 47 – 48)

Comparar o cinema brasileiro atual com o de outros países em termos estéticos seria uma tarefa difícil, dada a diversidade contemporânea. Registra-se, também, uma descentralização da produção cinematográfica brasileira do eixo Rio – São Paulo, movimento contrário ao ocorrido no século XX. Com a presença de cineastas de diferentes origens, torna-se diversa a produção, o que possibilita maior internacionalização do cinema brasileiro. Além disso, as inovações tecnológicas desencadearam profundas mudanças no universo da crítica e dos cineastas. Como resultado, o cinema brasileiro do século XXI tornou-se mais complexo e elaborado, potencializando e diversificando as imagens e as verdades acerca da realidade brasileira.

O percurso do filme, desde a origem até exibição nas telas, sinaliza as novas tendências do cinema contemporâneo, principalmente pela aproximação do cinema com a televisão. Dada à aproximação de Dias Gomes com a televisão, a história de Odorico Paraguaçu, após temporada no teatro, é adaptada em forma de novela para a Rede Globo, em 1973. Depois, a história foi ampliada para o seriado. Segundo Dias Gomes (1998), na televisão, o texto da peça foi reescrito quatro vezes, desenvolvendo a peça em toda a sua potencialidade, em decorrência do número de capítulos. O sucesso se deveu ao elenco primoroso: Paulo Gracindo, Lima Duarte, Emiliano Queiroz, Jardel Filho, Milton Gonçalves, Dirce Migliacio, Carlos Eduardo Dolabela, Rogério Fróes e Ida Gomes. O desafio de Dias Gomes era produzir arte na televisão, até então considerada como meio de comunicação de massa de caráter efêmero. O enorme sucesso da novela abriu caminho para a exportação. Ela foi exibida em dezenas de países, com Odorico Paraguaçu e Zeca Diabo falando os mais estranhos idiomas. Quando a novela se transformou em minissérie, Dias Gomes conta que buscou inspiração em fatos políticos para criar os episódios. Nas cenas que foram ao ar, o dramaturgo satirizou e criticou o "sistema", em tempos em que a censura ainda não permitia esses excessos: coisas de um subversivo!

O Bem-Amado foi para o cinema meio século após seu nascimento. Em 2010, Guel Arraes adaptou a obra para as telas, atualizando a história de Sucupira, inserindo na narrativa, fatos da história política do Brasil. Na diegese fílmica, temos muitas referências de eventos políticos ocorridos desde os primeiros anos da década de 1960 até o processo de retomada das “Diretas Já”, na década de 1980.

O filme *O Bem-Amado* é um exemplo das novas tendências do cinema da Pós-Retomada, em que a televisão passa a ser vista como uma aliada na produção e divulgação de filmes, esvaziando o teor de rivalidade que havia entre cinema e TV, desde o surgimento da televisão nas primeiras décadas do século XX. *O Bem-Amado* não é o único exemplo de obra que surge posterior ao aparecimento na televisão. *O Auto da Compadecida* (1955), também de Guel Arraes, foi uma minissérie adaptada da peça homônima de Ariano Suassuna, exibida em quatro capítulos em 1999, indo para o cinema, em versão mais curta, em 2000. “O sucesso mostrou que ineditismo não era condição *sine qua non* para o sucesso comercial do filme.” (BUTCHER, 2005, p. 75).

O contrário também se tornou prática recorrente no cinema contemporâneo. Muitos filmes se transformaram em seriados após exibição no cinema, a exemplo de *Cidade de Deus (2002)*, que se transformou em *Cidade dos Homens,* seriado apresentado pela Rede Globo em 2007; o filme *Divã (2009)*, protagonizado por Lília Cabral, também foi ampliado pela mesma emissora, em 2011, dando origem a um seriado de televisão; e o filme *Carandiru* (2003), que, após sucesso nos cinemas, vai para a televisão em 2005, gerando a minissérie *Carandiru: Outras Histórias*.

Adaptação da peça teatral da década de 1960, *O Bem-Amado* marca a presença da diversidade nos filmes na produção Pós-Retomada no cinema. Desde a Retomada, variedade de temas e estilos na produção cinematográfica nacional passa a ser uma prática recorrente. Além disso, o cinema absorve a linguagem de outros meios audiovisuais, principalmente a televisão, trazendo para o filme marcas de ficção, documentário e elementos jornalísticos. De fato, o diálogo do cinema com a televisão forjou uma nova concepção de arte e nação. Segundo Butcher (2005), a televisão promoveu uma transformação profunda no país, alterando a posição do cinema na cadeia audiovisual, redefinindo a imagem hegemônica do Brasil.

> O crescimento da televisão gerou transformações em todas as cinematografias do mundo, mas, no Brasil, ganhou características

> particulares. Um único grupo midiático conseguiu concentrar a produção audiovisual nacional tanto no campo narrativo (ficção) como no campo da informação (jornalismo), conquistando um grande poder de intervenção na vida do país em todos os seus níveis (econômico, político, social e cultural). (BUTCHER, 2005, p. 69)

O autor se refere à Rede Globo de televisão e ao "Padrão Globo de qualidade", que estabelecem os parâmetros para a produção audiovisual. Carlos Diegues tinha consciência dessa nova tendência e vaticina a importância de estabelecer uma parceria do cinema com a televisão para a sobrevivência dos filmes. Esse também é o pensamento de Guel Arraes, defensor da ideia de que as linguagens de cinema e TV são as mesmas, mudando apenas os veículos. Formado em cinema na França, Arraes trabalhou com o documentarista Jean Rouch, só voltando para o Brasil no começo dos anos 1980. No país, depois de algumas experiências no cinema nacional, vai para a Rede Globo, onde desenvolveu um trabalho de renovação da linguagem da TV, mediante influência do cinema, em seriados como *Armação Ilimitada* e o programa de humor *TV Pirata*. De acordo com Butcher (2005), o posicionamento de Guel Arraes legitima a TV, considerando-a como um espaço autêntico na produção audiovisual. Sempre foi sua bandeira a valorização da TV e a necessidade de se produzir programas de qualidade, em respeito aos seus espectadores. "A vontade de fazer o caminho contrário (levar um produto audiovisual da TV ao cinema) foi um gesto para reafirmar essa crença." (BUTCHER, 2005, p. 73). No cinema, produziu filmes de grande bilheteria, a exemplo de *O Auto da Compadecida (1999), Lisbela e o Prisioneiro (2003) e O Coronel e o Lobisomem (2005),*

Guel Arraes pertence ao grupo de produtores que fazem dentro da televisão um produto comunicativo e sofisticado, através da utilização de linguagens diversas, condizentes com a nova realidade social da sociedade globalizada. Com relação ao filme *O Bem-Amado*, este segue a tendência do cinema que busca na literatura a fonte para as produções fílmicas. Tal prática recorrente desde os primórdios do cinema no Brasil confirma a necessidade do cineasta em estabelecer diálogos profícuos com outras artes, enriquecendo, assim, tanto a produção literária quanto a produção cinematográfica do país.

O filme teve uma produção caprichada, com elenco estelar. Marco Nanini é Odorico Paraguaçu, o prefeito de Sucupira, que se elege com uma promessa de

campanha: construir um cemitério, mas acaba sendo ele mesmo o defunto inaugural. Em entrevista dada a Lucila Soares[17], Guel Arraes contou que *O Bem-Amado* representa mais que um filme, é a realização de um sonho antigo, de forte motivação pessoal. Filho de Miguel Arraes, um dos ícones da política pernambucana e nacional, de quem herdou o nome, ele desejava produzir uma comédia que tematizasse o poder, reunindo em um filme o aprendizado de diretor e o aprendizado decorrente de sua vivência nos bastidores da política.

Ao adaptar o texto teatral de Dias Gomes, Guel Arraes atualizou a peça escrita em 1962 para incluir fatos da história recente da política brasileira. Fez um filme datado, aproveitou o período em que a peça foi escrita para situar os eventos históricos do país e do mundo, entretanto, seguiu um caminho próprio, inclusive, na caracterização dos personagens. Isso mostra a autonomia do produtor de cinema no processo de adaptação. A obra ganha vida própria no cinema e é essa obra independente que deve ser contemplada e analisada, comparando-a ou não ao texto fonte; o importante é perceber as singularidades da nova obra que foi para as telas.

1.3 ADAPTAÇÃO FÍLMICA: O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS PARA O CINEMA

"Nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção."
(Linda Hutcheon, 2011, p. 235*)*

Histórias nascem de outras histórias. Para Walter Benjamim (1993), a arte de contar histórias é a arte de repetir histórias. Entretanto não existe repetição sem modificação. Como afirma Julio Plaza (2013), o sentido de um signo só pode se dar em outro signo. Assim quem conta algo, apropria-se do fato e repassa-o de acordo com a sua apreensão. Portanto, contar histórias significa adaptar histórias; mudanças são, reconhecidamente, inevitáveis. Além disso, como nenhum discurso é inocente, no processo de "contação" de histórias, ajustes são feitos. É preciso adequá-las ao momento histórico, ao público ouvinte, bem como às ideologias que

[17]Lucila Soares: *Guel Arraes faz a sátira da esquerda em 'O Bem Amado'*. Disponível em:<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/guel-arraes-faz-a-satira-da-esquerda-em-o-bem-amado> Acesso em: Jul. 2014.

se deseja estabelecer. Afinal, uma arte não se produz no vazio. E mesmo quando não há atualização ou alteração consciente do ambiente, ocorre alteração no fato narrado, tendo em vista que as adaptações nunca são reproduções destituídas da aura a que Benjamin faz referência; elas têm sua própria aura, pois têm uma existência única no local onde ocorre. Nenhum filme repete uma obra literária, assim como nenhuma obra literária repete um filme, quer pelas diferenças de linguagem, quer pelo momento próprio de produção e circulação.

Linda Hutcheon, na obra *Uma Teoria da Adaptação* (2011), sinaliza a ubiquidade e popularidade da adaptação nas sociedades – ela é norma, não exceção. De fato, mesmo em culturas tradicionais, ainda não afetadas pelos signos da modernidade, histórias contadas sofrem um processo de adaptação e aqueles que contam histórias as transformam e as (re) atualizam. Portanto, o espaço social é o lugar da transformação pela adaptação.

No campo da literatura, o processo de adaptação é ainda mais recorrente. Tudo é passível de adaptação: poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas, danças, enfim, toda forma de expressão artística é passível de um processo de adaptação. E tal fenômeno tem sido ainda mais recorrente na sociedade pós-moderna. Em tempos de televisão, cinema e *internet*, a velocidade com que se utilizam e reutilizam textos despertou o interesse da academia para o estudo do fenômeno da adaptação. Muitas são as pesquisas sobre a adaptação e variadas também são as visões do processo. Aqueles que as veem como arte secundária, derivativas ou culturalmente inferiores, utilizam termos como suavização, interferências, violação, termos citados por Brian McFarlane (1996, apud HUTCHEON, 2011). Robert Stam (2010) sinaliza termos ainda mais negativos, utilizados por uma linha de pensadores que ainda dão primazia ao texto fonte em relação ao texto adaptado, a exemplo de traição, deformação, perversão, infidelidade e profanação. Em todos, a motivação é a mesma – o livro era melhor. Na esteira de Robert Stam, estudiosos da área argumentam que tais posicionamentos hierarquizantes advêm da visão de que a literatura sempre possuirá uma superioridade axiomática sobre qualquer adaptação, por ser uma forma de arte mais antiga, envolvendo uma iconofobia (desconfiança em relação ao visual) e uma logofilia (sacralização da palavra). Esse processo decorre da relação do leitor com o texto literário e suas expectativas ao assistir a uma obra literária

adaptada para o cinema. Anelise R. Corseuil (2009) acredita que, baseado em condições de dependência do filme ao texto fonte, tende-se a definir a complexidade e a validade do filme a partir da forma como ele representa temáticas, significados e questões formais existentes na obra literária.

Acreditamos que uma postura hierarquizante pode cercear os significados, indiretamente impostos pelo texto literário na adaptação para o cinema. É preciso quebrar o paradigma de superioridade da obra literária e passar a ver o filme como uma obra autêntica, ao mesmo tempo em que ela toca em elementos do texto fonte que lhe serviu de inspiração. O fato é que, no processo de transposição de uma obra literária para outra mídia, podem ocorrer inúmeras mudanças, tais como foco e contexto. Pode-se recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, além da possibilidade de alteração do gênero: um documentário se transforma em ficção ou vice-versa, uma poesia se transforma em musical, uma peça teatral se transforma em filmes, só para citar algumas possibilidades de adaptação.

A tendência pós-moderna considera o potencial do filme dentro do mesmo mérito do *status* do texto fonte. Adeptos dessa tendência afirmam que o filme falha quando tenta alcançar o potencial do texto literário ou quando simplesmente copia-o. Denise Faithfull (2007) argumenta que o filme não é uma tradução literal do livro, por isso, ele tem seu próprio mérito. Ademais, adaptar uma obra já existente raramente é uma tarefa linear, mesmo porque uma obra apresenta diversas interpretações. De acordo com Hutcheon (2011), as adaptações devem ser vistas como obras inerentemente palimpsestuosas, assombradas a todo instante pelos textos adaptados: “Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s).” (HUTCHEON, 2011, p. 27). Portanto, a obra adaptada pode tanto ser analisada comparativamente, como pode ser vista em sua forma autônoma de existência. Adotamos a análise comparativa, mas cientes da condição autônoma de cada mídia: texto dramático e filme.

Necessário se faz compreender que a adaptação é sempre motivada. Existem inúmeras intenções por trás do ato de adaptar: “o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o.” (HUTCHEON, 2011, p. 28). Também não se nega os interesses mercadológicos de um filme. Muitos diretores partem da

premissa de que boas obras dão bons filmes, ou seja, acredita-se que quando o texto é um clássico, transfere prestígio ao filme. Como textos clássicos são poucos acessíveis ao grande público, o filme pode assumir o papel de disseminador do texto fonte. Contrariamente, adaptar textos populares é garantir audiência. Outro motivo para adaptar uma obra literária está na importância histórica do texto, e por isso, merecedor de um público mais amplo.

Citamos Anselmo Duarte e Guel Arraes. O primeiro adaptou *O Pagador de Promessas* para o cinema, pois percebeu no filme uma obra de elevada envergadura, digna de concorrer ao Festival de *Cannes*. Guel Arraes enxergou uma mensagem política poderosa na peça de Dias Gomes e repetiu a mesma audiência da novela na década de 1970, atualizando a temática ao contexto do século XXI. Anselmo assistiu à peça e se encantou com o texto, vendo-o enquadrado no cinema. Contou com a participação de Dias Gomes na construção do roteiro do filme e levou para o cinema uma história muito próxima da encenação vista no teatro. Guel Arraes encontrou em Odorico Paraguaçu o personagem ideal para problematizar a esquerda e a direta no atual cenário político do país. Produziu um filme datado em 2010, com recuo de cinquenta anos de história política do Brasil. Aproveitou o prestígio do texto de Dias Gomes – consagrado na novela e no seriado – para se posicionar ideologicamente no cenário político nacional. Os exemplos postos acima confirmam o que Hutcheon sinaliza: independente do motivo, a adaptação será sempre um ato de apropriação ou recuperação, evolvendo um duplo processo de interpretação e criação de algo novo.

Vista como *produto formal*, “a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (HUTCHEON, 2011, p. 29). Robert Stam (2008) se apropria dos estudos de Gérard Genette acerca da transcendência textual, ou transtextualidade, como suporte à sua proposta de análise das adaptações fílmicas. Genette divide as relações transtextuais em cinco categorias: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. Interessa-nos, aqui, o conceito de hipertextualidade adotado por Robert Stam, pois ele verificou que essa categoria se mostra útil ao estudo de filmes, especialmente as adaptações.

Stam se apropria dos estudos de Genette para classificar as adaptações fílmicas como hipertexto. Os filmes são textos derivados de hipotextos preexistentes,

transformados através de operações de seleção de ampliação ou elaboração. Stam afirma que a adaptação no cinema é uma prática de transformação de um hipotexto, o que ele denomina texto-fonte. As adaptações fílmicas são concebidas como hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, mas modificados de acordo com o olhar de quem se apropria do texto fonte para produzir uma obra no cinema. Dessa forma, a adaptação pode envolver mudança de mídia, de gênero e de foco. Assim, uma música ou uma poesia pode ser adaptada para o cinema.

Quanto à alteração de gênero, é comum encontrar filmes de obras épicas que se transformaram em romances ou comédias. Já a mudança de foco, mais frequente no cinema, vem de distintas interpretações de obras literárias transformadas em filmes. Além disso, a transposição pode ocorrer do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narração ou peça ficcionalizada. A adaptação como *processo de criação*, “envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação.” (HUTCHEON, 2011, p. 29). Dependendo da perspectiva, o processo pode ser chamado de apropriação ou recuperação. Convergente com o pensamento de Stam, Linda Hutcheon vê a adaptação como um p*rocesso de recepção e* uma forma de intertextualidade. A relação com outras obras se dá pela ativação da memória, por meio das lembranças de outras obras que ressoam através da repetição com variação. Porém, Hutcheon acrescenta que a adaptação só se configura como um tipo de intertextualidade se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado.

A adaptação, segundo Hutcheon, é tanto uma transcodificação extensiva e particular (produto) quanto uma reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica (processo). A transposição para outra mídia ou mesmo o deslocamento dentro de uma mesma, representa mudança, ocasionando perdas e ganhos. Tomando os estudos de Walter Benjamim sobre a tradução, Hutcheon afirma que, como não existe uma tradução literal de um texto, não há como estabelecer uma literalidade na adaptação:

> Por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). (HUTCHEON, 2011, p. 40).

Isso significa dizer que as adaptações são uma entidade de retomada ao texto fonte, dando-lhe uma nova feição. Aproveitando o conceito Aristotélico de *mímesis*,

teóricos da área de adaptação afirmam que, assim como a imitação era vista pelos clássicos como uma forma de criatividade, uma homenagem às grandes obras de arte, a adaptação não deve ser vista como uma simples cópia, mas como um novo texto. A qualidade desse texto adaptado é que deve ser posto em questionamento. Portanto, uma adaptação de uma obra literária deve ser analisada não em termos de fidelidade ao texto anterior, mas pela criatividade e habilidade em transformar um texto fonte em uma obra autônoma. São esses aspectos a serem reverenciados.

Pensar a adaptação (produto e processo) é ampliar a dimensão do fenômeno da adaptação. Tomando-a como revisão declarada e extensiva de determinados textos, a adaptação é comparada à tradução, no que diz respeito à impossibilidade de fazer uma tradução literal, pois o mesmo ocorre no processo de adaptação. A fim de entender a natureza artística do teatro e do cinema, Thaís Flores Nogueira Diniz (1999, 2005) afirma que é preciso conhecer os aspectos específicos de cada abordagem; entender que tipo de signo usam e como esses signos são organizados:

> Diante de dois textos, um teatral e outro fílmico, que se apresentam como signos icônicos um do outro, signos numa mesma cadeia semiótica, cada um pode ser considerado uma transformação, ou tradução do outro. Traduzir, pois do teatro para o cinema, significa passar de um sistema semiótico para outro. (DINIZ, 1999, p. 31)

A análise do filme como tradução intersemiótica tem em Christian Metz seu ícone maior. Considerando o filme como um texto, um sistema de signos, a partir de Metz, a re-escritura de uma obra literária em um filme constitui uma tradução intersemiótica por excelência. Lícia Soares de Souza (2009) segue essa mesma linha de pensamento. Segundo a pesquisadora, a tradução intersemiótica consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais ou sistemas misto (signos verbais e não-verbais). Assim, um texto escrito pode ser adaptado para a música, a dança, a pintura e o cinema.

Para fazer uma adaptação, o cineasta, primeiro, interpreta a obra, para, em seguida, criar sua própria obra. A depender do texto fonte, o adaptador utiliza distintos procedimentos. Obras extensas demais precisam ter determinados elementos subtraídos; já adaptações de contos, poesias e mesmo canções devem ser expandidas. Portanto, cada modo assim como cada mídia tem sua própria especificidade, sua própria essência. Em comum, cinema e literatura têm a mesma

função: contar histórias. Entretanto, o cinema distingue-se da literatura, pois tem seu próprio valor, sintaxe e possibilidades criativas.

1.3.2 Do texto para a tela: as especificidades de uma adaptação

"A arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias."
(Linda Hutcheon, 2011, p. 22)

Cada arte tem sua especificidade material e formal; em extensão, cada mídia possui sua própria energia comunicativa. Geralmente, quando as adaptações se movimentam entre as mídias – notadamente do meio impresso para o meio performático – há uma preocupação com a especificidade midiática. A questão é o que uma forma de arte ou mídia pode fazer que a outra não pode, já que todos os elementos essenciais de cada uma das artes podem de fato ser determinados.

Vista como a mais inclusiva e sintética das formas de *performance*, o cinema é dotado de uma variedade de linguagens, incluindo a fotografia, a música e o som. Com relação à dramaturgia, sabemos que a *performance* é parte constitutiva de sua identidade, consequentemente, a transposição de textos teatrais para o cinema pouco afeta em sua essência. O que pode ocorrer é o filme ficar no entre-lugar, cinema e teatro, perdendo sua condição de obra autônoma.

De acordo com Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (2007, p. 20) "We expect in novel and film a sense of the "real", a potent sense of diegesis that keeps us aware of the minutiae of a world that is going on beyond the page or the screen's frame."[18]Isso ocorre devido à impressão de realidade vivida pelo espectador ante o filme. Para Christian Metz (2010), o filme desencadeia um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação. "Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real [...]" (METZ, 2010, p. 16). Essa impressão de realidade se dá pelos recursos utilizados na produção fílmica. Nesse sentido, a *mise-en-scène*, bem como a representação dos personagens e sonografia, corroboram para esse efeito de realidade do filme.

[18]"Esperamos no romance e no filme um sentido do "real", um sentido potente da diegese que nos mantém conscientes das minúcias de um mundo que está acontecendo além da página ou moldura da tela."

Para Cartmell e Whelehan (2007), o filme se baseia no processo de significação. Está claro que, em resposta ao estímulo oferecido pelo filme, os telespectadores devem tomar conhecimento dos códigos linguísticos (incluindo os acentos e tom de voz empregado por atores, possibilitando conclusões relacionadas à classe, etnicidade e temperamento), códigos não-linguísticos (o que se olha e o que se interpreta) e códigos culturais (que devem fazer com que se perceba os trajes e a decoração). Evidencia-se, então, que os filmes têm seus próprios códigos, os quais são motivados de acordo com os objetivos que se deseja alcançar com a produção.

Adaptar uma obra literária para o cinema requer ajustes específicos, os quais tanto podem ser através de acréscimos ou cortes de elementos como corpos, vozes, sons, músicas, *props*[19], trajes e arquitetura. As escolhas são essenciais na construção da adaptação, pois elas vão garantir a autonomia da obra. Além disso, as mudanças ocorridas na transposição de um texto literário para o cinema seguem a ideologia dos produtores, que fazem suas escolhas motivadas por razões diversas: éticas, estilísticas, moral, mercadológicas e estruturais. Por isso, as obras literárias podem ter desfechos distintos no cinema; os personagens podem ser excluídos das tramas, ou mesmo acrescentados.

Hutcheon (2011) apresenta os elementos formais do ponto de vista de cada um dos três modos de engajamento abertos a adaptações. A autora apresenta especificidades dos modos: *contar, mostrar e interagir* e a mistura de categorias. Sinaliza a complexidade das mudanças, selecionando diversas áreas formais que têm sido as mais contestadas, ou gerado preconceitos. O contar refere-se à literatura narrativa, que se utiliza das palavras para despertar a imaginação, conduzindo o texto. Destarte, pode-se parar a leitura a qualquer momento, pois o leitor tem total controle sobre o material (livro). O modo interagir distingue-se dos modos contar e mostrar pela sua característica de imersão imediata no mundo virtual ou em um jogo de *videogame* para agir dentro dele.

As adaptações mais recorrentes são as que passam do modo “contar” para o modo “mostrar”, geralmente do meio impresso para o performativo. Na travessia para o modo mostrar, a exemplo de filmes e adaptações teatrais, há uma alteração,

---

[19] (HUTCHEON, 2011, p. 65) à exceção do figurino e do cenário, *props* são quaisquer objetos manipulados ou tocados pelos atores num filme ou numa adaptação teatral.

pois há uma perda de controle do material. Além disso, passa-se da imaginação para o domínio da percepção direta. O modo performativo mostra que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. Importam as representações visuais e gestuais. A música surge como uma extensão da composição dos personagens da narrativa. Como sinaliza Hutcheon (2011, p. 49), “contar uma história em palavra seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis.” Apesar de se tratar de uma narrativa, quando se leva uma história para o cinema, a narração se realiza pela imagem, mediada por diversos recursos técnicos que substituem a linguagem verbal do texto escrito. Segundo Hutcheon (2011):

> Os adaptadores cinematográficos, em outras palavras, têm à sua disposição uma verdadeira riqueza de possibilidades técnicas, convenções adquiridas e aceitas que ajudam a enfrentar a passagem do impresso para a tela, até mesmo no caso de textos que são temporalmente complexos ou claramente interiorizados. (HUTCHEON, 2011, p. 101)

Essa riqueza relaciona-se às experimentações possíveis nas produções fílmicas. A linguagem cinematográfica permitiu novas utilizações das relações de tempo e espaço em sua reprodução do mundo. O espaço-tempo pode parar como nos *close-ups*, voltar ao passado, como nos *flashbacks,* dar um salto e desvendar o futuro, como nos *flashfowards*. O texto adaptado, portanto, “não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente numa nova mídia.” (HUTCHEON, 2011, p. 123). Assim, o adaptador é um intérprete antes de tornar-se criador. Através do seu talento e criatividade, além de seu repertório intertextual, o texto fonte transforma-se em um novo texto.

Para Hutcheon, a responsabilidade do adaptador é transformar uma obra já existente em uma criação autônoma. Nesta tarefa, não há como negar as motivações econômicas, mas as adaptações não são apenas produzidas pelo desejo capitalista de lucrar. Adaptações de obras clássicas podem ser concebidas como tributo ou tentativa de suplantar a autoridade cultural canônica. Além disso, as versões cinematográficas podem impulsionar as vendas dos romances que lhe deram origem. Adaptar obras canônicas produz capital cultural para o adaptador, ou seja, fins acadêmicos, portanto educacionais. Existem também motivos pessoais e políticos, tendo em vista que muitos adaptadores têm utilizado textos fontes para

articular posicionamentos políticos. Portanto, há inúmeros motivos no processo de adaptação. No ato de adaptar, as escolhas são feitas com base em diversos fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. “As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético” (HUTCHEON, 2011, p. 153). Trata-se de uma característica de todas as produções artísticas, mas que no cinema é posto com mais evidência.

Ao dar significado e valor a uma adaptação como adaptação, o público opera num contexto que inclui seu conhecimento e sua própria interpretação da obra adaptada. Adaptação é um ato interpretativo e criativo; trata-se de contar uma história como releitura e reinterpretação. Nas adaptações, percebemos um entrelaçamento de criação e recepção, não apenas no aspecto comercial, mas também de audiência, pois o público reage de maneiras diferentes. Acreditamos que o capital cultural do espectador — na adaptação de textos literários para o cinema – interfere na recepção da obra. Além disso, mesmo sem qualquer atualização temporal ou alterações no cenário nacional ou cultural, o contexto sempre modificará o modo como uma história é recebida. “O modo como uma história pode ser (re)interpretada são passíveis de mudanças radicais.” (HUTCHEON, 2011, p. 192). Uma adaptação, assim como o texto fonte estão inseridos em um contexto temporal e espacial, uma sociedade e uma cultura; eles não existem no vazio. Por isso, adaptações costumam atualizar temporalmente a história. A mudança é inevitável.

Outro ponto de inquirição refere-se ao aspecto visual, tão importante quanto o auditivo. Nas transferências do modo contar para o performativo, as diferenças de filosofia, religião, cultura nacional, gênero ou raça podem criar lacunas que necessitam ser preenchidas por considerações dramáticas, tanto cinéticas e físicas quanto linguísticas. Expressões faciais, roupas e gestos ensejam análises diversas. No aproveitamento do texto, devemos levar em conta a arquitetura e o cenário, uma vez que tais elementos transmitem informações culturais verossímeis e funcionam como um índex de ideologias, valores e convenções.

Quando as histórias viajam, adaptadas entre mídias, tempos e lugares, acabam unindo diferentes processos de representação e institucionalização. As particularidades locais são transplantadas para um novo terreno, e o resultado é algo novo e híbrido. Susan Stanford Friedman (apud HUTCHEON, 2011) utiliza o

termo antropológico “indigenização” para se referir a esse tipo de encontro e acomodação intercultural.

O Bem-Amado e *O Pagador de Promessas* foram adaptados para o cinema nacional. Logo, não houve uma “indigenização”, uma transferência de língua e cultura. No entanto, no caso do filme *O Bem-Amado,* que foi produzido meio século após a escrita, temos um exemplo de uma adaptação afetada pela passagem do tempo. Isso justifica as alterações feitas pelo diretor, a fim de adequar o filme às ideologias da sociedade receptora da época. Arraes produziu um filme para uma audiência distinta do público receptor do texto produzido por Dias Gomes na década de 1960. Produzido em 2010, o filme atualiza a história, levando em consideração o contexto de produção e os recursos de que dispõe.

Ainda pensando nesse aspecto abordado por Hutcheon, Dias Gomes nos conta na autobiografia uma experiência que tivera nos Estados Unidos, quando fora convidado para dar aulas de teatro na Universidade Penn State, na cidade de State Colege e acompanhar os ensaios da peça *The cradle of the hero (*O Berço do Herói). O diretor do teatro, Manuel Duque, no processo de adaptação da peça para o contexto americano, inseriu elementos que em nada representavam o Brasil, mas que estavam no imaginário dos americanos. Para eles, rumba e *sombreros* faziam parte da *mise-en-scène* do nosso país, e por isso, ele os incluiu na peça.

Observando as especificidades da adaptação, percebemos que a passagem entre mídias tanto sinaliza a complexidade do fenômeno, quanto ratifica sua característica de dar vida própria ao texto fonte. Nessa perspectiva, os adaptadores acomodam o texto fonte dentro de uma nova versão, manipulando imagens e palavras, traduzindo, transcodificando e parafraseando o texto fonte. A ideia não é sobrepor uma forma a outra forma, mas mudar uma forma em outra.

1.3.2 A arte de representar na adaptação fílmica: do teatro para o cinema

Muitos são os pontos de convergência entre teatro e cinema, a exemplo das atitudes faciais, do figurino e a utilização do som. Isso facilitou a aproximação entre as duas formas de arte. Segundo Denise Faithfull (2007), um dos principais problemas enfrentados na adaptação de uma peça teatral para o cinema é o trabalho com os diálogos do texto. Isto porque, apesar do filme ser uma mídia

audiovisual, seu cerne está nos elementos visuais, em oposição à peça teatral, baseada, essencialmente, no diálogo para explorar personagens e ações. Por isso, ao transpor uma peça para o cinema, há necessidade de transformar diálogos em linguagem fílmica. Isso significa trabalhar com imagens ou ações.

Além disso, espaço e tempo no teatro não apresentam a mesma correspondência no filme. Cinema transmite espaço e tempo esplendorosamente. Cenografia teatral é, relativamente, inflexível para esse propósito e a peça teatral baseia-se, na maioria das vezes, na palavra falada para a sua exposição. De forma contrária, cinema se move livremente e de maneira fluida através de tempo e espaço, desdobrando histórias visualmente e através de sons, podendo não incluir a palavra falada. O cinema suplanta o diálogo com imagens e sons.

O elemento essencial da experiência teatral, entretanto, não pode ser reproduzido pelo cinema, ou seja, a relação entre atores e audiência. Teatro é uma integração particular de talentos e um relacionamento entre audiência e atores responsáveis pelo teatro. De acordo com Faithfull (2007):

> In the theater, when a play is working you can feel the 'electricity' between audience and performer, but in the film of a play this exchange cannot be captured. Therefore the illusion of intimacy must be created through performance as well as sound, editing and cinematic visualization. (FAITHFULL, 2007, p. 67)[20]

É difícil captar o impacto de uma peça, uma vez que ela foi estruturada na palavra viva, para uma relação direta com o público, mediante um corpo a corpo de atores. Na passagem para o cinema, deve-se transformar tudo que é dito ou contado no texto fonte em linguagem visual.

A mágica que cria o teatro não pode ser traduzida, mas o filme da peça pode criar uma nova magia. O *close-up*, em particular, é uma poderosa ferramenta para criar intimidade e estabelecer um ponto de vista. Quando se adapta uma peça, retira-se de um espaço, relativamente confinado, que é o palco, para o mundo cinemático sem limites temporais e espaciais. A verdadeira adaptação de uma peça para o cinema não é simplesmente o filme da peça. É preciso recriar o drama usando significados dinâmicos e visuais, além de substituir o diálogo pela

[20]No teatro, quando uma peça está em ação, você pode sentir a eletricidade entre público e atores, mas no filme da peça essa troca não pode ser capturada. Portanto, a ilusão de intimidade da peça deve ser criada por meio do desempenho, bem como do som, edição e visualização cinemática. (FAITHFULL, 2007, p. 67)

equivalente visual que realize a mesma história, mesmo não contendo os mesmos elementos.

Uma preocupação enfrentada pela maioria dos adaptadores é o que fazer com a existência de diálogos. Como transformar diálogo literário ou teatral em diálogo fílmico? Um filme requer compreensão e economia e deve ter direção. As principais funções do diálogo são: revelar e desenvolver o personagem; estabelecer e construir relacionamento entre personagens; reforçar e desenvolver conflito; desenvolver a narrativa dramática; desenvolver temas; revelar informações; estabelecer ou reforçar o cenário; promover humor e comicidade; criar uma ironia dramática (FAITHFULL, 2007).

Em literatura, é perfeitamente aceitável personagens utilizarem longas sentenças nos diálogos estabelecidos, entretanto, isso no filme é prejudicial. Segundo Faithfull, independente do tipo de adaptação, existem cinco funções básicas dos diálogos: reter, reposicionar, apagar, mudar e inventar. Uma adaptação dita fiel retém a maioria dos diálogos do original, pois não há razão para não fazê-lo; a intenção, geralmente, é celebrar o texto literário na tela, o que significa preservá-lo o mais possível. Em uma ‘variação’ ou ‘apropriação’, é necessário fazer mudanças radicais no texto fonte, adaptado para o cinema. Dessa forma, são realizadas mudanças, com frequente apagamento de diálogos do texto. Mudam-se diálogos quando se faz necessário alterar a qualidade do diálogo, ou seja, quando esse for muito formal ou muito estilizado. Geralmente, há uma reescritura de diálogo para adaptação quando o diálogo do texto fonte for muito descritivo, muito prolixo ou muito formal ou estilístico para o filme.

De acordo com Hutcheon (2011), diferentemente do palco, o cinema é capaz de usar recursos como *close-up, flashback e flashforward*. O palco tem meios diferentes e talvez mais limitados à sua disposição para lidar com questões temporais, pois uma *performance* ao vivo ocorre em tempo real. Já adaptadores de cinema têm à disposição, inúmeras e valiosas possibilidades técnicas, convenções adquiridas e aceitas que ajudam a enfrentar a passagem do impresso para a tela. Constata-se isto, até mesmo, no caso de textos que são temporalmente complexos ou claramente internalizados, sendo mais recorrentes em textos em prosa.

Pode-se adaptar qualquer fonte literária, desde que se façam alterações necessárias para recriar o texto fonte no formato filme. Necessário se faz pontuar

que teatro e cinema são artes performativas. Segundo Noélia Borges, tanto o teatro quanto o cinema são sítios culturais para ato performativo, através dos quais identidades são representadas, reorganizadas ou reconfiguradas, tendo em vista as especificidades de cada mídia, acrescido do estilo dos produtores e cineastas. Eles são canais de expressão cultural de lugares e pessoas específicas, ficcional ou real. Como operações textuais, eles suportam conceitos ideológicos os quais são manifestados através de sotaques dos atores, gestos, voz, personalidade e postura no palco e na tela. A essência do drama é o conflito; o conflito cria tanto a ação quanto a reação.

Pensando o cinema brasileiro, a relação de textos dramáticos adaptados para as telas tem comprovado que o cinema bebeu e ainda bebe na fonte do teatro. O fato é que o teatro tem sido fonte de inspiração para cineastas de várias gerações. Com relação a Dias Gomes, percebemos que sua produção teatral fora vastamente aproveitada na produção de roteiros de novela, uma vez que o dramaturgo adaptou para a televisão quase todas as peças escritas para o teatro. Assim como no cinema, os textos adaptados para a televisão mantêm relação com o texto fonte, mas ressalvadas as especificidades da nova mídia. São independentes, porém relacionados. O novo texto não substitui o original, por isso não há perdas. Para Thais Flores Diniz (1999), a re-escritura de uma obra altera o sentido do texto fonte, uma vez que introduz novos conceitos, os quais mantêm diálogo com o contexto de produção. Para Dias Gomes, o diálogo entre cinema e literatura é algo natural, pois não existe arte autônoma que não utilize meios de expressão comuns a outras artes. Como afirma Julio Plaza (2013), nenhum artista existe sem os modelos que o precederam e com os quais mantém diálogo.

De tudo que foi apresentado, fica a certeza de que teatro e cinema existem para significar ou re-significar; cada meio apresenta uma natureza específica. Apesar de usarem signos específicos para a mídia, cumprem o mesmo papel social. São artes que dialogam com o seu tempo e a sua sociedade, ~~Elas~~ são produtos da cultura e, por isso, importantes para a compreensão de aspectos políticos, históricos e culturais de um povo.

CAPÍTULO II

SOBRE HERÓIS E MITOS: A CONSTRUÇÃO DO *HERÓI VENCIDO* E DOS *FALSOS MITOS* NAS OBRAS *O PAGADOR DE PROMESSAS* E *O BEM-AMADO*

"O essencial precede a existência."
(Mircea Eliade, 2011, p. 85)

Heróis e mitos povoam o imaginário das artes desde o nascedouro. Eles são constitutivos da existência humana. A vasta produção literária tem mostrado que cada período histórico construiu um modelo de herói e produziu um panteão de mitos. Entretanto, houve épocas em que o culto ao herói e ao mito se fez mais forte, marcando a sociedade do período e servindo de modelo de comportamento.

O presente capítulo apresenta aspectos do mito e a presença do herói nas expressões artísticas, percorrendo um caminho que vai da historiografia à teoria. Buscamos entender conceitos teóricos acerca do mito e do herói e apresentar o percurso desses elementos nas produções artísticas no Brasil – teatro e cinema – do século XX, focalizando o estudo nas décadas de 1950/1960.

Atualmente, em nossa sociedade moderna e ocidental, reconhecemos no ideário do herói e do mito uma herança da antiguidade clássica. Todos os nossos heróis e mitos beberam na fonte dos gregos, dos quais aproveitamos o imaginário para construir narrativas nas mais diversas formas de arte. No que tange à figura do herói na literatura, o fato é que, até mesmo para negá-lo, o retorno aos gregos torna-se imperativo. E, na passagem do tempo, o século XVII foi singular, pois todas as teorias estéticas surgidas a partir desse período foram pensadas em relação ao mundo clássico grego, tomado como modelo e ponto de referência.

O estudo mostra que, mesmo cindidos no tempo e no espaço, o herói e o mito produzem modos de engajamento no imaginário social, engendrando modelos que guiam a vida em sociedade. No entanto, a passagem do tempo trouxe a evolução na forma de conceber o herói e o mito. Mas, como não podemos prescindir dos gregos, ao retornarmos a eles, buscamos identificar as marcas do passado mítico celebrado nas artes, através da compreensão de mitos e heróis da sociedade clássica, repetidos ou atualizados nas artes modernas, tendo em vista o processo de adaptação de peças teatrais para o cinema.

Produtos de uma época, teatro e cinema são aqui pensados como instrumentos para pensar o Brasil. Na década de 1950/1960, as artes se voltaram para os problemas sociais do país e o impulso inovador produziu obras que pretendiam questionar a atuação de heróis e problematizar a construção e manutenção de mitos, em meio a uma realidade nacional diversa e contraditória. Assim, podemos afirmar que as expressões artísticas da segunda metade do século XX produziram o herói representativo. Esse é o argumento da pesquisa aqui apresentada.

O estudo está dividido em três partes. Inicialmente, apresentamos um panorama do Brasil, que vai de 1950 até 1964. As tensões ocorridas no período alimentaram as diversas expressões artísticas. É nesse contexto que situamos a produção de Dias Gomes, dialogando sua dramaturgia com os acontecimentos de seu tempo, no Brasil e no mundo. Na segunda parte do estudo, trabalhamos com o conceito de herói nas artes, notadamente no teatro. Com isso, objetivamos apresentar um conceito válido para a classificação “herói vencido”, dada por Antonio Mercado na coleção Dias Gomes, onde encontramos a peça *O Pagador de Promessas* e sua adaptação fílmica. Na terceira parte do capítulo, o foco recai sobre o mito. Os estudos acerca do mito não visam apenas à compreensão da importância dos mitos na sociedade, queremos também estudar os mitos para apontar os “falsos mitos” que povoam as artes produzidas a partir da segunda metade do século XX.

No questionamento da cultura e da historicidade, iniciamos a análise a partir do texto de Anatol Rosenfeld *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro* (1996). Os desdobramentos das questões postas por Rosenfeld nos levaram ao teatro grego e aos estudos de Hegel. Com relação às pesquisas acerca do mito, utilizamos os estudos de Joseph Campbell e Mircea Eliade sobre a presença e atuação do herói mítico na sociedade. Segundo esses mitólogos, mesmo vivendo em um contexto de sociedade moderna de grande apelo tecnológico precisamos do mito. Entram na questão, os símbolos e os discursos que cada sociedade elege, os quais se fazem presentes tanto no teatro quanto no cinema.

De acordo com Peter Szondi (2004), o teatro, e aqui estendemos o pensamento às demais formas de artes, são um espelho de uma época. Nossos mitos e nossos heróis, portanto, dizem muito do que somos e do que vivemos. É com essa chave interpretativa que adentramos o universo do herói e do mito,

pensando no presente, retomando o passado e dialogando com os acontecimentos sociais, políticos e históricos da nação em distintas épocas.

2.1 O HERÓI E O MITO NO TEMPO: POLÍTICA E ARTE NO BRASIL NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960

"[...] todo verdadeiro drama é espelho de sua época, em suas figuras se reflete aquela camada social que forma como que a vanguarda do espírito objetivo."
(Peter Szondi, 2000, p. 86)

Teatro e cinema, no final da década de 1950, buscavam uma temática nova. Seus idealizadores queriam o estabelecimento, no palco e nas telas, de uma legítima consciência social, assim como a observação das contradições reinantes. Entretanto, o homem simples, o povo, estava só nessa empreitada, uma vez que os representantes do poder instituído insistiam na manutenção de uma ordem que servia apenas aos interesses da classe dominante da nação. Por isso, nas artes, o período foi marcado por uma produção que mostrou o homem em luta contra as engrenagens sociais e sendo vencido por ela. Daí a presença de heróis vencidos no teatro e no cinema. Já a presença dos falsos mitos representou a tentativa de conscientizar as massas acerca das falsas promessas e falsos salvadores que surgiam para ludibriar o povo.

O período entre as duas experiências ditatoriais (Estado Novo, de Getúlio Vargas e a Ditadura Militar, pelo golpe de 1964) representou um intervalo democrático, mas desde sempre se mostrou frágil e, muitas vezes, ameaçado. No entanto, os discursos produzidos no referido período não passaram pelo crivo do Estado, por isso uma produção intensa nos posicionamentos ideológicos adotados. As lutas ocorridas entre os anos de 1950 e 1964 tiveram desdobramentos nos setores do trabalho, da política, dos sindicatos e dos movimentos sociais. Todos os fatos mostram que os 14 anos que antecederam ao golpe militar, de 1964, configuraram-se como um período de grande tensão e profundas mudanças na sociedade. As tensões, angústias e anseios foram captados nas expressões artísticas, as quais foram responsáveis, dentre outros movimentos, pela construção de um projeto de nação que emergia no Brasil.

O fato é que os artistas das décadas de 1950 e 1960, antes de sentirem na pele as marcas da ditadura, já tinham passado pela experiência dos cerceamentos impostos por Getúlio Vargas, no período do Estado Novo. Daí toda uma produção artística viva, carregada com as cores da nação. Artistas e intelectuais sabiam que os ares de liberdade que respiravam tinham os dias contados. A nação estava fragilizada e o povo se dividia em decorrência de influências antagônicas. O pensamento da época legitimava a violência, única forma de combate à opressão e à situação econômica pela qual passava o Brasil. O país começou a ser pensado em termos de revolução. De acordo com Ismail Xavier (2001), a Revolução não era apenas um desejo, mas uma necessidade social:

> A consciência amena do atraso, correlata à ideia do "país do futuro", teve vigência até a Segunda Guerra e estava associada a um nacionalismo ufanista e ornamental, de elite ou popular; a consciência catastrófica do atraso, correlata à ideia de país subdesenvolvido que pede mudanças na estrutura econômica, urgentes medidas práticas para superar a miséria, ganhou força depois da Segunda Guerra Mundial e se tornou mais nítida a partir dos anos 1950. (XAVIER, 2001, p. 25)

Essa consciência marcou profundamente as décadas de 1950 e 1960. As expressões artísticas mostravam o inconformismo dessa geração. O período representou uma geração de intelectuais e artistas brasileiros marcados por uma aguda consciência histórica. Eles ficaram atentos à ligação do cultural com o político, na observância das necessidades do povo e ações dos dirigentes da nação, muitas vezes, mascaradas por intenções escusas, tendo em vista a manutenção do poder.

A travessia do mundo rural para o mundo urbano industrializado se deu nas décadas de 1930 e 1940, durante o primeiro governo de Getúlio Vargas, quando foi instituído o Estado Novo. Porém, é no segundo governo de Vargas (1951-1954) que registramos a estratégia do populismo como recurso de poder, além das mudanças estruturais empreendidas no país. Esse ideário populista também foi marca do governo de Juscelino Kubitscheck. A chegada de JK ao poder foi marcada por uma democracia das massas regidas por uma constituição liberal, eleições livres e periódicas e liberdade de imprensa. No entanto, tratava-se de uma liberdade vigiada, uma vez que o Partido Comunista ainda permanecia na ilegalidade.

Tanto Vargas quanto JK pensaram os anos 1950 sob a égide de uma ideologia prometeica, de crença no desenvolvimento, no progresso e na mudança. Orientado por uma visão estadocêntrica de desenvolvimento, Juscelino maximizou os recursos do país com obras que elevassem o Brasil a um patamar de desenvolvimento compatível com países desenvolvidos. Entretanto, no período de JK, as promessas de desenvolvimento do país, sintetizadas no lema “50 anos em 5”, não amenizaram as tensões no país, intensificadas com o suicídio de Getúlio Vargas em agosto de 1954. As ameaças militares e confrontos dentro dos três partidos principais (PSD, UDN, PTB) desestabilizaram a população e criavam focos de perturbação em todo o país.

Assim, apesar da aparente estabilidade política nos anos de governo de JK, o Brasil apresentava focos de tensão e instabilidade. Os setores oposicionistas ganharam fôlego a partir de 1959. Inflação crescente, com os gastos na construção de Brasília, entrada do capital estrangeiro no país, greves, manifestações organizadas por estudantes e trabalhadores urbanos e rurais sinalizaram um país em crise e serviram para fomentar projetos distintos: intelectuais preocupados em construir uma nação desenvolvida iam de encontro às forças militares desejosas em assumir o poder e cercear a voz do povo. É nesse contexto que situamos o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), criado em julho de 1955 pelo decreto 37.608, na órbita do Ministério da Educação e Cultura e extinto pelo golpe Militar em 1964. Seu projeto era criar uma ideologia nacional de desenvolvimento. O instituto reuniu um grupo de pensadores que dominou a cena intelectual brasileira dos anos 1950. O grupo pensou o Brasil do período, observando o processo de evolução da industrialização ocorrido nos anos 1920/1930. Citamos aqui alguns desses pensadores: os filósofos Álvaro Vieira Pinto, Roland Corbisier e Michel Debrun, o sociólogo Alberto Guerreiro Ramos, os economistas Ignácio Rangel, Rômulo de Almeida e Ewaldo Correia Lima, o historiador Nelson Werneck Sodré e os cientistas políticos Hélio Jaguaribe e Candido Mendes de Almeida.

O fato é que partidos e movimentos de esquerda, bem como movimentos artísticos e literários, da década de 1950, desejavam uma revolução no Brasil, no sentido de criar uma nação com potencialidades emanadas do povo. Pensavam o povo como agente de construção de um país desenvolvido e voltado para o povo. Assim, nomes como Jorge Amado, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Caio

Prado Jr., Dias Gomes, Jorge Goulart e Di Cavalcanti, só para citar alguns, empreenderam um projeto de transformação das massas. Aproveitando o rápido intervalo de liberdade de expressão, artistas e intelectuais viveram a turbulenta década de 1950, fazendo da arte um instrumento de luta e protesto. Criaram personagens que sintetizavam a nação. Revelaram uma realidade nacional e fizeram uma reflexão da condição do brasileiro e sua responsabilidade com o país.

Com essa paisagem social, o Brasil adentrou a década de 1960. Os artistas pensavam a arte a partir da relação do homem com a sua história. A arte deveria refletir o contexto social do momento em que ele estava inserido. E, partindo da premissa de que arte é cultura, o estudo de sua produção artística torna-se uma potencial referência aos acontecimentos sociais, políticos e econômicos de cada época. Daí a convergência entre as diferentes linguagens artísticas. Todas elas eram motivadas pelo desejo de transformar a realidade política e pensar a nação sob a hegemonia do campo cultural. Dialogando música, teatro e cinema, o rosto do Brasil e do brasileiro iam sendo delineados, em meios aos influxos tecnológicos e aos embates políticos internos e externos engendrados no período.

Um fato importante a considerar, no cenário brasileiro, na segunda metade do século XX, foi o surto de nacionalismo e a ânsia de desenvolvimento que tomou conta do Brasil. No campo político, podiam-se ver mudanças em sua estrutura e o país tomava noção de suas limitações e de suas possibilidades. Tudo isso tinha de se refletir no teatro e no cinema, que até então respirava produtos importados. O brasileiro começava a olhar à sua volta, vendo a realidade presente no palco e nas telas.

Nessa luta, o cinema nacional contribuiu sobejamente, garantindo mais um espaço de questionamento dos problemas da nação. Até metade da década de 1950, o cinema existente não expressava a realidade brasileira. Percebia-se, então, a necessidade de representação cultural na mesma proporção que o romance da década de 1930 fizera, através de narrativas de autores consagrados, como Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz. A literatura dera expressão estética aos problemas do povo. Quanto ao cinema brasileiro, este ainda buscava um norte, tendo no horizonte a literatura. E foi na literatura que o cinema acertou os passos no seu fazer cinematográfico. E o verbo se fez imagem, nascendo um diálogo profícuo entre literatura e cinema. Citamos

aqui o caso de Nelson Pereira dos Santos, considerado um dos precursores do Cinema Novo. No filme *Rio, 40 Graus* (1955), temos um filme a partir de um roteiro original, mas carregado de literatura. Nele, percebemos vozes de Jorge Amado e a obra *Capitães da Areia*, e José Lins do Rego, na forma como a infância foi abordada. Portanto, a partir da segunda metade do século XX, a literatura passou a ser um capital cultural de cineastas que buscavam um cinema brasileiro representativo, fruto do diálogo com a sociedade.

Assim, o cinema que surgiu na década de 1950 é reconhecidamente engajado com as questões sociais. Jovens cineastas e diretores sinalizavam a ideia de um cinema nacional, que construísse uma identidade político-cultural para o povo brasileiro. Entre 1950 e 1964, formou-se no Brasil uma geração cinematográfica dedicada à crítica, à teoria cinematográfica e à produção de filmes. Desejava-se produzir filmes compromissados com a realidade cultural brasileira. Portanto, teatro e cinema davam cor e voz ao Brasil que despontava na segunda metade do século XX.

No que tange à produção teatral de Dias Gomes, percebemos que ele fez uma leitura de Brasil e levou para o teatro os tipos brasileiros. Em 1959 produziu *O Pagador de Promessas*; em 1960, *A Invasão*; em 1961, A *Revolução dos Beatos*; em 1962, *O Bem-Amado*; em 1963, *O Berço do Herói*; em 1964, *O Santo Inquérito* - peças significativas para compreender a nossa realidade social e histórica. O dramaturgo buscou articular-se na fórmula nacional-popular, a fim de fazer um levantamento da realidade brasileira. O teatro sócio-político de Dias Gomes visava ao despertar do povo brasileiro. Sem deixar de ser arte, tratava-se de um teatro político e didático. Vemos nas peças um desfilar de heróis e mitos. No tratamento do herói, ora exalta (Zé-do-Burro, Branca Dias), ora critica (Cabo Roque; Padre Cícero). Quando exalta, o dramaturgo joga com a falta de defesa do herói para mostrar a desproteção do homem em um mundo governado por forças que lhe são superiores.

O maior sucesso de Dias Gomes, notadamente, é a peça *O Pagador de Promessas.* Para Anatol Rosenfeld, ela é uma das raras peças brasileiras modernas em que aparece um verdadeiro “herói trágico”, de certo cunho mítico. Por isso, a morte do herói exalta e confirma sua condição heroica. Já em *O Berço do Herói*, há uma sátira arrasadora ao herói e à construção e manipulação do seu mito no mundo

atual. Entretanto, afirma Rosenfeld, o teatro necessita do herói. É preciso repensá-lo e recriá-lo em consonância com a sociedade em que ele se insere.

Quanto ao mito, Antonio Mercado (1990) afirma que ele é a pedra angular do edifício dramatúrgico de Dias Gomes. A partir da década de 1960, o dramaturgo inova suas peças. Sai da tragédia (*O Pagador de Promessas; A Invasão; O Santo Inquérito*) e investe na comédia e na farsa (*Revolução dos Beatos, O Bem-Amado* e *O Berço do Herói*). São peças de denúncia, de conscientização e de natureza crítica, cujo objetivo é desmascarar e destruir os falsos mitos que camuflam as verdadeiras ações e intenções dos protagonistas de nossos dramas políticos, econômicos e sociais. Nas peças, encontramos muitos elementos, tais como messianismo, heroísmo individualista, exploração política, religiosa, social e econômica. Tudo isso exposto sob o signo da comédia. No conjunto da obra, Dias Gomes produziu uma imagem de Brasil que serviu para que nos reconhecêssemos como instrumento de luta. No entanto, considerando o sucesso das peças no exterior, elas também produziram uma visão de nação nos países por onde passaram.

Citamos aqui o caso da peça *Pagador de Promessas,* pois a peça *O Bem-Amado* sofreu boicote da censura desde o nascedouro. Por onde passou *O Pagador de Promessas,* as análises buscaram o que tinha de universal. Muitos países viram na peça e no filme costumes do cotidiano brasileiro. Por isso, o que marcou sobejamente neles foram o folclore, a cor, a música e o popularismo. De maneira geral, registraram, nas traduções feitas, certos elementos, tais como a intransigência dos representantes de Deus, a falta de escrúpulos da imprensa capitalista e a compreensão e carinho e um povo autêntico, apesar do analfabetismo e da superstição nas crenças. Eles viram no herói Zé-do-Burro o mesmo *pathos* dos heróis gregos. A crítica internacional considerou o texto, acertadamente, como obra combativa, social e de motivação política.

Necessário se faz pontuar acerca da capacidade de Dias Gomes em dialogar com diversas mídias. Daí o fato de suas obras viajarem para o cinema e televisão. No imaginário da nação, é possível relembrar, ainda hoje, heróis e falsos mitos como Zé-do-Burro, Branca Dias, Odorico Paraguaçu, Cabo Roque (transformado em Roque Santeiro na televisão), os quais enriqueceram o painel dramático nacional e nos fizeram pensar o Brasil. As tragédias e as comédias servem para pensar as

relações do homem com o seu tempo e ajudam-nos a compreender a nação que se formou a partir da década de 1950, seus heróis e mitos.

2.2 *O PAGADOR DE PROMESSAS*: O PERCURSO TRÁGICO DE UM HERÓI VENCIDO

"A representação das dores de um herói trágico em luta contra o mundo nada mais é do que a repetição do drama da humanidade."
(Sandra Luna, 2009, p. 271)

O herói do teatro clássico não pode existir em uma transposição para o palco da realidade moderna. Para existir, há que se reformular o herói viável de nossos tempos. Essa é a reflexão que Anatol Rosenfeld apresenta como argumento central da obra *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro* (1996). O crítico teatral toma como parâmetro a concepção de herói do teatro clássico, a partir do posicionamento de Hegel. Rosenfeld faz um contraponto do herói clássico com a situação do herói presente no teatro da segunda metade do século XX, buscando identificar marcas desse herói nas tragédias modernas.

Para Rosenfeld, muitos dos heróis que encontramos no teatro da década de 1950/1960 estão colados à realidade nacional, problematizando dramas da existência humana relevantes para a conscientização política do cidadão. É essa a especificidade do herói moderno que o distancia do herói clássico. O crítico teatral perscruta os aspectos heroicos dos personagens que o teatro brasileiro produziu no período, elencando dramaturgos que conseguiram aproximar-se do teatro clássico, notadamente nas tragédias. A aproximação desses heróis modernos do panteão grego, no entanto, não se dá sem a ocorrência de uma reformulação do herói, viável aos nossos tempos: trata-se do herói representativo.

A noção de trajetória do herói como eixo centralizador parece mesmo fundamental. Rosenfeld trabalha com o "herói representativo". De acordo com o crítico, ele guarda elementos do teatro clássico, mas não se abstém da função de apresentar os aspectos da realidade nacional. O herói representativo faz parte da realidade contemporânea e, por isso, podemos localizá-lo dentro de sua historicidade. Acreditamos que os heróis do universo literário são atualizados historicamente em cada época, assumindo valores muitas vezes conflitantes em

relação a épocas anteriores. Assim, para compreender o herói popularizado nas artes da segunda metade do século XX, precisamos retornar ao teatro clássico e seguir com os estudos de Hegel até chegar ao contexto de sociedade moderna, percurso necessário para pensar o herói nas expressões artísticas, situando-o na produção teatral e cinematográfica.

Nesse percurso, é importante observar algumas particularidades acerca dos estudos sobre os heróis do teatro, tanto o clássico quanto o moderno, pois nossa arte é refratária do modelo da Antiguidade Clássica. A primeira particularidade se refere à própria classificação dos gêneros, herança aristotélica que sobrevive na teoria literária até os dias atuais. Os estudos de teatro mostram que desde sempre houve uma preocupação em situar o herói da tragédia e da comédia, levando a muitos estudos da tragédia em oposição à comédia. Acreditamos que a ausência de demarcações conceituais sobre a comédia na obra de Aristóteles produziu uma lacuna nos estudos surgidos posteriormente.

Na obra *Arte Poética (2007)*, o filósofo relaciona a tragédia a feitos de homens superiores e faz algumas referências à comédia, classificando-a como ações de homens inferiores. Logo, os ecos dessa análise ficaram no imaginário das artes, as quais passaram a apresentar heróis trágicos, idealizados a partir de qualidades como coragem, beleza, honradez, força e astúcia, em oposição aos personagens cômicos, destituídos de referências heroicas, retratados como figuras ridículas e débeis. A pesquisa que segue, apesar da carência de fontes acerca da comédia, traz elucubrações sobre o herói e o mito da comédia, buscando dar conta de um tema relegado no teatro clássico, mas que ganhou relevância nas sociedades modernas.

Outra particularidade dos estudos aqui elencados se refere ao cinema, aqui concebido como uma forma de arte que sintetiza todas as outras formas. Além de tomar de empréstimo os recursos do teatro, da música, da pintura, da poesia, da prosa e demais expressões artísticas, o cinema acrescentou técnicas próprias do fazer cinematográfico, ligadas ao gênero e estilo de cada diretor.

Por fim, mas não menos importante, devemos pensar o herói e o mito em diálogo com a sociedade, em suas relações com o momento histórico e elementos culturais e sociais, os quais são determinantes na construção do drama. Só assim podemos compreender a dramaturgia e o cinema brasileiros da segunda metade do

século XX, ricos em qualidade e quantidade. E isso está relacionado à evolução das artes. A completa transformação do conceito de vida e sua relação com a essência modificaram a tragédia (LUCKÁCS, 2009). Enfim, elas abandonaram o mundo dos deuses para se assentar nos problemas do homem comum no interior de sua realidade social.

É nesse contexto que situamos a peça *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes. A história é simples, assim como são simples os personagens da peça e o ambiente onde a narrativa se desenvolve. O conflito que se desenvolve na narrativa dramática tem desfecho trágico bem aos moldes de uma tragédia clássica. Para Anatol Rosenfeld (1996), a aproximação da peça com a tragédia grega está no desenvolvimento do conflito, no desfecho trágico e no rigor da unidade de ação, tempo e lugar.

A peça teatral está dividida em três atos. A peça conta a história de Zé-do-Burro que, em paga de uma promessa a Iansã/Santa Bárbara, salvadora do seu Burro Nicolau, divide parte das terras que possui entre os pobres, e percorre sete léguas carregando uma cruz tão pesada quanto a cruz de Cristo, a fim de depositá-la no altar de Santa Bárbara, na igreja em Salvador.

Toda a ação ocorre nas escadarias da igreja. No primeiro ato, ficamos sabendo acerca da promessa de Zé, mas somente no segundo ato nos é revelado que tudo que ele fizera fora em paga da cura de Nicolau, seu dileto Burro. Porém, todo o sacrifício feito esbarrou na intolerância dos membros da Igreja que o impediu de entrar para depositar a cruz aos pés da santa. O motivo: Zé fizera a promessa no terreiro de Maria de Iansã, ou seja, no terreiro de candomblé. No terceiro ato, uma roda de capoeira abre as ações. Os sons da Bahia marcam o clímax e o desfecho trágico de Zé-do-Burro.

O Pagador de Promessas se configura como uma peça representativa dos dramas humanos. Foi a intolerância que impediu Zé de entrar na igreja e cumprir a promessa feita. Como convém à tragédia, a colisão entre o herói e as forças opositoras decorre em função de valores fundamentais: a religiosidade arcaica e a relação que Zé mantém com os elementos sagrados se chocam com o formalismo dogmático do padre. Intolerância que se estende às demais instâncias de poder presente na peça: a imprensa e a polícia. Em conjunto, essas engrenagens sociais

mostram que a liberdade nada mais é que uma utopia. Quando os interesses falam mais alto, a liberdade individual torna-se um problema.

Na temática, a interdição imposta a Zé-do-Burro aproxima-se das tragédias gregas. Citamos aqui *Antígona*, de Sófocles. Ambos seguem a consciência individual em face à tirania dos representantes da *polis*. Na peça de Sófocles, Antígona é impedida de depositar o corpo de seu irmão Polinice no espaço sagrado da última morada de um homem. Apesar do édito proibitório de Creonte e sabendo que vai morrer, Antígona resolve dar sepultura ao irmão. Ela deseja apenas sepultar Polinice; Zé-do-Burro deseja apenas cumprir uma promessa e depositar a cruz na igreja de Santa Bárbara. Heróis trágicos que são, Antígona e Zé não cedem, nem voltam atrás, firmes no propósito a que se propuseram fazer, e, por isso, morrem.

A tragédia grega de Sófocles sobrevive no destino de um homem simples do interior da Bahia, em luta com os representantes da *polis* civilizada. O simplório Zé não compreende a cidade e a cidade não compreende Zé:

> ZÉ
> (*Balança a cabeça, na maior infelicidade)*
> 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 estou vendo as coisas ao contrário do que elas são. O céu no lugar do inferno... o demônio no lugar dos santos. (*O Pagador de Promessas*, 1989, p.163)

Na peça, Dias Gomes reatualiza a dimensão trágica do impedimento do herói, coloca-o em conflito com a cidade e aponta os valores inabaláveis que compõem o caráter do personagem. Podemos definir, em consonância com os estudos de Rosenfeld, o extremismo de Zé, em termos de tragédia clássica, como a culpa, a falha trágica, a “cegueira” do herói. No entanto, percebemos na conduta, sua aproximação com os valores arcaicos do sertão, que Rosenfeld vai analisar sob a ótica do homem deslocado no tempo e na cultura no qual está inserido:

> 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, p. 60)

De fato, Zé pertence a outro mundo; ele vem de uma sociedade arcaica, de valores inabaláveis, onde homem e natureza estão em simbiose e pertencem às

mesmas leis cosmogônicas. Zé representa o homem primitivo ligado a rituais e crenças essenciais a sua existência. Eis que temos um herói trágico situado em um contexto de sociedade moderna, já mediada pelos aparatos tecnológicos.

Enfatizamos que a concepção de herói trágico que temos na atualidade vem do legado grego, cujos poetas imortalizaram os heróis em narrativas, as quais têm servido de fonte inspiradora para as mais diversas formas de arte em todos os tempos. É importante salientar que o herói do drama moderno não se configura em uma imitação do teatro grego. Para Raymond Williams (2011, p. 35), “[...] nunca houve de fato, uma recriação ou imitação da tragédia grega [...] a sua singularidade é genuína e, em aspectos importantes, intransferível.” A distância temporal que liga o mundo grego do século V a.C. ao contexto de sociedade moderna aponta para o processo de evolução nas artes. Como consequência, observamos que todas as manifestações artísticas da atualidade estão carregadas de marcas da travessia empreendida pela arte, desde a Grécia Antiga até o mundo moderno, imprimindo em cada período histórico marcas específicas na figura do herói. É escusado afirmar que o teatro grego, desde sempre, foi uma fonte de investigação e os estudos de Aristóteles são referências em todas as pesquisas de teatro. Daí a necessidade de buscar no teatro clássico as primeiras manifestações da figura heroica, para então desnudar o herói que o mundo moderno produziu.

Olhando a produção poética da arte clássica atestamos que, tanto a epopeia quanto a tragédia relatam o destino do herói. Temos duas categorias de herói: o herói clássico da epopeia e o herói trágico das tragédias. Segundo Flávio R. Kothe (2000), o herói clássico pertence à classe alta e procura demonstrar sua superioridade moral. Trata-se de grandes heróis, que servem de modelo, pelas ações e comportamento moral, a exemplo de Aquiles, que podendo escolher entre uma vida tranquila ou morte na guerra, preferiu tornar-se herói e morrer jovem. Quanto ao herói trágico, ele representa a falta de comedimento e acaba em sofrimento. O homem grego vê no herói trágico sua própria dor, servindo de alerta para não cometer os mesmos erros. O exemplo mais conhecido é Édipo, de Sófocles.

Ressalvadas as diferenças de gênero, categoricamente posta na *Arte Poética* de Aristóteles, o que apresentam em comum (o herói da epopeia e o herói da tragédia clássica) é a sua condição de elevada estirpe. O herói é sempre um ser

elevado, com características sobrenaturais, em luta contra o destino e motivado por uma causa nobre. No entanto, no decorrer do tempo, registramos mudanças consideráveis nos dois gêneros. Georg Lukács, na obra *A Teoria do Romance* (2009, p. 39), mostra que, ao contrário da tragédia, o gênero epopeia não sobreviveu na passagem do tempo: “A tragédia, embora transformada, transpôs-se incólume em sua essência até nossos dias, ao passo que a epopeia teve de desaparecer e dar lugar a uma forma absolutamente nova, o romance”.

A bem da verdade, a epopeia não conseguiu sobreviver na essência por conta da própria constituição. Ela dá forma a uma totalidade de vida fechada em si mesma. O herói da epopeia jamais é um indivíduo. O traço essencial do gênero considera não um destino pessoal, mas o da nação que representa. O destino prende o herói épico, em laços indissolúveis, à comunidade, cujo destino cristaliza-se em sua vida. Esse traço não conseguiu manter-se em um contexto de sociedade individualista. De acordo com Raymond Williams (2011, p. 56), nas tragédias modernas, os fins parecem inteiramente pessoais: “[...] nosso interesse é direcionado não para a afirmação e necessidade éticas, mas antes para o indivíduo isolado e suas condições.” À luz dos estudos de Hegel, Williams postulou o isolamento do herói trágico como a marca característica da tragédia moderna.

Buscando um conceito de tragédia no teatro clássico que nos sirva para o teatro moderno, podemos dizer que a tragédia é uma imitação poética de uma sequência concatenada de acontecimentos (de uma ação completa), mostrando seres humanos em estado de sofrimento, a fim de suscitar a compaixão. Para Sandra Luna (2008, p. 27) “[...] somente quando a poesia se faz teatro nas arenas gregas que a essência do trágico se corporifica a ponto de ser percebida como ‘ação’.” É essa ação que permanece sustentável enquanto categoria dramática que alimenta o teatro trágico através dos séculos. Modernamente, nossas tragédias não têm os mesmos elementos da tragédia clássica: ressignificamos o coro, a poesia se transformou em diálogo e atualizamos os heróis, retirando-os da condição de semideuses para assumir características de homens comuns da vida cotidiana. A tragédia se transformou na passagem do tempo, mas o *pathos* do herói ainda guarda semelhanças com aqueles imortalizados na tragédia clássica.

Para entender a tragédia da Antiguidade Clássica, tomamos os estudos de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1991). Segundo os autores, a tragédia

desempenhou um papel decisivo na tomada de consciência do ‘fictício’ no sentido próprio; foi ela que permitiu ao homem grego, na virada dos séculos V e IV a. C., descobrir-se, na sua atividade de poeta, como um puro imitador, como o criador de um mundo de reflexos, de aparências enganosas, de simulacros e de fábulas, constituindo, ao lado do mundo real, o da ficção. Platão e Aristóteles buscaram fixar o estatuto, o lugar e a função daquilo a que hoje chamamos arte ou imitação, elaborando uma teoria da *mimesis*, da imitação, estreitamente ligada à experiência nova do espetáculo trágico. Na obra *Arte Poética (2007)*, Aristóteles estabelece uma definição de tragédia, numa clara oposição à epopeia e à comédia:

> [...] A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; [...] suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ARISTÓLES, 2007, p. 35)

As palavras-chave para a definição da tragédia, segundo Aristóteles, são *mimese e katharsis.* Muitas são as interpretações para esses conceitos. Utilizamos, aqui, o ponto de vista de dois estudiosos da tragédia clássica – Albin Lesky (1971) e Junito Brandão (1995) - para que possamos compreender as tragédias do dramaturgo Dias Gomes. De acordo com Lesky e Brandão, a tragédia é a imitação de realidades dolorosas, porquanto sua matéria-prima é o mito. Essa mesma tragédia também proporciona deleite, prazer, entusiasmo. Isso acontece porque, na esteira dos estudos de Aristóteles, todas as paixões, todas as cenas dolorosas e mesmo o desfecho trágico são *mimese*, “imitação”, apresentados pela via do poético, não em sua natureza trágica e brutal: “não são reais, passam-se num plano artificial, mimético. Não são realidades, mas valores pegados à realidade, pois a arte é uma realidade artificial.” (BRANDÃO, 1995, p. 13). Segundo Aristóteles, a tragédia, pela compaixão e terror, provoca uma catarse própria a tais emoções. Ela tem relação apenas ao terror e à piedade e não a todas as paixões da alma humana.

Na obra *Arte Poética (2007)*, Aristóteles afirma que a tragédia não se constitui em uma imitação de pessoas, mas de ações e da vida. O filósofo assinala que a plasmação correta e eficaz do trágico surge quando a queda de uma posição de fortuna se dá por uma “falha”:

> Como a composição das mais belas tragédias não é simples, mas complexa, e, além disso, deve imitar casos que suscitem terror e piedade, porque este é o fim próprio desta imitação, evidentemente

> se segue que não devem ser representados nem homens muitos bons que passem da boa para a má fortuna, nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna [...] O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. (ARISTÓTELES, 2007, p. 37)

Aristóteles delimita o caráter do herói trágico e a causa de sua *metabolé*, ou seja, de sua transformação ou mutação da fortuna. O herói, segundo Aristóteles, é o homem que caiu no infortúnio, não por ser perverso e vil, mas por causa de algum erro. O "erro trágico" é citado na Poética aristotélica sob o signo de *hamartia*. Trata-se da transposição dos limites, violação das ordens estabelecidas. Por isso, a manifestação do trágico sempre se relaciona à transgressão. No mito bem estruturado, o herói não deve passar da infelicidade para a felicidade, mas, ao contrário, da fortuna para a desdita. Isso ocorre não porque ele é mau, mas por alguma falta cometida. Para Aristóteles, a mais bela das tragédias é aquela em que se passa da felicidade à desdita.

Como a queda do herói não é decorrente de uma deficiência moral, mas de uma grave falha, nossa compaixão só pode surgir quando somos testemunhas de uma desgraça imerecida. Em *O Pagador de Promessas,* vemos Zé-do-Burro passar da felicidade à desdita em decorrência de uma falha trágica: ele não cedera às tentativas de acordo dos representantes da Igreja. O impasse criado na porta da igreja poderia ter sido evitado se Zé abjurasse a promessa. A falta cometida por Zé foi fazer a promessa em um terreiro de Candomblé. Ele misturara os santos pagãos com os santos da igreja católica, embaralhando a ordem social. Acontece, que para ele, não houve um embaralhamento, uma vez que Iansã é Santa Bárbara:

> 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. Contei 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.
> 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... (*O Pagador de P*romessas, 1989, p. 142-143)

Estamos diante da cegueira do herói, que não admite nenhum tipo de acordo que possa mudar o destino que deseja dar à cruz. Acompanhamos o desespero de Zé ao tentar convencer o padre acerca da religiosidade de sua promessa. Observamos a solidão do humilde camponês em meio à agitação da cidade, muito decorrente do impasse criado. Assim, somos tão solidários quanto a gente simples que finaliza a promessa de Zé, entrando com ele morto, sobre a cruz, para enfim depositá-la aos pés da santa. Compadecemo-nos não apenas com o humilde Zé-do-Burro, mas como todo o povo simples do Brasil, que assim como ele, sofre desgraça imerecida.

Da mesma forma, podemos analisar a peça *O Santo Inquérito*, que também faz parte da coleção “Heróis Vencidos”, de Antonio Mercado. A falha trágica da personagem Branca Dias foi ter salvado o padre Bernardo de um afogamento. Ela, na condição de mulher, não deveria ter feito tamanho ato heroico. Se Branca não tivesse tanta coragem e determinação, sua vida não teria caído em desgraça, levando o noivo e o pai à ruína. Branca, tal como Zé-do-Burro, foi vítima de uma injustiça, pois tudo ela fizera decorrente de um profundo senso de humanidade e uma vivência nos mandamentos divinos. Suas ações também lembram Antígona, de Sófocles. Ambas são heroínas que nasceram para o amor, não para o ódio. Antígona é movida pelo amor ao buscar dar sepultamento ao irmão Polinice. Ela defende a *Thémis*, o direito divino, que não está escrito, mas conservado na consciência individual. Antígona entra em choque com as leis do Estado Totalitário, representado por Creonte. Creonte impede o sepultamento de Policine e lança um edito na *pólis,* proibindo qualquer pessoa dar um destino digno ao morto, relegando-o aos abutres. Em *Antígona*, vemos a heroína ser presa e condenada por seguir a lei

do amor. Branca Dias também tem o mesmo destino: é presa, humilhada e condenada à morte na fogueira. Somos testemunhas de toda a crueldade engendrada pelos representantes da Igreja (Inquisição), por isso nos compadecemos com o fim trágico de Branca, assim como nos causa terror e emoção a morte de Antígona.

No destino dessas personagens, percebemos que a tragédia propõe ao espectador uma interrogação de alcance geral sobre a condição humana, seus limites, sua finitude necessária. Assim procede Dias Gomes com as tragédias *O Pagador de Promessas e O Santo Inquérito*. Zé-do-Burro e Branca Dias são personagens que lutam por aquilo que acreditam, pois isso o sofrimento deles produz no leitor/espectador compaixão e terror. O povo se identifica com o *pathos* de Zé e Branca. Na luta que travam com as forças que os oprimem, eles saem ao mesmo tempo derrotados e vitoriosos. Derrotados porque pagam com suas vidas a fidelidade aos princípios morais que regem seus atos; vitoriosos por descobrirem valores que dão sentido à existência:

> BRANCA: Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca de liberdade. Nem mesmo em troca do sol. (O Santo Inquérito, 1986, p.408)

> ZÉ-DO-BURRO: Não... mesmo que Santa Bárbara me abandone... eu preciso ir até o fim.... ainda que já não seja por ela... que seja só pra ficar em paz comigo mesmo. (O Pagador de Promessas, 1986, p. 255)

Na concepção de Albin Lesky (1971), o herói é um lutador que se opõe ao mundo, a fim de impedir sua letargia. A destruição dele é inevitável, mas de modo algum carece de sentido. Sua época ainda não está madura para o valor pelo qual luta e cai, mas seu sacrifício abre caminho para um futuro melhor. Portanto, Zé e Branca são heróis vencidos, mas não fracassados. Eles sobrevivem no imaginário popular. São heróis representativos de uma ideologia. Despertam nos homens valores como dignidade, honestidade e decência. Eles abrem mão da própria vida em defesa daquilo em que acreditam e, por isso, encerram uma mensagem válida para a humanidade.

De acordo com a orientação de Junito Brandão (1995), o trágico pode não estar no desfecho, mas no corpo da tragédia. Chamamos de tragédia a peça cujo conteúdo é trágico e não necessariamente o seu fecho. O homem é o responsável

pela *hybris* e isso não afeta apenas o herói, mas a ordem universal: assim, esmagando o homem no fecho de seu drama, “a ordem cósmica, transtornada pelo mesmo, se reequilibra e testemunha sua firmeza na própria *katastrophé*, na própria queda do herói”. (BRANDÃO, 1995, p. 19). O que ocorre na tragédia clássica é a queda do herói para o restabelecimento da ordem cósmica. O herói morre por ser nobre e responsável pelo destino de outros. É essa ideia de herói caído que levamos para o herói moderno, na análise do herói vencido no teatro e cinema brasileiros. Diferentemente da tragédia grega, que busca sua matéria no passado distante, as tragédias modernas estão coladas aos acontecimentos sociais e políticos, dos quais participam o leitor/espectador. Nesse sentido, a obra ganha ainda mais valor porque produz uma interrogação no homem à luz dos próprios dramas vivenciados no tempo e no lugar onde ele está situado. Isso distancia a tragédia moderna da clássica, cujo assunto nunca deveria referir-se ao tempo do poeta, mas sempre a um passado lendário e distante.

2.2.1 Hegel e o herói representativo dos tempos modernos

Na tragédia moderna, os grandes heróis trágicos se retiraram do universo dramático para dar lugar aos novos “heróis”. Trata-se de heróis comuns tentando manter-se íntegro na sociedade, em meio aos acontecimentos do seu tempo. O conflito social passa a ser a pedra de toque na ação dramática. Dentre as características dessa nova configuração dramática, aproveitamos os estudos de John Lawson, citados na obra de Sandra Luna (2008, p. 229): consciência das desigualdades sociais; uso de um ambiente banal apresentado de forma descompromissada; uso de contrastes acentuados entre a inércia das vidas convencionais e cenas de repentina violência física; influência marcante de ideias científicas em voga; ênfase em emoções cegas e fatalismo são algumas das características, cujo resultado é preconcebido e desesperançado. Essas caraterísticas sinalizam a ligação do herói com os influxos de seu tempo. Ele é impelido pelas forças sociais, que o oprimem e o levam à queda. Estamos diante de um sujeito estilhaçado, tentando manter-se íntegro diante das adversidades.

As características também sinalizam o quão as marcas da sociedade se fazem presentes nas tragédias modernas. O fato é que cada época produziu o herói viável de seu tempo. Interessante é notar a influência dos meios midiáticos (cinema e televisão) nesse novo contexto literário. Não raro vemos a tentativa de idealização do herói aos moldes gregos, cujos mitos e heróis são revestidos de qualidades elevadas: beleza, aristocracia e sapiência. No entanto, o retorno à ancestralidade é combatido por dramaturgos que procuram desmitificar a figura do herói, a exemplo de Bertold Brecht (In: MERCADO, 1989; 1990). Brecht deixou como legado o dever do teatro com as ações sociais. Uma vertente do cinema também soube aproveitar esses ensinamentos, e os filmes, assim como as peças, comprometeram-se com o homem e a sua realidade social.

Mudanças significativas ocorreram na tragédia moderna, mas a essência do trágico permanece, atestando a validade do legado grego em nossos dias. Cabe aqui uma reflexão de Sandra Luna:

> O herói, seja ele uma peça do destino que o impele a cometer um erro por ignorância, um sujeito racional decidido a atingir seus objetivos, ou finalmente, um não sujeito, um ser estilhaçado por forças sociais e movido pelas pulsões do seu inconsciente, o fato é que a sua trajetória continua a fornecer o eixo em torno do qual se constrói a ação trágica, o que significa que é ainda através de suas ações e reações que o poeta denuncia a problemática relação entre o homem e o seu universo. (LUNA, 2008, p. 232).

Acreditamos que a função de denúncia a que a autora se refere, faz-se ainda mais presente na modernidade. As tragédias atuais se transformaram em instrumentos de denúncia social, tendo em vista a mudança de postura do povo. As ações dos heróis modernos denunciam o estado de opressão e convidam o povo à reflexão de sua condição. O fato é que o drama de hoje, tal com a tragédia grega, continua a enquadrar o trágico em relações de causa e efeito. A tragédia moderna busca as causas dos conflitos trágicos.

Nesse sentido, Hegel deriva o fato trágico da fragmentação do espírito divino ao ingressar no mundo temporal e se manifestar na ação individual. Na obra *Estética*, Hegel define o trágico como uma colisão em que os lados opostos têm, por si, cada qual a sua razão. Por outro lado, as partes não são capazes de fazer valer o conteúdo verdadeiro e positivo de sua meta, a não ser como negação e violação do poder contrário, igualmente justificado; e, assim, ambos os lados se envolvem em

culpa, enquanto seres morais, precisamente por causa dessa moralidade, a exemplo de Antígona. Hegel representa nosso ponto de lança para compreender o herói trágico no contexto de sociedade moderna. Suas reflexões acerca da tragédia nos permitem construir uma compreensão coerente do herói reinante no teatro brasileiro da década de 1950/60. Foi problematizando Hegel que chegamos ao que consideramos “herói representativo” da sociedade atual.

À luz da teoria de Hegel, Rosenfeld (1993) afirma que o trágico se revela no choque entre as determinações naturais e históricas, de um lado, e a liberdade humana, de outro; sobretudo na colisão entre a vontade moral e o despotismo dos instintos:

> Quando o herói nega todos os interesses vitais de autoconservação em favor da meta que se propõe, afirma-se um princípio mais alto que a natureza; vislumbra-se a instauração de uma liberdade e de um reino moral que anulam a determinação natural ou que mostram a própria natureza (e histórica) intimamente prefigurada para acolher os princípios espirituais e para coincidir, harmonicamente, com eles. (ROSENFELD, 1993, p. 69).

Para Rosenfeld, o surgimento da tragédia, na plenitude de suas implicações de fundo e forma, é um fenômeno histórico intimamente relacionado com determinadas condições socioculturais. O crítico teatral bebeu na fonte de Hegel no tratamento dado ao texto dramático. Para o filósofo, a modernidade repensou a figura do grande herói mítico que, sozinho, decide o destino de um povo e assume toda a responsabilidade, integralmente. Vivendo em um mundo infinitamente mediado, a responsabilidade dos atos é de todos e de ninguém. Assim, o herói pensado nos moldes clássicos só pode existir em um mundo distinto do que vivemos. Hegel situa-o no “Mundo Heroico”, época em que a virtude, *areté*, no sentido que os gregos atribuíam ao termo, era a base e a razão dos atos. Esses heróis aceitavam toda a responsabilidade dos atos que praticavam, agindo de acordo com a justiça e a moralidade.

Na idade heroica, o indivíduo é essencialmente uno e a origem única do objetivo. Para o caráter heroico não há distinção entre o que é feito conscientemente e o inconscientemente feito. No “estado heroico”, o indivíduo forma um só bloco com todo o seu querer, com todos os seus atos e realizações. Ele também é inseparável das consequências e efeitos dos atos praticados, realizando plenamente a sua individualidade. Citamos a peça de Sófocles. Édipo, ao procurar o oráculo, encontra

um homem que mata durante uma rixa. Na época tal ato não era considerado criminoso, uma vez que fora o homem quem usara da violência contra Édipo. Entretanto, o homem era seu pai. Édipo desposa uma rainha, sem saber que, na verdade, ela era sua mãe, contraindo um casamento incestuoso. Mesmo sabendo que matara o pai e desposara a mãe sem o saber, Édipo assume toda a responsabilidade dos crimes e castiga a si mesmo como parricida e como culpado de incesto. Firme, total e íntegro, o caráter heroico recusa-se a dividir as culpas, não quer saber de uma oposição possível entre a intenção subjetiva e o ato objetivo. O herói não faz nenhuma distinção entre si e o Todo moral de que faz parte. Contrariamente, ele se considera como formando uma unidade substancial com o Todo. (HEGEL, 1991).

Temos aí o elemento fulcral que separa o herói clássico do moderno. O homem moderno separa os interesses dos fins visados pelo Todo. Na atividade moderna, com complicações e ramificações infinitas, cada qual procura inculpar também os outros, subtrair-se quanto possível à responsabilidade de uma falta cometida. O que o indivíduo pratica, pratica-o só enquanto pessoa. Só se julga responsável pelos próprios atos e não pelos do Todo substancial do qual participa. Na idade heroica, de acordo com Hegel (1991, p. 237), “[...] o indivíduo constitui a encarnação da totalidade do direito, da moral, da legalidade.” Diferentemente, no contexto de sociedade moderna, o indivíduo já não se assemelha àquele da idade heroica; ele não é o portador e o único realizador dos feitos heroicos:

> O homem moderno não aceita inteira responsabilidade do que fez, não se responsabiliza por uma só parte do que realizou, visto que, ignorante das circunstâncias ou tendo dela uma falsa apreciação, esta parte da sua atividade não foi o que ele quis que fosse; só se imputa assim aquilo que sabia o que, fundando-se nesse saber, efetuou intencionalmente. Para o caráter heroico, tal distinção não existe; realiza plenamente, com toda a sua individualidade, no conjunto da sua obra. (HEGEL, 1991, p. 232)

Portanto, os atos do indivíduo moderno diferem daqueles da idade heroica, em que não há diferença entre pessoa e família; as faltas e os crimes faziam também parte do patrimônio hereditário. Toda a família expiava o crime de um só. Nela, o indivíduo constituía a encarnação da totalidade do direito, da moral, da legalidade.

Aqui cabe uma reflexão acerca do herói Zé-do-Burro. Apesar de ele se encontrar no contexto moderno de sociedade, vemos, nas ações engendradas pelo camponês, marcas do herói clássico. Íntegro, Zé não negocia nem divide a responsabilidade da promessa com ninguém. Na cena em que ele, sentado na escadaria, fala que os ombros estavam em carne viva, percebemos a integridade do herói:

> ROSA
> Bem feito. Você não quis botar almofadinhas, como eu disse.
> ZÉ
> (*Convicto*.) Não era direito. Quando eu fiz a promessa não falei em almofadinhas.
> ROSA
> Então: se você não falou, podia ter botado; a santa não ia dizer nada.
> ZÉ
> Não era direito. Eu prometi trazer a cruz nas costas, como Jesus. E Jesus não usou almofadinhas. (O Pagador de Promessas, 1989, p. 97)

Mais adiante, quando Rosa reclama da longa caminhada que fizera ao lado do marido, em paga de uma promessa que, para ela, não valia a pena, o herói deixa claro:

> ZÉ
> Você podia não ter vindo. Quando eu fiz a promessa, não falei em você, só na cruz.(O Pagador de Promessas, 1989, p. 102)

As ações de Zé diferem das ações engendradas por heróis modernos popularizados nas artes da segunda metade do século XX, as quais já se encontram mediadas por diversos signos da cultura. Se pensarmos os personagens presentes nas produções de Glauber Rocha, só para citar um exemplo do cinema, das décadas de 1950/60, eles não podem ser analisados à luz do herói clássico. Em um mundo de mediações infinitas, o herói clássico não tem condições de existir (ROSENFELD, 1996). Na medida em que as mediações se multiplicam, o homem passa a depender do que é produzido por outros à distância. O herói moderno ficou na dependência de outros homens e da tecnologia. Vejamos o caso do herói cristalizado no cinema contemporâneo. Ele luta para defender uma nação, ou mesmo uma instituição, mas depende de instrumentos capazes de potencializar as habilidades que tem, a exemplo de armas e aparatos tecnológicos. Sem tais instrumentos, o herói não consegue dar conta da missão que lhe fora delegada. Na

sociedade moderna, coragem apenas não faz de um indivíduo herói. Ele depende da engrenagem industrial e tecnológica para a ação heroica.

Além disso, o herói moderno não mais carrega sozinho a responsabilidade de salvar a humanidade. O que observamos nas produções artísticas é o herói congregando as massas a fim de revolucionar um lugar ou modificar uma situação. Estamos na era do herói coletivo. Isso não significa o fim do grande herói; necessitamos do herói. Ele é indispensável, pois o coletivo precisa de uma liderança. Rosenfeld fala em reformular o herói em termos inteiramente novos; em termos que possibilite interpretar, através dele e da sua ação, a realidade contemporânea.

Nessa nova configuração do herói, vencer não é condição para o grande feito do herói. Muitas vezes, a queda do herói produz mais efeito que narrativas fechadas em que o herói vence e o bandido morre ou é posto fora de combate. E mesmo pensando a queda do herói, ela não tem relação com o fim trágico do herói grego, o qual se encontra preso ao destino. O herói hegeliano é dotado de vontade livre e consciente, que o leva à própria queda. A explicação da queda não está relacionada ao acaso, às peripécias, à intervenção da casualidade, mas a uma deficiência de caráter. Citamos aqui o erro de Hamlet, de Shakespeare. A hesitação do personagem no cumprimento do dever de filho ciente da traição do tio e assassinato do pai configura-se como a “falha trágica” do herói, decorrente de uma fraqueza moral do herói. Entretanto, devemos considerar que a falha trágica pode ser vista como um erro involuntário, ou seja, uma *hamartia*. Com isso, não excluímos totalmente os preceitos aristotélicos da tragédia moderna. Tomemos como exemplo a cena em que Hamlet mata Polônio, escondido atrás de um tapete, pensando estar matando o assassino de seu pai. A morte de Polônio se configura em um erro involuntário, desencadeando a vingança do Laertes, filho de Polônio, que retorna para vingar o pai, levando a tragédia para o desfecho trágico.

Ademais, devemos considerar o legado cristão na construção do herói, marca presente nas artes. No ocidente, os heróis são herança do legado da tradição cristã. Para o Cristianismo, os erros humanos estariam relacionados à maldade e ao pecado original do homem que transgrediu a Lei divina. Ele responde sozinho pelas consequências de seus atos, diferenciando-o do herói grego, cuja tragédia é marcada pela ação da divindade, que precipita a catástrofe. O fato é que o herói

grego é impulsionado pela *hybris*, o que elevava as qualidades do homem, aproximando-o dos deuses.

Jean-Jacques Roubine (2003) faz uma análise da historicidade do homem presente na tragédia moderna, à luz da obra de Brecht, cujos esforços visavam ao combate de toda a cosmovisão ligada ao gênero, assim como a estrutura e finalidade (catarse) da tragédia, tais como foram expostas por Aristóteles. Brecht, nas obras produzidas, mostra que o "destino" humano, longe de ser "inexorável", é histórico, portanto "exorável", e capaz de ser transformado (ROUBINE, 2003). Apesar de não encontrarem a saída para os problemas enfrentados, os protagonistas sabem que ela existe. Essa confiança na possibilidade de superar a crise marca a situação atual da tragédia.

Na tragédia moderna, até o final do século XIX, a ação trágica, por vezes, mostra um herói tentando manter-se íntegro e indiviso, espelho dos heróis da Antiguidade Clássica. Entretanto, o que surge em seguida é a representação do herói estilhaçado, atravessado por forças sociais, por conflitos existenciais e pelas investidas de seu inconsciente. A ação dramática na modernidade, a partir do século XX, representará o "descentramento" do sujeito trágico. De acordo com Stuart Hall (1999), essa descentração do sujeito é decorrente da perda de "um sentido do si" estável por conta das transformações na sociedade. Elas fragmentaram "as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade" (HALL, 1999, p. 9), as quais, no passado, tinham fornecido sólidas localizações dos indivíduos. Assim, nas produções literárias e cinematográficas, o herói vai representar o Ser em crise, tomado pela dúvida e incertezas. Nas sociedades modernas, as práticas sociais, a todo momento, são examinadas e reformadas à luz das informações recebidas, alterando o caráter do indivíduo, uma vez que ele não mais encontra sólidas referências de comportamento. Nesse processo de mudança, transforma-se o ser e a paisagem social.

A ação do herói trágico da contemporaneidade também assume novos contornos quando apresenta o sujeito, dotado de poderes racionais, livre e consciente de suas ações. O fato é que o mundo moderno relacionou tragédia à queda de grandes figuras históricas, desvinculando-se dos heróis legendários e míticos da tradição grega. O drama passou a ser pensado como lugar de conflitos, questionamentos, debates e subversões. A ação trágica, representação de uma

transgressão à ordem, eximiu-se do aval do *hamartia*, sendo assim, o erro poderia ser involuntário ou proposital. Além disso, a nobreza perde o *status* de grandeza e os heróis modernos passam a lutar contra uma engrenagem, não raro, apresentada sob o viés da nobreza oprimindo o povo simples, de quem o herói é representante.

Inserido no próprio tempo, o herói, como representação da sociedade moderna, reflete os anseios do homem na sociedade. Georg Lukács (2009) identifica o herói moderno como problemático, por ser portador de características como: afirmação da subjetividade, heterogeneidade do mundo, solidão e angústias. Trata-se de um indivíduo que possui uma identidade fragmentada, vivendo em permanente confronto com o mundo. A inclusão do herói "problemático" na literatura cumpre uma função de aproximá-lo à realidade social, colando-o no cotidiano, ao passo em que se afasta das figuras míticas.

Essa postura paradoxal contribuiu para que personagens fossem chamados de anti-heróis. Cabe aqui uma explicação do termo, uma vez que ele pode encerrar falsas interpretações, posicionando-os como antagonistas das narrativas, em oposição ao herói. É preciso compreender que o anti-herói da narrativa não se contrapõe a nenhum outro personagem do texto. Ele é anti-herói por não possuir o caráter modelar do herói clássico. Contrapondo ao modelo tradicional da figura heroica, o anti-herói lança dúvidas sobre valores que vêm sendo aceitos ou que foram julgados inabaláveis; carrega características de um perturbador e de um agitador, por isso, posto à margem.

Alguns personagens da obra gomiana podem ser pensados nos moldes do herói problemático. Elencamos personagens como Odorico Paraguaçu e Cabo Roque, os quais podem ser analisados em oposição ao modelo do herói tradicional. Podemos afirmar que esse ideário de anti-herói cabe ainda mais ao Cabo Roque da peça *O Berço do Herói*. Ele é revestido de tensões inquietantes do espírito humano: conflitos entre valores individuais e coletivos, resistência ao conformismo, questionamento radical da autoridade, subversão à ordem instituída. O personagem surge para questionar, satirizar, denunciar e criticar aspectos da sociedade. Na peça, a figura do anti-herói é mais significativa e profícua. Cabo Roque é o anti-herói que surge para contestar padrões pré-estabelecidos e postos como verdade absoluta pelo herói.

Com relação a Zé-do-Burro, o personagem pertence à classe de heróis arquitetados para representar o ideário de nação para a segunda metade do século XX. Teatro e cinema produziram personagens heroicos com características singelas, colados aos problemas do seu tempo. As artes tentavam mostrar o herói em queda, vencido pelas forças superiores que oprimiam o homem comum da nação. A busca foi por uma identificação do herói com as massas, a fim de aproximá-lo da realidade nacional, legítimo representante do povo. Seu objetivo não era a força física, mas o uso da consciência. Dias Gomes arquitetou o herói, imprimindo em suas falas o desejo de conscientizar as massas acerca da sua condição, ou falta dela, a fim de que a revolução pudesse emanar do povo. Assim, temos uma transferência das qualidades dos heróis, uma vez que a mudança não mais cabe à figura do grande herói que sozinho resolve os problemas de uma nação; a mudança provém do povo e é ele quem deve conduzir seu destino.

Portanto, podemos afirmar que as peças *O Pagador de Promessas* e *O Santo Inquérito* podem ser analisadas como metáforas da realidade social do Brasil na iminência de uma ditadura. Em *O Santo Inquérito,* escrita em 1964, percebemos uma crítica ao abuso de poder e cerceamento da liberdade. Para fazer uma crítica ao regime autoritário do país, Dias Gomes ambientou a história de Branca Dias nos anos de 1750, período do apogeu à perseguição dos cristãos-novos, transformando-a numa peça alegórica, metáfora da ditadura. A relação opressor/oprimido, nos embates entre Branca Dias e os inquisidores, pode ser pensada como uma forma alegórica de pensar a situação do povo brasileiro no período da Ditadura Militar. Com Zé-do-Burro não é diferente. Dias Gomes apresenta o embate entre um homem simples e a Igreja, mas é clara a mensagem: Zé é oprimido pelas forças que detêm o poder. Seu antagonista veste batina, mas poderia vestir toga, ou farda. No entanto, o que realmente importa é a condição inabalável do herói, que não cede nem modifica sua promessa.

Sem perder de vista o legado grego da figura heroica, adotamos as categorias de heróis propostas por Rosenfeld, na análise feita dos heróis e heroínas das peças de Dias Gomes. Existem duas categorias de heróis: o herói operativo e o herói representativo. O herói operativo age pela força e é concebido como agente individual eficaz da história, tido como salvador ou libertador da coletividade. A ele são imputados ações de grande eficácia pragmática e alcance excepcional. Já o

herói representativo celebra as virtualidades humanas, seus anseios, esperanças, aspirações e vitórias morais. Trata-se do herói que mesmo na queda e na humilhação, não abre mão de sua dignidade. É o herói das aspirações e vontades morais. Ele representa, de forma exemplar, por meio de ações e comportamento, a grandeza humana. A distinção é teórica, mas não é fechada, uma vez que heróis representativos podem ter comportamento operativo. No estudo do herói do século XX, a condução da reflexão centra-se na figura do herói representativo, que reúne diversas características do herói clássico, agregando à figura o peso da sociedade de seu tempo. Embora não faltem potencialidades operativas, os heróis de Dias Gomes são preponderantemente representativos. O dramaturgo levou para os palcos figuras heroicas carregadas de humanidade, de amor à vida e ao homem. Heróis, cuja dignidade entrou em choque com as forças dos poderes instituídos e, por isso, acabaram vencidos.

Os heróis vencidos povoaram teatro e cinema brasileiros nas décadas de 1950 e 1960. O homem em luta contra uma engrenagem social opressora não resiste e cai. Produzimos um herói representativo do Brasil: o herói vencido. Os esforços da geração de 1950 e 1960 foi apresentar um herói colado aos problemas de seu tempo e representativo do povo brasileiro. O objetivo era mostrar nos palcos e nas telas as contradições do país, desnudando as mazelas sociais que assolavam a nação e as subjetividades do herói apresentado nas artes do período. As produções artísticas apresentavam o herói em luta contra forças que lhes eram superiores.

Zé-do-Burro foi para o cinema levando os mesmos ideários do herói representativo pensado por Dias Gomes. Anselmo Duarte construiu um personagem colado à fragilidade humana, cuja caracterização nos faz questioná-lo em termos de herói clássico, no entanto, sua aparente fragilidade é engrandecida pela firmeza de caráter. Ele é representativo do brasileiro que é posto à margem na sociedade e, por isso, a luta travada é árdua e o destino é a morte, uma vez que não há mais lugar para aqueles que apresentam vontade própria e firmeza de caráter.

O fato é que, no século XX, o investimento na subjetividade racional, característica do homem moderno, fez com que a representação no drama adquirisse novos contornos. O estilhaçamento do sujeito incidiu na representação do herói. A principal motivação do herói trágico, a vontade consciente, diluiu-se diante

de outras forças que o oprimiam, propalando antes sua incapacidade de agir que sua ação, realçando a instabilidade emocional, mostrando como as forças sociais agiam sobre esse herói. No entanto, mesmo diante desses problemas, o herói ainda consegue se distinguir dos demais, reforçando sua condição de herói.

2.2.2 Por uma concepção de herói na Comédia

Muitos escritos existem acerca da tragédia. Tomando-a como arte elevada**,** a tragédia sempre foi utilizada como parâmetro para a análise da comédia. Vendo-as lado a lado, a tragédia goza de um prestígio que a comédia ressente. Quase nada sabemos da comédia nos escritos do filósofo grego; apenas que se trata de um gênero menor, que representava os indivíduos sem importância. Na concepção de Aristóteles, o tratamento grave da ação trágica, com finais trágicos, serve para dignificar o homem, representando-os como superiores ao que realmente são. Quanto à comédia, trata-se de um gênero que rebaixa os homens, representando-os piores do que realmente são.

O que sabemos do gênero comédia vem de informações dispersas em obras que tratam do teatro. Tomamos os estudos de Junito Brandão (1995) sobre a comédia, a fim de compreender a construção do herói nesse gênero. Inicialmente, é preciso pontuar que a origem da comédia é muito confusa e controvertida, segundo afirma o autor. Tomando os estudos de C. Maurice Bowra, utilizados por Brandão para sinalizar aspectos teóricos desse gênero teatral, temos que a origem da palavra comédia provém do grego "*komoidía*", que significa canto de um grupo de foliões. O gênero já era conhecido na Atenas do século V a. C., vindo de uma combinação de dois elementos completamente díspares: o antigo "*kômos*", ou dança cômica e determinadas farsas literárias. Ela, tal como a tragédia, teve origem no canto dionisíaco, mas representou o oposto da tragédia, "já que sua finalidade é contemplar a vida de um ponto de vista antitético." (BOWRA, apud BRANDÃO, 1995, p. 71). Entretanto, estudos outros divergem dessa origem posta por Bowra. Se ficarmos com Aristóteles, mesmo na sua imprecisão, vemos que a comédia origina-se dos cantos fálicos. O fato é que a palavras *kómos* liga-se a grupo de festas. Isso sinaliza o caráter de divertimento presente na origem da palavra, sugerindo descomedimento. Além disso, estudos apontam a presença do religioso e do profano na constituição da comédia.

O que sabemos do gênero comédia vem dos textos de Aristófanes. Nelas, podemos identificar uma regra geral: a Comédia Antiga é dividida em duas partes – a primeira é um *ágon*, uma luta, um debate; a segunda, uma revista:

> A primeira comporta uma ação, com o prólogo, o párodo, o "*ágon*" propriamente dito, a parábase e o êxodo, que foi deslocado para o fim da comédia; a segunda parte é uma série de "*sketches*", que esclarecem o sucesso da ação desenvolvida na primeira. (BRANDÃO, 1995, p. 72)

Interessante é notar o poder das comédias já no seu nascedouro. Esse gênero literário tinha uma função importante na sociedade grega. Sendo a Comédia Antiga uma sátira pessoal violenta, onde a política ocupava um lugar de honra, sua existência só era possível em um clima de liberdade absoluta. Voltando a Aristófanes, principal representante da comédia grega, o que sabemos sobre suas peças é a imprecisão acerca da temática das comédias que produziu – onze comédias. Nelas, Aristófanes condena e satiriza não apenas os sistemas, mas os abusos e vícios que se introduziram nesses sistemas.

A comédia é um gênero literário que utilizou a mitologia como argumento de muitas narrativas. Atualmente, o que observamos, no entanto, é a utilização da paródia. A comédia passou a utilizar um discurso que servisse de sátira dos costumes e das condições sociais. Não raro, encontramos tipos sociais como protagonistas da narrativa, muitas vezes transformados em títulos das peças. Na obra *Prismas do Teatro* (1993), Rosenfeld afirma que a contradição entre a finitude da natureza teatral e a expansividade infinita do espírito é a raiz tanto da tragédia como da comédia. Na tragédia participamos do naufrágio do herói, que, embora sendo finito, aspira ao infinito. Já na comédia, ressalta-se a fragilidade humana. A dignidade é desmascarada. Segundo o crítico teatral, "É revelada sua condição precária. [...] a duplicidade humana é ao mesmo tempo trágica e cômica. Nela residem a grandeza e a fraqueza humana". (ROSENFELD, 1993, p. 25).

O teatro popular, através da sátira, paródia, farsa, caricatura e de todos os recursos da ironia, do sarcasmo e da comicidade, configura-se em uma forma de arte eficaz na elucidação. Os textos engendram o desmascaramento e a desmiticação de tabus, convenções estéreis e mitos nocivos. Nesse gênero de teatro, o herói é questionado ou ridicularizado. O fato é que as comédias, mediante o riso, desnudam a sociedade e sinalizam a ineficácia do herói. A comicidade, em

época de opressão, é um recurso excelente para criticar a realidade, “com a característica de se dirigir mais à inteligência do que à emoção.” (ROSENFELD, 1993, p. 42). Assim, uma condição social é pensada sem recorrer ao drama. A comédia desperta o espectador para a realidade que o cerca, revertendo o ideário do herói e do mito, para pensar a nação em termos de responsabilidade de todos e não apenas de um herói salvador.

Analisando os textos teatrais produzidos por Dias Gomes na década de 1960, vemos que, em todas as peças o herói da comédia é sempre apresentado como um anti-herói, um herói problemático que surge para questionar e subverter a ordem social. Dias Gomes nos apresentou peças onde podemos encontrar falsos mitos e falsos heróis. A desmitificação do herói mítico foi posta a partir da manipulação da imagem, através de personagens cujas características em nada se parecem com o herói clássico. O dramaturgo apresentou uma falsa imagem do mito para mostrar como heróis podem servir a um sistema e camuflar interesses escusos. Ele o fez utilizando a comédia e a farsa. Nas peças, o anti-herói se converte em protagonista: Cabo Roque (*O Berço do Herói*), Floro Bartolomeu (*A Revolução dos Beatos*) e Odorico Paraguaçu (*O Bem-Amado*). As peças também pensam o Brasil de forma séria. Elas, numa análise generalizada, retratam a tragédia da condição brasileira das décadas 1950 e 1960, mediante um quadro ao mesmo tempo divertido e sério.

O fato é que, no período analisado, o teatro e o cinema pouco exploraram o gênero comédia. Tendo em vista as contradições da nação e os problemas enfrentados pelos brasileiros, o teatro buscava representar o clima e os anseios da sociedade em obras que pendiam para a seriedade dos temas. As expressões artísticas eram pensadas como instrumentos ideológicos para politizar a massa, abordando a condição e as necessidades do povo. Os temas se voltavam para o cotidiano do homem urbano, aspectos políticos e problemas da realidade socioeconômica do país. No cinema, temos um quadro singular. Até o final da década de 1950, produções de cunho político e ideológico conviviam ao lado de chanchadas. Havia um esforço, por parte de grupos de cineastas, em tentar mostrar nas telas os problemas sociais e apresentar o Brasil em todas as suas contradições.

No que tange à comédia, no cenário cinematográfico brasileiro da década de 1950 e, primeiros anos da década de 1960, não há registro de um número significativo de filmes desse gênero. O cinema vivia a tensão entre chanchadas e

dramas. Para os idealizadores do CPC (Centro Popular de Cultura) e integrantes do Cinema Novo, os filmes produzidos pela Atlântida alienavam o povo e o momento era de tomada de posição. Não bastava rir da própria desgraça, era preciso agir sobre a situação. Os intelectuais e artistas ligados a movimentos na arte acreditavam que a comédia do gênero chanchada não produzia uma sociedade pensante, sendo necessário extingui-lo a bem da nação. O momento era para sacudir a população do estado de inércia em que se encontrava e o caminho era o drama.

Todo o quadro social exposto acima explica a valorização de filmes como *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Cinco Vezes Favela* (produzindo pelo Centro Popular de Cultura, 1961/62)*, Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963)*, Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e outros filmes produzidos sob a ideologia de que o filme deveria levar o público a se ver como o motor de transformação. Também é nesse contexto que situamos *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962). Em comum, tais filmes enfeixavam uma linha metodológica, cuja preocupação era descobrir, estudar, conhecer, interpretar, focalizar, revelar e recriar esteticamente a realidade social do Brasil.

No cinema, Guel Arraes cumpriu esse programa metodológico nas comédias que produziu, adaptando para o cinema as peças teatrais *O Auto da Compadecida* (1999) e *O Bem-Amado* (2010). Arraes atualizou a leitura crítica da realidade social do país feita por Dias Gomes e potencializou a comédia de Sucupira, apresentando um olhar sobre o país e seu povo. Guel Arraes confirma a leitura de Anatol Rosenfeld, posta acima. A comédia é um recurso de excelência no questionamento da realidade em épocas de opressão. E acrescentamos, ela é eficaz em todas as épocas. Trata-se de um gênero que nos faz rir e pensar, por isso sua importância nas artes. Sob o signo da comédia todas as máscaras dos mitos caem. Assim, pensar a nação em obras cômicas é uma atividade que exige compreensão das mensagens que revelam uma realidade por trás do riso.

2.3 HERÓIS MÍTICOS E FALSOS MITOS NO TEATRO E NO CINEMA: IMAGENS E SÍMBOLOS EM *O PAGADOR DE PROMESSAS E O BEM-AMADO*

"Quando se torna modelo para a vida dos outros, a pessoa se move para uma esfera tal que se torna possível de ser mitologizada."
(Joseph Campbell, 1990, p. 16)

O problema do mito e as distorções que lhe são inerentes, presente na dramaturgia de Dias Gomes, assume posição preponderante em sua produção teatral, constituindo a pedra angular do edifício dramatúrgico. Nas peças que compõem o volume II *Falsos Mitos* (*A Revolução dos Beatos/* 1961, *O Bem-Amado/* 1962 e *O Berço do Herói/* 1963), encontramos um amplo quadro de mitificação e mistificação. Também percebemos a presença do mito nas peças que integram o volume I (*Heróis Vencidos*), *O Pagador de Promessas (1960) e O Santo Inquérito (1964)*, no qual o mito materializa-se nas imagens e símbolos sagrados existentes. Nessas peças, classificadas de tragédias discutimos a ambivalência sagrado/profano na relação dos personagens com os elementos simbólicos e as hierofanias que garantem a eficácia e ensinam modos de ser e viver do homem, transformando-os em heróis míticos.

Dessa leitura, postulamos haver na produção teatral de Dias Gomes heróis míticos e falsos mitos. Centralizando a análise nos protagonistas das peças, temos Zé-do-Burro (*O Pagador de Promessas)* e Branca Dias (*O Santo Inquérito)* como representantes dos heróis míticos, ambos construídos para servirem de modelos de conduta do comportamento humano. Do lado oposto estão Odorico Paraguaçu (*O Bem-Amado)*, Floro Bartolomeu/ Padre Cícero (*A Revolução dos Beatos)* e Cabo Roque (*O Berço do Herói)*, falsos mitos, construídos e reproduzidos na sociedade. Criados sob o signo do anti-herói, esses personagens integram uma vertente dramática arquitetada a fim de desmascarar/destruir falsos mitos que camuflam as verdadeiras ações e intenções dos protagonistas de nossos dramas políticos, econômicos e sociais.

O ideário de homem íntegro se faz presente nas peças classificadas de tragédias, aquelas que integram os heróis vencidos do volume I. Nelas, os mitos constituem a essência do homem, são verdadeiros e possuem valor apodítico. Zé-do-Burro e Branca Dias são os representantes desse ideário e protagonistas de uma luta que visa à libertação do homem, em face de uma sociedade opressora e

cerceadora. Eles encerram mitos válidos para uma sociedade, servem de modelo para a conduta do homem, ensinam por ações e por palavras e possuem uma linguagem que revela a simplicidade da origem, indicando uma completa integração dos personagens com os elementos da natureza. Zé e Branca são pessoas simples pertencentes a um contexto ainda não corrompido pelo homem. Colados ao ideário primitivo de civilização, apontam para o homem arcaico, onde a palavra dada reflete o real. Nesse sentido, Zé e Branca configuram-se como personagens representantes de uma sociedade moderna. Assim, eles são heróis e mitos representativos da sociedade de um período, sem relação com o teatro clássico grego, onde os heróis e heroínas eram semideuses.

De fato, na análise que fazemos da peça *O Pagador de Promessas,* Zé-do-Burro vive em função de valores fundamentais que orientam suas ações e conduzem sua vida. Para entender a força dramática do conflito trágico da peça é preciso conhecer e entender o mundo arcaico em que ele vive, ou seja, perceber, nas imagens e símbolos circundantes, a natureza do herói. Nas palavras de Anatol Rosenfeld (1996, p. 59), “[...] temos de penetrar a fundo na mentalidade arcaica de Zé para compreendê-lo, vencendo a enorme distância que a separa da nossa [...]”. Somos espectadores modernos e em pleno desenvolvimento tecnológico, por isso estamos muito mais próximos do repórter que tenta compreender o feito de Zé a partir de um conceito de recorde esportivo, anulando toda a conotação do sagrado decorrente da promessa. Décio de Almeida Prado, na obra *Teatro em Progresso* (1964), afirma que Zé não raciocina em termos universais e abstratos; ele apenas sente, intui. O comportamento do personagem decorre da sua relação com a natureza e com os símbolos sagrados que o orientam.

O mito, enquanto modelo de conduta, é reforçado na peça *O Santo Inquérito*, através da atuação de Branca Dias. Coragem, caráter e dignidade são qualidades dessa personagem poética, engrandecida pelo recuo temporal. Ambientada no período da Inquisição, por volta de 1750, a peça é carregada de ambiente mítico-baladesco. Trata-se da tragédia de uma moça simples, de profunda fé cristã, cuja sinceridade entra em choque com a intolerância e rigidez da Igreja, levando-a à morte. Branca Dias é o símbolo da luta pelo ideal. Um ideal de altruísmo e abnegação, de doação de si mesmo. A sua ação, tal como a de Zé-do-Burro, brota

do íntimo da sua personalidade integral, de valores inabaláveis, destruídos pela intolerância e dogmatismo.

Em oposição aos mitos gomianos que encerram uma mensagem válida, representados por Zé-do-Burro e Branca Dias, estão Odorico Paraguaçu (*O Bem-Amado)*, Floro Bartolomeu/ Padre Cícero (*A Revolução dos Beatos)* e Cabo Roque (*O Berço do Herói)*. Floro Bartolomeu e Odorico Paraguaçu são os protótipos de políticos manipuladores da ingenuidade popular. Floro, mentor intelectual de Padre Cícero aproveita-se do seu carisma para obter ganhos políticos. Odorico aproveita-se do atraso político de Sucupira para ganhar simpatia junto ao povo, com fins eleitoreiros. Em *A Revolução dos Beatos,* temos um amplo e colorido quadro do misticismo popular, a partir da figura religiosa de Padre Cícero, representado na peça sob uma perspectiva negativa. Homem vacilante, retrógrado em questões de ensino, o "*Padim"* é instrumento dócil nas mãos de Floro, seu médico e orientador político. Floro e Odorico manipulam o povo utilizando as armas que têm: Floro aproveita-se das crendices do povo e da fé que tinham no Padre Cícero, enquanto Odorico convence o povo pelo discurso. Com palavras bem engendradas, ele impressiona e manipula a gente simples de Sucupira. Padre Cícero não possui qualidades verborrágicas como Odorico, nem recursos manipuladores como Floro. No entanto, o *"Padim"* utiliza-se da autoimagem, habilmente engendrada por ele e Floro, para exercer formas de poder na população. O ambiente da peça corrobora para a manutenção do mito, uma vez que a imagem do "*Padim"* é sacralizada pela massa humilde que vai a Juazeiro em busca de salvação para a miséria material e espiritual, decorrente das secas que assolam o nordeste e do isolamento político, que distancia o governo dos recônditos do sertão.

Para denotar o grau de falsidade na figura mítica de Padre Cícero, Dias Gomes utiliza-se do humor satírico e insere um quadrúpede na peça - um boi – transformando-o em um forte concorrente do padre em questões de santidade. Mediante propaganda bem elaborada, os guardiões do Boi Santo conseguem desviar a devoção do povo, antes dirigida ao, "*Padim"* para o animal. Por isso, Floro empreende uma luta para destruir o Boi, concorrente do Padre Cícero. A morte do animal, no final da narrativa, acrescida à descoberta da condição puramente animal do boi, serve de mote para questionamento acerca da validade dos mitos que cultuamos.

Cabo Roque, em *O Berço do Herói*, fecha a tríade das peças que tematizam os falsos mitos. Na análise de Anatol Rosenfeld (1996), a peça é uma comédia política, na qual o mito do heroísmo vai pelos ares depois de examinado à luz dos interesses da classe dominante do país. Trata-se de um homem transformado em mito por toda uma cidade, que passa a viver da imagem mítica do herói que todos dizem ter morrido em combate na Segunda Guerra, defendendo a pátria brasileira. É em função desse mito que a cidade pode vivenciar a prosperidade, daí a homenagem justa da cidade, ao mudar o nome para Cabo Roque e colocar no centro da cidade uma estátua do herói. No entanto, a cidade que celebra o mito perde a tranquilidade quando descobre que o herói não morrera. E mais, Cabo Roque retorna à cidade, revelando-se um desertor covarde. Ferido em combate, o herói fugiu da frente de batalha, só retornando ao país após receber anistia. Assim, o mito revela-se falso. Já não serve de modelo. Ele está vivo e ameaça a prosperidade do lugar. Destarte, ante a possibilidade de ruína econômica do lugar, a sociedade resolve liquidar com o “herói”.

Na breve alusão às peças em análise, a questão do mito é preponderante para compreensão da mensagem presente em cada história construída por Dias Gomes. Os mitos são construídos e desconstruídos na arquitetura das peças a fim de produzir uma reflexão crítica da realidade brasileira. No conjunto da obra, percebemos um escritor colado aos problemas de seu tempo e consciente de seu papel na luta pela liberdade, dignidade e valorização humanas. Precisamos compreender sua mensagem para entender a grandiosidade das representações presentes nas peças, que se figuram nacionais, mas com alcance universal, tanto no que concerne aos dramas humanos, quanto em relação às vicissitudes do mundo moderno.

A chave para entender o mito nas peças selecionadas está nos estudos de historiadores das religiões, mitólogos, filósofos e antropólogos. No entanto, não tomamos os mitos gomianos nem no sentido de crença falsa ou imprecisa, muito menos os apreendemos a partir de uma concepção sagrada, tal como vivenciaram os povos primitivos. Eles tocam em determinados momentos na ficção e no sagrado, mas vão além, já que pertencem a um contexto moderno de sociedade. Destarte, aceitamos o ponto de vista de que histórias míticas são simbólicas, por isso tendem a adquirir significados mais duradouros e permanentes.

Ao trazer para o palco das discussões os falsos mitos e os mitos válidos, compartilhamos a mesma perspectiva com que Ian Watt (1997) analisou mitos do individualismo moderno (*Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoé*), cuja posição também nos serve. Para o autor, mito é "uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, que é creditada como crença histórica ou quase histórica, e que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade." (WATT, 1997, p. 16). Alguns dos mitos analisados por Watt advêm do Renascimento, período de revisão nas crenças e valores da sociedade. Podemos também afirmar que os mitos gomianos remetem a um 'renascimento' do homem na modernidade. Ele propõe ao cidadão brasileiro uma revisão dos valores e crenças (não necessariamente religiosas), a fim de promover o surgimento de uma nova mentalidade.

2.3.1 Mitos, imagens e símbolos no teatro e no cinema: uma leitura do Brasil das décadas de 1950/60

"O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares."
(Mircea Eliade, 2011, p. 12)

Quando pensamos o mito nas expressões artísticas da segunda metade do século XX do Brasil, percebemos que houve profundas mudanças na representação dos mitos, notadamente no teatro e no cinema. No contexto social da época, não havia lugar para valorização e apresentação de grandes narrativas míticas, pois elas não correspondiam com a tensão do momento, nem davam conta dos anseios da sociedade. Esse foi o período de destruição e desmitificação de heróis e mitos.

Em quase todas as expressões artísticas havia uma necessidade de questionar os mitos. Tomemos o teatro e o cinema para compreender o contexto de apresentação do mito no Brasil. Estas artes mostraram através de suas obras, uma nação destituída da presença do herói salvador e carente de modelos que servissem de parâmetro para a vida em sociedade. Assim, houve uma inversão de papéis. Sai de cena a figura do grande herói mítico, homem nobre e valente, e ascende ao posto a figura do marginalizado. Dramaturgos e cineastas protagonizaram histórias cujos personagens principais eram camponeses pobres, cangaceiros, sertanejos sem

terra, marginais do morro e crianças abandonadas. E esses personagens foram elevados à categoria de heróis pela sobrevivência em um mundo onde eles eram vistos como seres à margem da sociedade, alijados de assistência e direitos.

Esse foi o tempo de desmascaramento dos falsos mitos. Foram desnudados nos palcos e nas telas figuras que surgiam para ludibriar o povo. Elas disseminavam modelos de comportamento, pretendiam servir como guias, mas, afinal, eram falsos mitos a serviço de uma elite opressora do povo pobre e desprotegido. Na obra *Revisão Crítica do cinema brasileiro* (2003), Glauber Rocha mostra a importância dessa nova vertente no cinema, na medida em que os filmes denunciavam “o povo ao próprio povo”. Diante da crescente dependência do país ao capital estrangeiro, os artistas tomaram para si a missão de falar ao povo, a fim de resolver seus problemas. O propósito era engendrar uma cultura a serviço do povo, ou seja, promover uma arte que ensinasse ao povo, aqui tomado como sinônimo de massa desfavorecida, e o cinema busca agir segundo um projeto ideológico. Por isso, o mito é analisado em consonância com as vicissitudes do momento.

Entretanto, a ideia do falso mito só é compreendida à luz do conceito de mito, tal como ele foi concebido nas sociedades desde os mais remotos tempos da história. Compreender a verdade do mito implica um questionamento sobre as raízes filosóficas, uma vez que cada época concebeu o mito sob uma perspectiva. Os estudos mostram que a relação que cada sociedade estabeleceu com a sua mitologia variou sobremaneira no decorrer dos séculos. Focalizamos, aqui, dois momentos da presença do mito: apresentamos o mito nas sociedades primitivas e como ele se apresenta no contexto moderno da sociedade. Iniciamos a análise evocando os mitos na Grécia clássica, trazendo para o palco do debate elementos do mito na era cristã. No entanto, essa reatualização não ocorreu sem mudanças na forma de se pensar o mito na atualidade. Assim, é preciso compreender a nuance do mito para o desenvolvimento da análise que se deseja fazer.

O mito é um elemento da cultura. De fato, não conhecemos nenhuma sociedade sem mitos ou motivos mitológicos. Eles têm florescido em todo o mundo habitado, em todas as épocas. Podemos considerá-lo como a abertura secreta através das quais inexoráveis energias do cosmo penetram nas manifestações culturais humanas. As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios

sonhos surgem do círculo básico e mágico do mito. Assim, nenhum estudo do homem ou do conhecimento humano pode prescindir de um exame crítico do mito, pois não se pode manter-se no universo sem alguma crença em temáticas herdadas da mitologia. A riqueza da vida humana não está na racionalidade do pensamento, mas na profundidade e amplitude de sua mitologia local, afinal, o mito permeia a vida do homem sob todas as suas facetas. Daí se depreende a sua universalidade no espaço e no tempo, e seu caráter de fundamento da cultura e da sociedade.

Entendemos a importância da literatura na divulgação do mito, no entanto, como afirma Pierre Brunel no prefácio da obra *Dicionário de Mitos Literários* (1998), não se pode abordar o mito literário sem antes conhecer o mito propriamente dito. É preciso entender a sobrevivência e evolução do mito na história; compreender sua importância na condição humana em todos os tempos para, só então, adentrar na literatura, reconhecidamente como o verdadeiro conservatório dos mitos, uma vez que tudo o que sabemos acerca dos mitos e dos heróis vieram envolto em literatura. Heróis como Ulisses, Antígona e Jasão não estariam no nosso imaginário não fossem Homero, Sófocles e Eurípides.

Compreendemos o mito enquanto símbolo. Tal como Ernest Cassirer[21] pensava – vemos no homem um "*animal symbolicum*". Reconhecemos a necessidade de uma fenomenologia do mito para conhecer e compreender seu sentido nos dias atuais. A autoridade nesse assunto é Mircea Eliade, que fez de sua obra uma Ontologia arcaica dos mitos. Nas obras *Imagens e Símbolos* (1979), *O Mito do Eterno Retorno* (1985), *O Sagrado e o Profano* (1992) e *Mito e Realidade* (2011), o filósofo e historiador de religiões apresenta uma análise dos aspectos etnológicos e culturais das sociedades arcaicas e modernas, dando conta da unidade do pensamento do homem.

Além de apresentar uma concepção de mito, Mircea Eliade faz elucubrações sobre o sagrado e o profano e a simbologia dos mitos. Em seus estudos, Eliade faz uma análise da dessacralização do mito na sociedade moderna, em contraposição ao seu funcionamento nas sociedades primitivas, muitas vezes citadas no texto como arcaicas. Também apresenta as consequências da perda de uma consciência

[21] De Ernest Cassirer, aproveitamos a relação estabelecida entre o mito e o símbolo em duas obras: *Linguagem e Mito (1992) e A filosofia das formas simbólicas: o pensamento mítico,* cujos pressupostos teóricos decorrem de análises propostas por revisionistas de sua obra, tais como Ian Watt (1997), João Ribeiro Jr. (1992) e Walter Boechat (1995).

mitológica na evolução dos tempos, sinalizando sua importância na existência humana.

Seguindo a esteira de autores que fazem análise do tema, apropriamo-nos dos estudos de Joseph Campbell acerca do mito e do herói. Percebemos, no conjunto da obra, pontos de contato com os estudos de Mircea Eliade, notadamente no que concerne à importância do mito como modelo de comportamento humano. Nas obras *As Transformações do Mito Através do Tempo (1997), O Poder do Mito* (1990) e *Mito e Transformação* (2008), *Mitologia na Vida Moderna* (2002), *Mito e Transformação* (2008) e *O Herói de Mil Faces* (2007), compreendemos a função do mito na sociedade, o poder que ele exerce, bem como a sua transformação através dos tempos. Em seus estudos, Campbell toma-o como ferramenta para o autoconhecimento do indivíduo, uma vez que toda pessoa é criada de acordo com um mito, ou mitos estabelecidos pelo grupo social, os quais servem de modelos de comportamento. O mitólogo adverte, entretanto, que os mitos da sociedade constituem modelos de uma determinada época, assim, à medida que mudam os tempos, mudam também seus modos de manifestação.

Daí decorre que, nas sociedades arcaicas e tradicionais, bem como naquelas onde a mitologia se mantém viva, os mitos são inquestionáveis e possuem validade sagrada. Ao contemplar as divindades de seu povo, o indivíduo ganha uma força estabilizadora que o posiciona no lugar da divindade representada. A vida dessas pessoas não sofre a passagem do tempo e todos os eventos míticos dos ancestrais são reatualizados e renovados através de rituais. Eles acreditam em deuses patronos da agricultura, da caça, da guerra, etc., pois há uma necessidade de ligar o homem à sua origem, ao tempo de seus ancestrais. Entretanto, a relação do homem com a divindade foi modificada na passagem do tempo. Campbell sinaliza uma perda de referencial, desencadeando uma ausência de modelos seguros que pudessem conduzir o indivíduo na atual sociedade. Como consequência, precisaram-se estabelecer novos paradigmas que servissem ao novo contexto social. Já Eliade fala em distanciamento da religião, afastamento do sagrado e eleição de novos mitos.

Para os personagens que integram a segunda vertente, houve uma reatualização do mito. Eles existem, mas dialogam com os influxos do tempo, afetando as formas de conceber e analisar as artes. Portanto, faz-se necessário

pensar o papel do cinema na divulgação de mitos e heróis. Quando o cinema assumiu sua condição de ficção, repetindo nas telas as mesmas funções narrativas do texto impresso, apropriou-se do mito, assumindo também uma de suas funções – a de apresentar modelos de comportamento para os espectadores. A imagem em movimento possibilitou mais realismo às narrativas, promovendo uma identificação maior do povo com as mensagens veiculadas nas tramas. Por isso, o cinema é visto como um dado cultural importante para análise do relacionamento do homem em sociedade, uma vez que os modelos comportamentais e elementos simbólicos presentes nas telas influenciam sobremaneira as relações sociais.

O cinema é um território propício para a divulgação de mitos. Ele alcança um grande número de indivíduos de uma só vez, transmitindo-lhes tradições sob o signo da metáfora, as quais engendram múltiplas leituras. Daí, a necessidade de conhecer o mito para compreender seus aspectos nas expressões artísticas.

2.3.1.1 O mito e as expressões artísticas do século XX

"Toda mitologia tem a ver com a sabedoria da vida, relacionada a uma cultura específica, numa época específica."
(Joseph Campbell, 1990, p. 58)

O mito é uma realidade cultural complexa, passível de ser abordado sob as mais diversas perspectivas. Existe uma grande diversidade de interpretações contraditórias e nenhuma delas possui o alcance suficiente para explicar o que é o mito, até porque não lhe cabe uma análise racional. Trata-se de uma totalidade individual, de uma estrutura inatingível racionalmente. Dessa forma, qualquer análise racional do mito traz sempre no seu bojo o risco de despojá-lo de sua unidade fundamental.

A mitologia faz parte de um campo que engloba uma variedade de ramos de conhecimento e disciplinas: os clássicos, a antropologia, o folclore, a história das religiões, a linguística, a psicologia e a história da arte. Cada uma dessas áreas vê a mitologia à luz de suas próprias preocupações. Como não há uma explicação única e exata do mito, ficamos com conceitos dos mais importantes mitólogos: Mircea Eliade e Joseph Campbell. Na análise de Eliade, encontramos um parecer amplo acerca do mito nas sociedades arcaicas:

> O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'. [...] o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (ELIADE, 2011, p. 11)

Portanto, o mito é a narrativa de uma "criação". Notamos na definição de Eliade a importância do mito para o homem, pois ele relaciona-se à existência humana. É por intervenção dos Entes Sobrenaturais que o homem se define como um ser mortal, sexuado e cultural, ou seja, o homem tal como se apresenta na atualidade é o resultado direto dos eventos míticos.

O mito é sempre a narração de uma origem, de uma criação; para atestar a existência, precisamos primeiro ir a ele. Além disso, o poder dos mitos está na autoridade da qual são revestidos, uma vez que se relacionam aos Entes Sobrenaturais. Portanto, eles são sagrados e pertencem a uma esfera mais elevada do cosmos. E, por serem sagrados, encerram uma história verdadeira, aproximando os fatos da realidade do homem. Isso explica a ânsia do homem em viver o mais próximo possível do sagrado. Eliade (1979) nos revela que o mito tem poder e ampara todos os desejos do homem. Para Pierre Brunel (1998), as três funções do mito, identificadas no procedimento teórico de Eliade dão conta da sua indispensabilidade na sociedade. A primeira função do mito é narrar. O mito narra de que maneira a realidade é o que é, como o mundo se desenvolveu e quais os tipos de relações os homens mantêm com ele. A segunda função do mito é explicar. O mito explica ao relatar a origem dos seres e das coisas. Ele é explicativo por tratar-se de um saber que se pode inferir da história:

> [...] todo mito é história das origens, todo mito é fundador, é cosmogônico. No plano cultural, ele faz autoridade, isto é, ele é uma referência mais ou menos permanente, e que apela para repetição, pela reatualização. (BRUNEL, 1998, p. 295)

A terceira função do mito é revelar. Toda mitologia é um ontofonia, uma aparição ou epifania do ser. Por isso, o mito revela o ser e revela o deus, sendo, portanto, apresentado como uma história sagrada, logo uma história verdadeira da origem de uma determinada realidade. O desejo de conhecer a origem das coisas não é apenas uma marca das sociedades arcaicas. No século XVIII e XIX, registram-se diversas pesquisas que buscavam a origem do universo, da vida ou do

homem. Tentava-se compreender a origem da sociedade, da linguagem, da religião e de todas as instituições humanas. Houve um esforço para conhecer a origem e a história circundante ao homem, desde o sistema solar a jogos infantis e instituições, como o matrimônio. Nesse sentido, Joseph Campbell (1997, p. 7), pontua: “o material do mito é o material da nossa vida, do nosso corpo, do nosso ambiente”. O mitólogo afirma que mitos são histórias de busca humana pela verdade através dos tempos, pois precisamos compreender nossa história e os significados das coisas que nos rodeiam. Para enfrentar a morte, precisamos compreender a morte; apreender nossa história na passagem do nascimento à morte e entender a experiência de estar vivo. Uma mitologia viva, vital, lida com tudo isso nos termos que se mostram mais adequados à natureza do conhecimento da época. Campbell afirma que a principal função da mitologia é entrar em harmonia e sintonia com o universo, pois “[...] os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo” (CAMPBELL, 1990, p. 24). Portanto, viver os mitos implica uma experiência verdadeiramente religiosa, distinta da experiência ordinária cotidiana.

Depreendemos dos estudos de Eliade e Campbell a relação dos mitos com a experiência humana. De acordo com Eliade, nas sociedades primitivas, o mito desempenha um papel indispensável, pois ele exprime, enaltece e codifica a crença; estabelece os princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem. Para essas sociedades, os mitos oferecem modelos de vida. Vale ressaltar que o termo “primitivo”, empregado pelo mitólogo não é empregado no sentido pejorativo, equivalente a algo “inferior”, mas como uma condição que reflete o estado primordial do homem, ao arcaico, por isso encontramos na obra de Eliade os termos primitivo e arcaico utilizados como sinônimos[22].

O mito, no entendimento de Mircea Eliade (1995), é a tentativa de unir as pontas dos fios da existência humana; através de narrativas míticas se descortinam a origem e o destino do homem e do mundo que o cerca. Ele é vital à civilização humana. No amplo estudo acerca do mito, Eliade afirma que, nas sociedades

[22]Claude Levi-Strauss, em *Mito e Significado* (2013) condena o termo “primitivo” e prefere chamar “povos sem escrita”: A maneira de pensar de povos a que normalmente, e erradamente, chamamos de <primitivos> - chamemos-lhes antes <povos sem escrita>, porque, segundo penso, este é o que é o fator discriminatório entre eles e nós.” (LEVI-STRAUSS, 2013, p. 27)

arcaicas, “os mitos têm valor sagrado, pois são concebidos como relatos dos acontecimentos ocorridos no tempo fabuloso do princípio.” (ELIADE, 2011, p. 11). Postos a partir de uma existência concreta, eles asseguram uma realidade palpável, sendo indispensável à civilização humana. Longe de ser uma fabulação vã, o mito é uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente. Ele é o responsável pelos modelos de conduta humana, e, portanto, são revestidos de significação e valor para a existência.

Percebemos que tanto nos estudos de Eliade quanto nos de Joseph Campbell, fala-se em universalidade e evolução dos mitos. Tais temas provêm de todas as culturas; são atemporais. Na ampla pesquisa que fez sobre os mitos no mundo, Campbell chegou à conclusão de que não há variação de temas nos diversos mitos existentes: criação, morte e ressurreição, ascensão aos céus, nascimentos virginais, todos eles participam das mitologias de todas as religiões. Quanto à atemporalidade, a inflexão cabe à cultura. Assim, a evolução se dá consoante com a cultura de cada povo e em consonância com o período histórico. Eliade também afirma que em todas as sociedades, os mitos sofreram mudanças na passagem dos tempos. Tanto as sociedades modernas, que utilizaram a escrita para a sua divulgação, quanto as sociedades primitivas, de tradição oral, apresentam uma história dos mitos, cuja evolução e modificação, decorre da influência de outras culturas.

Pensando o teatro e o cinema no contexto brasileiro do século XX, vemos que Zé-do-Burro se constitui um herói mítico. Ele repete no teatro e no cinema a *via crucis* de Jesus Cristo. Por isso, há uma forte identificação do leitor/espectador com o personagem. Compadecemo-nos dele, pois, como herói ele teve uma desgraça imerecida e, como mito, ele encerra um modelo de conduta, pelos valores e ações que empreende. Bondade, honestidade, humildade e coragem são qualidades que aproximam Zé do maior mito da religião católica, Jesus. Assim, o sofrimento de Zé nos causa sofrimento, principalmente quando percebemos a dimensão humana no personagem. Quando a fragilidade dele se torna patente, fortalecemo-nos para encorajá-lo a não desistir. No último ato, quando a polícia chega à escadaria para levá-lo à delegacia, toda a gente simples se junta para colocar-se ao lado do herói. E ele, carregado de simplicidade, ainda tenta convencer a polícia de suas intenções:

ZÉ

> Os senhores devem estar enganados. Devem estar me confundindo com outra pessoa. Sou um homem pacato, vim só pagar uma promessa que fiz a Santa Bárbara.
> *(Aponta para o Padre)*
> Aí esta o vigário para dizer se é mentira minha!
>
> PADRE
> É mentira, sim! E não somente mentira, também um sacrilégio!
>
> ZÉ
> Padre, o senhor não pode dizer que é mentira, que eu não fiz essa promessa! (O Pagador de Promessas, 1989, p. 258, 259)

Sem saída, Zé resiste em nome daquilo em que acredita. Íntegro nas palavras e ações, o herói decide: "Só morto me levam daqui. Juro por Santa Bárbara, só morto." (*O Pagador de Promessas,* 1989, p. 260).

Como modelo de conduta da existência humana, é preciso compreender a mensagem do mito e as formas como ele é atualizado na sociedade. Isso explica a eficácia da queda do herói mítico no teatro dos anos 1950 e 1960. Dias Gomes rasura o imaginário do herói e do mito, apresentando personagens que se alimentam dos problemas da sociedade. Ademais, desconstrói o ideário do grande herói disseminado nas artes e apresenta um painel de falsos mitos, engendrados para servir de modelo em uma sociedade. Trata-se de uma leitura dos problemas sociais vividos pelo brasileiro, com ênfase nas amarras que impedem a construção de um país à altura das mudanças econômicas e tecnológicas em andamento nos países mais desenvolvidos.

O mito sobrevive da repetição. É reatualizando o mito que o homem primitivo alimenta sua sacralidade. É mister assinalar como se dá a repetição do evento mitológico, tendo em vista que esse comportamento é típico de sociedades arcaicas, onde o mito está vivo e atuante. Concebido como modelo exemplar de todas as atividades significativas, o homem primitivo não questiona o mito, apenas o repete; faz exatamente igual ao seu ancestral. "Assim fizeram os deuses, assim fazem os homens." (ELIADE, 2011, p. 11). Essa é a diferença fulcral entre o homem primitivo e o homem moderno. Para esse último, não existem eventos míticos, mas História. Ele é constituído de eventos históricos. O homem moderno não se concebe pronto na sociedade, mas se vê como o resultado de eventos que ocorreram na sociedade, os quais modificaram sua condição. Também, diferentemente do homem primitivo, o homem da sociedade moderna não vê necessidade de conhecer todos os eventos

de sua história. Portanto, o significado dos atos humanos reproduz um ato primordial, de repetição de um modelo mítico. De acordo com Eliade, rituais e atos humanos são eficazes porque repetem um ato praticado no começo dos tempos por um deus, um herói ou um ancestral.

Campbell também cita a importância dos ritos na manutenção dos mitos. Na obra *O Herói de Mil Faces* (2007), concebe os ritos de passagem: separação-iniciação-retorno, como uma unidade nuclear do monomito[23]. Representa a separação do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que intensifica a vida[24]. Também afirma que os símbolos da mitologia não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos. Esses símbolos são produções espontâneas da psique e cada um deles traz em si, intacto, o poder criador de sua fonte.

> Os chamados ritos [ou rituais] de passagem, que ocupam um lugar tão proeminente na vida de uma sociedade primitiva (cerimônia de nascimento, de atribuição de nome, de puberdade, casamento, morte, etc.), têm como característica a prática de exercícios formais de rompimento normalmente bastante rigorosos, por meio dos quais a mente é afastada de maneira radical das atitudes, vínculos e padrões de vida típicos do estágio que ficou para trás. (CAMPBELL, 2007, p. 20-21)

A função primária da mitologia e dos ritos sempre foi a de fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a levá-lo para trás. Ribeiro Jr., na obra *As Perspectivas do Mito* (1992), sinaliza a perenidade dos mitos, uma vez que eles repetem os acontecimentos que são eternos.

No que tange à análise dos rituais, é interessante notar que nos estudos de Eliade, o homem religioso assume uma humanidade com um modelo transcendente. Ele só se reconhece verdadeiramente homem quando imita os deuses, os Heróis civilizadores ou os antepassados míticos. Em resumo, o homem religioso se quer diferente do que ele acha que é no plano de sua existência profana. Ele não é dado:

---

[23] Na obra *O Herói de Mil Faces* (2007), Campbell sinaliza a recorrência de certos aspectos na narrativa e mitologias das mais diferentes partes da terra, independente da época em que surgiram e da natureza das narrativas. A este conjunto de recorrência, Campbell denominou “Monomito”, termo que foi tomado emprestado do romance *Finnegans Wake*, de James Joyce.

[24] O monomito mais popular entre os críticos literários tem sido o mito da busca. Northrop Fry (apud RUTHVEN, 1997) o identificou como o mito central na literatura e a fonte de todos os gêneros literários. Entretanto, Mircea Eliade elegeu o mito da criação, temática encontrada no conjunto de sua obra acerca do mito.

faz-se a si próprio ao aproximar-se dos modelos divinos. Tais modelos são conservados pelos mitos e pela história das gestas divinas. Por conseguinte, a única história que interessa ao homem primitivo é a história sagrada revelada pelos mitos, quer dizer, a história dos deuses. Diferentemente, o homem profano vê-se constituído pela soma de atos sem interferência dos modelos divinos.

Nas sociedades modernas os rituais ainda subsistem, porém, a irreversibilidade do tempo produziu uma ressignificação dos rituais. Eles saíram do campo do sagrado para se assentar no campo das representações e encenações. Na maioria das vezes, os rituais são vivenciados como um protocolo, sem a aura do elemento sagrado que o gerou. Os discursos, as imagens e os símbolos, nesse contexto, produzem sentidos distintos para aqueles que ainda guardam marcas da sacralidade dos mitos em suas vidas, em detrimento daqueles que destituíram o mito da realidade cotidiana.

2.4 A LINGUAGEM DOS MITOS: DISCURSOS, IMAGENS E SÍMBOLOS

Aquilo que os seres humanos têm em comum se revela nos mitos.

> Mitos são histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos. Todos nós precisamos contar nossa história, compreender nossa história. [...] precisamos de ajuda em nossa passagem do nascimento à vida e depois à morte. Precisamos que a vida tenha significação, precisamos tocar o eterno, compreender o misterioso, descobrir o que somos. (CAMPBELL, 1990, p. 5)

A partir desse pensamento de Campbell, propomos uma análise do mito enquanto linguagem. Apoiamo-nos em bases teóricas que deem conta da complexidade do mito na sociedade, pela mediação do discurso, das imagens e dos símbolos.

Em *Mitologias* (2012), Roland Barthes afirma que o mito é uma fala. Não uma fala qualquer. São necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito. O mito é um sistema de comunicação, uma mensagem. Ele é um modo de significação, uma forma. No entanto, é preciso impor a essa forma limites históricos, condições de funcionamento, revestindo-a com o dado da sociedade. Uma vez que o mito é uma fala. Barthes faz referência à transmutação

dos objetos em símbolos, tal como Eliade faz na obra *O Sagrado e o Profano.* Tomemos como exemplo o objeto ‘cruz’, presente nas peças de Dias Gomes e nos filmes analisados. Ele sai do seu contexto material para se transformar em um símbolo. Assim, certos objetos permanecem cativos da linguagem mítica durante certo tempo, depois desaparecem, outros o substituem, sendo levados à condição de mito.

O discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de apoio à fala mítica. Segundo Barthes, a imagem é mais imperativa do que a escrita, impondo a significação de uma só vez, mas se transforma em escrita, a partir do momento em que é significativa. O sentido do mito tem valor próprio e tem uma história, pois ele é um discurso social vivenciado, ligando-se ao religioso, ao histórico e ao cotidiano. O mito permeia a existência humana, por isso, o essencial, tal como pensa Sébastien Joachim (2010), não é classificá-los, mas identificá-los em nossa vida pessoal e comunitária, para detectar como eles auxiliam na percepção e autoconhecimento, e descobrir de que maneira eles são capazes de orientar as ações do homem.

De acordo como João Ribeiro Jr. (1992), o mito pertence à linguagem; é pela palavra que o conhecemos. Portanto, o mito não é uma palavra abstrata; ela é concreta e efetiva. O termo é de origem grega, vem de *mythos*, que significa palavra mensagem, linguagem. Assim, “o mito, como palavra e linguagem, trata da vida, do mundo, das coisas em sua totalidade e procura descrever as origens, as relações e o destino do mundo humano.” (RIBEIRO JR., 1992, p. 15).

Claude Levi-Strauss (2013) pontua que os signos encontrados nos mitos fazem parte de outros campos da experiência humana no mundo. O sentido deles difere do significado corriqueiro. Sua linguagem é metafórica, poética, cujos signos precisam ser decifrados para serem compreendidos. As histórias que os mitos contam são construídas; são as palavras da própria língua que, no contexto particular construído por cada mito, adquirem novos sentidos. O reconhecimento do caráter próprio e específico do mito, enquanto pensamento simbólico, tem como base teórica os estudos de Ernst Cassirer, para quem o mito, a arte e a linguagem se referem pelas regras próprias do símbolo. Cassirer (apud RUTHVEN, 1997) trata o mito como uma forma simbólica primordial, uma linguagem densamente povoada de imagens. Na obra *Filosofia das Formas Simbólicas*, citada por Ruthven,

notadamente no segundo volume, Cassirer defende a tese de que todo conhecimento e toda relação do homem com o mundo se dá no âmbito das diversas “formas simbólicas”. Para o filósofo, nosso mundo é mediado por signos e imagens, os quais possibilitam a relação do homem com o mundo. O mito é então concebido como uma forma simbólica, assim como são a linguagem e a arte. Sua essência não é regida pelo pensamento racional, mas pelo sentimento. Não há necessidade de buscar o pensamento científico, afinal, ele dá conta de todos os fenômenos e promove a comunhão do ser com a natureza e tudo que o rodeia, de forma que há significado simbólico em cada coisa e cada ser do planeta. Destarte, o homem que vive o mito se sente membro de uma única sociedade: homem e natureza situam-se no mesmo plano, unidos por um sentimento profundo. Não há nessa relação condição de superioridade/inferioridade, o que significa dizer não haver leis da causalidade convencional – o homem é produto da sua relação com o cosmos; ele é pura emoção. Isso explica a necessidade dos rituais, uma vez que a manutenção dessa comunhão depende da renovação dos eventos míticos. Homem e natureza pertencem a um mesmo processo de regeneração da vida, portanto, deve morrer para renascer. E os ritos cumprem essa função. Por exemplo, os rituais de passagem são para a sociedade primitiva uma morte, seguida de renascimento, no nível simbólico.

Como *animal symbolicum,* plasmamos o mundo com nossa atividade simbólica. Assim, engendramos o mundo a partir de formas simbólicas, criando significados condizentes com as experiências vividas, de acordo com uma estrutura social e cultural determinada. O símbolo, então, surge como estruturação das relações do homem com o mundo. A ideia de símbolo de Paul Ricoeur, disseminada nas obras de Ribeiro Jr. (1992) e de Mircea Eliade. Para Ricoeur, está carregada de sentido espiritual, ligando-se ao sagrado. Destarte, não há como conceber o pensamento simbólico sem a categoria do entendimento ou a consciência do Sagrado. Portanto, o símbolo é a base de tudo; ele conduz a uma verdade que não poderia ser dita de outra forma.

Dessa forma, o caminho para encontrar o próprio mito passa por descobrir os símbolos tradicionais e usá-los como base para meditação. “O mundo se revela enquanto linguagem. Ele fala ao homem através de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos.” (ELIADE, 2011, p. 125). Um ritual é manifestação

ou representação dramática, visual e ativa de um mito. Ao participar de um rito, nos engajamos no mito, e este opera em nós, desde que sejamos arrebatados pela imagem. No entanto, a imagem mítica não existe por acaso. Para existir, primeiro ela é anteriormente legitimada, para só então servir como modelo. É mister pontuar que essa legitimação pode levar décadas, séculos ou milênios.

O homem se comunica com o mundo utilizando a mesma linguagem simbólica. Qualquer coisa, objeto, situação, fato ou ser cósmico, fato ou ser histórico, fato ou ser científico, herói ou anti-herói, são suscetíveis de erigir-se em mito. Para isso, sinaliza Joachim Sèbatien (2010), é preciso que o evento ou personalidade provoque uma forte impressão ou emoção, entre em sintonia com as expectativas ou a vivência consciente e não consciente de um grande número de pessoas, ganhando uma sacralidade ou distanciamento banal. Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que, frequentemente, utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Essa é a razão porque todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens.

Em O *Pagador de Promessas,* elementos sagrados abundam a história. No teatro e no cinema vemos imagens e símbolos remetendo ao sagrado e validando o mito. Pensemos na cruz e sua importância na diegese, tanto do texto teatral quanto do fílmico. Na parte introdutória do primeiro ato do texto dramático, através das didascálias, ficamos sabendo onde e quando tem início o drama de Zé-do-Burro. Ao subir o pano, o ambiente está quase às escuras. A pequena praça surge à meia luz, de onde visualizamos duas ruas.

> Na esquina da rua da direita, vemos a fachada de uma igreja relativamente modesta, com uma escadaria de quatro ou cinco degraus. Numa das esquinas da ladeira, do lado oposto, há uma vendola, onde também se vende café, refresco, cachaça etc.; a outra esquina da ladeira é ocupada por um sobrado cuja fachada forma ligeira barriga pelo acúmulo de andares não previsto inicialmente. (*O Pagador de Promessas,* 1989, p.95)

Mediante a construção imagística apresentada pelo dramaturgo, podemos verificar a confluência de dois ambientes considerados antagônicos: uma igreja e um bar (vendola). Eles estão posicionados em lugares opostos, apesar de fazerem parte do mesmo ambiente e constituírem o cenário, onde a trama irá se desenvolver. Essa junção do ambiente sagrado e do ambiente profano na peça, além de estarem em

oposição geográfica, evoca um juízo de valor. A igreja está posicionada na rua da direita, portanto, é ambiente sagrado, local de veneração a Deus, simbolizando a retidão do espaço físico em que foi assentado. O lado direito da rua engendra visões positivas, pois o “direito” está relacionado ao correto, decente, honesto. Logo, o profano, representado pelo bar, encerra o lado oposto ao direito; ele liga-se ao incorreto, indecente, desonesto. Zé-do-Burro surge pela rua da direita, carregando nas costas uma enorme e pesada cruz de madeira. Cansado e a passos lentos, ele entra na praça pelo lado correto, mas não permanece em lado algum, segue até o centro da praça e aí pousa a cruz, equilibrando-a na base e em um dos braços, como um cavalete, permanecendo no local até o desfecho da peça.

A cruz é o símbolo da fé de Zé-do-Burro. Ela também representa o elo que o liga à Santa Bárbara. Sem conseguir cumprir promessa integralmente, Zé torna-se um devedor da santa e responsável pela vida do amigo Nicolau, o burro. Portanto, qualquer destino diferente daquele estabelecido no ato da promessa, põe em risco a vida do burro e a própria fé de Zé-do-Burro.

A recusa do padre desencadeia o drama do personagem. Como guardador do templo sagrado, padre Olavo fecha as portas da igreja para a cruz, deixando o devedor do lado de fora, impedindo-o de finalizar o prometido. O impasse até poderia ter sido resolvido se Zé escutasse os conselhos de Rosa, afinal, ele trouxera a cruz até a igreja, portanto, cumprira a promessa:

> ROSA Mas você já pagou a sua promessa, já trouxe uma cruz de madeira da roça até a igreja de Santa Bárbara. Está aí a igreja de Santa Bárbara, está aí a cruz. Pronto. Agora, vamos embora.
> ZÉ
> Mas aqui não é a igreja de Santa Bárbara. A igreja é da porta pra dentro. (*O Pagador de Promessas*, 1989, p.100)

Não há negociação possível porque, para Zé, o espaço sagrado é o ambiente interno da igreja. O lugar da santa não é em frente à igreja, mas no interior dela. E assim, ele permanece no centro da praça, entre o sagrado e o profano, vigiando a cruz destinada ao altar de Santa Bárbara.

Nas sociedades em que o mito se faz presente, a comunidade distingue as histórias verdadeiras das histórias falsas. O verdadeiro e o falso na análise do mito revelam dois modos de ser no mundo; o sagrado e o profano. Trata-se de duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história. Analisando a

sociedade primitiva e a sociedade moderna, Mircea Eliade apresenta a conduta do homem religioso e do homem moderno, que dessacaralizou a religião. Eliade assegura que o mito liga-se ao sagrado. Tudo que pertence à esfera do profano não participa do Ser, uma vez que o profano não foi fundado ontologicamente pelo mito, não sendo um modelo exemplar. Por conseguinte, o homem toma conhecimento do sagrado por este se mostrar como algo destituído do profano.

O fato é que todos os elementos da vida do homem religioso estão carregados de sacralidade. Sendo assim, o sagrado pode se revelar em qualquer objeto. Essas revelações do sagrado são chamadas de hierofanias, termo adotado por Eliade para as manifestações do sagrado na vida do homem religioso. Em *Mito do Eterno Retorno* (1985), podemos compreender o que é a hierofania na sociedade.

> [...] nem os objetos do mundo externo, nem os atos humanos, falando de maneira apropriada, têm qualquer valor autônomo intrínseco. Os objetos ou atos adquirem um valor, e, ao fazer isso, tornam-se reais, porque participam, de uma forma ou outra, de uma realidade que os transcende. Entre tantas pedras, uma torna-se sagrada — e, assim, instantaneamente, satura-se do ser — porque constitui uma hierofania, ou possui maná, ou ainda porque comemora um ato mítico, e assim por diante. O objeto surge como receptáculo de uma força exterior que o diferencia de seu próprio meio, e lhe dá significado e valor. (ELIADE, 1985, p.13)

Para o homem moderno, a ideia de hierofania é de difícil aceitação, principalmente para aqueles que dessacralizaram seu mundo e assumiram uma existência profana. A tendência do homem moderno é anular o valor sagrado dos elementos que o rodeiam na vida cotidiana. É consenso entre os mitólogos e historiadores das religiões a inexistência de uma completa dessacralização do mundo, uma vez que mesmo em contextos de sociedades onde as pessoas não vivenciam os símbolos sagrados existem alguma forma simbólica a que o homem se liga. O homem a-religioso no estado puro é um fenômeno raro. Mesmo as sociedades modernas mais dessacralizadas apresentam mitologias e numerosos ritualismos. São mitologias camufladas nos espetáculos a que o homem assiste, lê em livros e vivencia em outras formas de arte. Eliade cita o cinema, denominando-o “fábrica de sonhos”, pois retoma e utiliza inúmeros motivos míticos: a luta entre o herói e o monstro, os combates e as provas iniciáticas e as figuras e imagens exemplares (a donzela, o herói, a paisagem paradisíaca, o inferno). Citamos aqui

Gaston Bachelard e o simbolismo nos espaços.[25] Locais, objetos e imagens são carregados de sentido para aqueles que os toma como simbólicos de um cotidiano e de um passado vivido.

Da tensão entre o sagrado e o profano subsiste a ideia do espaço. Enquanto o homem deseja viver no mundo destituído da sacralidade, concebe o espaço em sua totalidade, homogêneo, neutro e purificado de toda pressuposição religiosa, o homem religioso vive em função do espaço sagrado, segundo a crença da não-homogeneidade do espaço. O espaço sagrado é carregado de valores que eleva o homem religioso. A essência do sagrado é vivida pelo crente com o sentimento de dependência, confiança e respeito. Ele é forte e significativo, constituindo uma experiência primordial, homologável à fundação do mundo. De acordo com Eliade, a manifestação do sagrado pode ocorrer com qualquer objeto, que ganha importância sagrada pelo simbolismo que adquire. As manifestações do sagrado são atos misteriosos e fundam ontologicamente o mundo; uma realidade não pertencente ao nosso mundo. Pela fé, ligamo-nos ao sagrado e compreendemos sua mensagem. Destarte, a hierofania liga-se à crença. Sendo uma manifestação da fé, fora do âmbito religioso, todo signo hierofânico fica esvaziado de valor. A imagem de Santa Bárbara revela a presença e intercessão da Virgem Maria na vida daqueles que têm fé e acreditam no poder dos santos. No entanto, para aqueles que não acreditam nos símbolos religiosos, a imagem de um santo, fotografia ou qualquer outra forma de representação são exatamente aquilo que se apresenta: uma foto ou um gesso em forma de imagem, que, em última análise, pode ser visto como um adorno para decoração de ambiente. Assim também ocorre com a imagem de Iansã e demais divindades do candomblé.

Essa discussão está presente na adaptação fílmica. Uma das cenas mais importantes do filme é o encontro de Zé-do-Burro com a imagem de Santa Bárbara sendo levada em procissão pelos fieis nas escadarias da igreja. A cena mostra a profunda fé cristã nos olhos do pagador de promessas, caminhando ao lado da imagem da santa com a mais profunda devoção, dando a impressão de haver um

[25] Na obra *A Poética do Espaço* (2008), Gaston Bachelard procede a uma fenomenologia das imagens. Examina imagens do “espaço feliz”. Segundo o autor, seus estudos visam “determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra as forças adversas, dos espaços amados.” (BACHELARD, 2008, p. 19)

entendimento entre eles. Esse contato do homem com o símbolo é retomado no capítulo seguinte, na análise feita das cenas do filme.

Zé vive o sagrado. De acordo com Mircea Eliade, o homem religioso precisa demarcar ritualmente os espaços. Fundamentado na concepção da não homogeneidade do espaço, o homem necessita estabelecer o "ponto fixo", o lugar de concentração do sagrado, o eixo central de toda orientação futura. Decorre daí a necessidade dos templos. Eliade utiliza o termo "centro do Mundo" para dar conta do simbolismo do centro[26] para o homem religioso. Como se trata de um espaço sagrado, dado por uma hierofania ou construído ritualmente, e não de um espaço profano, homogêneo, eles estão carregados de poder. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia. Trata-se de uma geografia sagrada e mítica, onde o espaço sagrado é o espaço por excelência. É em tal espaço que o homem fica diretamente em contato com o sagrado. Para Eliade (1979), um "centro" representa um ponto ideal, pertencente não ao espaço profano, mas ao espaço onde se pode realizar a comunhão entre o terreno e o celeste. O centro é o lugar paradoxal de ruptura dos níveis, o ponto onde o mundo sensível pode ser transcendido. Assim, a igreja faz parte de um espaço diferente da rua onde se encontra. A porta torna-se, então, o limiar entre o profano e o sagrado.

> A porta que se abre para o interior da igreja significa, de fato, uma solução de continuidade. O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – é o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado. (ELIADE, 1992, p. 19)

Portanto, é preciso que Zé transponha o limiar da igreja para ficar em paz com Santa Bárbara. No pensamento arcaico de Zé, a igreja é da porta para dentro, portanto, a porta é o limiar da passagem do profano ao sagrado. "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." (*O Pagador de Promessas*, 1989, p. 101). Na

[26] O conceito de Simbolismo do Centro é abordado no conjunto da obra de Mircea Eliade, no estudo que o historiador de Religiões faz do sagrado e profano nas sociedades arcaicas e modernas, notadamente nas obras *Mito do Eterno Retorno* (1985) e *O Sagrado e o Profano* (1992). No estudo que faz das religiões, o historiador analisa o papel do espaço sagrado na vida das sociedades tradicionais, independente do aspecto particular desse espaço: lugar santo, casa cultural, cidade, "Mundo". O simbolismo do Centro do Mundo sinaliza o comportamento religioso em relação ao espaço em que se vive.

peça, meio metro separa a praça da igreja e é lá que Zé permanece, pois não tem autorização para finalizar a promessa.

Na narrativa, personagens surgem a fim de mudar o destino da cruz, dando opções a Zé-do-Burro na execução da promessa. Porém, ele teme as forças sagradas, por acreditar na potência da graça na mesma proporção da potência do castigo (CARDOSO, 2014). O poder da cura do burro poderia se transformar em ira da santa no desvio da ação.

> ZÉ
> Não, esse 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. (*O Pagador de Promessas*, 1989, p. 98)

A linguagem simples na explicação do homem do sertão que se desloca para a cidade aponta a relação de medo estabelecida entre ele a sua crença. Acreditamos que esse medo é o responsável pela crença e manutenção do poder do sagrado. O medo de ser castigado aparece em outras partes da peça, revelando um homem temeroso em permanecer fora da realidade, ou seja, fora do sagrado. Zé teme a cólera divina. A religião é, então, concebida como um poder terrível que concede e que castiga.

De acordo com Eliade, o espaço sagrado eleva o homem religioso para um meio distinto daquele no qual transcorre sua existência. No templo, o homem liga-se ao divino, proporcionando uma ruptura com o profano. Dessa forma, a igreja faz parte de um espaço diferente da rua onde ela está assentada. Na peça, o elemento complicador foi o espaço de origem da promessa. A igreja não aceita misturar templos de culto a divindades estranhas à hagiografia cristã. Para o padre, Zé servia a dois senhores: a Deus e ao Diabo. Um ritual pagão iniciado em um terreiro de candomblé não poderia ter seu desfecho dentro da igreja católica.

> 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! (*O Pagador de Promessas,* 1989, p. 145)
> [...]

> PADRE
> A igreja é a casa de Deus. Candomblé é o culto do diabo! (*O Pagador de Promessas*, 1989, p. 149)

Zé não compreende a linguagem da cidade e não consegue ser compreendido pelos representantes dela. Para ele, o templo onde fizera a promessa guarda a mesma sacralidade da igreja para onde ele direciona as orações. O mais importante na promessa é o destino final da cruz. Foi pensando na igreja de Santa Bárbara e foi diante da imagem da santa que ele fizera a promessa. No entanto, para o padre, Zé cometera a heresia ao usar o símbolo sagrado do cristianismo em um espaço profano, e, por isso, inverte o valor do símbolo. A cruz, símbolo do sagrado, passa a ser símbolo do profano. Por isso, Zé não pode entrar com ela na igreja. A cruz que ele carrega representa o signo do demônio, logo, um objeto estranho ao ambiente sagrado da igreja.

Na obra *Imagens e Símbolos* (1979), Mircea Eliade apresenta uma análise da importância do simbolismo para o pensamento arcaico, sinalizando o seu papel fundamental na vida de toda a sociedade tradicional. Imagens, símbolos e mitos respondem a uma necessidade humana e preenchem uma função: desnudar as mais secretas modalidades do ser. No cristianismo, os símbolos, as imagens e mitos revelam o caráter soteriológico[27] da religião, daí a necessidade de fundar espaços condizentes com as doutrinas de salvação. Para vivenciar o sagrado, o homem necessita criar o espaço sagrado. Portanto, na ausência de uma igreja com a imagem de Santa Bárbara, Zé-do-Burro faz a promessa no lugar onde ela se encontra: no terreiro de Maria de Iansã. No momento da promessa, ele evoca Santa Bárbara e busca imitar o sacrifício de Cristo para confirmar sua fé cristã. No pensamento arcaico de Zé, não houve embaralhamento dos espaços.

No embate entre Zé e a Igreja, notamos que as pessoas posicionadas a favor do pagador de promessas estão muito mais próximas do terreiro de Maria de Iansã que da igreja católica. Eles também são vítimas da intolerância religiosa. Por isso, o sofrimento de Zé espelha o sofrimento da multidão aglomerada em frente à igreja. A diferença está na forma de encarar o sagrado e o profano. Não percebemos nas pessoas que acompanham a saga de Zé uma negação à igreja católica, mas uma

---

[27]O termo soteriologia vem do vocábulo grego *soteria* e significa salvação, libertação de um perigo iminente, livramento do poder da maldição do pecado, restituição do homem à plena comunhão com Deus.

espécie de anulação da tensão entre os espaços sagrado e profano. Para aquela gente simples, todos os espaços de fé guardam uma sacralidade. Consequentemente, na recusa da igreja, Maria de Iansã poderia receber o símbolo da promessa de Zé. É o que nos revela a personagem *Minha Tia*, vendedora de acarajé, quando apresenta uma solução para o impasse.

> 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 Iansã, Iansã está lá pra receber! (*O Pagador de Promessas*, 1989, p, 182)

Percebemos na atitude da baiana vendedora de acarajé uma simplificação do conflito. A promessa feita em terreiro de Iansã poderia ser paga no terreiro de Iansã. Tudo ficaria acertado. A recusa de Zé leva-o à morte. Na cena final, uma trovoada assustadora precipita sobre o povo. Minha Tia encolhe-se toda, amedrontada, toca com as pontas dos dedos o chão e a testa*: "Êparrei minha mãe!"* e a cruz finalmente chega ao seu destino final.

A análise de Zé-do-Burro mostra a diferença que separa o homem arcaico do homem moderno. No filme, o arcaico e o moderno são apresentados nas cenas iniciais, quando Zé chega a Salvador, ao lado de Rosa. Pelas ruas por onde passa, o personagem é motivo de chacota, pois as pessoas estranham aquele homem que surge carregando uma cruz nas costas. O filme mostra a distância entre o sagrado na visão do homem moderno e do homem arcaico. Na verdade, o homem moderno resiste em perceber que, apesar de toda a sua racionalização e eficiência, continua à mercê de "forças" fora do seu controle. Seus deuses e demônios absolutamente não desapareceram; têm apenas novos nomes. Em tempos de angústia, o homem se vê sem referência, sem um norte para guiá-lo. A racionalização afastou o homem da crença. Toda a manifestação de fé passou a ser falsidade. Sem provas, não há como atestar a validade de Deus. Consequentemente, os símbolos ficaram vazios de significado, não servem como modelos do comportamento humano; não guiam nem orientam a existência humana. O homem moderno libertou-se, ou pensa que se libertou das imagens simbólicas – concebidas como superstições. Como resultado, houve uma perda de valores espirituais em escala alarmante.

Essa discussão pode ser ampliada na análise do filme *O Bem-Amado,* tomando o texto de Dias Gomes como referência. Nas cenas iniciais, vemos Odorico

Paraguaçu seguindo o enterro do prefeito de Sucupira. Ele para na praça do cemitério de Santana, aproveitando a situação para fazer campanha política. Para causar impacto no povo, Odorico posiciona-se embaixo da cruz de madeira que está localizada no meio da praça. Entretanto, essa imagem não evoca sacralidade, antes mostra o falso mito se apropriando dos símbolos da igreja em favor próprio. O posicionamento sob a cruz é estratégico; releva as artimanhas de Odorico para manipular o povo. Porém, mesmo nessa comédia, a cruz revela-se como um poderoso símbolo, mostrando a capacidade de ressignificação dos símbolos.

Um princípio central da crítica dos mitos é que as formas individuais e universais de uma imagem são idênticas. O objetivo da crítica dos mitos é estabelecer um sistema que unifique os diversos mitos; buscam-se torná-lo UM. Campbell já sinaliza tal premissa na obra *O herói de Mil Faces (2007)*, onde afirma não haver milhões de heróis diferentes, mas apenas um, surgido sob mil máscaras diferentes.

Na análise da realidade nacional, Dias Gomes foi bem longe. Não bastava apenas apresentar a fragilidade do herói, era preciso também destruir a figura do grande herói forjado nas expressões artísticas sob os auspícios dos dirigentes da nação. Foi preciso, além disso, problematizar os modelos que surgiam para guiar as massas. Para tanto, o gênero comédia servia bem aos propósitos do dramaturgo. Assim, o desmascaramento dos mitos foi posto sob o signo da comicidade. A denúncia dos falsos mitos não significou a destruição dos modelos, mas o questionamento dos mitos fabricados para uma sociedade em determinado contexto histórico. Tanto no teatro como no cinema, as narrativas propõem um exame crítico do mito, uma vez que não podemos prescindir do mito; é preciso, então, identificar os falsos mitos dos mitos válidos.

Na sociedade dos *mass media*, consolidaram-se imagens simbólicas recorrentes no cinema, na televisão, na literatura e diversas outras artes que beberam nas narrativas mitológicas. Concebido como mensagem, o mito é um sistema de comunicação, uma mensagem. Daí a necessidade de apreender os mitos e os heróis representados nas narrativas, utilizando as chaves interpretativas da Narratologia.

CAPÍTULO III

DO TEXTO DRAMÁTICO PARA AS TELAS: LEITURAS DAS OBRAS *O PAGADOR DE PROMESSAS* E O BEM-AMADO

"It is vital to learn to read images in films. The better one reads an image, the more one understands it, the more power one has over it."
(James Monaco, 2000, p. 18)

É vital aprender a ler as imagens produzidas não somente nos filmes, mas nas diversas expressões artísticas. Elas nos ajudam no autoconhecimento e no conhecimento do mundo que nos rodeia, servindo de instrumento de análise dos eventos da história. Interessa-nos, aqui, dentre as diversas imagens produzidas, aquelas decorrentes do diálogo entre o cinema e literatura, perscrutando as leituras produzidas no processo de adaptação. A proposta de estudo para o presente capítulo centraliza-se no diálogo entre teatro e cinema, tendo como pano de fundo as imagens produzidas sobre o Brasil na década de 1950 e nos primeiros anos de 1960. A conjuntura social, política e histórica do período foram decisivas nas produções artísticas, notadamente no teatro e no cinema. O mundo vivia a tensão do pós-guerra e o Brasil caminhava a passos largos para a Ditadura Militar. Nesse contexto, os signos da cultura não apenas refletiam, mas também refratavam as práticas sociais concretas da nação.

Analisando o conjunto da obra de Dias Gomes, percebemos que a síntese do seu pensamento acerca do herói mítico, pode ser vista na peça *O Berço do Herói,* escrita em 1963. Nela, encontramos uma crítica arrasadora ao herói, enquanto operativo no mundo atual, e à criação e manipulação do mito. Na fala do personagem Cabo Roque, vemos essa desmistificação atingir o âmago do problema:

> Sabe o que acho? Que o tempo dos heróis já passou. Hoje o mundo é outro. Tudo está suspenso por um botão. O botão que vai disparar o primeiro foguete atômico. Este é que é o verdadeiro herói... E vocês ficam aqui cultuando a memória de um herói absurdo... Quando o mundo pode acabar neste momento. E isto não depende de mim, nem dos senhores, nem de nenhum herói. (*O Berço do Herói*, 1990, p. 520)

Qualidades como coragem, caráter e dignidade humana, marcas dos personagens Zé-do-Burro e Branca Dias, são chamadas de absurdas pelo Cabo Roque. E são assim chamadas porque, apesar de serem grandes qualidades, elas

não têm eficácia operacional em face da “bomba” e do mundo que a criou. Portanto, nas peças de Dias Gomes, todos os heróis que lutam para conservar as qualidades descritas acima, são postos sob o signo do “herói vencido”. Da mesma forma, ele procede com os “falsos mitos”, fazendo das peças uma crítica aos falsos mitos construídos para serem forjados de heróis míticos.

Na passagem do teatro para o cinema, Anselmo Duarte e Guel Arraes reproduziram nas telas o *pathos* do “herói vencido” e as peripécias dos “falsos mitos”, atualizando a crítica da nação. É essa leitura que nos seduz. Como produto da cultura, o filme estabelece uma comunicação entre o espectador e a sociedade, mediada pela leitura do realizador do filme. Entretanto, é preciso saber ler as imagens que o cinema produz. Para empoderar um povo, por meio das mensagens de uma expressão artística, é preciso que o texto seja compreendido como um discurso válido e eficaz. Outrossim, faz-se necessário aprender ler o texto, pois tudo importa em uma mensagem artística: o dito e o não dito, os vazios e os cheios, enfim, tudo produz sentido na obra: o texto, as imagens e os sons.

Para situar o estudo dos filmes como mensagens artísticas e ideológicas, necessitamos de instrumentos que nos possibilitem ler os signos do cinema, perceber nas imagens as representações que uma sociedade dá a si mesma. Essa leitura se faz observando as peculiaridades do filme, através de uma reflexão que contemple o autor/diretor, o espectador, a obra e o contexto de produção. De acordo com Jacques Aumont (2013, p. 98), “A tipologia de um personagem ou de uma série de personagens pode ser considerada representativa não apenas de um período do cinema como também de um período da sociedade.” Nessa esteira de pensamento, é preciso pensar o cinema como uma arte narrativa e cada filme como um texto dotado de mensagem própria, que sinaliza uma leitura de mundo.

Pensar o cinema como uma arte narrativa é situá-lo ao lado das demais artes literárias, legitimando-o como um meio capaz de contar histórias tão interessantes quanto as que encontramos no romance e no teatro. O argumento do capítulo fundamenta-se na ideia de que a narrativa fílmica é um enunciado apresentado como discurso, uma vez que envolve um enunciador (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador. É tendo isto em mira que apresentamos uma leitura do processo narrativo do cinema na adaptação de peças teatrais. O objetivo é analisar o texto dramático apreendido pela linguagem cinematográfica, tendo em

vista os aspectos da estética do texto e do filme, bem como os aspectos da cultura representados nas obras.

Nesse capítulo, buscamos verificar como o processo narrativo do texto fonte foi materializado no cinema, tendo como aporte teórico os estudos da Narratologia. De acordo com Anelise Corseuil (2009), a Narratologia possibilita um campo prolífero para os estudos de adaptação. Isso porque qualquer narrativa apresenta uma mesma estrutura de base (*deep structure*) comum a todas as formas narrativas, independente do meio de expressão. Portanto, utilizamos as ferramentas analíticas do texto literário para analisar seus componentes pelo estatuto da ficção no cinema. À luz de autores que estudam o processo de adaptação de obras literárias para o cinema, autores da Narratologia e da estética no cinema, apresentamos um estudo da composição do “herói vencido” e dos “falsos mitos” na passagem entre mídias. A análise faz um cotejo entre texto dramático e filme, apresentando os elementos das peças e como eles foram aproveitados no cinema. Verificamos, nos filmes, se os diretores seguiram a mesma construção diegética das peças, se houve supressões ou acréscimos, e como esses elementos estão construídos no filme.

Dada à multiplicidade de instrumentos de análise fílmica, a matéria de análise exigiu uma definição na escolha do procedimento metodológico, mediante delimitação dos elementos específicos da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, as orientações propostas por Corseuil (2009) dão conta do recorte escolhido para a análise. Dentre as possibilidades de análise, optamos por estudar elementos como montagem, som, cenografia, ponto de vista narrativo, personagens, espaço e tempo na narrativa fílmica, focalizador e caracterização do enredo. Buscamos verificar como se dá o deslocamento desses elementos na passagem do texto escrito para a imagem em movimento. Portanto, a ação do herói e a presença de falsos mitos saem do texto dramático para serem percebidos sob o enfoque dos enquadramentos, planos, angulações, closes, luzes, sons e aspectos da linguagem cinematográfica. Cônscios de que não existe método universal para analisar filmes, dada as possibilidades infinitas de análise, dividimos a pesquisa em duas partes: trilha de imagem e trilha sonora. São esses elementos que, no conjunto, vão construir o universo diegético da obra. É escusado dizer que fatos da história e da cultura são retomados no estudo. Eles esclarecem a interpretação e explicitam os processos pelos quais as imagens adquirem sentido.

3.1 A LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA: A TRILHA DE IMAGENS NA PASSAGEM DO TEXTO DRAMÁTICO PARA AS TELAS

"O cinema é a arte da combinação e da organização."
(Jacques Aumont, 2013, p. 53)

O cinema é uma arte que fala muitas linguagens. De acordo com Jacques Aumont et.al. (2013), um dos traços específicos mais evidentes do cinema é ser uma arte da combinação e da organização. Na combinação de um filme, o diretor mobiliza imagens, sons e inscrições gráficas em organizações e proporções variáveis. Neste sentido, a noção de montagem é central na teorização do filme.

Em um filme, a montagem é uma atividade técnica organizada como profissão e que, no decorrer do tempo, determinou as coordenadas e estabeleceu procedimentos e tipos de análise. Aumont (2013, p. 62) conceitua montagem como "[...] o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração". Portanto, devemos pensar o cinema como o lugar de encontro de todas as modalidades artísticas. Nele, vemos movimentos da música, da fotografia, da arquitetura, da pintura e diversas outras artes, a depender do projeto de montagem pensado para o filme. De posse do roteiro do filme, o cineasta, em primeira etapa, faz uma decupagem dele em unidades de ação, a fim de obter os planos. Na filmagem, esses planos geram muitas tomadas. O conjunto das tomadas vai formar o material bruto, momento em que começa o trabalho de montagem. Primeiro, há uma seleção do material bruto, dos elementos úteis. O diretor pode, então, fazer cortes, eliminando os elementos desnecessários. Depois, faz um agrupamento dos planos selecionados em determinada ordem. Finalmente, obtém a determinação do comprimento exato de cada plano e *raccords*[28] entre os planos.

A sequência acima corresponde aos procedimentos normalmente feitos com a trilha da imagem. A depender das escolhas do diretor, a trilha sonora pode ser feita simultaneamente ou após a montagem definitiva da trilha de imagem. Por isso, devemos considerar a trilha sonora como elemento fundamental na organização da narrativa no cinema, uma vez que a questão do som fílmico e a sua relação com a

[28] O *raccord*, cuja existência concreta decorre da experiência de décadas dos montadores do "cinema clássico", seria definido como qualquer mudança de plano apagada enquanto tal, isto é, como qualquer figura de mudança de plano em que há esforço de preservar, de ambos os lados da colagem, elementos de continuidade." (AUMONT et.al, 2013, p. 77)

diegese trazem contribuições importantes para a compreensão global do filme. Devemos levar em conta que o papel e a concepção da trilha sonora variam de acordo com os filmes. Pela relevância na diegese fílmica, ela se configura em um dos componentes no processo de montagem.

A bem da verdade, a trilha de imagem e a trilha sonora são elementos indispensáveis na construção do texto fílmico, as quais são manipuladas pela montagem, a fim de produzir a obra final. De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2011), a primeira função da montagem é fornecer redes de sentido às imagens. Ela é o instrumento que garante o encadeamento dos elementos da ação, seguindo uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegética. Com isso, o cinema buscou fazer com que o "drama" fosse melhor percebido e compreendido pelo espectador. Isso porque a montagem cria unidade, dando a impressão de não haver elipse entre os planos. Decorre daí o posicionamento de Vicent Amiel (2011), para quem a montagem cinematográfica se configura como uma operação técnica indispensável à feitura dos filmes e um princípio de criação de arte.

O cinema utilizou a colocação de muitas imagens "em sequência" com fins narrativos. Na concepção de Aumont (2013, p. 65), "A montagem cria o movimento, o ritmo e a 'ideia'. Grandes categorias de pensamento, que, aliás, não deixam de confirmar a dita função narrativa [...]". À luz da reflexão posta pelo autor, faz-se necessário discorrer acerca da ideia de movimento no cinema e a impressão de realidade em uma produção fílmica.

A imagem em movimento desencadeia no espectador um processo de participação ao mesmo tempo perceptivo e afetivo. Ela está em constante transformação e está inscrita em um tempo, pois mostra a passagem de um estado de coisa representada para outro estado, produzindo no espectador um efeito de realidade. Falamos em impressão de realidade, termo que lembra os estudos de Aristóteles acerca da verossimilhança. O filósofo foi o primeiro a afirmar que o objeto do drama não é o verdadeiro nem o possível, mas o verossímil. Tal conceito foi mudando ao longo dos séculos. Atualmente, pensamos em verossímil a narrativa cujas ações correspondem a um corpo de máximas admitido como verdadeiro pelo público a que se dirige. Para entender o verossímil no cinema, citamos aqui o pensamento de Jacques Aumont (2013, p. 141): "o verossímil diz respeito, simultaneamente, à relação de um texto com a opinião comum, à sua relação com

outros textos, mas também ao funcionamento interno da história que ele conta". No cinema, o verossímil consiste em certas regras que afetam as ações dos personagens, as quais são reconhecidas pelo público, mas nunca explicadas. Quando assistimos a um filme, buscamos nele a impressão de realidade. Essa ideia é trabalhada por Christian Metz, na obra *A significação no Cinema* (2010, p. 16): "Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real [...]". Creditamos o fato à junção da trilha de imagem e trilha sonora, as quais nos transportam para outro mundo, aquele onde se dá os eventos do filme. Portanto, a impressão de realidade provocada pela diegese do filme, pelo universo ficcional, deve-se à utilização de materiais e técnicas adotadas pelo cineasta na produção de um filme.

O segredo do cinema, na visão de Metz, consiste em colocar muitos índices de realidades em imagens. Elas irão nutrir o imaginário no espetáculo e com isso produzir o esperado efeito de realidade. A trilha sonora (sons, ruídos, vozes e músicas) entra na composição desses índices, uma vez que tudo no filme existe para significar. Podemos concluir, então, que o cinema ofereceu à ficção, por meio da imagem em movimento e do som, a duração e a transformação. Por conta disso, foi possível operar o encontro do cinema com a narração.

No que tange ao efeito narrativo no cinema, os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema, os quais são anteriores ao seu surgimento. No entanto, a análise estrutural literária evidenciou que qualquer história, qualquer ficção, possui os mesmos estatutos de organização. Utilizamos como base as chaves interpretativas da Narratologia, pois tal como o texto literário, um filme é um texto plurissignificativo, possibilitando várias leituras. Cada leitura que se quer válida recorre a elementos dentro do texto e fora dele para comprovar seu ponto de vista. Como estamos trabalhando no campo da adaptação teatral para o cinema, devemos considerar os sentidos estabelecidos no texto fonte e aqueles produzidos pelo cineasta. No processo de montagem, escolhas são feitas. Trata-se de um trabalho coletivo, a fim de transformar em imagens um texto construído tendo em vista a encenação nos palcos. Apesar de considerar as indicações cênicas apresentadas pelo dramaturgo no texto dramático, no processo de adaptação para o cinema, o cineasta, geralmente, não visa à transposição do texto, tal como idealizada pelo

autor. Na passagem entre mídias, o realizador do filme exibe uma nova leitura da obra, atualizando-a de acordo com o contexto histórico e cultural do período no qual o texto foi escrito e o período da produção fílmica tendo em vista os aspectos mercadológicos. Além disso, trata-se de um novo olhar, carregado das leituras de vida do cineasta e das ideologias veiculadas na obra de chegada.

Assim sendo, levando em conta todas as reflexões que situam teatro e cinema como narrativas, a abordagem narratológica pode servir de procedimento de análise do texto dramático e do texto fílmico. Para Yves Reuter (1995), trata-se de uma abordagem interna que considera o texto nele mesmo, como um conjunto fechado de signos linguísticos, mas que não se fecha em uma clausura absoluta. Todo texto, na verdade, inscreve-se em um determinado universo e a ele se refere; além disso, o autor e o leitor/espectador, cada um a sua maneira, enriquecem-no com seus conhecimentos. O texto produz, portanto, efeitos de remissão ao mundo e a outros textos, decodificados pelo leitor, que participa da sua compreensão e interpretação. Esses mecanismos de referenciação constituem a abertura do texto.

Cientes dessa abertura de possibilidades de interpretação suscitada pelo texto, propomo-nos realizar uma análise das peças de Dias Gomes, adaptadas para o cinema. Apresentamos nossas verdades acerca do texto dramático e do filme, mas sabendo da existência de outras verdades. E é isso que encanta o leitor/espectador no olhar lançado às obras a cada nova leitura e a cada época.

3.1.1 *O Pagador de Promessas* e *O Bem-Amado* em cena: o processo narrativo na passagem do texto fonte para a obra adaptada

"O encontro do cinema com a narratividade [...] é um fato histórico e social."
(Christian Metz, 2010, p. 113)

De acordo com Jean-Pierre Ryngaert (1996, p. 35), "Toda obra dramática pode ser apreendida, em primeiro lugar, na sua materialidade no modo como a sua organização de superfície se apresenta sob a forma de obra escrita". Tomamos essa assertiva para o cinema. Assim como a peça teatral pode ser analisada na sua materialidade, o filme também é passível de estudo, uma vez que antes de existir na tela, ele existe no texto, materializado no roteiro.

Na análise do filme, buscamos compreender a diegese apresentada pelo diretor. De acordo com João Batista de Brito (1995, p. 194), a diegese no domínio da narração fílmica é “tudo que integra a história que o filme conta, inclusive aquilo que a câmara não mostra, mas se sabe ficcionalmente existente”. Para Sandra Luna (2009), a diegese corresponde a todo o universo ficcional de um filme, incluindo não apenas sua dimensão narrativa, mas também os processos descritivos acolhidos pela textualidade fílmica. Assim, é importante observar o grau de interferência do realizador do filme na construção lógica diegética. Atentar para o discurso autoral de um filme significa perceber as escolhas de enquadramento dos planos feitos pelo diretor e outros recursos estilísticos utilizados no processo de adaptação do texto teatral para o cinema.

No estudo do processo narrativo, devemos levar em consideração a ficção no teatro e no cinema. Ambas contam histórias, utilizando os mesmos recursos estilísticos do romance, mas com algumas nuanças. A ausência de narrador no teatro e, em muitos casos, no cinema, implica envolvimento mais direto do receptor com o texto. Por isso, autores como Jacques Aumont (2013) preferem o termo instância narrativa para designar o lugar abstrato onde se elaboram as escolhas narrativas. O fato é que em toda obra há sempre um olhar, um ponto de vista que direciona a leitura do texto. Além disso, teatro e cinema, como ficção, compartilham o estatuto de serem artes que se realizam pela ação. De acordo com os estudos narratológicos, a ficção é constituída pelas ações, as quais são efetuadas pelas personagens, dentro de um determinado universo espaço-temporal. As ações são unidades integradas à intriga, arcabouço necessário a toda ficção.

Ler uma peça de teatro e assistir a um filme configuram-se atividades de percepção operadas através de uma série de ações concatenadas. Elas se ligam por uma relação de causalidade, em que uma ação desencadeia outras ações. Assim, toda narrativa é composta por uma multiplicidade de ações. Na leitura de uma obra de ficção, a narrativa vai, aos poucos, se constituindo. A narrativa também é feita de anúncios, lembranças, correspondências, deslocamentos, saltos e recuos, que fazem dela uma rede significante. (AUMONT, 2013). No entanto, devemos considerar o texto narrativo como um discurso fechado, materialmente limitado, pois ele comporta um início e um fim.

A análise literária evidenciou que qualquer história, qualquer ficção, pode reduzir-se ao encaminhamento de um estado inicial a um estado final e pode ser esquematizada por uma série de transformações que se encadeiam através de sucessões de ações na diegese. Existem, dentro da perspectiva narratológica, diversos pontos de vistas pelos quais se podem abordar uma narrativa. O modelo que optamos para compreender a intriga das peças *O Pagador de Promessas* e *O Bem-Amado,* adaptadas para o cinema, foi criado por A. J. Greimas e Paul Larivaille, apresentado por Yves Reuter, na obra *Introdução à Análise do Romance* (1995). Greimas e Larivaille tentaram dar conta da intriga adotando um modelo mais abstrato e mais simples. Toda a narrativa seria fundada na seguinte *superestrutura*, chamada também *de esquema canônico da narrativa ou esquema quinário*[29]*.* Utilizamos o termo "quinário" por conta das cinco grandes 'etapas' que compõe uma narrativa.

Transformação

Estado inicial ***Complicação ou força perturbadora*** ***Dinâmica*** ***Resolução ou força equilibradora*** ***Estado final***

De acordo com Reuter:

> A narrativa se definiria então como *transformação* de um estado em um outro estado. Esta transformação é constituída por um elemento que desencadeia o processo de transformação, pela dinâmica que o efetua (ou não) e por um outro elemento que encerra o processo de transformação. (REUTER, 1995, p. 49)

Esse esquema é eficaz na análise do texto dramático e na análise do filme. Diferentemente do romance, que combina várias narrativas mínimas, na peça teatral o enredo é concentrado em uma única ação nuclear, circunscritos a poucos episódios. Em *O Pagador de Promessas*, vemos a transformação na vida de Zé-do-Burro, um camponês que sai de sua terra, percorre sete léguas carregando uma cruz, a fim de cumprir a promessa de depositá-la no altar de Santa Bárbara, em Salvador. Pensando em termos aristotélicos, a transformação do herói na tragédia vai da felicidade à desdita. É esse o percurso do herói na tragédia grega que Dias Gomes desenhou para Zé-do-Burro.

[29] Ver esse esquema em: REUTER, Yves. **Introdução à Análise do Romance**, 1995, p. 49

No texto teatral, o enredo é construído de acordo com as etapas do esquema quinário. O conflito dramático inicia-se *in medias res*. Interessante notar que o início *in media res* um traço característico da tragédia clássica, conservado no fazer poético moderno. Os eventos da história são retomados através de recursos narrativos, trazidos à baila pela memória. A origem da promessa de Zé-do-Burro nos é revelada no meio da narrativa, pelo recurso do analepse (*flashback* na linguagem cinematográfica). Nesse momento, no diálogo que Zé trava com o padre Olavo, há uma retomada, pela memória, dos eventos que deram origem à promessa.

No estado inicial, temos as informações apresentadas nas didascálias situando Zé-do-Burro nas escadarias da Igreja Santa Bárbara. Acompanhado da esposa (Rosa) e com a cruz nos ombros, ele senta e espera amanhecer o dia, a fim de cumprir a promessa e voltar para o sítio onde mora. Nesse momento, as forças perturbadoras aparecem para transformar a situação do herói. Primeiro aparece Bonitão, o cafetão que desencaminha a esposa de Zé. Apesar da traição não afetar a dignidade moral do herói, o ato é importante para a diegese, pois reforça a solidão de Zé-do-Burro no mundo e a queda de Rosa precipita a queda do herói. Rosa desiste do marido no momento que escolhe dormir em um “colchão de mola”. Ela quer para si outra vida, onde não há lugar para Zé, tão ligado aos elementos de um mundo distante da realidade em que ele e Rosa agora se encontram. Além disso, Bonitão faz a leitura das palavras de Rosa, compreendendo-as em termos de “livrar-se do marido”. Assim, o cafetão passa a arquitetar um plano para eliminar o herói.

Na organização das ações, os eventos de Rosa são apenas percebidos pelo leitor, que faz a leitura do ocorrido e faz uma projeção desses eventos na vida do herói. Isso funciona como prolepses da narrativa (*flashforward,* na linguagem cinematográfica), sinalizando também a queda de Zé. No entanto, inocente dos acontecimentos à volta, Zé-do-Burro permanece firme no cumprimento da promessa. Ele aguarda pacientemente o alvorecer nas escadarias da igreja. E quando isso ocorre, quando as portas da igreja se abrem para os fiéis da primeira missa, surge Padre Olavo, o elemento complicador da intriga.

Nesse ponto, a trama sofre uma nova transformação e passa para a dinâmica da narrativa. Zé tenta convencer o padre de que fizera a promessa em terreiro de Iansã, mas aos pés da imagem de Santa Bárbara. O padre impede a entrada do pagador de promessas na igreja, pois ele cometera uma heresia, misturando os

santos da hagiografia cristã com os signos do candomblé. A tensão aumenta e o impasse se estabelece, preocupando as instâncias mais altas da igreja. Então o Monsenhor Otaviano é enviado ao local, a mando do Arcebispo, para resolver o caso. A solução para o impasse é apresentada pelas autoridades da igreja:

> MONSENHOR
> Venho aqui a pedido do Monsenhor Arcebispo. S. Exa. está muito preocupado com o vulto que está tomando este incidente e incumbiu-me, pessoalmente, de resolver a questão. A fim de dar uma prova de tolerância da Igreja para com aqueles que se desviam dos cânones sagrados...
>
> ZÉ (*Interrompe*)
> Padre, eu sou católico. Não entendo muita coisa do que dizem, mas queria que o senhor entendesse que eu sou católico. Pode ser que eu tenha errado, mas sou católico.
>
> MONSENHOR
> Pois bem. Vamos lhe dar uma oportunidade. Se é católico, renegue todos os atos que praticou por inspiração do Diabo e volte ao seio da Santa Madre Igreja.
>
> ZÉ (*Sem entender*)
> Como, Padre?
>
> MONSENHOR
> Abjure a promessa que fez, reconheça que foi feita ao Demônio, atire fora essa cruz e venha, sozinho, pedir perdão a Deus.
>
> ZÉ (*Cai num terrível conflito de consciência)*
> O senhor acha mesmo que eu devia fazer isso?!...
>
> MONSENHOR
> É sua única maneira de salvar-se. A igreja católica concede a nós, sacerdotes, o direito de trocar uma promessa por outra.
> (*O Pagador de Promessas,* 1989, p. 211- 212)

A passagem acima confirma o alto grau de poder da igreja católica e dos representantes dela, a ponto de igualar-se aos santos para quem fazemos promessas e pedimos graças. Além disso, o discurso aponta o destino de Zé, caso não abjurasse a promessa feita. A referência ao “demônio” provoca uma reação no herói, que vacila no compromisso com Santa Bárbara.

É nesse intermédio que, antes e depois da intervenção do Monsenhor, apresentam-se as figuras surgidas para engendrar ainda mais a dinâmica do conflito dramático. Galego, o dono do bar, surge para incentivar Zé a resistir à Igreja; Minha Tia, a baiana do acarajé, está na história para aconselhar Zé a pagar a promessa no

terreiro de Iansã, onde a divindade estaria para receber a cruz; o repórter fica sabendo desse furo jornalístico e surge para acompanhar o impasse, distorcer as palavras de Zé e, assim, conseguir um “furo jornalístico” para o jornal onde trabalha; Dedé Cospe-Rima oferece seus serviços artísticos para Zé. Enfim, todos entram na dinâmica da história para atuarem como forças perturbadoras e propulsoras do conflito trágico.

Na passagem da dinâmica para a resolução, percebemos uma nova transformação do herói. Inicialmente ele se sente abandonado por Santa Bárbara e vencido pelas engrenagens sociais. As forças perturbadoras o confundem, principalmente a esposa, que observa o desenrolar das ações e prevê um desfecho trágico para o herói. Por isso, Rosa ainda tenta fazê-lo mudar de ideia:

> Rosa
> Zé, esqueça Santa Bárbara. Pense um pouco em nós.
> (O Pagador de Promessas, 1989, p. 164)
> [...]
> Zé *(Balança a cabeça, sentindo-se perdido e abandonado)*
> Santa Bárbara me abandonou. Por que, eu não sei... não sei!
> (O Pagador de Promessas, 1989, p. 254)
> [...]
> Rosa
> Se ela abandonou você, abandone também a promessa. Quem sabe se não é ela mesma que não quer que você cumpra o prometido?
> (*O Pagador de Promessas*, 1989, p. 255)

Esse momento revela a fragilidade e a grandeza do herói, que mesmo vencido se mantém íntegro. E a resolução é posta:

> Zé
> Não... mesmo que ela me abandone, eu preciso ir até o fim. Ainda que já não seja por ela... que seja só pra ficar em paz comigo mesmo.
> (*O Pagador de Promessas,* 1989, p. 255)

No clímax do conflito dramático, o “secreta” e o delegado aparecem para levar Zé preso. Essa cena é reforçada pela presença do padre, acusando Zé de mentiroso e autorizando a ação da polícia. Sem saída, Zé percebe seu fim:

> Zé
> Agora eu decidi: só morto me levam daqui. Juro por Santa Bárbara, só morto. (*O Pagador de Promessas*., 1989, p. 260)

A morte de Zé não é apresentada em diálogos, mas narrada pelo autor nas indicações cênicas:

> 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 subjugá-lo. E os capoeiras 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. (*O Pagador de Promessas*, 1989, p. 261-262)

Esse evento na narrativa representa a passagem para o estado final na vida do herói vencido. Os capoeiristas surgem, então, para assumir a continuidade da promessa de Zé. Colocam-no "sobre a cruz, de costas, com os braços estendidos como um crucificado". (*O Pagador de Promessas,* 1989, p. 263). Depois, eles avançam para a igreja, a fim cumprir a promessa de Zé-do-Burro.

Todo o conflito dramático acima apresentado foi respeitado na passagem para o filme. Na verdade, quando Anselmo Duarte procurou Dias Gomes para comprar o argumento da peça, o respeito ao texto teatral foi o ponto exigido pelo dramaturgo. Inclusive, foi exigência do próprio Dias Gomes acompanhar a construção do roteiro do filme para garantir essa "fidelidade" ao texto fonte, segundo relata Anselmo Duarte na biografia organizada por Luiz Carlos Merten (2007).

Anselmo assistiu à encenação da peça e tentou levar para o cinema toda a atmosfera da história contada nos palcos. Essa aproximação deve-se, também, ao fato de o filme ter sido produzido concomitantemente à apresentação da peça no teatro. Poucos cortes foram feitos e o conflito dramático seguiu colado ao texto da peça, mas com algumas mudanças próprias do universo cinematográfico.

Na análise dessas mudanças, comecemos pela descrição do estado inicial do filme, distinto do texto da peça. No cinema, a diegese também inicia *in medias res*, mas em outro ponto da história, comparado ao texto teatral. No filme, vemos Zé ajoelhado aos pés da imagem de Santa Bárbara em um terreiro de candomblé. A imagem sinaliza ser esse o momento da promessa. Depois vemos Zé, com a cruz nos ombros e Rosa ao seu lado, caminhar por paisagens diversas. A montagem dos diversos planos para compor a cena, mostrando a caminhada de Zé por diferentes

paisagens, sinaliza o longo caminho percorrido pelo herói, e o tempo gasto desde sua saída do sítio até a igreja, em Salvador. Além disso, a imagem do homem carregando uma cruz foi, simbolicamente construída, para que o espectador remetesse a história de Zé à narrativa bíblica. A procissão de pessoas seguindo Zé pelo caminho confirma as intenções do diretor em relacionar o caminhar de Zé-do-Burro ao martírio de Cristo. As ações da cena inicial apresentada no filme são retomadas na cena do diálogo entre o padre e Zé, no momento em que a origem da promessa é revelada. O diretor faz uma leitura da cena escrita no texto dramático e traz os elementos para o início do filme, para que o espectador possa, depois, retomá-la pelo recurso da memória, mediante *flashback*.

> PADRE *(Dá alguns passos de um lado para outro, de mão no queixo e por fim detém-se diante de Zé-do-Burro, em atitude inquisitorial)*
> Muito bem. E que pretende fazer depois... depois de cumprir a sua promessa?
>
> ZÉ *(Não entendeu a pergunta)*
> Que pretendo? Voltar pra minha roça, em paz com a minha consciência e quite com a santa.
>
> PADRE
> Só isso?
>
> ZÉ
> Só...
>
> PADRE
> Tem certeza? Não vai pretender ser olhado como um novo Cristo?
> (*O Pagador de Promessas*, 1989, p. 145-146)

Outro evento presente no estado inicial do filme, distinto da peça, é a saída de Rosa com Bonitão. No texto dramático, o autor apenas sugere, deixando para o leitor a compreensão dos fatos. Tornou-se prática na construção de texto, o autor intercalar vazios e cheios na narrativa. Para Ryngaert (1996, p. 42) “Nunca é dito tudo, nem tudo é para dizer [...]”. Essa prática também é corrente nas produções cinematográficas. No filme de Anselmo Duarte, acompanhamos Rosa seguir com Bonitão até o hotel e fechar a porta do quarto. A traição da esposa é também sugerida no filme, mas não interfere na ordem do *esquema quinário* proposto para o texto e para o filme, o qual permanece centrado na perspectiva de Zé-do-Burro.

Com relação à promessa, sua origem o espectador só descobre no encontro de Zé com o padre, tal como narrado no texto dramático. No cinema, essa

passagem é construída utilizando as técnicas de campo e contracampo no encontro de Zé com o padre na escadaria da igreja. A câmera vai fechando em *close-up* nos rostos dos dois personagens na cena em que a origem da promessa é revelada. Esse enquadramento é gradativo, na medida em que os fatos vão sendo apresentados, servindo para criar uma tensão nos diálogos entre o pagador e o padre. Além disso, a câmera enquadra o padre em *contra-plongée*, ou seja, de baixo para cima, numa posição elevada em relação a Zé-do-Burro, enquadrado em *plongée (*de cima para baixo), nos degraus da igreja, abaixo da posição onde se encontra o padre. Essas escolhas já revelam o lugar do poder, onde situamos o pagador de promessas numa relação de submissão à autoridade clerical. É sempre de cima que percebemos o olhar do padre em direção ao pagador de promessas.

Outra sequência do filme, inexistente na peça, é a procissão da Santa Bárbara, subindo as escadarias até a entrada da igreja. Sem poder entrar na igreja, Zé acompanha a procissão da santa por toda a escadaria até a porta da igreja, quando o padre o impede de entrar. Seguramente, essa é a cena mais simbólica do filme, onde o *pathos* do herói carregando a cruz ao lado do andor da Santa é percebido em toda a sua potência. A câmera enquadra o rosto de Zé-do-Burro em *close-up*, alternando as imagens dele com o olhar da santa, produzindo um diálogo mudo entre os dois. Esse jogo de campo e contracampo entre Zé e a santa cria um efeito de comoção no espectador, que acompanha o desespero no olhar de Zé e o olhar de piedade de Santa Bárbara. A cena é acompanhada por uma trilha sonora, com fiéis cantando “Ave Maria” enquanto seguem a imagem da santa, potencializando o *pathos* do herói.

Toda a representação do filme segue o esquema quinário do texto dramático. De acordo com Anselmo Duarte (apud MERTEN, 2007), os cortes e as alterações feitas no texto fonte foram necessários para dar dinamicidade ao filme. Como resultado, a montagem do filme deu muito mais ênfase ao conflito dramático da peça e possibilitou o nascimento de uma nova obra. Além disso, percebemos nas escolhas uma intenção do diretor em apresentar uma ideologia acerca do tema abordado no texto dramático. O filme mostra o confronto do indivíduo contra as forças constituídas. Assim, podemos pensar o drama de Zé-do-Burro como uma metáfora da situação política do Brasil do período. Observamos, na peça, que todas as ações da igreja visavam à manutenção do poder e controle da imagem que ela

tinha perante a sociedade. A ida do Monsenhor revelou muito mais uma preocupação política da igreja do que uma preocupação com a promessa de Zé-do-Burro. Anselmo Duarte mostra as engrenagens de todas as instituições de poder, revelando-as perversas e injustas. Elas foram apresentadas no filme em momentos pontuais: no encontro das autoridades clericais para resolver o impasse criado por Zé nas escadarias da igreja, colocando em risco a imagem da Igreja; na cena do jornal, quando é imposto ao jornalista que encontre uma notícia sensacionalista a qualquer custo; e nas ações da polícia que manda prender, sem dar oportunidade de defesa. Nesse contexto, não há como manter a dignidade, sem conceder. Àqueles que não concedem, tal como Zé-do-Burro e Branca Dias, resta a morte. Eles acabam sendo vencidos pelas forças superiores.

Com relação à peça *O Bem-Amado*, tal como *O Pagador de Promessa*, a narrativa pode também ser operada no esquema quinário. O enredo é simples: Odorico Paraguaçu se elege utilizando como plataforma de campanha a construção de um cemitério. Depois de eleito, constrói o campo santo, mas não consegue inaugurá-lo porque ninguém morre em Sucupira. A oposição se movimenta e o povo se revolta com o prefeito, que resolve trazer um cangaceiro para a cidade, na esperança de provocar alguma morte. Zeca Diabo, o cangaceiro, é então nomeado delegado da cidade, mas contrariando as expectativas de Odorico, em vez de matar, coloca-se em defesa do povo. Após peripécias, uma mulher é morta, uma trama é descoberta e Odorico acaba sendo morto pelo delegado-cangaceiro, inaugurando o cemitério.

A intriga construída por Dias Gomes é saborosa. Nela, sai de cena o herói vencido para dar lugar os falsos mitos. O povo sucupirano enaltece a figura do “político salvador da Pátria”, quando de fato, Odorico é corrupto, mentiroso, enganador e esbanjador do dinheiro público. Outro falso mito trabalhado na narrativa é a figura do cangaceiro, Zeca Diabo, representado sob o prisma da figura mítica. Em torno dele, muitas histórias de mortes e violência foram criadas. No imaginário do povo sucupirano, Zeca Diabo é a própria encarnação do demônio. Ele carrega consigo o estereótipo do cangaceiro “fazedor de defuntos”. Todo esse imaginário, no entanto, revela-se falso quando passamos a conhecer o mito no decorrer da diegese. Aos poucos, o leitor/espectador vai percebendo a humanidade de Zeca Diabo e a profunda vontade dele em ajudar o povo simples do nordeste.

Apesar da figura do cangaceiro ser importante, ela só ganha relevância no filme. O texto dramático respeita a unidade de ação, centrada em um único personagem: Odorico Paraguaçu. Portanto, Zeca Diabo, no texto da peça, só é pensado na engrenagem da dinâmica da intriga, ou seja, ele só existe em função de Odorico.

Seguindo a linha narratológica, temos o seguinte esquema quinário: no estado inicial, vemos Odorico aparecer no cortejo fúnebre de um pescador, que Janaína não quis no mar. Por isso, os companheiros tiveram que jogar o morto na rede e seguir com ele, numa viagem de léguas para Santana, cidade vizinha, uma vez que em Sucupira não havia cemitério. Esse fato é então aproveitado por Odorico, que convence o povo acerca da urgência do "construimento" de um campo santo. A construção do cemitério transforma-se em plataforma de campanha de Odorico, que se aproveita da inoperância dos governantes de Sucupira para ludibriar o povo. Na verdade, não é o projeto de governo, mas o discurso de Odorico que faz toda a diferença. O poder de oratória – algo verborrágico – seduz o povo que o elege salvador dos desamparados sucupiranos, transformando-o em mito:

> ODORICO
> Quem ama sua terra deseja nela descansar. Aqui, nesta cidade infeliz, ninguém pode realizar esse sonho, ninguém pode dormir o sono eterno no seio da terra em que nasceu. Isto está direito, minha gente? (*O Bem-Amado*, 1990, p. 229)
> [....]
>
> ODORICO *(Já passando a um tom de discurso*)
> Vejam este pobre homem: viveu quase oitenta anos neste lugar. Aqui nasceu, trabalhou, teve filhos, aqui terminou seus dias. Nunca se afastou daqui. Agora, em estado de defuntice compulsória, é obrigado a emigrar; pegam seu corpo e vão sepultar em terra estranha, no meio de gente estranha. Poderá ele dormir tranquilamente o sono eterno? Poderá sua alma alcançar a paz?
> (*O Bem-Amado*, 1990, p. 230)

Odorico consegue ganhar as eleições com esse discurso. Ele convence o povo a preocupar-se mais com a morte do que com a vida. A construção do cemitério é então a plataforma de campanha e ponto de honra de seu governo. Na peça, a complicação se dá quando Odorico já é prefeito. Para manter o mito e alimentar a vaidade, o salvador precisa ter seu nome inscrito na história, materializado nos "*mercibocus*" gravados nas lápides do cemitério que pretende construir. Assim, para erguer a morada dos mortos, Odorico desvia verbas

destinadas à vida dos habitantes: água e luz. Dito e feito, assim ele o faz. Até aí não há complicação; ela só se configura na passagem do tempo, quando o cemitério já está construído, mas, para azar do bem-amado, ninguém morre. Instala-se na trama a força perturbadora: a ausência de defunto.

Os eventos ocorridos posteriormente à construção do campo santo vêm para tentar resolver esse problema: a falta de defunto. A dinâmica que se estabelece gira em torno desse fato. Nesse momento da diegese, algumas personagens aparecem para enriquecer o universo dramático da peça: As irmãs Cajazeiras, Neco Pedreira e Zeca Diabo.

As irmãs Cajazeiras (Dulcinéa, Dorotéa e Judicéa) acompanham toda a narrativa, movimentando os eventos da diegese. Elas ajudam o prefeito, importando para Sucupira um primo em "estado de defuntice", vindo de Salvador. Mas Ernesto, o tal primo, espantosamente recupera-se. A água, o clima e o ar da cidade devolvem-lhe a vida, acabando com os planos de Odorico.

Neco Pedreira, dono do Jornal *A Trombeta,* também surge na dinâmica da peça. Ele representa a força opositora de Sucupira. Utilizando o jornal ("imprensa marronzista" no dizer de Odorico), Neco incita a população a se posicionar contra Odorico, uma vez que o cemitério se transformou em um "elefante branco". No texto dramático, são poucas as aparições do jornalista. Tudo que sabemos de suas ações vem através da fala de Odorico, que tenta manipular o leitor/espectador acerca da credibilidade do jornal:

> ODORICO (*Resmunga, enquanto lê*).
> Patife! Canalha! *(Amarrota o jornal violentamente e atira-o ao chão. Põe-se a andar nervosamente de um lado para o outro, e por fim senta-se à sua mesa, parecendo a ponto de ter um colapso)*
>
> DOROTÉA (*Entra quase marcialmente)*.
> Bom-dia, senhor prefeito.
>
> ODORICO
> Bom-dia. *(Levanta-se de um salto.)* A senhora já leu a gazeta?
>
> DOROTÉA
> Ainda não.
>
> ODORICO
> Esse patifento desse Neco Pedreira me chama de demagogo esbanjador dos dinheiros públicos... me xinga de tudo quanto é nome. *(Apanha o jornal.)* Leia a senhora mesma, leia.
>
> (*O Bem-Amado,* 1990, p. 251-252)

Acuado pelo povo e pela oposição partidária, Odorico manda Mestre Ambrósio buscar de volta o cangaceiro Zeca Diabo, fugitivo da polícia. A chegada do cangaceiro movimenta a cidade, pois Odorico, além de custear o retorno dele, nomeia-o delegado da cidade, na esperança de que Zeca Diabo faça jus ao nome e produza algum defunto. No entanto, tudo isso não produz o efeito desejado. Regenerado, o cangaceiro-delegado se torna colaborador de Neco Pedreira na produção de sua biografia, para desespero do prefeito.

Sem saída, a cartada final de Odorico é provocar um assassinato passional. E a trama se desenvolve para isso, envolvendo uma das irmãs Cajazeiras. A essa altura da narrativa, compreendemos a famosa tirada de Odorico: “Em política, os finalmentes justificam os não-obstantes”. Ele é amante de Dulcinéa, casada com Dirceu Borboleta. Desconfiado, Dirceu revela a Odorico, cartas anônimas denunciando a traição da esposa, sem apontar nomes. Aproveitando-se disso, Odorico faz Dirceu pensar que “Dona Dudu” é amante de Neco Pedreira. Depois, incita-o a procurar Neco, dando-lhe uma arma para “lavar a honra”. Dirceu sai em direção à gazeta, ouvem-se tiros e Dulcinéa é morta.

A morte de Dulcinéa seria a resolução do problema de falta de defunto para inaugurar o cemitério, mas surge um dado modificador da situação. Um tio das irmãs aparece com uma carta testamento do pai da família Cajazeiras, pedindo que todas as filhas fossem enterradas no mausoléu da família, no cemitério de Jaguatirica. Isso devolve a ação para a dinâmica da peça. Mesmo com defunto, não há como inaugurar o cemitério. Ademais, as ações precipitam para outra resolução; Neco Pedreira consegue provar que tudo fora plano de Odorico, revelando que fora ele o verdadeiro responsável pela morte de Dulcinéa.

O povo se revolta e pede justiça. O falso mito é descoberto e a cidade clama por um novo salvador. Acuado, Odorico tenta o último recurso, forjando um atentado contra ele. Seu objetivo é comover a população e acusar a oposição do crime. Odorico pensa em contar com Zeca Diabo para realizar a farsa:

> ODORICO
> Está aí o homem de que eu preciso! Capitão Zeca Diabo! Dou minha palavra que o senhor vai ter um fim de vida tranquilo, como desejava, com a minha proteção e a minha ajuda. Lhe dou até uma fazendinha pro senhor criar suas galinhas.

> ZECA
> E pra quê, seu Dotô-Coroné-Prefeito?
>
> ODORICO
> Pro Senhor me ajudar. Estão querendo acabar comigo, Capitão. Esses badernistas conseguiram botar o povo contra mim. E é preciso que aconteça alguma coisa que vire o jogo, o senhor está entendendo? Um atentado, por exemplo. Um atentado covarde, brutal, que revoltasse todo mundo! Um atentado simulado, é claro... E quem melhor pra isso que Zeca Diabo? Vamos imaginar que o senhor entrasse aqui agora, de trabuco em punho, mandando bala pra tudo quanto é lado. Eu finjo que me defendo, faço uma laúza dos diabos, o senhor foge no seu cavalo e a gente bota a culpa na Oposição que contratou o senhor pra fazer isso! (*O Bem-Amado,* 1990, p. 350-351)

A solução do problema cabe, então, a Zeca Diabo, que faz a justiça que conhece:

> ZECA
> Era bom vosmicê pegar também o revólver....
>
> ODORICO
> Ah sim... Eu também tenho que dar uns tiros.... pra fingir que resisti.
>
> *Odorico abre a gaveta da escrivaninha e apanha o revólver.*
>
> ODORICO
> Bem, agora o senhor dá uns tiros pra cima e sai correndo.
>
> *Zeca Diabo puxa o revólver, lento.*
> ZECA
> Seu Dotô-Coroné-Prefeito, eu mandei vosmicê pegar no revólver não foi pra dar tiro para cima, foi pra se defender, porque eu vou lhe matar.
> *Odorico sente que ele está falando sério. Apavora-se.*
> ODORICO
> Oxente... que brincadeira é essa?!
>
> ZECA
> Não é brincadeira não, seu Dotô-Coroné-Prefeito. Traidor não merece viver, tanto mais traidor de moça donzela. Se tem bala nesse revólver, atire em mim, que meu Padim Pade Ciço é testemunha que eu nunca matei ninguém que antes não quisesse me matar. Afora a raça do Coronel Lidário, que isso não conta. Vamos, atire!
> (O Bem-Amado, 1990, p. 350-351)

O cangaceiro lava a honra de Dulcinéa com sangue. Odorico é morto e a trama segue para o estado final. Fecha-se a narrativa com o sepultamento de Odorico, que inaugura o cemitério em uma cerimônia proferida por Neco Pedreira.

Utilizando a mesma oratória verborrágica de Odorico, o conflito dramático chega ao fim:

> NECO
> Só tu, Odorico, mais ninguém, podias merecer a subida honra de inaugurar este campo-santo, que foi a grande obra do seu governo, o grande sonho de sua vida, afinal realizado! Adeus, Odorico, o Grande, O Pacificador, o Desbravador, o Honesto, o Bravo, o Leal, o Magnífico, o Bem-Amado... (*O Bem-Amado,* 1990, p. 355)

A peça pertence a uma fase em que a dramaturgia brasileira procurava pesquisar a realidade, fazendo uma espécie de tipificação do brasileiro. Ela teve uma vida acidentada no teatro, só ganhando a merecida relevância na televisão. O fato é que Dias Gomes fizera uma comédia em um contexto de tensão, onde a própria realidade não cabia textos cômicos. No entanto, percebemos na peça uma crítica do dramaturgo tendo em vista o momento histórico vivido, utilizando o riso como uma arma poderosa no desmascaramento da realidade. Nos anos de ditadura militar, a censura não permitiu sua encenação. Em 1973, Dias Gomes leva a história de Odorico para a televisão, ampliada para o formato de telenovela e, posteriormente, ampliada um pouco mais para o seriado que ficaria no ar por quatro anos.

Dado o sucesso estrondoso na televisão, Guel Arraes aguardou a passagem do tempo para levá-la às telas. Sob o signo do gênero comédia, o diretor repete no cinema as peripécias de um prefeito à cata de um defunto. A crítica aos políticos corruptos permanece no filme, mas dada a liberdade de representação da realidade, o diretor atualiza, em 2010, uma leitura crítica do país mediante um filme datado, juntando realidade e ficção na história de Odorico. A narrativa tem início na década de 1960 e segue até as movimentações pelas “Diretas Já”, na década de 1980.

O diretor aproveitou para o cinema o mesmo esquema do texto dramático, inserindo novos núcleos narrativos no filme. Temos no cinema cinco núcleos narrativos principais, desdobrados em episódios. São eles: a história de Odorico Paraguaçu, a de Vladimir de Castro, a de Neco Pedreira/Violeta, a de Zeca Diabo e a das irmãs Cajazeiras/Dirceu Borboleta. No entanto, todos os núcleos narrativos, de algum modo, ligam-se à figura central de Odorico. Isolando os núcleos, podemos verificar como se deu o processo narrativo na passagem do texto dramático para o

cinema. Tomando Odorico como foco de análise, percebemos que o diretor aproveitou para o cinema o mesmo esquema quinário da peça.

Na história de Odorico, poucas alterações são feitas no filme. Sinalizamos aqui as mudanças ocorridas na passagem do texto para a tela, tendo em vista a dinamização da diegese. E mesmo tais alterações não se referem à sequência do esquema quinário, que Guel Arraes segue, mas a alteração na construção dos personagens. Assim, no estado inicial, Odorico aparece discursando no velório do prefeito de Sucupira, assassinado por Zeca Diabo. Esse fato difere do texto dramático. A morte não é de um pescador que morrera de velho, mas do prefeito que é assassinado. Esse evento cria mais impacto na diegese, uma vez que o crime e a ausência de um cemitério na cidade para enterrar uma figura pública tão importante envergonham a cidade. Essa substituição serve para validar o discurso verborrágico de Odorico, dentro da prefeitura e na Praça de Santana, para onde levam o defunto, numa caminhada de três léguas[30]. É nesse momento que Odorico convence o povo sobre suas intenções políticas:

> ODORICO:
> *[posicionado em baixo de uma cruz]* Quem ama, quem gosta e por que não dizer quem idolatra sua terra, deseja nela descansar. Em nossa cidade infeliz ninguém pode realizar esse sonho. Ninguém pode dormir o sono eterno no seio da terra em que nasceu.
> *[Em tom de discurso]* Sucupira, até quando assistirás teus filhos emigrarem atrás do sono eterno?
> [...]
> *[No palanque fazendo campanha, em tom verborrágico]* Povo de Sucupira, meus conterrâneos, vim de branco pra ser mais claro.
>
> *[Ênfase na voz]* Se eleito, nas próximas eleições, meu primeiro ato como prefeito será o de cumprir o “funero” dever de fazer o “construimento” do cemitério municipal.
>
> (*O Bem-Amado*, filme, 2010)

Na etapa da força perturbadora não há mudanças, segue-se o mesmo esquema da peça. Com relação à dinâmica, registramos um personagem inexistente na peça, de grande importância para o conflito dramático do filme: Vladimir de Castro, o dono do Jornal *A Trombeta*. Ele e seu assistente-fotógrafo Neco Pedreira formam o bloco de oposição a Odorico. Vladimir desenvolve no filme o mesmo papel de Neco Pedreira na peça. A diferença é que o personagem Neco, no texto dramático, possuía um ideal político, lutava em favor das causas do povo, fazendo

[30] Três léguas equivalem a 18 km

oposição “limpa” ao prefeito. No filme, Vladimir é representado sob uma perspectiva negativa. Tal como Odorico, Vladimir é corrupto e mentiroso. Ele utiliza as mesmas armas de Odorico para ludibriar o povo, usando como desculpa um discurso imoral. Nas falas de Vladimir percebemos a mesma estirpe de Odorico.

Vladimir quer tomar o poder e assumir o posto de Odorico. Sua presença no final do filme, discursando sobre a lápide de Odorico sinaliza uma crítica ferrenha aos partidos políticos da nação. O filme faz uma crítica tanto aos grupos de esquerda quanto aos grupos de direita, os quais se fazem presentes no cenário político do Brasil, quiçá, do mundo. Mudam-se os nomes, mas as intenções e ações se assemelham. É um ciclo que se repete. A morte de Odorico não liberta a cidade, pois o poder vai para as mãos de Vladimir de Castro, repetindo o mesmo destino. Portanto, ao retomar a história de Odorico, apresentada por Dias Gomes na década de 1960, Guel Arraes faz uma reflexão sobre a história política do país, sob o prisma da relatividade. Pertencer ao grupo da situação ou ao grupo da oposição por si só não dá garantia de estar no lado certo. A corrupção e o abuso de poder podem estar em ambos os lados. O partido, dessa forma, não é garantia de escolha certa. É preciso, antes, analisar aqueles que compõem o partido.

No filme, o esquema quinário sugere uma circularidade. Inicia-se com a morte do prefeito Lidário Correia e ascensão de Odorico ao poder e fecha-se com a mesma situação: a morte do prefeito e ascensão de Vladimir de Castro ao poder. Com isso, entende-se que novo esquema poderia ser iniciado, para ter desfecho semelhante. O problema, então, não estaria nos dirigentes, mas no povo destituído de discernimento na escolha dos governantes, colocando no poder sempre a mesma estirpe de político. Percebemos na circularidade uma crítica à política nacional. Portanto, tomamos Sucupira como microcosmo da nação. Os eventos ocorridos em Sucupira dizem muito do contexto político e social da década de 1960. Essa incapacidade do povo discernir os falsos mitos é citada no filme algumas vezes, nas falas de Vladimir de Castro:

> *NECO*: O povo acha que Odorico está fazendo um bom governo.
>
> *VLADIMIR*: E o povo sabe o que é certo ou errado, rapaz? Se soubesse não teria eleito esse canalha!
>
> (*O Bem-Amado*, filme, 2010)

A crítica de Guel Arraes lembra a fala de outros personagens de Dias Gomes, presente na peça *A Revolução dos Beatos (1961)*. Em um momento de tensão dramática, Zabelinha, mulher simples, diz a Floro Bartolomeu, o mentor intelectual do Padre Cícero: “Ninguém tem culpa de ser ignorante”. E Floro, olhando-a demoradamente, replica: “É... é possível que a culpa seja nossa mesmo.” Floro pertence à linha dos políticos enganadores que se aproveitam do misticismo do sertão para manter o povo alienado e submisso à autoridade política local. Em Sucupira a polarização está nas mãos de um político do partido conservador e um jornalista líder do partido de oposição, ambos visando apenas ao poder.

Ao levar a peça de Dias Gomes para o cinema, o cineasta trabalha a ficção, situando a trama no tempo histórico nacional. Assim, Guel Arraes embaralha as noções de filme de ficção e filme histórico apresentando um filme datado. O diretor insere na diegese um narrador que está situado no ano de 1989, cobrindo as manifestações políticas pelo retorno à democracia e escolha de presidente da república por voto direto. No filme, a história dos eventos políticos do Brasil, desde a década de 1960 até o retorno à democracia, é relatada ao mesmo tempo em que se conta a história de Odorico Paraguaçu, numa clara tentativa de relacionar os fatos de Sucupira aos fatos do Brasil, misturando realidade e ficção na diegese do filme.

Na análise narrativa da peça, percebemos que o dramaturgo utilizou o recurso do *flashback* (analepse). A narrativa inicia-se *in media res.* A narrativa faz uso do recuo temporal, trazendo pela memória, fatos importantes ocorridos em Sucupira, mas que não foram narrados na diegese, a exemplo da parte em que Zeca Diabo justifica ter matado o coronel Lidário e toda a família dele, em cumprimento de uma vingança para lavar a honra da família. No filme, a cena que abre a história é Zeca Diabo entrando no prédio da prefeitura, a fim de cumprir sua vingança. Na recepção da sala do prefeito, ele explica a Dirceu Borboleta o motivo da vinda, anunciando a vingança que ele fará em seguida. Assim, o que é *flashback* na peça, transforma-se em *flashforward* (proslepse) no filme, uma vez que há um anúncio de algo a ser concretizado. Também registramos o recurso de antecipação de eventos da história na fala do narrador da diegese fílmica, Neco Pedreira, na abertura do filme, momento em que cenas da política brasileira são mostradas em diálogo com cenas da política de Sucupira:

> Jango não cumprirá seu mandato até o fim, Odorico também não. Os dois fatos estão intimamente interligados e terão consequências gravíssimas para o destino do país. Esta história é a reconstituição fiel destes fatos, ou não... [*O Bem-Amado*, 2010, filme].

Vemos aí um anúncio de morte. O destino de Odorico já fora traçado no início da narrativa. No final do filme, entendemos o vaticínio do narrador, afinal Neco está localizado na década de 1980 e relata os fatos em *flashback.* Por assumir o papel de narrador-personagem, Neco Pedreira se configura em um personagem muito importante no elo que Guel Arraes estabelece entre ficção e realidade. Na ficção, ele representa o único personagem íntegro de fato. Neco é assistente de Vladimir no Jornal, mas não compartilha de seus posicionamentos ideológicos, apesar de calar-se diante das ações politicamente incorretas do chefe. Ele se coloca ao lado do povo e tem consciência de que "quanto pior a situação do povo, pior a situação do povo" [fala de Neco no filme]. Neco costura os fatos de Sucupira com eventos políticos do Brasil. Nos eventos da ficção e nos fatos da história do país, percebemos que a mudança do curso da história está nas mãos do povo. No final da narrativa fílmica, vemos Neco Pedreira do alto de um prédio, tendo ao fundo uma multidão nas ruas mostrando a força do povo no destino político do Brasil, exigindo o retorno da democracia, através de eleições diretas para presidente. Neco fecha a história de Odorico, mas deixa em aberto a história de Sucupira e a história do país: "Isso só a história poderá responder" (fala de Neco Pedreira no filme). Dessa forma, não há um desfecho para a história. O diretor opta por deixar em aberto o destino de Sucupira, produzindo uma ideia de continuidade dos eventos, tal como ocorre na vida real. Isso explica a cena final do filme, quando vemos no ecrã a imagem do globo terrestre fechando a imagem no mapa do Brasil e as letras BRASIL – SUCUPIRA sendo embaralhadas, tudo isso ao som do hino nacional

3.1.2 A materialidade do texto na tela: título, gênero e personagens das obras *O Bem-Amado* e *O Pagador de Promessas*

> *"A narrativa diz sempre menos do que sabe, mas, frequentemente, nos faz saber mais do que diz."*
> *(Gerard Genette, 1979, p. 76)*

Quando o filme é o resultado de adaptação de uma obra, o diretor cria o roteiro a partir do texto literário, adotando critérios próprios no aproveitamento do texto fonte. No processo de análise do texto teatral e fílmico, o título e o gênero da

obra, a escolha dos personagens e o modo como os discursos se distribuem para esses personagens nos revelam muito do projeto do autor, seja no teatro ou no cinema.

Pensemos nos títulos escolhidos por Dias Gomes para as peças *O Pagador de Promessas* e *O Bem-Amado*, conservados no cinema, na adaptação feita por Anselmo Duarte e Guel Arraes, respectivamente. O título de ambas se relaciona com o personagem central das tramas. Entretanto, enquanto o primeiro valida a condição do herói, o segundo revela-se uma contradição, após leitura da narrativa. Em *O Bem-Amado*, o título tenta revestir o personagem Odorico Paraguaçu de uma aura carismática, para desmascarar o falso mito no percurso diegético da trama. Como afirma Ryngaert (1996), o título pode ser uma forma de anunciar ou confundir o seu sentido. Dias Gomes anuncia o herói em *O Pagador* e confunde o leitor/espectador em *O Bem-Amado*.

Sabemos que na maioria das tragédias, antigas ou clássicas, a peça tinha como título o nome do herói ou da heroína. Lembramos aqui *Antígona*, *Édipo Rei Hamlet*, só para citar alguns. Na comédia, os autores adotavam títulos que qualificavam a condição social ou adjetivos que esclareciam a obra. No caso de Dias Gomes, a escolha revela uma preocupação em apresentar no título os problemas de seu tempo. Na tragédia, o nome da peça reforça a condição do personagem Zé-do-Burro (*O Pagador de Promessas)*. Zé não é o herói que vai mudar o mundo pela força e astúcia; ele é apenas um homem do povo tentando ajustar as contas com a religião. Na comédia, a escolha aponta para a farsa, afinal, o título que anunciava a qualidade do personagem Odorico Paraguaçu (*O Bem-Amado*) mostra-se uma mentira no desenrolar da intriga.

Nesse sentido, a indicação do gênero já sinaliza a leitura do título e da obra. Na discussão sobre o verossímil no cinema, devemos considerar o efeito de gênero (AUMONT, 2013). Cada gênero exige cenas que lhe são próprias, por isso o verossímil varia em função do gênero na produção cinematográfica. Cada gênero tem seu verossímil: o do *western* difere da comédia e do filme policial; e a comédia difere da tragédia. Assim, é preciso conhecer o gênero na análise de uma narrativa fílmica. Geralmente a denominação do gênero segue-se ao título. No cinema, *O Pagador de Promessas* é classificado como drama e *O Bem-Amado,* como uma comédia. Na análise da obra, no entanto, essa classificação não é suficiente para

dar conta das especificidades dos textos. Dessa forma, optamos pela classificação estabelecida por Dias Gomes: *O Pagador* é uma tragédia e *O Bem-Amado*, uma "farsa sócio-político-patológica em 9 quadros".

Sendo *O Pagador de Promessas* uma tragédia, tal como preconiza Aristóteles, ela responde pela imitação de caráter elevado, cuja organização é coerente e completa e cuja extensão percorre o tempo necessário para a passagem da felicidade à infelicidade. A diegese ocorre sem a mediação de um narrador, tendo em vista a catarse. No entanto, faz-se necessário pensar a tragédia de Zé-do-Burro, atualizando o contexto em que ele se encontra. Isso porque não podemos pensar a tragédia em termos aristotélicos sem uma revisão, pois o filósofo via na tragédia a intervenção dos deuses, não dos homens. Atualmente, as ações são criadas respeitando o princípio de causalidade. A personagem engendrará uma ação da qual é responsável e que provocará, inevitavelmente, uma reação decorrente do evento. Assim, a verossimilhança se assenta no princípio de causalidade. Além do mais, na tragédia moderna, o dramaturgo aboliu o coro, e as ações são postas de forma que o conflito se desenvolva desde sua exposição até o desfecho da peça.

No desenvolvimento da tragédia, assim como da comédia, a tensão é um elemento primordial. De acordo com Sônia Aparecida Vido Pascolati (2009), no drama, o *pathos* e o estilo problemático estão organizados em torno da tensão, a qual é responsável pela expectativa criada no desenrolar dos fatos. Na comédia, a tensão é criada para desfazê-la em seguida. A cada nó desfeito, uma nova tensão surge, e, assim é até o desfecho da peça. Nesse sentido, a tensão é organizada a partir da ação ou em torno dela - elemento fundamental do texto dramático. Daí uma peça teatral ser constituída por uma série de ações concatenadas umas às outras. Sem elas, não há movimento na peça. Para Pascolati (2009, p. 99), "a conexão entre duas ações permite a progressão da peça, portanto, há sempre uma expectativa em relação ao que se seguirá, após um determinado evento." A engrenagem da peça depende dessa harmonia das ações, uma vez que uma ação decorre diretamente da anterior.

Ainda pensando na discussão de gênero, com relação à peça *O Bem-Amado*, Dias Gomes a classificou como uma "farsa sócio-político-patológica em 9 quadros". O dramaturgo situa o gênero (farsa), o assunto (social e político) e o posicionamento dele com relação ao tema da peça (patológico). O centro da intriga situa-se nas

artimanhas de um político. A condição de patologia dá uma conotação de doença. Assim, os atos do prefeito são retratados como algo anormal e doentio. Essa doença, no entanto, não atinge apenas Sucupira, trata-se de uma patologia inerente à política em geral, e não a um caso em particular. Sendo uma farsa, as ações da peça são analisadas sob a perspectiva do grotesco. Segundo Pascolati, a farsa é um gênero popular, de estrutura simples, sem elaboração no tocante à intriga, marcada pelo exagero do cômico por meio de procedimentos grosseiros. E acrescenta: "[...] sua dinâmica depende mais da ação do que do diálogo e o leitor/espectador é instado a sentir-se superior às personagens retratadas, por isso, o riso é mais franco e um tanto mais cruel." (PASCOLATI, 2009, p. 108). De fato, a fala e os gestos de Odorico são marcados pelo exagero, fazendo com que a tragédia de Sucupira seja vista sob o olhar da comicidade. Por isso, na passagem para o cinema, há uma tendência em situar o filme de Guel Arrares no gênero tragicomédia. Isso porque o grotesco e o sublime são percebidos nas relações humanas estabelecidas. Trata-se de um filme sério e cômico ao mesmo tempo.

Outro fator relacionado ao gênero são os personagens. De acordo com Dominique Parent-Altier (2011):

> A personagem é o elemento dramático incontornável de qualquer história. Quer se trate de um personagem principal ou secundária, a fábula, a narração da história, só existe em função dessa personagem na qual qualquer pessoa é suscetível de se conhecer. (PARENT-ALTIER, 2011, p. 69)

A classificação do gênero orienta a análise do personagem. No que tange ao texto dramático, o gênero é constituído por um número reduzido de personagens, os quais são retratados de forma precisa nos traços essenciais. Essa é a orientação mais comum, não sendo uma regra imposta, no entanto. Tudo que conhecemos dos personagens do teatro são revelados por atitudes e pelo diálogo. Cada um possui um discurso que revela ou esconde as intenções. Pela ação, pelo discurso e pelas relações estabelecidas entre os personagens, é possível construir o universo dramático.

O personagem é um ser construído por meio de signos verbais, no caso do texto em prosa, e de signos verbi-voco-visuais, no caso de textos de natureza híbrida, como as peças de teatro, os filmes e as novelas de televisão. Eles movimentam a narrativa por meio de suas ações e/ou estados. Pensemos nos

personagens do texto dramático e sua passagem para o cinema. Como não temos um narrador para guiar a leitura, cada detalhe posto nas indicações cênicas (no texto dramático) e nas imagens (filme) é portador de sentido e tem importância na engrenagem da peça/filme.

De acordo com Pascolati (2009), o personagem do texto dramático cria uma ilusão de independência, uma aparente autonomia que a distancia da voz autoral. Sem o narrador para descrevê-lo, tudo o que sabemos nos vem em forma de gestos, falas e circunstância da ação. A verdade é que o personagem se configura como a peça central do drama; por meio dele todos os demais elementos podem ser materializados, tais como indicações temporais, cenário e enredo. O discurso dos personagens é fundamental para a peça ganhar corpo, obter movimento, enfim, existir. Sem o recurso do narrador, é preciso que o autor concentre-se nos detalhes. Por isso, é tão importante conhecer a classe social, os ideais e os valores dos personagens para compreender o texto dramático.

Quando lemos uma peça de Dias Gomes para ler, por exemplo, além do título, da indicação de gênero, o dramaturgo apresenta ao leitor a lista de personagens, seguida de uma especificação do espaço da ação e da época. Muito da história se revela na escolha de seus nomes. Em *O Pagador de Promessas*, Zé-do-Burro não tem nome nem sobrenome, apenas um apelido e uma denominação de pertencimento. Isso se mostra incompatível com a estirpe de herói atribuída ao personagem da tragédia. No entanto, a escolha do nome indica um posicionamento político-ideológico do dramaturgo. Dias Gomes traz para a sua tragédia a história de um homem simples, um homem do povo, distinto dos grandes heróis da tragédia grega, vindos de tempos heroicos e míticos, bem distante da realidade. Zé é um herói colado ao povo e sua luta em muito se assemelha à luta do povo simples, existente em todos os quadrantes do planeta. Além disso, percebemos na fragmentação do nome um indício da fragmentação do herói. Ele já se encontra cindido no tempo e no espaço, por isso está fadado à queda. Na verdade, Zé é um apelido, provavelmente uma forma abreviada de José. O nome alimenta o imaginário cristão e aproxima o personagem do pai de Jesus, aquele que aceitou o destino de desposar uma mulher grávida por intercessão do espírito santo para gerar o salvador do mundo.

Zé é o personagem principal da peça e do filme, também chamado de protagonista e, por isso, ele se localiza no centro da ação. O protagonista encarna o tema e é em torno dele que se desenrola o enredo. A sua motivação, o seu objetivo são os motores do conflito que terá de resolver, transpondo os obstáculos. Segundo Parent-Altier (2011), a construção dos personagens e, em especial, do protagonista, só se pode efetuar se este for dotado de uma vontade, de um desejo, de um querer, encarnando um objetivo. Só assim ele cumpre suas funções dramáticas. Zé-do-Burro tem um objetivo: colocar a cruz no altar de Santa Bárbara. Essa motivação, por si só, não desencadeia o conflito, mas a intriga se desenvolve em face do impedimento de Zé colocar dentro da igreja um objeto pensado em um terreiro de candomblé. O tema da peça *O Pagador de Promessas* é o herói vencido pelas engrenagens sociais e instâncias de poder. Zé, assim como Branca Dias (*O Santo Inquérito*), representam o indivíduo que morre mais não concede, firme que são em seus propósitos.

Profundamente ligado à natureza, Zé não compreende a fala da cidade, nem é compreendido por ela. Sua fala vem dos recônditos da alma. Por conta disso, não há malícia em seus gestos, nem na sua fala. Ele nada pretende; quer apenas colocar a cruz no altar-mor da Santa e voltar em paz para o sítio. Zé não engendra trama alguma; ele desconhece as artimanhas da cidade. É o repórter, personagem-tipo da peça, quem transforma as falas de Zé-do-Burro em discurso revolucionário:

> REPÓRTER
> Repartir o sítio... diga-me, o senhor é a favor da reforma agrária?
>
> ZÉ *(Não entende)*
> Reforma agrária? Que é isso?
>
> REPÓRTER
> É o que o senhor acaba de fazer em seu sítio. Redistribuição das terras entre aqueles que não as possuem.
>
> ZÉ
> E não estou arrependido, moço. Fiz a felicidade de um bocado de gente e o que restou pra mim dá e sobra.
>
> REPÓRTER *(Toma notas)*
> É a favor da reforma agrária.
>
> ZÉ
> É bem verdade que se o meu burro não tivesse ficado doente, eu não tinha feito isso...

> REPÓRTER
> Mas, e se todos os proprietários de terra fizessem o mesmo. Se o governo resolvesse desapropriar as terras e dividi-las entre os camponeses?
>
> ZÉ
> Seria muito bem feito. Cada um deve trabalhar o que é seu.
>
> REPÓRTER *(Ofensiva)*
> É contra a exploração do homem pelo homem. O senhor pertence a algum partido político?
> (*O Pagador de Promessas*, 1989, p. 170 – 171)

Assim, cria-se em torno de Zé-do-Burro uma falsa imagem de herói dos oprimidos, ativista revolucionário de forte motivação marxista. O jornal produz um discurso, retratando-o como um revolucionário, ou talvez, um novo "messias", engendrado na sociedade para promover a reforma agrária e igualdade de classe. Para a igreja, o discurso de Zé revela-o um "satanás disfarçado". Assim, Zé fica no limiar do místico e do agitador. O fato é que, diante desses olhares, a cidade decide que Zé é uma figura perigosa.

No filme, essa incapacidade de dialogar com a cidade é estendida para além do campo físico. Zé não consegue dialogar com Santa Bárbara. Na cena em que Rosa sugere negociação com a santa, já que ele "tem média" com ela, a câmera fecha em *close up* no rosto de Zé que levanta o olhar para o céu, a fim de fazer o pedido à santa. No entanto, por medo ou por não se achar digno de dialogar com Santa Bárbara, o semblante muda e Zé recua o olhar, desistindo de tentar outro desfecho para a cruz.

Rosa representa, tanto no texto como no filme, o lado oposto de Zé. No teatro, o autor descreve-a como bela, apesar de traços grosseiros. É uma mulher insatisfeita no sexo. Isso é revelado ao leitor nos gestos e na vestimenta descrita nas indicações cênicas. Rosa, como uma flor, sai do campo para desabrochar na cidade. Quem rouba a flor de Zé-do-Burro é Bonitão, um personagem sem identidade, apresentado apenas pela alcunha, reveladora dos atributos físicos. E por conta desses atributos, Bonitão se acha no direito de explorar as mulheres que o cercam, a exemplo da prostitua Marli. A descrição do personagem também revela a cor local: "É de estatura um pouco acima da média, forte e de pele trigueira, amulatado. A ascendência negra é visível." (*O Pagador de Promessas,* 1989, p.

103). Por trás dessa descrição está o estereótipo do mulato, popularizado no imaginário das artes, como um sujeito viril e “bom de cama”.

Esse ideário foi aproveitado no cinema. De fato, Anselmo Duarte se manteve colado às orientações da peça em todos os personagens construídos no filme. Rosa foi interpretada por Glória Menezes e Bonitão, por Geraldo Del-Rey. Gloria Menezes levou para o cinema uma personagem com forte carga simbólica. Seus gestos revelavam uma mulher de sexualidade instintiva, recalcada na condição de esposa pudica. Já Del-Rey captou bem esse imaginário do mulato baiano, sujeito de jinga e bom papo, enganador de “santo” para obter a mulher desejada.

Apesar de a história centralizar-se em Zé, devemos considerar a escolha dos nomes dos demais personagens e o discurso atribuído a eles. Os representantes do povo são personagens sem nome, apenas uma denominação servindo de apelidos qualificadores. Temos no texto o personagem Galego, dono da vendola que fica em frente à igreja; Dedé Cospe-Rima, o “fazedor de abecês” e o Repórter. Todos eles interessados em se aproveitar da situação de impasse de Zé em frente à igreja para ganhar dinheiro. Galego é um estrangeiro mercenário, portador de um discurso capitalista. Aproveita-se da situação para aumentar a freguesia do bar. Não se interessa pela causa do pagador porque não pertence à cultura local. Prefere permanecer um estrangeiro na “terra de todos os santos”. Dedé é a representação do artista popular que vive nas ruas divulgando sua arte para sobreviver. Entra na história para transformar a saga do herói em “abecê”. Do jeito dele, tenta ajudar Zé, mediante pagamento da produção do cordel, já que ele era um “poeta-comerciante”. O Repórter enxerga todas as ações de Zé em termos de manchete. Deturpa a causa do pagador e ainda tenta se aproveitar politicamente da situação para se promover, promover o jornal, além de usar o caso para beneficiar determinado político local nas eleições, transformando Zé-do-Burro em cabo eleitoral.

A narrativa também apresenta gente do povo, pessoas próximas a Zé-do-Burro. São elas: Minha Tia, Mestre Coca e Manoelzinho Sua Mãe. Eles representam o povo simples da Bahia, ligados ao candomblé e simpatizantes dos fazedores de promessas. Por isso, eles são solidários à causa do herói, permanecendo ao seu lado. Assim, temos um quadro de personagens que precipitam a queda do herói. Não há saída para Zé porque ninguém está disposto a compreender as razões dele. Sua integridade e consciência moral são relativizadas pelos personagens da cidade,

seja porque eles não as têm, ou porque estão dispostos a negociar para facilitar a vida na cidade.

Na farsa sócio-político-patológica *O Bem-Amado*, na passagem do teatro para o cinema, houve uma alteração na composição dos personagens, mas o tema dos falsos mitos se manteve no cinema. A diferença se deu na apresentação desses falsos mitos. No texto dramático, o tema é central em torno de Odorico Paraguaçu; no cinema, o diretor descortina outros falsos mitos: o político, o jornalista representante do partido de esquerda e o cangaceiro. Na construção dos personagens, o diretor manteve os mesmos personagens centrais da peça, aboliu alguns sem relevo na diegese do filme e acrescentou outros para efeitos narrativos no cinema.

No cinema, Guel Arraes, diferentemente de Anselmo Duarte, cria um enredo principal e alguns enredos secundários. O enredo secundário é um elemento dramático que reforça o tema na unidade da obra. Não podendo existir fora das personagens do enredo principal, apoia-se neste, dá-lhe mais força e ilumina-o, através das suas próprias peripécias e personagens, com outra luz. De acordo com Parent-Altier (2011, p. 124), “O enredo secundário só pode existir em função do enredo principal e deve marcar sempre com este uma relação verossímil que não se limite a ser uma digressão ou um mero elemento auxiliar”. *O Bem-Amado* apresenta como enredos secundários a história de amor entre Neco e Violeta, as ações de Vladimir de Castro, a saga de Zeca Diabo, a vinda do Primo Ernesto para Sucupira e o triângulo amoroso Dulcinéa–Odorico–Dirceu Borboleta. Todos esses eventos são construídos para esclarecer o enredo principal e unir os fios da trama.

Os personagens circunscritos no texto dramático existem em função de Odorico Paraguaçu: eles são classificados como personagens da situação e os de oposição. Odorico tem a seu lado as irmãs Cajazeiras (Dulcinéa, Judicéa e Dorotéa), Dirceu Borboleta, o Vigário e Chico Moleza. Sua oposição é Neco Pedreira. Além disso, temos o cangaceiro Zeca Diabo, que não pertence a lado algum. Zeca Diabo entra no meio da história, como último recurso para resolver a falta de defunto na cidade. No entanto, contrariando as expectativas, o personagem sofre uma transformação no decorrer da diegese: de cangaceiro sanguinário torna-se salvador do povo de Sucupira. No cinema, Guel Arraes aproveitou esse personagem cangaceiro, potencializando sua força na diegese do filme. Além disso, o cineasta

criou, no filme, um par amoroso Neco Pedreira e Violeta, desconstruindo o imaginário do amor irrealizável para produzir uma história de amor tornado possível entre o fotógrafo comunista e a filha do prefeito Odorico.

Odorico é um personagem emblemático. Enquanto Zé-do-Burro se revela pela fala, Odorico se esconde por trás de um discurso empolado e pouco compreensível, além de gestos exagerados. A relação que Odorico estabelece com os demais personagens é mediada por um discurso que revela interesse próprio. Tudo que ele faz e diz visa a algo para si; é sempre em benefício próprio que a relação é estabelecida. No cinema Odorico é interpretado por Marco Nanini, que incorporou a composição apresentada na peça. Bem falante e galanteador, Odorico usa terno, (ora banco ora preto), fala imponente para impressionar o povo simples que nada entende, e traz para si os ideários do mito. Odorico se autointitula “salvador de Sucupira”, aquele que tirará o lugar do atraso, mediante a construção de um cemitério.

Na análise do filme, percebemos a existência de personagens periféricas na peça ganhando relevância na passagem para o cinema, a exemplo de Chico Moleza, Dirceu Borboleta e as Irmãs Cajazeiras. Na peça, exceto as irmãs Cajazeiras, os demais personagens pouco participam da ação, contribuindo obliquamente para a construção de uma atmosfera conflituosa ou cômica.

Chico Moleza, na peça, aparece pouco e faz o papel do coveiro, sem muita relevância. A comicidade do personagem é posta no filme de Guel Arraes, mostrando que é esse coveiro “pau-d’água” quem compreende o jogo de Odorico. Chico Moleza está presente em muitas cenas do filme. Ele representa o povo simples do nordeste, que aprendeu a lidar com as situações, tirando o máximo proveito delas, a fim de sobreviver à miséria em que se encontra. Encontramos um paralelo de Chico Moleza em outros personagens de Guel Arraes no cinema, a exemplo de João Grilo e Chicó, do filme *O Auto da Compadecida* (1955), adaptação da peça homônima de Ariano Suassuna. Chico Moleza, tal como João Grilo e Chicó, utiliza estratégias para se dar bem, produzindo comicidade na trama. Cabo eleitoral de Odorico, ele ascende das ruas a um emprego no cemitério. Com a morte de Odorico, ele se torna cabo eleitoral de Vladimir de Castro, repetindo as mesmas estratégias para sobreviver em Sucupira. A circularidade das ações se dá quando o

coveiro repete o mesmo discurso que fizera para Odorico, trocando apenas o nome do político:

> CHICO MOLEZA *[No mastro, em frente à prefeitura, na posse de Odorico Paraguaçu, que discursa na sacada do prédio]*
>
> Viva o doutô Odorico Paraguaçu, um homem de bem, um cidadão de coragem, um líder venerado do povo de Sucupira! [voz enfática]
>
> CHICO MOLEZA *[Escalando o portão do cemitério, após discurso de Vladimir na lápide de Odorico Paraguaçu]*
>
> Viva o doutô Vladimir, um homem de bem, um cidadão de coragem, um líder venerado do povo de Sucupira! *[voz enfática]*
>
> (*O Bem-Amado*, filme, 2010)

O personagem faz o jogo dos políticos de Sucupira. Alimenta a vaidade com palavras de efeito, a fim de continuar recebendo migalhas dessas entidades míticas, que esquecem o papel de representante do povo. Chico Moleza faz parte de uma massa de cidadãos invisíveis aos olhos do prefeito. Além dele, engrossam a fila outros personagens, a exemplo do fiel secretário de Odorico – Dirceu Borboleta.

Dirceu Borboleta é retratado no filme tal como na peça. Trata-se de um sujeito tímido e inexpressivo, ligado à caça de borboletas e sem interesse pelo sexo. Irmão oblato, casara-se com Dulcinéa com a condição de que seria um casamento sem sexo. No texto, não temos informações acerca do casamento de Dirceu com Dulcinéa. No filme, vê-se que é mais um arranjo de Odorico, para se livrar da amante. Dulcinéa estabelece um jogo de ciúmes envolvendo Dirceu e acaba tendo que levar até o final, casando-se com o caçador de borboletas. A relação extraconjugal de Dulcinéa com Odorico não é mostrada, mas sugerida no filme. Eram amantes antes do casamento dela e continuam amantes depois. Dirceu Borboleta é mais uma vítima de Odorico, que se aproveita de um mal-entendido para incitá-lo a matar o dono do jornal *A Trombeta,* Vladimir de Castro (Neco Pedreira, no texto dramático). No filme, a composição do personagem capta com maestria aquele da peça de Dias Gomes. Matheus Nachtergaele encarnou Dirceu em todos os detalhes, particularmente nas falas desenvolvidas para ele.

Dirceu existe na intriga para estabelecer uma relação com as irmãs Cajazeiras. Elas são importantes na diegese da peça e do filme, pois são as maiores cabos eleitorais de Odorico e ajudam na manutenção do mito. Dorotéa, Dulcinéa e Judicéa se comprometem com a causa do prefeito e ajudam-no na busca de um

defunto. Todas são apaixonadas por Odorico e desejam ascender ao posto de primeira-dama, fato que Odorico adia. Contudo, mais por ego que por sentimento, ele alimenta os sonhos de cada uma, dando esperanças de que um dia poderia ocorrer o tão sonhado casamento, com todas, é claro.

Com relação ao personagem Neco Pedreira, na adaptação para o cinema, Guel Arraes fez um deslocamento do personagem. Na peça, ele é o dono do jornal "A Trombeta", combativo dos desmandos de Odorico. No filme esse papel é destinado a Vladimir de Castro, um comunista sem escrúpulos, que para combater a ações de Odorico, comete abusos tão equivocados quanto os de Odorico. O nome faz referência à Alemanha nazista. Truculento em alguns momentos do filme, as verdadeiras intenções de Vladimir é derrubar Odorico do poder, assumindo seu lugar na política, mesmo à custa do sofrimento do povo. Percebemos essa postura em alguns diálogos do filme, principalmente naqueles em que o diretor apresenta um embate ideológico entre Neco Pedreira e Vladimir de Castro:

> VLADIMIR: [*feliz por conta das ações de Odorico que prejudicam a população*]
> Quanto pior a situação do povo, maior a sua disposição pra lutar por mudanças.
>
> NECO [*indignado*]
> Quanto pior a situação do povo, pior a situação do povo. A corda sempre arrebenta do lado mais fraco.
>
> (*O Bem-Amado*, filme, 2010)

No filme, o contraponto de Vladimir é Neco Pedreira, um jovem idealista que condena as ações do dono do jornal para derrubar Odorico. Neco trabalha no jornal e, como jornalista, combate os desmandos do prefeito com reportagens sérias e comprometidas com a situação política do lugar. Neco exerce a função de narrador do filme. É ele quem abre a narrativa, e a história de Sucupira é contada sob seu ponto de vista. Ao lado da filha de Odorico, por quem se apaixona, compõe o núcleo amoroso do filme, inexistente na peça. Para dinamizar, os diretores cortaram personagens e expandiram ações. No filme, o conteúdo da peça produzida na década de 1960 é reatualizado no século XXI, em 2010. Por isso, o diretor insere no filme um personagem politizado e avesso a qualquer forma de corrupção:

> NECO [*recriminando Vladimir por ter plantado notícia falsa do tubarão nas praias de Sucupira]* Que moral nós temos pra atacar o adversário se nós também mentimos pro povo?

> NECO *[fazendo gestos com as mãos]* Moral e política são duas coisas diferentes.
>
> NECO- que se completam
> VLADIMIR – ninguém vence uma eleição dizendo só a verdade. Odorico vive mentindo pra se manter no poder. Por que eu não posso falar uma mentirinha de vez em quando?
>
> NECO – por que é isso que nos diferencia dos nossos adversários.
>
> VLADIMIR - o que nos diferencia dos nossos adversários é que eu minto por uma causa justa.
>
> NECO – nem tudo é permitido ao homem de bem, ainda que seja pra defender uma causa justa.
>
> (*O Bem-Amado*, filme, 2010)

A conduta de Neco Pedreira poderia ser posta em comparação à Branca Dias, no texto ambientado na época da Inquisição no país, no século XVII. Na peça, ela aceita a sentença de morte na fogueira, mas não abre mão da verdade que a conduz na vida. Ela não mentiria para viver, como fizera o pai, e acrescenta: “Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca do sol” (*O Santo Inquérito*, 1989, p. 408).

Outro personagem que merece destaque é Zeca Diabo, o cangaceiro da história. Zeca tem papel fundamental no questionamento dos falsos mitos. Assim como a figura do político é desmascarada na narrativa pela falsidade ideológica do personagem, isso também ocorre com o personagem Zeca Diabo, o cangaceiro em crise de consciência que surge na diegese para problematizar o mito do cangaceiro e a situação do cangaço nordestino. Zeca, que surge na peça apenas no meio da narrativa, ganha relevo no filme. É ele quem desenvolve as ações iniciais e ações finais da narrativa. A história de Sucupira contada por Arraes revela que o destino dos prefeitos depende das ações de Zeca Diabo, pois é o cangaceiro quem reordena a situação da cidade.

No filme, Guel Arraes desconstrói o mito do cangaceiro marginal, que por muito tempo permaneceu popularizado no cinema nacional. O gênero cangaço povoou o cinema na segunda metade do século XX. Quem inaugurou o ciclo do cangaço e delineou seus principais traços foi Lima Barreto, no filme *O Cangaceiro*, em 1953 – filme de aventuras realizado no interior de São Paulo. Numa visão romantizada da história, o cangaceiro é, em geral, filho de camponês que, para

vingar uma ofensa praticada por um proprietário de terra ou pela polícia, torna-se bandido. Esse indivíduo passa a viver de violência. Agregam-se a ele outros que, por motivos similares, não podem continuar a aceitar as condições de vida do camponês nordestino. Nesses filmes, os problemas sociais do Brasil são abordados e o cangaço surge como consequência do marginalismo decorrente das mazelas sociais. Ao lado de fanáticos e messiânicos, a figura do cangaceiro foi ora mitizada ora transformada em heróis nas telas.

No teatro, a década de 1960 também tematizou o cangaço. Ele esteve presente, mas, em muitos casos, desempenhando papel secundário. Citamos aqui a presença do cangaceiro na produção teatral de Dias Gomes, notadamente nas peças *O Bem-Amado* e *Revolução dos Beatos*. Nesta última, há apenas referência ao cangaço, sem *performance* de um personagem. No cinema, Zeca Diabo encarna a versão romântica do homem que se transforma em marginal por força das circunstâncias. A revolta se deu em decorrência de uma covardia produzida pelo prefeito, que mandou surrar até a morte seu irmão mais novo, por ele ter roubado um cavalo da fazenda. Revoltado, Zeca mata o prefeito e toda a família (seis mortes... tempo de fartura, no dizer de Odorico) e foge para o sertão. No filme, a solidão do cangaceiro é acentuada. Ele age sozinho, não se liga nem lidera bando algum, permanecendo um sujeito à margem da sociedade. A construção do personagem, no filme, mostra a preocupação do diretor em produzir uma leitura distinta do fenômeno do cangaço. De marginal, Zeca Diabo se transforma em indivíduo politizado. Revestido de um poder forjado por Odorico, Zeca percebe que sua missão é proteger o povo pobre do nordeste. Cansado da vida de fugitivo, tendo que matar para não morrer, ele sonha com uma vida tranquila, sob a proteção do “Padim Pade Ciço”. No entanto, seu destino de justiceiro fala mais alto e ele acaba matando o prefeito Odorico para reparar uma injustiça cometida.

Filmes que tematizam a saga do cangaceiro são, geralmente, chamados de *Nordestern*, numa alusão ao *Western* norte-americano. Essa classificação, no entanto, não se aplica ao filme *O Bem-Amado*, uma vez que Zeca Diabo se integra à trama como um personagem protagonista, mas na condição de personagem secundário. Além disso, a temática do filme de Guel Arraes liga-se às questões políticas do país. No entanto, faz necessário considerar o personagem Zeca Diabo no filme; marginalidade, dignidade romântica e moralismo são suas marcas.

Curiosamente, esse personagem se reveste de qualidades que contrastam com a figura demagógica de Odorico Paraguaçu, aquele que é concebido como o representante do povo. As manobras de Odorico apontam para o banditismo disfarçado em figura ilustre do cenário político de Sucupira.

De tudo que foi dito acima, fica a certeza de que a análise dos personagens confirma a importância fundadora no mundo diegético. Eles têm papel essencial na organização das histórias, pois determinam as ações, vivenciam-nas, religam-nas e dão sentido a elas. No cinema e no teatro, os personagens são construídos a partir de imagens e sons. Assim, a *mise-en-scène* é responsável pela construção de personagens e de ações da narrativa.

3.1.3 *Mise-en-scène* na construção do herói vencido e dos falsos mitos: *O Pagador de Promessas* e *O Bem-Amado* no texto dramático e no cinema

"Foi para ser reconhecido como arte que o cinema se empenhou em desenvolver suas capacidades de narração."
(Jacques Aumont, 2013, p. 91)

A linguagem do cinema possui características e estratégias estilísticas que lhe são próprias. Assim, a *mise-en-scène* de um filme se constitui em elemento central da linguagem cinematográfica. A impressão de realidade sentida pelo espectador tem relação com a riqueza perceptiva (AUMONT, 2013) dos materiais fílmicos, da imagem e do som. Na transposição do cenário e do figurino de um texto dramático para o cinema, o questionamento é direcionado para a forma como cada diretor leu as indicações cênicas e pistas expressas nos diálogos dos personagens. A pergunta que guia a análise é: respeitou-se o texto fonte ou optou-se por uma inovação da *mise-en-scène* no filme?

Pensando as temáticas que perpassam as obras de Dias Gomes, interessa-nos saber de que forma Anselmo Duarte e Guel Arraes construíram as imagens do herói vencido e dos falsos mitos na composição dos personagens centrais das peças *O Pagador de Promessas* e *O Bem-Amado*. Como o protagonista existe em relação a outros personagens, consideramos a construção dos personagens secundários, os quais são importantes para o desenrolar da trama. Inicialmente, é preciso pontuar que a definição do gênero influencia nas escolhas dos elementos da *mise-en-scène* fílmica. Assim, a leitura dos estilos de encenação dos referidos filmes

levam em consideração o fato de que o estilo de encenação de uma tragédia difere da comédia.

Assim sendo, comecemos pelo projeto cinematográfico de Anselmo Duarte para o filme *O Pagador de Promessas,* classificado como tragédia. Produzido em 1962, o filme foi idealizado para repetir nas telas o mesmo *pathos* do herói apresentado nos palcos. A fórmula que o diretor encontrou foi construir o filme o mais próximo possível da peça encenada, porém, imprimindo um olhar cinematográfico próprio acerca da história de Zé-do-Burro. A escolha do mesmo ator da peça encenada no teatro, Leonardo Vilar, ao lado da estrela Glória Menezes, sinaliza a preocupação do diretor em garantir o sucesso do filme, mediante elenco glamoroso. Essa fórmula utilizada por Anselmo Duarte revela as marcas do cinema clássico hollywoodiano na produção cinematográfica produzida no Brasil a partir da década de 1950, pela companhia Vera Cruz. O *star system* e o sistema de estúdios se configuraram nos dois sustentáculos que aproximaram o cinema brasileiro ao cinema clássico americano produzido em Hollywood.

Na composição do herói vencido, Anselmo Duarte impôs que Leonardo Vilar, reconhecido galã de cinema, emagrecesse para criar a composição realista do personagem. Era preciso criar uma aparência de fraqueza e decadência para que o *pathos* do herói fosse percebido no filme. Aliada à aparência, vemos a preocupação do diretor em criar um figurino rústico na escolha da vestimenta de Zé, com roupas simples, porém apropriadas para um pagador de promessas. As sandálias de couro corroboram para enquadrar o personagem na cultura do sertão, confirmando a estatura do herói ligado ao primitivo.

A temática do herói vencido foi aproveitada no filme de Anselmo Duarte. Leonardo Vilar compôs o seu personagem a partir das indicações dadas pelo dramaturgo nas didascálias. Zé é então apresentado sem altivez no andar, olhar simplório, barba por fazer (afinal ele caminhara sete léguas sem parar e com uma pesada cruz nas costas), fala mansa e gestos lentos. Tudo nele produz compaixão no espectador.

Figura 1. Zé-do-Burro e Rosa nas escadarias da Igreja de Santa Bárbara

Anselmo Duarte repete no cinema o sincretismo religioso presente no texto dramático, mas o faz de maneira distinta. Ele potencializa a representação, dando real ênfase ao encontro de raças e culturas nas escadarias da igreja onde ocorrem as ações da tragédia. O cenário é ricamente composto por baianas tipicamente vestidas, entoando cantos a Iansã enquanto lavam as escadarias para a passagem de Santa Bárbara; capoeiristas jogando capoeira ao som marcado do berimbau; rodas de samba alegrando o povo simples da Bahia. Tudo isso ocorre enquanto beatas seguem firmes para o interior da igreja, onde uma missa segregadora é celebrada. Na porta da igreja o padre Olavo separa o “joio do trigo”, deixando do lado de fora da igreja as baianas, os sambistas, os capoeiristas, as prostitutas e Zé-do-Burro.

O filme é rodado em preto e branco, mas os sons e a festa do povo nas escadarias da igreja revelam um colorido que só a Bahia tem. A temática da interdição, no texto dramático, ganha nuance nova no filme. Percebemos que a *mise-en-scène* construída para o filme sinaliza o encontro de culturas, estabelecendo uma tensão de forças entre os representantes da igreja e o povo. Anselmo Duarte adota um modo particular de encenação, com procedimentos estilísticos que dão conta de um projeto autoral pensado para o filme. Nele, percebemos que o sincretismo religioso e a celebração das crenças se sobrepõem à imposição da igreja. Por isso, na composição dos membros da igreja, as cores são sempre escuras. Além disso, eles são representados com sisudez e sobriedade, em oposição à alegria das pessoas simples do lugar, que dançam, fazem festa e expressam alegria em largos sorrisos.

Zé não está situado em lugar algum nesse encontro de forças. Acuado no canto da escadaria da igreja, ele não se identifica nem com a Igreja nem com o povo simples da Bahia, profundamente ligado a elementos do candomblé. Isso mostra o herói deslocado, “fora de lugar”. Inutilmente, ele tenta compreender e ser compreendido. No clímax da trama, quando não há mais solução e ele se vê acuado pela Igreja e pela polícia, a arma que utiliza para se defender é uma faca. Esse elemento confere ao herói uma ligação com o primitivo, mostrando a origem de onde ele provém. Essa imagem do herói se defendendo com uma faca, diante de policiais armados, retoma a discussão de Hegel acerca do herói no mundo heroico e no mundo moderno. Zé é um herói deslocado, pois ainda pertence ao mundo heroico, aquele situado entre o primitivismo idílico da Idade de Ouro e a sociedade moderna. Ele pertence ao tempo em que os heróis fabricavam seus utensílios (Zé construiu a cruz) e não dispunham de aparatos tecnológicos para se defender. Tal como os heróis da Idade de Ouro, Zé tem apenas uma faca, provavelmente construída por ele mesmo.

No filme, a *mise-en-scène* em preto e branco e o recurso de uma fotografia fechada em um ambiente restrito e claustrofóbico corroboram para a queda do herói. A *mise-en-scène* do filme foi construída para distribuir os lugares de poder. No entanto, enquanto na peça, a igreja é o elemento que sobrepõe à narrativa, no filme, esse lugar é deslocado para “os excluídos” da escadaria. A igreja perde sua força e as batidas do sino no alto da igreja são abafadas pelo som alegre dos capoeiristas, dos sambistas e das baianas, que fazem a festa em homenagem a Santa Bárbara.

Figura 2. Zé-do-Burro morto, sobre a cruz, sendo carregado pelos capoeiristas

O fato é que todos os elementos corroboram para o final trágico de Zé-do-Burro e a cena que fecha o filme é muito simbólica. Zé, tal como Cristo, é posto sobre a cruz e carregado para dentro da igreja sob o som do berimbau. Este é o momento final da derrocada da Igreja, pois é quando os excluídos invertem a ordem instituída: excluem da igreja os representantes clericais, juntamente com as fieis praticantes, e adentram a casa de Deus para finalizar a promessa de Zé.

Toda a *mise-en-scène da tragédia O Pagador de Promessas* corrobora para a queda do herói. Do lado oposto está a comédia *O Bem-Amado*, cujos cenários e figurinos buscam uma visualidade expressiva na representação dos falsos mitos. A *mise-en-scène* pensada por Guel Arraes trouxe o colorido para as telas, através de ambientes e personagens ricamente construídos. Trata-se de um filme com muitos elementos carregados de significados, os quais revelam uma atualização da peça de Dias Gomes, pensada para o público do século XXI. O filme faz uma releitura do passado histórico do Brasil, trazendo para a ficção eventos da política nacional e internacional da década de 1960.

Sucupira, a cidade ficcional da peça, é tomada como metáfora do Brasil. Vista a partir do mito do paraíso, Sucupira é representada como um lugar onde o clima, a água e o ar produzem efeitos curativos nas pessoas que lá chegam. Há, no filme, uma riqueza de detalhe na fotografia da cidade, mediante imagens de praias, coqueiros e um céu sempre azul. No entanto, não são essas imagens que inicialmente vemos na tela. O diretor utiliza o recurso do pré-crédito, prática corrente no cinema, inclusive utilizada por Anselmo Duarte no filme *O Pagador de Promessas*. A narrativa começa antes mesmo da apresentação dos créditos. O que abre o filme é a presença do povo nas ruas imprimindo um grito de guerra contra o prefeito “ladrão” da cidade: “O povo está cansado, não quer ser enganado!”. A força policial que tenta impedir o povo não dá conta da multidão que invade a prefeitura e encontra o prefeito assassinado pelo cangaceiro Zeca Diabo. A grande figura da trama é Odorico Paraguaçu. No texto dramático, conhecemos os traços desse falso mito nas didascálias de apresentação do personagem:

> Odorico entra suando por todos os poros. Não é propriamente um belo homem, mas não se lhe pode negar certo magnetismo pessoal. Demagogo, bem-falante, teatral no mau sentido, sua palavra prende, sua figura impressiona e convence. Veste um terno branco, chapéu panamá. (*O Bem-Amado*, 1990, p. 228)

Por essas indicações, vemos que apenas o leitor/espectador conhece o desvio de caráter de Odorico. Na diegese, os personagens só vão perceber esses traços do prefeito de Sucupira na medida em que o falso mito vai se revelando.

Tudo em Odorico soa falso e exagerado: os gestos, as ações e o discurso. Dentre esses elementos, o discurso se configura como o elemento característico do personagem. Ele não fala, discursa; não se posiciona, faz um jogo com as palavras, a fim de usá-las como estratégia de convencimento em benefício próprio. Criador de palavras, nenhum outro personagem de Dias Gomes alcançou tamanha notoriedade pela capacidade inventiva. São esses neologismos que compõem a figura do político bem falante: “estado de defuntice compulsória”, “botando de lado os entretantos e partindo pros finalmente”, “sou um jenipapista juramentado”, “mau-caratista”, “agonizantista praticante”, “imprensa marronzista”, e outras tiradas compõem a figura do falso mito no teatro, na televisão e no cinema.

Odorico tem um nome pomposo, em detrimento dos demais personagens da narrativa. Isso revela a necessidade de destoá-lo do ambiente em que está inserido. Diz “que veste branco para ser mais claro”, mas, na verdade, ele veste branco para esconder a sujeira de caráter; a vestimenta é um instrumento a mais para falsear as verdadeiras intenções do político O uso do terno sempre alinhado e pomposo, bem como a linguagem verborrágica utilizada por Odorico, servem para mostrar um indivíduo em dissonância com a pequena cidade do litoral baiano, a ficcional Sucupira.

Figura 3. Odorico Paraguaçu discursando em campanha política

Encarnado na pessoa de Marco Nanini, Odorico representa a caricatura do

político brasileiro, bem falante e enganador do povo. No filme, além da oratória, a composição do figurino do personagem corrobora para criar a imagem do “falso mito”. Sempre bem penteado e vestindo ternos impecáveis, Odorico destoa do ambiente da cidade litorânea. Ele encarna a *mise-en-scène* do herói: o sorriso, a brancura da roupa e os neologismos do discurso, constroem a imagem do grande líder. Todos esses elementos convencem a população e ajudam a compor sua imagem de herói mítico.

No filme de Guel Arraes, o opositor de Odorico é Vladimir de Castro, dono do jornal “A Trombeta”. Trata-se de um personagem criado para a trama desenvolvida nas telas. Vladimir, no cinema, representa o papel de Neco Pedreira na peça de Dias Gomes. No filme, Guel construiu um núcleo com Neco Pedreira (Caio Blat), posto como fotógrafo do jornal *A Trombeta*, de Vladimir de Castro, para mostrar os dois lados da política de esquerda. Neco representa a imprensa “sadia” e a oposição consciente. Ele é a voz da consciência, que luta em favor dos pobres e oprimidos. Vladimir (Tonico Pereira) é a personificação da imprensa “doentia/marronzista” de Sucupira e do político de oposição corrupto: forja notícias para manipular o povo e se empenha em derrubar Odorico do poder; aceita propina para usá-la contra quem a deu e em benefício próprio, dizendo ser “desapropriação do capital burguês em favor da revolução”. Essa fala de Vladimir é localizada na cena em que Odorico negocia suborno com o jornalista. Para surpresa do prefeito, Vladimir se revela tão “comprável” quanto os políticos da classe de Odorico. Isso faz com que o espectador perceba todos os lados da corrupção da política nacional, presentes nos bastidores dos partidos políticos.

Figura 4. Primeiro plano: Neco Pedreira/ Segundo plano: Vladmir de Castro

Pensando na *mise-en-scène* dos personagens do filme, percebemos que a construção do jornalista e político de oposição, Vladimir de Castro, foi pensada em oposição a Odorico: nada nele está no lugar. Os cabelos em desalinho, a barba por fazer, o terno desajeitado e amarrotado mostram uma figura em desacordo com o cargo que ocupa. Tais elementos também revelam o indivíduo em dissonância com a ideologia que prega. Trata-se do retrato da oposição construída pelo diretor para a temática dos falsos mitos do filme. Vladimir seria a oposição válida de Odorico se não utilizasse as mesmas armas para ludibriar o povo e chegar ao poder. Ele causa repulsa nas irmãs Cajazeiras porque não tem a elegância de Odorico nem o vocabulário empolado do político.

No cinema, as irmãs Cajazeiras foram construídas de acordo com a personalidade. Dulcinéa (Andrea Beltrão) é uma mulher apaixonada, romântica, sonhadora, voz doce e olhar expressivo. Para ela, foi construído um figurino com cores leves e motivos florais, a fim de expressar o romantismo da personagem. Dorotéa (Zezé Polessa) é a irmã mais velha, pragmática e representante da moral e dos bons costumes. Espera o dia em que Odorico a tomará como esposa e primeira-dama. Tem guardado um vestido de noiva, pois não abre mão de casar na igreja de véu e grinalda. Para ela foi pensado um figurino simétrico, com formas definidas e cores lisas. A roupa tenta definir um caráter de retidão na personagem. Esse elemento é desconstruído no final da narrativa, quando ela revela ter sido a autora das cartas anônimas enviadas a Dirceu Borboleta, relatando o caso amoroso da esposa com um “importante político”.

Figura 5. Dorotéa, Dulcinéa e Judicéa – As irmãs Cajazeiras recepcionando Odorico Paraguaçu

Judicéa (Drica Moraes) também é representada no filme tal como o perfil da personagem. Assim, vemos Juju sempre vestida com roupas estampadas de motivos animais e adornada com casacos e chapéus de peles. Ela representa a mulher cujos instintos estão aflorados no andar, no falar e no agir. O álcool é o dispositivo para Judicéa soltar seu instinto animal, mostrando uma mulher em busca de sexo. Diferentemente das irmãs, a personagem assedia Odorico para satisfazer aos instintos sexuais, por isso o primo Ernesto surge para resolver esse problema.

Por fim, temos o cangaceiro Zeca Diabo, cujo figurino e apresentação destoam do imaginário criado em torno da figura do cangaceiro nordestino celebrado no cinema produzido na década de 1950. A *mise-en-scène* na composição de Zeca Diabo foi criado para quebrar o ideário comumente pensado para a figura do cangaceiro e confirmado pela alcunha que carrega no nome. No filme, outros elementos compõem o personagem: olhar de piedade, falar calmo e pausado, andar curvado, passos arrastados e roupas simples marcam o personagem criado por José Wilker. Zeca é representado sob a perspectiva do homem nordestino sofredor do sertão, que é levado a se brutalizar para sobreviver às mazelas do sertão. Herói ligado às tradições, é Zeca Diabo quem elimina, em nome da honra, os prefeitos de Sucupira (Lidário Correia e Odorico Paraguaçu). Tudo ele faz, não sem antes invocar o *Padim Pade Ciço*, mostrando as raízes do homem nordestino ainda muito ligado ao fanatismo religioso.

Figura 6. Dirceu Borboleta e Zeca Diabo.
Cena em que Odorico manda buscar o "fazedor de defunto".

Zeca Diabo foi para o cinema, mas não levou consigo os estereótipos disseminados pela literatura regionalista da primeira metade do século XX, com ecos nas gerações posteriores. Nessas obras, o cangaceiro é caracterizado a partir de

signos que reforçam a brutalidade e selvageria do homem do sertão, que marginalizado na sociedade, voltava-se para o banditismo social. Assim, estávamos acostumados a encontrar cangaceiro com roupas rústicas, apropriadas ao clima do sertão, carregando de armas e ornado com cinturões e colares de balas, olhar penetrante e ameaçador, rosto disforme, por desleixo, andar empostado e decisivo. Toda essa caracterização serve para sustentar o mito do cangaço e da figura do cangaceiro, cujo maior ícone é Lampião. Assim, a representação de Zeca Diabo no cinema causa surpresa e nos faz repensar a figura do cangaceiro a partir de sua humanidade. No filme *O Bem-Amado*, temos um Zeca que em nada se parece com a figura demoníaca disseminada na produção literária e mesmo cinematográfica nacional. Vemos um homem simples, que teve seu destino modificado em razão de injustiças cometidas pela sociedade. Ele é caracterizado muito mais como vítima do que como vilão. Percebemos que essa representação vai além das ações do personagem, passa pela apresentação física de Zeca Diabo no filme. Nele, vemos o cangaceiro vestido com roupas normais a qualquer cidadão e usando chapéu comum, distinto daquele comumente utilizado pelo típico cangaceiro. Ele impõe medo por conta do imaginário que criou em torno de sua figura. No entanto, aos poucos, a verdadeira essência do personagem vai surgindo, no decorrer da narrativa, desconstruindo e construindo novos olhares sobre o personagem.

A leitura dos personagens e análise de ambientes das peças e filmes mostram a importância da *mise-en-scène* na construção do universo diegético de uma obra. Tudo tem um significado e é posto em função das ações. É na leitura desses elementos que a compreensão do texto ocorre e a crítica pensada para a obra produz o efeito desejado. Assim, ainda pensando na *mise-en-scène* e no gênero, precisamos situar as obras no tempo e no espaço, elementos importantes na trama.

3.1.4 Espaço e Tempo em *O Pagador de Promessas* e *O Bem-Amado*: do texto teatral para o cinema

O espaço e o tempo[31] no teatro são categorias abstratas, difíceis à leitura do texto, mas que afetam sobremaneira a representação. (RYNGAERT, 1996).

[31] Fazemos análise do tempo cênico em oposição ao tempo dramático. O tempo cênico refere-se ao tempo do espectador diante do espetáculo (duração da apresentação) e o segundo, ao tempo em que se passa a ação da peça, à temporalidade dos fatos. (PASCOLATI, 2009, p. 105)

Pensamos a representação de tais elementos na passagem do texto dramático para as telas, mediante processo de adaptação. No cinema, a representação da passagem do tempo e a caracterização do espaço são feitos por artifícios próprios do cinema (montagem, *mise-en-scène*, ritmo, caracterização de ambiente, e de personagem). Quando o filme é feito a partir de um texto fonte, o diretor pode seguir as orientações sinalizadas no texto dramático ou atualizar a narrativa, apresentando espaço e tempo em uma dinâmica própria, marcando seu estilo na produção cinematográfica.

Existem características presentes na maioria dos filmes que garantem a continuidade da narrativa, no espaço e no tempo. De acordo com Bordwell (apud CORSEUIL, 2009), o cinema clássico hollywoodiano adota algumas técnicas que fazem parte de seu estilo de produção cinematográfica. Dentre as quais, citamos o sistema de iluminação, edição/montagem analítica, trilha sonora e enquadramento centrado na imagem. Essas técnicas, que marcam o cinema clássico apontam para as categorias básicas indispensáveis na produção cinematográfica: tempo, espaço e lógica narrativa (ou causalidade).

Para a compreensão do espaço e do tempo na narrativa, vale considerar a noção de cronotopo criada por Bakhtin. À luz dos estudos bakhtinianos, Robert Stam (2003), pontua que essa noção é relevante para a discussão sobre o gênero cinematográfico:

> O cronotopo diz respeito à constelação de atributos temporais e espaciais distintivos característicos de um gênero, definido como uma “espécie relativamente estável de enunciado”. Refere-se à urdidura na qual a história incide no tempo e espaço na ficção artística. (STAM, 2003, p. 228)

No romance, espaço e tempo estão relacionados, uma vez que o cronotopo materializa-os. O conceito de Bakhtin, apesar de ter sido pensado para o romance, cabe ainda mais na análise do filme. No cinema, podemos estabelecer relações entre personagens e ambiente, seja no sentido harmônico, desarmônico ou para o determinismo cômico. Assim, qualquer modificação no tempo ou no espaço importam mudanças, gerando novos sentidos no filme. Quando pensamos em adaptações de textos literários para o cinema, devemos entender que a escolha dos espaços e caracterização do tempo mostram posicionamentos dos diretores.

Levando a discussão para o espaço teatral, algumas considerações devem ser postas de antemão.

O espaço teatral é multidimensional: arquitetônico, cenográfico e dramático; visual e verbal. O espaço liga-se também aos personagens e ao gênero da peça. No texto dramático, o autor descreve indicações espaciais e temporais, objetivando situar o leitor na narrativa, além de sinalizar a organização dos eventos no palco e nas telas. No entanto, o que observamos são apenas parcas indicações, postas pelo autor, cabendo ao leitor da peça preencher os “vazios” deixados no texto.

Em nome da verossimilhança, o texto deve apresentar elementos suficientes para que a ação seja imaginada nos momentos em que o personagem não está em cena. É o que afirma Ryngaert (1996). O que se passa fora do texto também faz parte da ação. No teatro, isso ocorre na decupagem em atos e cenas, os quais organizam a ação e dá ritmo ao texto. No filme, o espaço ganha relevância no encadeamento de imagens. Enquanto na peça teatral os espaços são poucos, a fim de respeitar a unidade de espaço, no cinema eles são diversos e ajudam na composição dos personagens e da narrativa. O espaço é produtor de sentido no cinema e em função dele, podemos compreender os eventos da trama. Da mesma forma podemos analisar o tempo no teatro e no cinema, uma vez que o tempo cria efeitos de sentido na diegese.

Na leitura do texto dramático, a cada novo ato/quadro há um salto no tempo e no espaço. Isso ocorre em menor grau nas tragédias que se orientam pelo modelo aristotélico de unidade de ação e tempo. Na peça *O Pagador de Promessas*, toda a ação ocorre nas escadarias da Igreja Santa Bárbara, em um período pouco menor à revolução solar. A saída de Rosa, que sinaliza a consumação do adultério, não afeta essa unidade, uma vez que esse fato não adquire importância para o desenvolvimento da ação central em torno de Zé-do-Burro. O leitor/espectador da peça permanece centrado apenas no *pathos* do herói, que permanece prostrado com a cruz nas escadarias da Igreja. Vimos anteriormente que a saída de Rosa, ao lado de Bonitão, constitui um vazio que o leitor preenche com a imaginação.

É muito por conta dessa condição de herói fora de seu lugar, a escolha do espaço onde ocorrem as ações. Anselmo Duarte revela na biografia, escrita por Luiz Carlos Merten (2007) que, para a produção do filme, mudou-se para a Bahia (Salvador) alguns dias antes, a fim de pesquisar locações para o filme. Familiarizou-

se com o som melancólico do berimbau, pois achava que ele deveria sublinhar as cenas principais, como verificamos no filme.

Alugando os equipamentos da Vera Cruz, Anselmo Duarte seguiu com os atores para o Pelourinho, uma vez que a história exigia um cenário representativo da Bahia. O diretor escolheu as escadarias da Igreja Senhor dos Passos, um prédio abandonado na época. Segundo revela Anselmo Duarte:

> Preferi a [Igreja] do Senhor dos Passos porque achava que, com os paredões e a escadaria que une o átrio à rua, ela criava um espaço dramático muito forte, fechado sobre si mesmo, e que faria sobressair o aspecto claustrofóbico da situação. Chega um ponto em que a história não tem solução, não tem saída, só a morte. (MERTEN, 2007, p. 112-113)

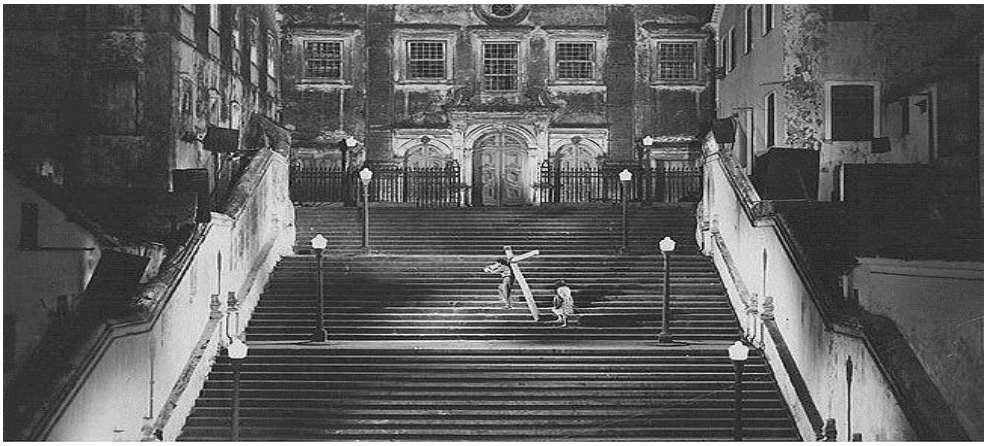

Figura 7: Zé-do-Burro carregando a cruz nas escadarias da Igreja de Santa Bárbara.

Seguramente, a escolha foi acertada. O fechamento do espaço simboliza o impasse de Zé adiante da Igreja. Ele permanece com a cruz e não há como voltar atrás. Só morto sairia dali. O ambiente dramático reforça a condição do herói vencido. Isso mostra que, longe de ser mero cenário onde se desenvolve a ação, o espaço é parceiro ativo da narração, pois intervém como uma das forças ativas da história. O espaço tanto pode contribuir para o desenvolvimento das personagens como pode engendrar sua perdição, como é o caso do personagem Zé-do-Burro.

Quando Tizuka Yamasaki gravou a minissérie *O Pagador de Promessas* para a Emissora Globo, em 1988, aproveitou o mesmo cenário utilizado por Anselmo Duarte. O cineasta conta na biografia (2007) que até os postes que ele comprou em um antiquário e instalou nas escadarias foram aproveitados na minissérie por Yamasaki. O lugar era perfeito: fechando-se os portões, vira um estúdio, com a Igreja ao fundo e as casas em estilo barroco na frente.

As reflexões acima apresentadas revelam que as marcas espaço-temporais de uma obra são o signo de sua estética. Na visão de Ryngaert (1996, p. 75) “Elas organizam o microcosmo da ficção e a estrutura segundo princípios decisivos.” O rigor na organização do espaço e do tempo liga-se também à demarcação de gênero. Na tragédia, Dias Gomes buscou respeitar o modelo aristotélico de unidades. No entanto, isso não se aplicou à tragicomédia *O Bem-Amado*. Na peça, há muitos “vazios” na indicação espaço-temporal, além de se verificar uma dilatação do tempo. O desenvolvimento das ações se dá em pouco mais de doze meses: inicia-se com o enterro de um pescador, segue-se com as promessas de campanha de Odorico Paraguaçu, eleição e vitória dele, construção de cemitério e peripécias para arrumar um defunto, a fim de inaugurá-lo, para finalizar com o enterro do próprio Odorico, inaugurando o cemitério de Sucupira.

Os vazios temporais e espaciais são preenchidos pelo imaginário do leitor, que dá coerência à narrativa. Em cada quadro há um salto temporal e espacial, apesar de se manter espacialmente no prédio da prefeitura, na maioria das vezes. Esses elementos são importantes na composição do mito na peça. Prorrogar a inauguração do cemitério produz efeitos importantes na intriga, uma vez que os eventos que ocorrem servem para desmascarar o falso mito.

No texto, não nos é apresentada a residência do prefeito. Não há nenhuma referência às atividades cotidianas de Odorico, distintas daquelas do cargo de prefeito. Esse elemento serve de indício para mostrar que interessa apenas a Odorico estar às voltas do poder, e de tudo que remete ao poder. No filme, tal situação é mais acentuada. Odorico aproveita-se do cargo e do lugar de poder (o prédio da prefeitura) para agir sobre as mulheres que o assediam. Seu poder de sedução liga-se muito mais ao ambiente em que se encontra do que aos encantos do homem. É na prefeitura onde acontecem os encontros amorosos com as irmãs Cajazeiras, dando a entender que não há separação entre o público e o privado. Odorico mistura os espaços, congrega administração e jogos de sedução no ambiente de trabalho. A crítica que o cineasta faz dos bastidores da política nacional, mostra que o poder “parece” nunca mudar de mãos e, por isso, ser tão natural fazer da prefeitura a cozinha, o quarto e a sala de casa.

No filme, Guel Arraes inova com histórias paralelas, justificando as mudanças espaço-temporais. São muitas as locações do filme *O Bem-Amado*, porém

resguardando o centro do enredo no prédio da prefeitura, tal como no texto dramático. Diferentemente da tragédia de *O Pagador*, onde o ambiente é sempre fechado e pouco iluminado, objetivando criar um ambiente claustrofóbico de derrubada do herói, na comédia, a leveza dos personagens e da narrativa se relaciona ao ambiente. Isso justifica o ambiente que se criou para contar a história de Odorico. No texto dramático, Dias Gomes cria e apresenta o ambiente da peça: "Pequena praça de uma cidadezinha de veraneio do litoral baiano. Há uma grande árvore, um coreto e uma venda." (*O BEM-AMADO*, 1990, p. 221). Lá em Sucupira, a vida passa devagar e todas as pessoas são boas. Por isso o desespero de Odorico atrás de um morto na cidade:

> O mal desta cidade é que todo mundo é bom, pacato. Esse pacatismo é a nossa desgraça. Talvez seja a água... ou o azeite-de-dendê... deve ter alguma substância calmante, sei lá. O fato é que ninguém mata, ninguém morre e nós estamos há mais de um ano esperando um defunto para inaugurar o cemitério. (*O Bem-Amado*, 1990, p. 279)

O fato é que, sendo uma cidade onde o mar é tranquilo como uma lagoa, o ar, a água e o clima contribuem para recuperação até de moribundos. Por isso, Guel Arraes buscou uma locação paradisíaca para o filme[32]. A fotografia do filme, no que tange ao ambiente da ação, é de uma beleza harmônica incomparável, conjugando no filme todas as referências do texto fonte.

Figura 8: Sucupira

Além disso, há no filme uma junção de ficção e realidade na diegese através de imagens do Brasil e do mundo mostradas de forma alternada com as imagens de Sucupira. Arraes cola as ações do personagem Odorico às de políticos do cenário brasileiro, mostrando como funcionam as engrenagens dos bastidores da política

[32] Marechal Deodoro, no interior de Alagoas, foi transformada na cidade cenográfica Sucupira.

nacional. A briga pelo poder entre Odorico e Vladimir é relacionada a eventos da política nacional, como renúncia de Jânio Quadros e polarização das potências Estada Unidos e União Soviética. O cineasta faz uma crítica aproveitando a leitura que Dias Gomes produziu da década de 1950/1960. Assim como o dramaturgo, Arraes apresenta os “falsos mitos” e mostra como o povo é ludibriado por eles. Tal como no texto teatral, os falsos mitos povoam o filme, no entanto, o contexto político que inspirou Dias Gomes não cabe mais na leitura que fazemos da história, pois estamos situados em uma nova paisagem social, século XXI, e as demandas do nosso tempo são outras, por isso a necessidade de atualizar as leituras feitas do país, meio século atrás.

Arraes situa-se em um contexto social onde a crítica aos poderes pode ser apresentada sem filtros ou balizada por signos metafóricos. Ele retoma o texto-fonte, mas percebe nele uma potência ideológica, afinal Dias Gomes fez de suas obras um ponto de questionamento da realidade nacional. Suas obras problematizam a condição do povo e denunciam os falsos mitos, que buscam instituir uma ordem a partir dos interesses de uma classe dominante, desinteressada pelos reais problemas da população. Essa leitura de Dias Gomes é levada para o cinema, mas o diretor não ambientou a temática dos falsos mitos da década de 1960. No filme, Guel Arraes fez um percurso diacrônico da história política da nação e pensou os falsos mitos na passagem do tempo, mostrando que eles florescem em todas as épocas e em todos os lugares.

A temática do filme gira em torno da crítica do político corrupto, representante do partido conservador. No entanto, outras denúncias são evidenciadas na história: vemos uma denúncia aos partidos da esquerda, igualmente oportunista e corrupta; aos membros da igreja, vistos como omissos; à imprensa, igualmente oportunista e corrupta e à “alta” sociedade sucupirana, como suas taras e falhas de caráter. Até o povo se sai mal no filme. Afinal, o povo é responsável pela manutenção dos “falsos mitos”, alimentando-os. O povo não enxerga ou prefere não enxergar a corrupção por trás dos discursos dos políticos, e por isso, são facilmente cooptados por eles. Por isso, ele acaba se tornando massa de manobra na narrativa fílmica desenvolvida por Guel Arraes. É ele quem eleva Odorico ao poder, como também é ele quem o derruba para eleger Vladimir de Castro, que em nada mudará a situação de Sucupira.

No estudo do espaço e tempo na passagem do texto literário para o cinema há de se considerar algumas assertivas. É equivocado pensar a literatura como lugar de esforço imaginativo fundamentalmente criador e o cinema como uma mídia na qual o espectador encontra tudo pronto, reduzindo-se a um papel automático e passivo. Atualmente, o estudo da linguagem cinematográfica vem demonstrando que a recepção fílmica está longe de se limitar ao automatismo e à passividade que lhe eram creditadas. O que se mostra na tela não constitui o todo de um filme, mas tão-somente uma parte dele. O não mostrado tem uma função de construção de sentido simétrica à do mostrado. Na verdade, o visto e o não visto existem em tensão, e o efeito conjunto do filme depende parcialmente dessa tensão. Cada espectador faz sua reconstituição individual do filme a partir dos elementos dados e das lacunas construídas intencionalmente pela direção, lacunas percebidas pela imaginação de cada um e de um modo diferente em cada caso.

3.1.5 O narrador nas obras *O Pagador de Promessa* e *O Bem-Amado*: os recursos narrativos na passagem do teatro para o cinema

Estudos sobre a literatura dramática apontam que uma peça de teatro dispensa o narrador. Mediante diálogos o leitor percebe o encadeamento das ações da peça. Parcas indicações cênicas orientam a leitura do enredo, através da descrição do ambiente, do tempo e dos personagens presentes na cena. Também faz parte das rubricas a movimentação na cena, podendo até ocorrer sugestão da encenação. De acordo com Sonia Aparecida Pascolati (2009), o gênero dramático está liberto da visão determinista de narradores. A ação deve obedecer a um encadeamento causal, a fim de que a intriga caminhe rumo à resolução do conflito. No entanto, um texto teatral não é produzido no vazio. Existe uma intenção por trás dele que revela as marcas do autor.

Com relação ao cinema, a função do narrador não é exprimir suas preocupações essenciais, mas selecionar os procedimentos adequados para a conduta de sua narrativa. O narrador, para Aumont (2013, p. 111) é o diretor, “na medida em que ele escolhe determinado tipo de encadeamento narrativo, determinado tipo de decupagem, determinado tipo de montagem, por oposição a outras possibilidades oferecidas pela linguagem cinematográfica”. O autor prefere o termo instância narrativa ao termo narrador, pois o filme é sempre obra de uma

equipe e exige opções assumidas por ela. A instância narrativa, do qual o narrador faz parte, diz respeito às funções narrativas dos colaboradores e à situação na qual a produção se inscreve, como os dados orçamentários, o período social em que o filme é produzido e a linguagem cinematográfica adotada para o gênero da narrativa.

No aproveitamento de um texto literário para o cinema, o diretor tem à mão uma variedade de modos e estilos, através dos quais vão proceder no processo de adaptação. Citamos aqui as três categorias propostas por Jack Jorgen (apud SILVA, 2013): o modo teatral, o modo realista e o modo fílmico. No modo teatral, o filme cola-se no texto e na estrutura dramática em seu contexto de produção original. Nesse modo, utilizam-se tomadas longas, em planos médios ou gerais na maioria das vezes. Não há cortes e se privilegia a atuação dos atores entre si e para a câmera. A vantagem desse modo é que se preserva mais o texto fonte, uma vez que poucas alterações são realizadas. Diretores que utilizam dessa estratégia no processo de adaptação são motivados pelo desejo de apreender as imagens de uma *performance* teatral, a fim de conservar nas telas os aspectos mais relevantes de uma peça. No modo realista, há uma recriação histórica do ambiente da peça na passagem para as telas. A câmera cinematográfica captura e exibe os objetos e eventos do mundo real, projetando-os com um efeito ilusionista de perspectiva. Nesse modo, as descrições, os cenários buscam transmitir ao espectador a ilusão de um mundo existente, projetado na tela. Para criar o efeito desejado, partes do texto da peça podem ser alteradas ou mesmo cortadas. Por fim, temos o modo fílmico. Nele, o realizador do filme trabalha utilizando os meios próprios do cinema, a fim de enfatizar o caráter de representação cinematográfica.

Na passagem do texto dramático para as telas, percebemos que Anselmo Duarte flutua entre o modo teatral e o modo realista. O diretor conserva a atmosfera e os diálogos da peça de Dias Gomes, levando para o filme os aspectos mais relevantes da peça. No entanto, a *mise-en-scène* criada para o filme revela uma preocupação em apresentar os elementos de forma realista. O próprio ambiente em que se encontra Zé-do-Burro é realista, não foi produzido em estúdios. Os personagens também. Anselmo Duarte conta que aproveitou o povo da Bahia para figurar na movimentação de pessoas que vemos na escadaria da igreja, a fim de criar um ambiente real no filme. A impressão de realidade do filme provém da leitura que Anselmo Duarte fez do período. Uma leitura próxima do pensamento de Dias

Gomes, uma vez que ambos estão situados no mesmo contexto histórico e vivenciando os mesmos problemas sociais e políticos.

Com relação à comédia *O Bem-Amado*, Guel Arraes utilizou o modo fílmico no processo de adaptação da peça. O diretor recorreu aos recursos cinematográficos para contar a história onde percebemos claramente o caráter de artifício da representação cinematográfica. Ela é revelada em todos os aspectos do filme: *mise-en-scène* dos personagens e do ambiente, nos diálogos do filme e no enredo. Entretanto, por trás da farsa há uma poderosa leitura dos problemas nacionais. Guel Arraes inova contando a história sob o ponto de vista de um intelectual: o jornalista Neco Pedreira. Ele é o narrador das peripécias de Sucupira e participa da história.

Em uma análise fílmica, o mais importante é o modo narrativo. Uma narrativa pode apresentar uma história sob o ponto de vista e filtrá-la através do saber de um personagem. Em *O Bem-Amado*, podemos afirmar que Neco Pedreira é um narrador da diegese fílmica. É ele quem organiza os eventos da diegese e apresenta ao espectador. Sua voz é apresentada em dois momentos da narrativa fílmica: no prólogo e no epílogo. Trata-se de uma estratégia utilizada para dizer que a história de Sucupira é contada sob o ponto de vista de Neco, um personagem que participa da história. Entretanto, necessário se faz pontuar que o personagem não figura na obra como um protagonista da narrativa. Neco é co-referencial com uma das personagens da diegese, participando da história narrada.

Em *O Pagador de Promessas*, não há um narrador. A narrativa fílmica segue sob o olhar da câmera. Zé-do-Burro sabe tanto quanto os personagens da diegese. O filme não fornece explicação dos acontecimentos antes de os personagens a terem contado. Entretanto, toda narrativa é organizada de acordo com um ponto de foco. A seleção do principal ponto de foco de um narrador ou instância narrativa segue a demanda por uma referência a partir da qual a narrativa será composta e, mais tarde, recebida pelo espectador. O principal ponto de foco do filme *O Pagador de Promessas* é Ze-do-Burro; a partir dele toda uma história é construída. Em *O Bem-Amado*, temos um narrador declarado, Neco Pedreira, que conduz os eventos da história. O foco narrativo é um recurso utilizado pelo narrador para enquadrar a história de um determinado ângulo ou ponto de vista. O foco narrativo evidencia o propósito do narrador e, por extensão, o autor, mobilizando intelectual e

emocionalmente o leitor/espectador, manipulando-o para aderir às ideias e valores que veicula ao contar a história.

De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2011), a noção de focalização implica dois elementos distintos: o que sabe um personagem e o que ele vê. A dificuldade está na constituição das diferentes mídias, uma vez que é mais fácil mostrar comportamentos do que interioridades. Em *O Bem-Amado* houve uma mudança de focalização. O diretor alterou o foco da peça teatral, centrado no personagem Odorico e inseriu um personagem, o fotógrafo Neco, que surge para contar a história e reunir os fios narrativos das histórias de Sucupira.

À luz dos estudos de Genette, buscamos compreender como se dá o fenômeno da focalização no cinema. Há uma distinção entre focalização *por* um personagem e focalização *sobre* um personagem. É preciso pontuar que a focalização pode não ser única, variando no decorrer da narrativa. A focalização *sobre* um personagem é frequente na organização das narrativas, onde encontramos a presença de um herói e personagens secundários. “O Herói é aquele que a câmera isola e segue.” (AUMONT, 2013, p. 119). No cinema, o herói monopoliza a tela. A focalização *por* um personagem se dá na forma de câmera subjetiva, de maneira flutuante dentro do filme.

Anselmo coloca a focalização sobre Zé-do-Burro. Ele é o herói que sintetiza o homem da década de 1950, impedido de exercer sua liberdade diante das diversas forças que o impedem de agir livremente. Não somente na peça, mas no conjunto da obra gomiana, vemos personagens mediante ações, mostrando a base de relações humanas, lutas pelo poder, afetos, sentimentos e precariedade do ser humano diante de sua condição material e espiritual. Essa é a leitura que Dias Gomes faz da segunda metade do século XX, que Anselmo Duarte e Guel Arraes levaram para os filmes peças. Em *O Bem-Amado*, a focalização da narrativa é apresentada por Neco Pedreira, porém, o que observamos no filme é a flutuação da câmera, apresentando o enredo como se ela fosse o olho que tudo observa e tudo conta.

Assim, podemos perceber, em *O Pagador de Promessas*, a convergência do ponto de vista adotado nas peças e nos filmes. As cenas do filme confirmam e reforçam a condição do herói vencido. Todos aqueles que tentam transpor as regras e posições instituídas não sobrevivem. No entanto, a mensagem das obras – peça e filme – é clara: não desistir e seguir em frente, pois o sacrifício do herói produz o

despertar do povo. Isso alimenta o surgimento de outros heróis, que assumem a causa e seguem em frente.

Todos os elementos fílmicos usados por Guel Arraes funcionam como um catalisador de significados dos eventos históricos que o diretor capta a partir do lugar onde ele se encontra e das leituras que têm dos acontecimentos sociais com os quais vai trabalhar no filme. Trata-se de uma leitura, que dirige nossas percepções dos eventos do passado histórico. E o faz a partir de outra leitura: a leitura que Dias Gomes fez e desenvolveu na peça, escrita em 1962, em meio a uma efervescência política e cultural no Brasil, captada pelo dramaturgo e transformada em alegoria, classificada por ele como “farsa sócio-político-patológica”. No filme, o diretor juntou os fios narrativos de duas histórias: uma ficcional, a de Sucupira, e outra que se associa à ideia de documentário, ao trazer para o filme fatos políticos do país na década de 1960 e 1980. Apresentados os elementos que unem as histórias (Sucupira e Brasil), o diretor faz um corte e volta-se para a narrativa ficcional, apresentando os eventos do texto dramático. O diálogo com a História do país só é retomado no final, quando novamente o narrador da história aparece confundindo o real com o ficcional.

Além disso, inúmeros outros elementos entraram na composição textual do filme. Gérard Betton (apud LUNA, 2009) afirma que, para além das categorias de espaço e tempo e da planificação, do cenário, da iluminação, da cor, do guarda-roupa e da representação do ator, entram em questão elementos como a importância da palavra e do som, dos diálogos e da música. É isso que torna o cinema a mais inclusiva de todas as artes.

3.2 SONS, MÚSICAS, VOZES E RUÍDOS NA CONSTRUÇÃO DA FIGURA DO HERÓI VENCIDO E DOS FALSOS MITOS: A TRILHA SONORA DOS FILMES *O PAGADOR DE PROMESSAS* E *O BEM-AMADO*

A matéria de expressão do cinema, de acordo com Christian Metz (apud STAM, 2003), estrutura-se a partir de cinco elementos: imagens, diálogo, ruído, música e materiais escritos. Desses, três são auditivos, estimulando as pesquisas sobre o som. Isto se dá ao colocar em questão a visão tradicional do cinema como meio “essencialmente visual”.

De acordo com Linda Hutcheon (2011), cada mídia possui sua própria energia comunicativa. Ela explora, combina e multiplica materiais de expressão, tais como ritmo, movimento, gesto, música, fala, imagem e escrita. Quando ocorre adaptação do impresso para as mídias performativas, a ênfase recai sobre o visual. No entanto, o auditivo é tão importante quanto o visual na transformação entre gêneros.

Citamos aqui a trilha sonora, relacionada a elementos como *voice-over*, música e ruídos. A música é um elemento chave em uma produção cinematográfica, uma vez que ela é coletora e catalizadora de emoções. As trilhas sonoras dos filmes auxiliam na ação e na caracterização dos personagens. A música ajuda as reações emocionais, potencializando sentimentos expostos no filme e captados pelos espectadores. O som é um instrumento que conecta estados interiores e exteriores dos personagens de um filme.

Na estruturação do filme, observamos o grau de interferência do realizador. De acordo com João Batista de Brito (1995), a forma como o personagem entra em cena, o ângulo, a câmera, o movimento, o ator e a iluminação, guarda-roupa, maquiagem e a música são escolhas do realizador, por isso marcas do discurso sobre a diegese que é oferecida ao público. O fato é que o som não é um mero acessório ou suplemento da imagem. Na presente discussão, interessa-nos analisar a trilha sonora e sua relação com a imagem no processo de adaptação do texto teatral para o cinema.

No texto dramático *O Pagador de Promessas*, o dramaturgo sinaliza nas didascálias que a entrada de Zé em cena deve vir acompanhada pelo som dos atabaques “dum candomblé distante”. Essa referência serve para apresentar o ambiente da peça: a Bahia como o lugar de encontro de todos os sons, ritmos e crenças. A trilha sonora do filme é pensada para afirmar os valores culturais africanos. No cinema, o contexto sincrético é trabalhado pelo diretor de forma que o desenrolar das ações são demarcadas pelos sons da Bahia. Nos momentos de tensão do conflito dramático, o som que marca a situação é o do berimbau.

Na peça *O Bem-Amado*, escrita por Dias Gomes, há pouca referência a sons. Todo o conflito dramático se dá sem o recurso de uma trilha sonora. No entanto, mesmo na leitura do texto, percebemos uma musicalidade e uma sonoridade que emanam da narrativa. O ambiente e os personagens são produtores de sons, aura percebida por Guel Arraes no cinema. O filme apresenta uma trilha sonora de

grande relevância para a compressão dos personagens e engendramento das ações na tela.

A presença dos mais diversos sons no filme, pelo recurso da música, vozes e ruídos, faz com que a trilha sonora torne-se um elemento narrativo do texto. Isso não ocorre no vazio. O som não tem um valor narrativo em si, mas é na co-presença com elementos, a exemplo de imagens e diálogos, que o som participa da estrutura narrativa fílmica. Assim, na leitura que Guel Arraes fez da peça de Dias Gomes, o povo tem papel preponderante na trama. Ele surge na tela, marchando como um exército em um campo de batalha. O som dos passos do povo e da polícia cria o efeito de embate no filme. Os gritos de guerra e as expressões das pessoas corroboram para criar um clima de tensão, captando para a tela o ambiente das ruas do país nos anos de 1950 e 1960.

Para Jacques Aumont (2013), o papel e a concepção do que se chama “trilha sonora” variam de acordo com os filmes. A estrutura da narrativa é pensada tendo em vista efeitos narrativos. Para criar efeito de suspense, surpresa ou apaziguamento, deve-se pensar na organização das partes do filme, mediante encadeamento de sequências, estabelecendo uma relação entre a trilha de imagem e trilha sonora. Destarte, a riqueza perceptiva própria do cinema, é consequência da presença concomitante da imagem e do som. Neste sentido, tal como sinaliza Thais Flores Diniz (1999), o som faz parte dos aspectos estilísticos do filme:

> A música e os efeitos sonoros encontram-se tão ligados às imagens visuais que não se pode falar de uns sem se referir às outras. O som reforça a imagem e ajuda a defini-la. Embora sejam totalmente entrelaçados, cada um tem seu percurso, do princípio ao fim. (DINIZ, 1999, p. 84)

Podemos atestar essa premissa da autora analisando o filme *O Pagador de Promessas*. Nele, Anselmo Duarte promove o encontro de todas as culturas e todas as crenças nas escadarias da igreja Santa Bárbara. Na primeira tomada do filme, ouvimos sons de atabaques, para em seguida aparecer a imagem do terreiro de candomblé. Nele, aos pés da imagem de Santa Bárbara, vemos Zé ajoelhado, mãos em prece, com Rosa em pé ao seu lado, assistindo ao ritual. Logo em seguida, os sons dos atabaques se misturam com o som do berimbau e da música erudita. A mistura de sons, que representam a mistura de crenças, acompanha a caminhada de Zé, que carrega uma cruz nos ombros em direção à capital, Salvador.

Observamos, no filme, que em todos os momentos marcantes do conflito dramático, o som que predomina é o do berimbau. O som estabelece a atmosfera do filme em termos musicais, refletindo a atmosfera e a ação. Ouvimos o som do berimbau no momento da promessa, na caminhada de Zé, nos momentos de tensão no embates com a igreja e outras forças opositoras nas escadarias da igreja e no final do filme, quando os “capoeiras” colocam o corpo de Zé na cruz e adentram na igreja.

Em determinados momentos do filme, a força da igreja tenta sobrepor-se à força do povo. As batidas do sino da igreja almejam sufocar os sons do povo simples da Bahia, que faz rituais religiosos e festivos nas escadarias da Igreja. Entretanto, a força das vozes da Bahia é superior à da igreja e isso causa desespero no Padre Olavo, que do alto da torre percebe a alegria do povo. E, do alto da igreja, ele vê o povo lavando as escadarias, jogando capoeira, sambando e entoando cantos católicos na mais perfeita harmonia.

Além disso, a causa miúda de Zé do Burro ganha a simpatia da gente simples da Bahia. Por isso, ele se torna uma ameaça à perda de autoridade da igreja. A humildade e firmeza na crença do herói desestabilizam o poder instituído. Isso também empodera o povo marginalizado da Bahia, pois na medida em que Zé vai resistindo, o povo vai se aglomerando nas escadarias da igreja, trazendo para o palco do conflito toda a alegria e a beleza do povo baiano, representado nos sons que só a Bahia tem.

Em *O Bem-Amado*, Guel Arraes criou uma trilha sonora de grande relevância na composição dos personagens na passagem do texto dramático para a tela. No contexto da estética ilusionista proposta pelo diretor, imagem e música ancoram e reforçam uma à outra. Através das músicas, os personagens vão sendo descortinados na diegese fílmica. Para Stam (2003, p. 245) “A música é polissêmica, sugestiva, aberta a infinitas associações. [...] a música mobiliza a psique substituindo a mimese visual e literal pelo realismo da subjetividade e pela sensualidade do pensamento.” Segundo Anelise Corseuil (2009), o cinema pode incorporar outras formas artísticas como a pintura, a dança e a música. Dentre essas formas artísticas, consideramos a música um dos elementos mais importantes do cinema, também citado por Hutcheon na obra *Uma Teoria da Adaptação* (2011). Para a autora, a música se configura como um elemento que oferece equivalentes auditivos para as

emoções dos personagens, provocando reações afetivas no público. O som pode acentuar, reforçar, ou mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais. Nesse sentido, o repertório musical do filme *O Bem-Amado* apresenta uma carga simbólica na compreensão do personagem, corroborando na análise dos falsos mitos que foram transpostos do texto dramático para as telas.

Fazem parte da trilha sonora canções que são temas daqueles que consideramos os personagens centrais do filme, marcando-os com músicas carregadas de simbolismo: temos uma canção para Sucupira, um *jingle* para a campanha de Odorico Paraguaçu, uma canção de protesto para Vladimir de Castro e uma canção para a figura do cangaceiro Zeca Diabo. Temos também uma canção para a história de amor entre Neco Pedreira e a filha de Odorico (Violeta), história paralela criada por Guel Arraes, cujas ações lembram a história do amor impossível entre Romeu e Julieta, da peça homônima de Shakespeare.

De acordo com Robert Stam (2003), a música no cinema já tomou classicamente diversas formas. Ela é produzida dentro do filme, podendo ser uma gravação preexistente, ou especificamente composta para o filme. No filme de Guel Arraes, a trilha sonora foi construída para sublinhar ou exprimir os sentimentos dos personagens.

Sucupira tem uma música tema. A cidade é aqui concebida como um personagem do conflito dramático, uma vez que ela é o agente responsável pela ausência de mortos, dificultando a inauguração do cemitério. Todos os elementos da cidade construídos para o filme remetem ao mito do paraíso. Tudo na cidade produz longevidade e cura, o que acaba atrapalhando os planos de Odorico. A música de Sucupira, que abre o filme, cantada na voz de Caetano Veloso, sinaliza o projeto ideológico do cineasta ao fazer de Sucupira o microcosmo da nação. Sucupira é o próprio Brasil (a alusão já está no próprio nome de árvore). Nela, vemos belezas estonteantes ao lado de problemas há muito tempo insolúveis.

Esta terra onde reina o desatino
Reina o Sol no imenso da paisagem
Reina o gosto fatal desta viagem
Reina as marcas estranhas do destino
Reina o medo e o sonho do menino
Reina a paz na preguiça e a magia
Reina o doce mandato da alegria
Junto às cores felizes da bandeira

Reina o gênio da raça brasileira
Seu encontro marcado com o divino
[...]
(Esta terra – Caetano Veloso)

Sucupira é o lugar das promessas e das contradições. Vemos elementos paradisíacos reinando ao lado do medo e do desatino. Em Sucupira/Brasil alegria, medo, preguiça e paz reinam juntos e o destino desta terra é marcado pelo divino. Temos aí uma ideia de nação entregue ao sobrenatural e levada pelas marcas estranhas do destino. É por isso que a história de Sucupira nos é apresentada em fatos que evidenciam uma circularidade, indicando uma eterna repetição nos eventos da cidade. O falso mito, portanto, não está representado apenas na figura do político Odorico. A própria cidade de Sucupira (Brasil) encerra um falso mito do paraíso, tão largamente cantado em verso e prosa.

Por aqui foi há muito anunciado
Nossas vidas teriam mais amores
Sem baraços, carrascos dos senhores
No tempo brevemente alcançado
Vaticínio permanente adiado
Ao futuro de quem somos cativos
Prisioneiros dos mortos e dos vivos
Vejo os bons velhos tempos sem memória
Vê seguindo essa sombra vã da história
Sem razão, sem destino e sem motivo
[...]
(Esta terra – Caetano Veloso)

Tudo que foi há muito anunciado, revela-se falso. E o povo sem memória, a cada novo salvador, renova as esperanças de uma vida melhor. Odorico encarna a figura mítica do homem do povo, por isso sua ascensão ao poder, novamente, renova, na população, os sonhos de uma vida com mais amores e menos embaraços. As promessas de vida farta de amor e liberdade são permanentemente adiadas, ou seja, são apenas promessas, vontade de “vir a ser”. Elas são impossíveis de acontecer dada aos eventos da história que projeta uma sombra sobre o passado e o futuro. A música não nos revela quem faz as promessas da construção do paraíso, mas sinaliza os falsos mitos que aparecem para vaticinar promessas de vida farta e dias tranquilos.

Em Sucupira, o falso mito é Odorico Paraguaçu. Odorico constrói uma autoimagem a partir de qualidades que o elevam ao mito do herói. Ele é o bem-amado, o homem de bem, um herói da história nacional. O *jingle* da campanha dele,

escrito pela compositora Nina Becker, repete no cinema a velha estratégia discursiva dos políticos brasileiros desde sempre: fazem autopromoção na mídia, a fim de criar uma imagem de si relevante. No *jingle*, Odorico se posiciona como o grande líder, adorado pelo povo, da estirpe de heróis nacionais como D. Pedro II.

Jingle do Odorico (Nina Becker)

O Bem-Amado, o grande líder.
Ele é o salvador.
O povo não se esquece.
O povo tem memória.
Ainda bem que ele voltou!
O patrão.
O empregado.
O analfabeto, o doutor.
Seja macho, ou seja, fêmea, seja o bicho que for.

Quem vê o lado pobre, não se esquece do rico.
É Odorico!
Ladrão, covarde, tudo isso é mexerico.
É o Odorico.

O Bem-Amado, o grande líder.
Ele é o salvador.
O povo não se esquece.
O povo tem memória.
Ainda bem que ele voltou!
O patrão.
O empregado.
O analfabeto, o doutor.
Seja macho, ou seja, fêmea, seja o bicho que for.

Quem ainda não nasceu, quem já ressuscitou.
Todo mundo pede bis ele voltou.
Se é pro bem de todos, diga ao povo que fico.
Eu fico com o Odorico.
Eu fico com o Odorico.
Eu fico com o Odorico.
Eu fico com o Odorico.
Odorico.

Assim, a imagem de mártir, líder, de Cristo ressuscitado, vai sendo construída em torno do personagem. Odorico conhece o poder do povo e dele necessita para se manter no poder. As estratégias discursivas só reforçam o falso mito. O personagem engendra o discurso dos líderes da história nacional e se coloca na vanguarda da história, trazendo para si a responsabilidade de resolver os problemas de Sucupira e mudar o rumo do lugar. No entanto, é na própria diegese que a condição de “falso” é percebida pelo povo. Isso justifica a ação de Zeca Diabo, o justiceiro do Sertão.

No filme, o cangaceiro acaba por se tornar o vingador do povo. Para ele, escolheu-se uma canção que sintetizou a força do homem brutalizado pela seca do Nordeste e pelas injustiças sociais.

Carcará (João do Valle)
Carcará
Lá no sertão
É um bicho que avoa que nem avião
É um pássaro malvado
Tem o bico volteado que nem gavião
Carcará
Quando vê roça queimada
Sai voando, cantando,
Carcará
Vai fazer sua caçada
Carcará come inté cobra queimada
Quando chega o tempo da invernada
O sertão não tem mais roça queimada
Carcará mesmo assim num passa fome
Os burrego que nasce na baixada
Carcará
Pega, mata e come
Carcará
Num vai morrer de fome [...]

Assim, como o carcará da canção, Zeca é homem que sobrevive e não tem medo: ele pega e mata. Vemos em Zeca Diabo, a força do cangaço presente no filme. Guel Arraes estabelece uma contradição na composição do personagem, quando o colamos em diálogo com a música *Carcará.* Quando Odorico manda Dirceu Borboleta buscar Zeca Diabo, o espectador ativa a memória e volta às cenas iniciais do filme, quando o cangaceiro entra na prefeitura e mata o prefeito Lidário Correia. Nesse momento de tensão, vemos o covarde secretário buscando as pegadas do bandido, como quem analisa pegadas de animais. A música cria uma atmosfera que lembra os filmes de cangaço da década de 1950, conhecidos pelo gênero *Nordersten*[33]. A bem da verdade, a música, percebida no plano extradiegético, corrobora para a manutenção da imagem do cangaceiro violento popularizado nesses filmes. A construção dessas cenas ajuda a criar uma imagem que, no decorrer da diegese, é desconstruída. Zeca Diabo quebra o mito e muda a história de Sucupira.

Outro falso mito criado no filme é Vladimir de Castro. Ele representa a “imprensa marronzista”, tal como denomina Odorico Paraguaçu. Imprensa marrom é

[33] O nome é uma alusão aos filmes conhecidos como *western*s americanos, popularizados por Hollywood.

uma expressão pejorativa utilizada para se referir a veículos de comunicação (principalmente jornais, mas também revistas e emissoras de rádio e TV) considerados sensacionalistas. Buscam elevadas audiências e vendagem através da divulgação exagerada de fatos e acontecimentos, sem compromisso com a autenticidade. Para Odorico, "imprensa marronzista" são todas as formas de imprensa que falam mal do governo. De fato, Vladimir de Castro utiliza-se de meios escusos para difamar a figura do prefeito. Ele manipula as notícias, sob a alegação de que utiliza as armas que têm. Líder do partido de oposição, a trilha sonora para representar o personagem é cantada na voz de Jorge Mautner:

A Bandeira do Meu Partido (Jorge Mautner)
A bandeira do meu partido
é vermelha de um sonho antigo
cor da hora que se levanta
levanta agora, levanta aurora!
Leva a esperança, minha bandeira
tu és criança a vida inteira
toda vermelha, sem uma listra
minha bandeira que é socialista! **[...]**

Os ideais presentes na canção caem por terra nas ações de Vladimir. A música sinaliza a oposição presente na trama. A cor da bandeira é simbólica no filme, pois situa Vladimir no contexto político do comunismo. No entanto, a oposição troca de lado em Sucupira e no final da narrativa, Vladimir se torna situação no poder, imprimindo um discurso que em nada lembra o conteúdo da canção.

Portanto, percebemos que, tanto na escolha da trilha sonora de *O Pagador de Promessas* quanto em *O Bem-Amado*, os sons buscam refletir a atmosfera e a ação do filme. Assim, não há como separar o som do conflito dramático no filme, uma vez que ele, ao lado das imagens, produz os efeitos desejados pelos diretores. A trilha sonora desses filmes que foram adaptados de peças teatrais reforça ideologias, faz a leitura da sociedade e atualiza a crítica dos problemas sociais e políticos, que apesar de serem nacionais, se figuram como universais.

Todos os elementos apresentados no capítulo serviram para apontar as singularidades de cada mídia. Embora cinema e teatro (literatura) guardem semelhanças estruturais que são muito importantes para a análise específica de cada uma dessas linguagens, ao estudar os processos de adaptação literária e

teatral no cinema, temos que destacar suas especificidades, uma vez que se trata de um processo marcado por diferenças.

Mostramos que a Narratologia apresenta ferramentas analíticas válidas no procedimento analítico de um filme. Apreendemos não apenas os eventos da narrativa, mas os recursos cinematográficos utilizados por cada cineasta. Mostramos como eles reproduziram no meio audiovisual, através de artifícios estilísticos que lhe são próprios, os elementos primordiais do texto-fonte. Para além de um julgamento acerca da eficácia do filme, o importante é mostrar o modo como a adaptação captura a essência do texto literário e o transforma em material audiovisual.

É importante compreender que no processo de adaptação estão implicadas incontáveis variáveis estéticas, culturais, sociais, econômicas e políticas, cada qual desempenhando um papel específico nas escolhas criativas que serão impressas no filme. De acordo com João Batista de Brito (1995), o critério estético deve prevalecer. Além disso, ele deve ser revisitável, ou seja, deve suscitar no espectador o desejo de vê-lo novamente.

Ao analise qualquer filme, a tarefa do pesquisador é buscar neles os aspectos relevantes do plano formal (questões técnicas, estéticas e estilísticas) e do plano de conteúdo (implicação de sentido, imanentes e transtextuais) e a relação entre esses dois planos. O filme também deve ter relevância histórica, o que equivale dizer que, na época em que foi realizado, ele deve ter contribuído para problematizar, de algum modo, as convenções do sistema cinematográfico em geral, técnicas, semióticas, culturais, ideológicas e estéticas.

Por fim, pontuamos aqui que não utilizamos o ferramental teórico dos estudos da Narratologia e da estética do cinema para descrever a passagem de um texto dramático para o cinema. O percurso metodológico do capítulo foi pensado para compreender a produção cultural do Brasil nas décadas de 1950 e 1960. Apresentamos as imagens que o período produziu. O estudo teórico serviu de base para a compreensão do herói e do mito, contextualizado no tempo e no espaço. Posicionamos, lado a lado, texto fonte e texto adaptado, apresentando diferenças formais e temáticas, resultantes do processo de adaptação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas 'crias' ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem."
(Linda Hutcheon, 2011, p. 59)

As adaptações da obra dramática de Dias Gomes é um exemplo da sobrevivência a que Linda Hutcheon faz referência. As peças teatrais não apenas sobreviveram, mas floresceram no cinema e na televisão. Impossível falar de Dias Gomes sem associá-lo a Zé-do-Burro e Odorico Paraguaçu. Sofremos com o primeiro e rimos com o último. São personagens marcantes no teatro, na televisão e no cinema. Ao lado de outros personagens da produção teatral do dramaturgo, a exemplo de Cabo Roque (Roque Santeiro) e Sinhozinho Malta, eles formam um retrato colorido do Brasil. Protagonizam histórias que nos fazem pensar a condição humana, tanto em nível nacional, quanto em nível universal. No entanto, os dramas representados nas tragédias, nas comédias e nas farsas se afiguram ainda mais brasileiros, na medida em que nos vemos refletidos nas histórias enredadas pelos personagens das tramas.

O fato é que Dias Gomes fez uma leitura do Brasil e transpôs para o teatro um painel sócio-político-cultural do país da segunda metade do século XX. Anselmo Duarte e Guel Arraes, ao adaptar *O Pagador de Promessas* e *O Bem Amado* para o cinema, prestaram um serviço de grande relevância às artes: as telas imortalizaram os personagens das peças, além de ampliar o leque de análise dos eventos da nação. De fato, a pesquisa fez-nos ver que adaptações ressignificam as narrativas e nos instigam a fazer novas leituras dos textos. O estudo problematizou questões importantes do teatro e do cinema no Brasil e sinalizou novas possibilidades de incursões nos estudos de adaptação. Portanto, no fechamento das reflexões trabalhadas nos capítulos da tese, retomamos as principais ideias abordadas, a fim de apresentar algumas conclusões das leituras feitas, ao mesmo tempo em que apresentamos temáticas que foram sendo descortinadas, no decorrer das pesquisas feitas e aproveitadas nos estudo da tese. Para economia do texto, concentramos as análises nas reflexões que se configuram como o cerne da pesquisa, reservando

para estudos posteriores outras temáticas que emergiram no processo de construção do texto.

Na pesquisa que empreendemos ao tema, as histórias floresceram e deram frutos. À medida que as análises eram feitas, iam surgindo novas inquietações, vieses que se ligavam direta ou indiretamente ao *corpus* da tese. As reflexões acabaram gestando novos olhares que nos levaram aos elementos do nordeste. Pensando o filme adaptado de obra literária como lugar de memória, vimos que mitos e heróis produzidos sobre/no nordeste povoaram e ainda povoam nosso imaginário e nos fazem pensar as representações diversas de mitos popularizados no teatro e no cinema. Ficamos com os mais recorrentes nas expressões artísticas: cangaceiros, beatos, coronéis e messiânicos. Eles servem para pensar o Nordeste como uma matriz seminal de diversas produções artísticas engendradas desde as primeiras décadas do século XX até os dias atuais.

No decurso da análise, apercebemo-nos de que muitas imagens forjadas, na literatura e no cinema, serviram para criar um repositório de representações de elementos que constroem um imaginário social do Nordeste. Assim, o olhar sobre as peças *O Pagador de Promessas* e *O Bem Amado* despertou interesse em estudar as imagens do nordeste, popularizadas no cinema e na televisão. Há um amálgama de visões acerca dos mitos e dos heróis gestados no Nordeste, as quais precisam ser repensadas e analisadas. Centralizamos nosso olhar em Dias Gomes, mas a todo o tempo nomes da literatura, como Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado e José Lins do Rego, “assombravam” nossas análises com personagens que se aproximavam daqueles trabalhados na obra de Dias Gomes.

Além disso, há que se pensar todo esse imaginário adaptado para o cinema e para a televisão. São diversas as representações de elementos simbólicos do nordeste em filmes, seriados e novelas. Alguns personagens são construídos para confirmar os mitos e os heróis presentes no imaginário popular e na produção literária; outros, atualizam ou quebram paradigmas construídos acerca dos símbolos do nordeste. Assim, é preciso fazer um inventário dessas representações e publicizar estudos da área e estudos sobre o imaginário nordestino presente nas expressões artísticas.

Deixemos, então, essa angústia de continuidade para um novo recomeço e fiquemos com as reflexões finais da pesquisa produzida. Os estudos apresentados se debruçaram na relação existente entre literatura dramática e cinema, tomando como foco de análise as peças *O Pagador de Promessas (1959)* e *O Bem-Amado (1962),* adaptadas para o cinema pelos diretores Anselmo Duarte (1962) e Guel Arraes (2010). Cotejando texto dramático e filmes, enfeixamos algumas reflexões sobre o teatro e o cinema brasileiros, o processo de adaptação de textos literários para o cinema e os aspectos sociais, culturais e políticos do Brasil das décadas de 1950/1960 e estudos sobre heróis e mitos nas artes. Fechamos a pesquisa com análise do texto dramático e texto fílmico à luz dos estudos da Narratologia e da estética fílmica.

Para dar conta dos objetivos pensados para a tese, centralizamos a pesquisa na investigação do herói vencido e dos falsos mitos na representação do Brasil no teatro e no cinema da segunda metade do século XX. Os estudos comparativos foram desenvolvidos, considerando o contexto social no qual situamos dramaturgo e cineastas, assentando-os no tempo e no espaço onde emanavam seus discursos. Isso porque a Narratologia, apenas, não daria conta da complexidade do trabalho comparativo. Assim, apropriamo-nos do pensamento de Thaís Flores Diniz (2009) para ratificar a importância de levar em consideração todos os elementos que circundam e transformam o texto. Para compreender a potência dos filmes foi preciso aproximar as obras dos textos fontes e da história, tendo em vista as vicissitudes do contexto em que obras e filmes foram inseridos. Isso porque teatro e cinema inserem-se em contextos sócio-históricos e em projetos estilísticos próprios à cultura brasileira de cada momento. Assim, na tese, orquestramos análises da cultura, da história e da estética do dramaturgo e adaptadores. Também levamos em conta os aspectos da obra no teatro e no cinema, pensando o espectador e a teoria que embasou os estudos.

No processo de adaptação, nem o produto nem o processo existem no vácuo; eles pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura. Portanto, ao analisar as peças de Dias Gomes adaptadas para o cinema, tivemos o cuidado de observar o contexto da narrativa dramática e da produção fílmica, justificando as incursões nos estudos de História. Demarcamos a pesquisa nas décadas de 1950/1960, período fértil não apenas para Dias Gomes, mas para

toda uma geração de artistas que pensaram os problemas do Brasil, levando para as artes o questionamento produzido pelos eventos do período. Teatro e cinema foram pensados como instrumentos de formação da mentalidade do povo brasileiro em uma época de tensão em todos os setores da sociedade.

Dentre as inúmeras razões que motivaram a pesquisa, destacamos aqui a necessidade de desmitificar alguns posicionamentos acerca dos estudos de teatro e de cinema. Era preciso mostrar que o teatro e o cinema, apesar de possuírem linguagens distintas, guardam em comum com os demais textos em prosa a função de contar histórias. Isso justificou nossas incursões na análise estrutural da narrativa, cujos instrumentos de análise são aqui utilizados. Apreendemos dos procedimentos narratológicos alguns elementos da organização de uma narrativa e aplicamos ao estudo das peças de Dias Gomes e respectivos filmes, tendo em vista os personagens, o tempo, o espaço, a *mise-en-scène*, a focalização e os pontos de vista. Também foram investigados, na análise fílmica, elementos da trilha sonora, no sentido de verificar como as canções de um filme são reveladoras dos personagens e da trama.

A investigação levou em conta as especificidades das linguagens de cada mídia. Assim, no diálogo do texto dramático com o cinema, mediante processo de adaptação, consideramos as diferenças entre as linguagens do suporte literário e do suporte audiovisual. No texto que fecha a pesquisa, retomamos todos os pontos elencados acima, apresentando considerações de cada capítulo. Como obras autênticas em seu meio, as reflexões finais pretendem somar aos olhares dos artistas, o nosso olhar de pesquisador/leitor/espectador. Esse olhar representa o resultado dos estudos feitos, acrescidos da nossa visão de mundo e posicionamento crítico do contexto histórico abordado nas peças e levado para o cinema.

Primeiramente, é preciso pontuar que discorrer sobre o teatro e o cinema, no contexto histórico da segunda metade do século XX, foi uma tarefa árdua. As tensões sociais e contradições ideológicas do período revelaram posicionamentos contraditórios nas formas de produzir arte no Brasil. Propostas de desenvolvimento nacional e nacionalismo nas artes iam de encontro às interferências estrangeiras. Havia uma subserviência não apenas político-diplomática, mas também econômica e cultural do país em relação aos Estados Unidos; É neste contexto que intelectuais

e artistas tomaram para si o projeto de renovação da cultura brasileira. Os estudos empreendidos na pesquisa mostraram como a atuação de grupos e movimentos redesenharam a paisagem social do Brasil e construíram um projeto de nação, a exemplo do CPC (Centro Popular de Cultura), do grupo Arena e do Cinema Novo. Sem desconsiderar o papel da música, de grande importância para o despertar da nação, mostramos como o teatro e o cinema serviram como ponto de lança para o desenvolvimento das artes no país. Era preciso mostrar o Brasil ao brasileiro. Fazia-se necessário apontar a realidade nacional e conscientizar o povo acerca de sua condição de subdesenvolvimento.

Dessa forma, teatro e cinema levaram para o público o retrato da nação. Podemos afirmar que as obras produzidas na época se constituem em documentos importantes para a compreensão da sociedade atual e do país nos anos que antecederam à ditadura. As décadas de 1950 e 1960 foram ricas de artistas e de produções artísticas. O período também foi rico de movimentos socais de forte apelo ideológico. No conjunto, todos os grupos estudados na tese construíram um projeto de nação, utilizando as artes como veículo de divulgação de ideologias, além de servir como meio de chegar até as massas e passar a mensagem.

O momento era de questionamento. Havia um descompasso entre a realidade nacional e o ideário reproduzido nas artes, principalmente na tendência das artes em emular heróis fabricados, a fim de alimentar um imaginário de homem e sociedade. Esses heróis não tinham valor operativo, pois em nada mudava a situação do brasileiro. A condição de país subdesenvolvido exigia uma tomada de posição. Era preciso repensar o país e colocá-lo no eixo do desenvolvimento. Entretanto, para construir uma imagem foi preciso destruir as imagens existentes. Isso explica o percurso assumido nas artes, ao produzir obras que problematizaram a realidade nacional, através do questionamento dos mitos e destruição dos heróis.

Assim, a partir da segunda metade do século XX, reproduziram-se nas artes novos ideários de herói e houve um questionamento dos mitos presentes na sociedade, tendo em vista o novo contexto histórico e cultural delineado a partir da década de 1950. Na construção do herói moderno, sua figura assumiu novos contornos, muitas vezes colando-os aos problemas do povo e da nação. Como os anseios do homem moderno eram outros, os heróis e mitos cultuados tentavam dar

conta das necessidades do tempo, buscando capturar as singularidades da sociedade.

É neste contexto que situamos Dias Gomes. Dialogando com os influxos do momento e com as ideologias das expressões artísticas, o dramaturgo inaugurou no teatro um estilo próprio de fazer arte. Fez arte engajada em favor do povo. Produziu peças ricas em elementos subjetivos, mas também carregadas de uma forte mensagem política-ideológica. Isso explica o cerceamento de suas obras, imposto ao dramaturgo pelos dirigentes do governo. A mensagem política por trás dos textos de Dias Gomes era visível e incomodava os dirigentes da nação. Foi taxado de subversivo e cerceado em suas atividades artísticas por fazer uma literatura em favor do povo. Como Dias Gomes não foi exilado, diversas vezes fora chamado para depor. Isso acontecia sempre que os censores da ditadura imaginavam que ele estaria fazendo atos de rebeldia através de sua arte.

O fato é que Dias Gomes posicionava o teatro como a arte mais ligada ao homem, pelo caráter de ato político-social da representação teatral. Para o dramaturgo, a importância da participação do público era percebida à medida que o povo reconhecia no teatro um instrumento de mudança, frente às injustiças. O teatro sempre foi visto pelo dramaturgo como uma arte desalienante e transformadora da sociedade. Não bastava ajustar o teatro ao mundo atual. Para o dramaturgo, “O teatro deve ajustar-se ao mundo e estar apto a reproduzi-lo, mas é preciso também que seja capaz de atuar concretamente sobre ele.” (GOMES, 1998, p. 305). Dias Gomes tinha consciência de que não poderia transformar o mundo apenas através do teatro, mas poderia transmitir a consciência da necessidade dessa transformação.

A preocupação com a vida do povo brasileiro é marca de quase todas as peças do dramaturgo. No estudo sobre as peças *O Pagador de Promessas* e *O Bem-Amado,* percebemos uma leitura de Brasil e da condição do homem. Ali encontramos um indivíduo que não está satisfeito com a realidade e tenta mudá-la através da conscientização da realidade opressora, sinalizando as possibilidades de mudanças. Para Dias Gomes, o teatro não poderia deixar de preocupar-se com os problemas e angústias do povo; deveria ter, antes de tudo, o objetivo de defender os interesses do povo e de, consequentemente, apresentar, analisar e interpretar a realidade criticamente, visando à conscientização de seu público.

Dias Gomes apresentou heróis vencidos e falsos mitos através de narrativas onde o povo brasileiro viu-se representado. A temática foi desenvolvida na perspectiva de quebrar paradigmas. O dramaturgo desconstruiu ideários do herói e do mito assentados nas grandes narrativas. O cinema acompanhou a linha de pensamento e adaptou para as telas os heróis em queda e mitos que não possuíam validade. Assim, para compreender as narrativas e estabelecer um diálogo do teatro com o cinema foi preciso conhecer a figura do herói e compreender os sentidos dos mitos nos discursos produzidos nas artes.

Na pesquisa desenvolvida sobre a temática, percebemos que houve uma atualização na análise do herói e dos mitos na passagem do tempo, notadamente, no contexto da modernidade. O herói foi revestido de humanidade e houve uma ressignificação dos mitos. Assim, nas expressões artísticas, o herói e o mito foram pensados à luz dos eventos sociais e questionados na sua eficácia. A atualização não significou exclusão, mas possibilitou um repensar, a partir de outras perspectivas.

O fato é que a evolução das sociedades trouxe no seu bojo o distanciamento do homem da sua condição primeva. Os modelos inquestionáveis do passado tornaram-se inoperantes no tempo presente e os mitos, tal como eram concebidos pela sociedade arcaica, foram perdendo validade. Isso ocorreu porque sua sobrevivência nas sociedades primitivas estava relacionada à reversibilidade do tempo. Acontece que o nosso tempo vive em constante estágio de mudança, o que era virtude no passado, passou a ser vício no presente. A irreversibilidade do tempo é a marca do homem moderno. Relembrar um fato da história não significa reatualizá-lo.

Nos estudos sobre heróis e mitos, vimos que não existem sociedades sem um mito ou herói mítico. Em todos os tempos e em todos os lugares o legado do mito se faz presente. O mito existe porque precisamos de modelos para nos guiar. Essa afirmação de mitólogos, retomados nos estudos dos revisionistas do tema, foi questionado no teatro e cinema brasileiros das décadas de 1950 e 1960. A leitura que fazemos da obra de Dias Gomes e sua ressonância em diversas outras peças, novelas e filmes sintetiza o pensamento da época. A figura do grande herói não representa os anseios de um povo que precisa desvelar suas reais condições, sem nenhum tipo de mascaramento da realidade, nem idealizar para a nação uma figura

mítica de um herói salvador. Por isso, o teatro e o cinema inauguraram o herói representativo. São heróis que não idealizam nem mascaram a realidade do país, mas estão colados ao tempo e à história para passar uma mensagem válida, que desperte no povo uma consciência social e política.

Isso explica a queda dos heróis. São heróis vencidos por forças superiores que surgem para esmagar o herói. No entanto, o esmagamento é só no plano físico. O herói cai, mas mantém intacta sua dignidade. Por isso, a mensagem tem poder operativo, uma vez que desperta o povo de seu estado de letargia e promove um "chamamento" para a luta. No teatro, Dias Gomes desenhou para o período o perfil do herói vencido e criou personagens como Zé-do-Burro e Branca Dias. Ironizou o herói com Cabo Roque e ridicularizou o mito com Odorico Paraguaçu e Floro Bartolomeu.

No tratamento do mito, os artistas do período problematizaram a imutabilidade na relação do homem primitivo com os mitos que o guiavam. Mostrou que a passividade, marca das sociedades primitivas, não se sustenta no contexto atual de sociedade. O homem moderno questiona sua vida, sua crença, suas verdades. Ele é um ser em processo, em eterno devir. Na sociedade moderna não existem verdades prontas e imutáveis, mas possibilidades de explicações diversas para o mesmo fato ou fenômeno. Salvo os casos em que a religião consegue manter o homem ligado ao sagrado, o que se observa na atualidade é que homens e mulheres rejeitam formas de agenciamento. Assim, a repetição que mantinha o homem ligado ao evento mítico, no atual contexto de sociedade, não produz nenhuma eficácia na construção do ser. O fato é que, na modernidade, o homem se vê como o resultado de eventos que ocorreram na sociedade, os quais são responsáveis pela modificação de sua forma de pensar e agir.

Assim como na ciência atual não há uma verdade imutável e derradeira, mas apenas hipóteses que podem ser refutadas por estudos posteriores, a mesma forma ocorre na esfera moral. Na sociedade moderna, já não existe um fundamento fixo para os princípios morais do homem. A vida, tanto no seu saber quanto no seu fazer, tornou-se hoje uma queda livre, tal como afirma Joseph Campbell nos estudos do herói e do mito na sociedade moderna. Revisitar os estudos desse mitólogo foi crucial para a compreensão do herói e do mito na sociedade moderna. Buscamos nos estudos de Joseph Campbell, respostas que nos explicassem de que forma se

vive o mito na atualidade e o que significou a dessacralização dos eventos mitológicos.

O mitólogo nos revela que a vida moderna requer uma forma atualizada do herói mítico e do mito. Na discussão do herói, na dramaturgia moderna, foi preciso repensar o conceito do herói a partir dos questionamentos de Anatol Rosenfeld. Ao analisar os heróis produzidos e reproduzidos nas artes da segunda metade do século XX, percebemos que o herói contemporâneo se distingue dos demais indivíduos pela firmeza de caráter e disposição para a resistência, mesmo sabendo que isso poderia levá-lo à destruição. O fato é que os heróis modernos se distanciam dos heróis clássicos tanto pela origem, por pertencerem à classe dos homens comuns, quanto pelos feitos, que em nada se aproximam dos feitos grandiosos dos heróis presentes nas grandes narrativas.

O herói de nosso tempo fala da realidade que nos cerca porque pertence a essa realidade. Ele é um herói representativo e a eficácia de sua jornada está no comportamento que assume diante dos embates dele com o mundo. Incapaz de modificar uma realidade, o herói se mantém íntegro em sua conduta e por isso acaba sendo vencido. Teatro e cinema fizeram essa leitura de Zé-do-Burro, porque o contexto político e social do Brasil, da década de 1960, não permitia outro destino para o herói, e a queda de Zé-do-Burro produziu eficácia ideológica. Seu *pathos* produziu consciência no leitor/espectador, possibilitando tomadas de posição diante dos eventos na sociedade. Portanto, a tragédia de Zé-do-Burro reflete a tragédia do povo brasileiro que viveu aqueles anos tensos que antecederam a Ditadura Militar.

Nos estudos que fizemos do herói e do mito, também discorremos acerca do papel dos signos de *mass media* na relação estabelecida com os mitos. Tomamos conhecimento que Pierre Brunel (1998) sublinha o papel capital preenchido pela literatura e pelas artes – em nossos dias, pelo cinema – o de ser o conservatório de heróis e mitos; não cultuamos o herói mítico nem vivenciamos os mitos tal como fizeram os primitivos, no entanto, eles estão presentes em nossas vidas, orientando condutas e modelando vidas. Os modelos que seguimos, os mitos e heróis que cultuamos, saíram do papel - lugar sagrado da literatura - para ocupar lugar de destaque no cinema e na televisão. São esses mitos e heróis que nos rodeiam e são eles que devemos analisar para compreender os eventos da nossa história. Na

cultura moderna, há uma tendência em identificar como mito ídolos da cultura de massa e políticos carismáticos.

O mito do mundo moderno passou por um processo de dessacralização. A ideia da origem é abolida na modernidade, como também a concepção de fundação presente no mito primitivo. No entanto, os personagens mitificados pelos signos da cultura de massa são concebidos como modelos a serem seguidos. Eles se tornaram os paradigmas do mundo moderno, responsáveis pelo delineamento da nova sociedade que se formara desde que os homens dessacralizaram os mitos e retiraram o caráter sagrado das ações do homem. A tendência atual é voltar-se para o modelo exemplar, por isso encontramos personalidades imitando a vida dos deuses e dos heróis míticos, ao menos no nível do seu comportamento. Desses personagens, a *mass media* só retém as qualidades, como se não houvesse falhas, as quais são inerentes à figura humana. Tornam-se figuras perfeitas capazes de inspirar gerações; transformam-se em modelos exemplares, mitos a serem imitados. A propaganda de massa é responsável pela disseminação desses mitos. Exploram comercialmente a figura mítica e incitam mudanças no comportamento e ideal da população. São frágeis figuras que necessitam da mídia para manter sua eficácia sobre a população. Também só sobrevivem a custa da manutenção dos valores que congregam perdendo sua eficácia quando esta não se mantém, desmoronando a figura mítica.

Ao apresentar heróis e mitos na dramaturgia, Dias Gomes problematizou a sociedade moderna, pois inverteu a condição de herói e questionou a validade dos mitos. O dramaturgo situou os heróis e os mitos em um contexto de sociedade moderna e desvelou as contradições do período nos arranjos sociais. Observamos nas peças de Dias Gomes a presença de personagens populares e uma prosa carregada de traços regionais, elementos que entram em desacordo com a tradição aristocrática do classicismo. Podemos então falar em uma atualização da tragédia clássica aos moldes da sociedade moderna. Dias Gomes, tal como outros grandes nomes do teatro brasileiro, soube levar para os palcos histórias em que as pessoas pudessem se identificar, ou seja, dramas de teor universal, mas figurados em contextos locais.

Devido ao seu caráter contestador, subversivo, Dias Gomes teve todas as suas peças censuradas, impedidas de serem encenadas. Mesmo aquelas que

conseguiam autorização para serem encenadas nos palcos, foram vetadas às vésperas da apresentação, impedindo-o de exercer seu potencial artístico. E foram muitas peças que só ficaram conhecidas quando a ditadura entrou em um estágio mais brando: *O Santo Inquérito, O Berço do Herói, A Invasão, A Revolução dos Beatos*, só para citar as mais representativas. Impedido de exercer sua inventividade no teatro, Dias Gomes mudou mais uma vez seu caminho, indo para a televisão. Lá, viu-se diante da possibilidade de entrar em contato com uma plateia verdadeiramente popular. Essa perspectiva ascendeu-lhe novamente a força propulsora com que trabalharia seus textos. Decidido a quebrar os preconceitos criados em torno da televisão, Dias Gomes sentiu-se desafiado a provar que não existia arte maior ou menor, mas artistas maiores e menores. Na televisão procurou criar uma linguagem própria para um gênero que nascera do folhetim no século XIX, e que no seu percurso incluiria a radionovela e o filme, até chegar à televisão.

Durante o período em que trabalhou para a Rede Globo, Dias Gomes exerceu o que tinha se posposto a fazer: criar uma identidade própria para as suas novelas, muitas delas adaptações de peças teatrais escritas no período da Ditadura Militar e proibidas pela censura. Dentre os grandes sucessos de Dias Gomes na televisão, o mais representativo foi a adaptação que fez de *O Bem Amado* para as telas. Apresentada como telenovela, a história de Sucupira chegou à estrondosa marca de 180 capítulos, mantendo o mesmo nível de produção do princípio ao fim. O sucesso da novela levou Dias Gomes a questionar sobre a obra de arte na televisão. Uma arte para as massas, cerceada por imposições e limitações de toda ordem, em prol das necessidades capitalistas da emissora. O caráter efêmero da televisão não impedia que se desenvolvesse um trabalho que levasse o público a adotar uma atitude reflexiva diante da realidade vivida.

Analisando a produção dramática de Dias Gomes, identificamos uma característica comum às suas peças: elas nasceram sob o signo da adaptação. Do teatro, elas migraram ora para a televisão ora para o cinema. Em todas as mídias o texto se transformava em obra de arte da mais alta qualidade. Direcionando a análise para o cinema, as peças adaptadas são um capítulo à parte na compreensão das narrativas desenvolvidas para as telas.

Anselmo Duarte adaptou *O Pagador de Promessas* em 1962. O diretor percebeu na potência da tragédia de Zé-do-Burro a matéria para a produção de uma

obra prima do cinema brasileiro da época. Viu na tragédia encenada por Leonardo Vilar, a possibilidade de produzir um filme para concorrer ao festival de *Cannes*. Ganhou a Palma de Ouro em *Cannes* e o reconhecimento no Brasil. Apesar das críticas dos integrantes do Cinema Novo, o fato é que foi Anselmo Duarte quem imortalizou o texto de Dias Gomes no cinema e divulgou a produção cinematográfica brasileira no mundo.

Em 2010, Guel Arraes levou para o cinema a história de Odorico Paraguaçu, adaptação da peça *O Bem-Amado*. Atualizou a história de Sucupira e apresentou um olhar sobre os eventos políticos do Brasil no período que tem início com a renúncia de Jânio Quadros, na década de 1960, até os movimentos pelas "Diretas Já", na década de 1980. Guel Arraes e Anselmo Duarte utilizaram o texto de Dias Gomes com o propósito de fazer uma leitura da realidade brasileira. Porém, no caso específico de Anselmo Duarte, devido à aproximação temporal do texto fonte com o filme, podemos afirmar que ambos – dramaturgo e diretor – usaram as mesmas lentes na produção do texto *O Pagador de Promessas*. Eles vivenciaram a história ao mesmo tempo em que escreviam sobre ela, apontando um processo dinâmico da sociedade que influencia o autor ao mesmo tempo em que o artista influencia a sociedade.

A análise comparativa entre texto dramático e adaptações fílmicas revelou que a distância temporal modifica o olhar sobre a obra de partida. Isso porque o tradutor está sujeito às especificidades de seu tempo, tanto no que se refere aos aspectos da história, quanto no que tange às questões estéticas e estilísticas. Guel Arraes teve a vantagem de adaptar *O Bem Amado* em um recuo temporal de mais de cinquenta anos. Isso permitiu ao cineasta uma leitura mais ampla dos eventos da história, podendo perceber no recorte diacrônico dos eventos históricos diversas leituras da nação. Acrescenta-se a isso, o fato de Guel Arraes pertencer a uma família de longa tradição no cenário político do Brasil. Ele vivenciou os bastidores da política nacional pernambucana, por isso há uma marca da política brasileira na construção do personagem Odorico Paraguaçu.

As reflexões acerca dos filmes adaptados das peças de Dias Gomes permitiram concluir que o cinema é capaz de mostrar imagens realistas. No entanto, o êxito de um filme está muito mais na exploração dos recursos cinematográficos do que no desenvolvimento da ação. Vimos, também, que texto teatral e texto fílmico

são obras independentes, mas relacionadas. O texto adaptado não pretende substituir o texto fonte; portanto, não existe perda quando adaptamos uma obra do teatro para o cinema, mas o nascimento de uma nova obra. Nesse sentido, foi necessário apresentar no corpo da tese estudos teóricos sobre o processo de adaptação, a fim de compreender como se dá a passagem de um texto literário para o cinema.

Os estudos de adaptação mostraram que a reescrita de uma obra altera o sentido do texto fonte, uma vez que introduz novos conceitos, dialogando com o contexto de produção. Esse é o caso das peças *O Bem Amado* e *O Pagador de Promessas,* cujo percurso segue do teatro para o cinema. Na passagem entre mídias, devemos considerar o período em que peças e filmes estão localizados. Em menor grau, o filme de Anselmo Duarte, mas seguramente, o filme de Guel Arraes, produzidos meio século depois das peças encenadas, configuram-se em exemplos de adaptações afetadas pela passagem do tempo. Isso vem justificar as alterações feitas pelo diretor, a fim de adequar os filmes às ideologias da sociedade receptora. Guel Arraes produziu um filme para uma audiência distinta do público receptor do texto produzido por Dias Gomes, na década de 1960. As particularidades encontradas no filme de Guel Arraes apontam para a discussão abordada no capítulo da tese sobre o processo de adaptação. O tradutor está sujeito às especificidades de seu tempo, tanto no que se refere aos aspectos da história quanto no que tange às questões estéticas e estilísticas.

Tal como posto por Jacques Aumont (2013), o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá a si mesma. Na medida em que o cinema tem capacidade para reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais é que foi possível dizer que ele substituiu as grandes narrativas míticas. A tipologia de um ou mais personagens são representativas não apenas de um período do cinema, como também de um período da sociedade. Nesse sentido, devemos levar em conta os aspectos ideológicos. As escolhas do diretor visam influenciar o espectador, tendo em vista os valores que querem passar mediante as escolhas feitas na produção fílmica.

Na análise das referidas peças adaptadas para o cinema, ficou evidenciada que motivos diversos levam diretores a produzirem filmes a partir de obras literárias. No recorte que fizemos dos estudos de adaptação, mostramos a relação instigante

existente entre literatura dramática e cinema. Dada às similaridades e diferenças das mídias (teatro e cinema), o olhar do adaptador é sempre decisivo na releitura de um texto, por isso tomamos as peças e os filmes como obras autênticas, originais no meio em que se encontram. Destarte, a aporia da fidelidade passou ao largo na análise feita do processo de adaptação das peças de Dias Gomes para o cinema.

No percurso de congraçamento de estudos teóricos para embasar a análise das peças e filmes, registramos a contribuição de autores que estudam o processo de transposição de textos literários para o cinema. Teóricos e estudiosos da área de adaptação atestam a liberdade do adaptador no que tange ao processo de transposição do texto literário para o cinema. Citamos Robert Stam (2008; 2010), para quem fidelidade ao texto de partida deixou de ser critério na prática de adaptação cinematográfica. Seguindo a linha de pensamento de Linda Hutcheon (2011), atestamos que a adaptação é uma forma de repetição sem duplicação, por isso a mudança na passagem do texto dramático para a tela é inevitável e mesmo desejável. Mesmo quando o diretor pretende ser fiel ao texto fonte, essa “fidelidade” é impossível, uma vez que o olhar é outro e os meios de produção também são diversos e específicos para cada mídia.

A adaptação passou a ser vista como expressão do processo cultural em constante mutação ou como diálogo intertextual. A ubiquidade e popularidade da adaptação, através das culturas e dos séculos, autenticam a necessidade de estudos na área, abarcando o texto literário para o cinema, ao mesmo tempo em que sinalizam outras formas de adaptação. Para Huctheon (2011), uma obra só é experienciada como adaptação quando o indivíduo conhece o texto fonte. Conhecedor da obra de partida, ele pode estabelecer relações entre as mídias. Assim, pensar os filmes como adaptações significa pensá-los como obras ‘palimpsestuosas’, assombradas a todo o momento pelo texto fonte e outros textos. Quando conhecemos o texto, percebemos o assombro direcionado à recepção da obra, pois declaramos abertamente a relação entre texto fonte e adaptação.

Embora cinema e teatro guardem semelhanças estruturais que são muito importantes, inclusive para a conformação específica de cada uma das linguagens, ao se estudar o processo de adaptação fílmica do texto literário, temos que destacar que se trata de um processo marcado por diferenças. Portanto, a análise do texto e a análise do filme são procedimentos diferentes. Estamos analisando um texto que

nasce para os palcos e que segue para as telas. Temos aí duas passagens que ficam na memória do leitor/espectador. O importante é perceber que nem a *performance* no palco nem a história nas telas explicam o texto.

Nesse sentido, levamos em consideração os argumentos de autores que proclamam a necessidade do leitor conhecer o filme como adaptação, mas acrescentamos outras reflexões à questão. Quando um diretor leva para o cinema uma obra adaptada, vemos nos créditos do filme a sinalização do fato. Geralmente, a divulgação do filme anuncia amplamente a relação do filme com a obra de partida, com reais intenções mercadológicas. No que se refere ao filme, consideramos um fato importante: a *performance* dos atores e a produção do filme levam o espectador a buscar o texto fonte, quando ele não o conhece. Aqueles que conhecem o texto têm curiosidade de assistir à representação visual, tanto no palco quanto nas telas.

Na relação que o cinema estabelece com o público, é importante fazê-lo perceber que a leitura do filme não deve estar atrelada à obra. A passagem do texto dramático para o cinema aguça o senso crítico e a criatividade de leitores, espectadores e ouvintes. As histórias lidas ajudam a produzir novas histórias, únicas para aquele leitor. Ao adaptar para o cinema um texto destinado ao teatro, cria-se outra obra, outra realidade artística, construída por outros signos, ou, em termos aristotélicos, por outros meios de imitação.

O texto literário e, por conseguinte, o teatral, é plurissignificativo, possibilitando várias leituras. Cada leitura que se quer válida recorre a elementos dentro do texto e fora dele, a fim de comprovar seu ponto de vista. Ao pesquisador cabe utilizar ferramentas analíticas para avaliar a qualidade do filme adaptado. É de grande eficácia perceber, na construção das cenas, a capacidade do filme de reproduzir no meio audiovisual, através dos artifícios que lhe são próprios, os elementos primordiais do texto fonte. O essencial nesse processo é verificar o modo como a adaptação captura a essência do texto literário e a transforma em material audiovisual, através de elementos equivalentes na linguagem cinematográfica.

No estudo das peças adaptadas para o cinema, percebemos que no processo de adaptação estão implicadas diversas variáveis estéticas, culturais, sociais, econômicas e políticas. Cada uma dessas variáveis desempenha um papel específico nas escolhas criativas que serão impressas no filme. Isso sem contar o papel do espectador/leitor na recepção da obra. Nem o teatro, o livro, ou o filme são

capazes de esgotar a descrição de um universo dramático. O mundo possível do drama precisa sempre ser complementado pelo receptor.

Pontuamos, aqui, que o estudo não contemplou a recepção dos filmes. Optamos por não analisar as implicações dos filmes adaptados no cinema por acreditar que essa é uma discussão que demanda um processo investigativo distinto, não cabendo reflexões esparsas dentro do escopo principal traçado na tese. O leitor é o construtor de sentido, por isso a recepção de uma adaptação deve ser investigada como um objeto de pesquisa próprio e com chaves interpretativas distintas.

Para a tese, elegemos as variáveis que deram conta dos elementos estéticos e culturais de um texto dramático na passagem para o cinema, considerando o contexto sócio-político no qual estão inseridas as obras e os eventos da cultura do período analisado. Recorremos à Narratologia como instrumento metodológico para pensar a organização do filme. Apreendemos a linguagem do filme para mostrar como o cinema se apropriou do texto teatral e transformou a história em outra história, construída a partir dos recursos cinematográficos.

O estudo apresentado sobre a construção das narrativas na passagem do texto para as telas mostrou que a dinâmica do texto teatral não pode ser capturada no cinema sem mudanças. Cada mídia apresenta sua dinâmica própria na composição da narrativa. É isso que tornam as obras singulares. Assim, levamos em conta a trilha de imagem e a trilha sonora na construção da narrativa fílmica. Todos os elementos discutidos no terceiro capítulo serviram para mostrar que o cinema dispõe de elementos distintos para capturar uma imagem representada no texto escrito. O cinema tem a mão elementos diversos, os quais são utilizados na composição da diegese, daí abarcarmos a preocupação com as palavras escritas, faladas, sons, imagens em movimento, efeitos sonoros e diversos outros recursos responsáveis pela construção da narrativa.

No que tange ao processo narrativo das obras *O Pagador de Promessas* e *O Bem Amado* na passagem para o cinema, sinalizamos os elementos da Narratologia por considerarmos teatro e cinema artes narrativas. Portanto, narrador, foco narrativo, espaço, tempo e personagens foram pensados sob a perspectiva da análise estrutural da narrativa. Todo o estudo foi perpassado pela temática do herói e do mito. Utilizamos o contexto social, os eventos da história e a análise dos textos

para problematizar o herói vencido e os falsos mitos na produção teatral de Dias Gomes na passagem para o cinema.

As obras foram pensadas como uma obra de arte e como um documento de compreensão da realidade do Brasil, particularmente os eventos nas décadas de 1950 e 1960, fazendo um contraponto com o atual contexto de sociedade. A análise das obras possibilitou algumas conclusões pontuais. Iniciando a reflexão com a obra *O Pagador de Promessas* adaptada no cinema, percebemos que a angústia de Zé-do-Burro reflete a angústia do cidadão ao ter sua liberdade cerceada. A saga do herói remete à tensão entre o homem simples e as engrenagens sociais que o oprimem e o cerceiam, demarcando socialmente os lugares das instâncias de poder e espaços de submissão.

O filme quebra o ideário do herói clássico que aceita o destino por acreditar ser ele fatal, eterno e imutável. Há uma inversão da condição do herói, ao posicioná-lo em uma situação reveladora de sua ausência de potência, fazendo-o um ser questionador, mesmo que não seja dotado de força ativa. Além disso, seus personagens não são atemporais, mas produzidos em um dado contexto, geralmente postos como vítimas das engrenagens sociais. Na análise do filme, percebemos as contradições da sociedade e as relações de poder que demarcam os espaços sociais em nome de uma ordem. Apesar da distância temporal, a luta de Zé-do-Burro parece atual. Isso porque o embate entre o personagem e as instâncias de poder (igreja, imprensa e polícia) mostrou a luta do homem para manter-se íntegro em suas convicções. Assim, a queda do herói decorre dessa tensão e mostra o esmagamento do homem desprotegido e só.

O fato é que na obra, há um quadro assaz negativo das instâncias do poder. Nas narrativas (teatral e fílmica), o homem do povo, sozinho, não consegue mudar uma realidade. Anselmo Duarte, no filme, não modifica a leitura do texto fonte. Na verdade, o que vemos no filme é a vitória do povo. Ele se faz muito mais ativo no filme e representado em toda a sua potencialidade.

Com relação ao filme *O Bem Amado*, temos uma narrativa que também pensa o Brasil, mas sob o signo da comédia. Nela, sai de cena a figura do herói para assumir o falso mito. Odorico Paraguaçu representa toda a classe de político disseminada pelo Brasil. Os falsos mitos povoam o imaginário porque sua presença é recorrente em todas as épocas. Ele existe porque é alimentado pela ignorância do

povo, que se deixa ludibriar por discursos bem engendrados e por falsas promessas. Essa leitura é posta implicitamente no teatro, por conta da censura existente, mas explicitamente no cinema. Dias Gomes deu vida aos falsos mitos no teatro para fazer uma crítica ao Brasil. No cinema, Guel Arraes atualizou e ampliou no texto de Dias Gomes a corrupção política. Na peça, vemos um partido conservador que vive da corrupção e do superfaturamento de obras. Contra ele, temos um partido de esquerda que luta em favor do povo e dos oprimidos. No filme, não há visão maniqueísta, em que Odorico encerra as forças do mal e Neco Pedreira encerra as forças do bem. Guel Arraes apresenta, no cinema, uma visão atualizada da política, mostrando um posicionamento ambivalente dos partidos políticos. No filme, temos um partido conservador corrupto, mas também um representante da esquerda, tal como vemos no cenário político atual, cheio de vícios e defeitos. Vladimir de Castro se acha dono da verdade, mas assim como Odorico Paraguaçu, atropela o povo em nome do poder. Percebemos no filme uma reflexão sobre a história política do Brasil desde a década de 1960 até a atualidade. Em comum com Dias Gomes, percebemos que Guel Arraes também faz uma leitura acerca da manutenção de políticos corruptos no poder: é a pobreza que alimenta o mito.

O cinema toma as obras de Dias Gomes e produz filmes cuja proposta é fazer o espectador pensar, não apenas em termos de si mesmo, mas pensar o outro e a realidade imediata. Tanto a tragédia quanto a comédia serviram a esse propósito no cinema. Dessa forma, abolimos da nossa análise qualquer posicionamento que priorizasse um gênero em detrimento do outro. Vemos os textos (teatrais e fílmicos) como uma obra de arte representativa da cultura e da sociedade. Por serem adaptações, vemos nos textos de origem e obras adaptadas signos um do outro, transformados pela passagem entre mídias e pelo contexto, mas que guardam elementos que ligam um texto ao outro texto. A análise comparativa mostrou que um filme não abandona seu referencial quando faz adaptação de uma obra literária, mas esse diálogo profícuo não deve ser tomado como parâmetro valorativo de um texto em detrimento do outro.

Outro elemento considerado no estudo diz respeito aos atores e atrizes. Ao longo dos capítulos, citamos os nomes dos atores e atrizes que interpretaram os personagens das peças gomianas. Isso porque consideramos o/a ator/atriz como elemento indispensável na história. Trata-se de um leitor importante, pois é quem

transforma as informações do texto (psicológicas, físicas e circunstanciais) em imagem visual, dando ao personagem um estilo próprio. Tal fato explica a escolha de Anselmo Duarte em aproveitar o mesmo ator da peça para o filme (Leonardo Vilar). Sua preocupação era a identificação do público, uma vez que a atuação brilhante do ator nos palcos, fez com que o personagem Zé-do-Burro ficasse atrelado à sua imagem. Contrariamente, Guel Arraes esperou a passagem do tempo para repetir a saga de Odorico Paraguaçu no cinema, para que não houvesse comparação entre os personagens do filme e aqueles imortalizados na televisão. Também foi escolha do diretor fazer com que os atores e atrizes do filme *O Bem Amado* criassem um estilo próprio para os personagens, a fim de que eles se desvinculassem da imagem e da atuação dos atores da novela e da minissérie.

Torna-se necessário pontuar que uma obra adaptada para o cinema retém redes de sentidos estabelecidas por aqueles que são responsáveis pela adaptação. Isso não inviabiliza outros olhares e novas perspectivas de se trabalhar com o texto fonte. Na análise que fizemos das peças adaptadas para o cinema, texto dramático e filme foram analisados comparativamente. Foi uma escolha metodológica assumida para a tese. No entanto, é preciso pontuar que, como obras autênticas, elas podem ser analisadas de forma independente. Na verdade, o mais importante é perceber as novas leituras que o cinema produziu do texto fonte, tornando-o uma obra singular, que pode ser analisada comparativamente ou não, a depender das escolhas do pesquisador.

Nossa escolha metodológica revela uma intenção. Ao trazer para o campo do debate o dramaturgo Dias Gomes e os diretores Anselmo Duarte e Guel Arraes, buscamos mostrar as possibilidade de leitura de uma obra, sem apresentar juízo de valor, nem hierarquias. Tal como posiciona Jean-Pierre Ryngaert (1996), falando do texto que segue para o teatro, mas que cabe ao nosso propósito de analisar o texto que segue para as telas, nenhuma encenação, por melhor que seja, esgota o texto. Há sempre algo a se dizer dele. Assim, no encerramento das reflexões do texto acima, adotamos a mesma premissa. Esse estudo configura-se em uma leitura, sem pretensão de esgotar o tema. O que almejamos é a abertura de discussões para que novas leituras venham à cena.

REFERÊNCIAS

ALBURQURQUE, Júnior, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e Outras Artes.** São Paulo: Cortez, 2011.

AMIEL, Vicent. **Estética da Montagem**. Tradução Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa, Portugal: Edições Texto e Grafia, 2011.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Tradução Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa, Portugal: Edições Texto e Grafia, 2011.

_____; MARIE, Michel. **A análise do Filme**. Tradução Marcelo Félix. Lisboa, Portugal: Edições Texto e Grafia, 2011.

_____; [et al.]. **A Estética do Filme.** Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2013.

AVELLAR, José Carlos. **O Chão da palavra**: Cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação Verbal**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BALLERINI, Franthiesco. **Cinema brasileiro no século 21**. São Paulo: Summus, 2012.

BACHELARD , Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução Rita Buongermino Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

_____. [et al.]. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Cinema brasileiro**: proposta para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BILHARINHO, Guido. **Cem Anos de Cinema Brasileiro**. Uberaba: Instituto Triangulino de cultura, 1997.

BLUESTONE, George. **Novels into film**. Berkeley: University of California Press, 1957.

BOECHAT, Walter. **Mitos e Arquétipos de homem contemporâneo** (Org.) Petrópoles, RJ: Vozes, 1995.

BORGES, Noelia. **Film Adaptation**: J.B. Keane's *The Field* on screen, UFBA, 2010.

_____. **The national and the transnational on the adaptation of Joseph O' Connor's *Red Roses and Petrol* on screen**. UFBA, 2011.

_____. **Film Adaptation: Irish plays on screen** (ainda no prelo)

BOSI, Eclea. **Cultura de massa e cultura popular**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BRANCO, Lucia Castello. (Org.) **A tarefa do tradutor de Walter** Benjamin: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego**: Tragédia e Comédia. Petrópolis: Vozes, 1995.

BRITO, José Domingos de (org.) **Literatura e Cinema**. Mistérios da criação literária, vol. 4. São Paulo: Novera Editora, 2007.

BRITO, João Batista de. **Imagens Amadas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

BRUNEL, Pierre (Org.) **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução Carlos Sussekind [et al.] Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BUTCHER, S. H. **Aristitle's Theory of Poetry and Fine Art**. Transleted and with critical notes by S. H. Butcher. The United States of America: Dover Publications, INC, 1951.

BUTCHER, Pedro. **Cinema Brasileiro Hoje**. São Paulo: Pubifolha, 2005.

CALDAS, Ricardo W ; MONTORO, Tania. **A Evolução do Cinema no Século XX.** Brasília: Casa das Musas, 2006.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do Mito**: com Bill Moyers. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

_____. **As transformações do mito através do tempo**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **Mitologia na Vida Moderna**. Tradução Luiz Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.

_____. **O Herói de mil Faces**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

_____. **Mito e Transformação**. Tradução Frederico N. Ramos. São Paulo: Agora, 2008.

CAMPEDELLI, Samira. **Dias Gomes.** São Paulo: Abril Educação, 1982.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de Cinema e Televisão**: A arte e a técnica de Imaginar, perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro, Zahar, 2011.

CÂNDIDO. Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CATARINA, Koltai. **Totem e Tabu**: um mito freudiano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CARDOSO, Dislene. O lugar da Cruz: o sagrado e o profano na peça O Pagador de Promessas, de Dias Gomes. Universidade Estadual de Londrina. Londrina. In: **Revista Estação Literária**. Volume 3, p. 411-424, jan. 2015.

CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda**. Literature on screen**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2007.

CASALECCHI, José Ênio. **O Brasil de 1945 ao Golpe Militar**. São Paulo: Contexto, 2002.

CORSEUIL, Anelise Reich; CAUGHIE, John (orgs.). **Palco, Tela e Página**. Florianópolis: Insular, 2000.

_____. Literatura e Cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária**: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009, p. 369-378.

_____.**A América Latina no Cinema Contemporâneo:** outros olhares. Florianópolis: Insular, 2012.

_____.(Orgs.) [et al.]. **Ensaios sobre Literatura, Teatro e Cinema**. Florianópolis, SC; Fundação Cultural Badesc: Cultura Inglesa, 2013.

COSTA, José da. **Teatro Contemporâneo no Brasil**: criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro, 7Letras, 2009.

COURTNEY, Richard. **Jogo, Teatro e Pensamento**. Tradução Karen Astrid Muller e Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DELACY, Monah. **Introdução ao** Teatro. Petrópoles, Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

DÍDIMO, Marcelo. **O cangaço no cinema Brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Os enleios de Lear**: da semiótica à tradução cultural. 1994. 235f. Tese (Doutorado em Letras/Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.

_____. **Literatura e Cinema:** da Semiótica à tradução cultural. Ouro Preto: ed. UFOP, 1999.

_____. **Literatura e Cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 2005.

DORIA, Gustavo A. **Moderno Teatro Brasileiro**: crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro. Ministério de Educação e Cultura, 1975.

EISENTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELIADE, M. **Imagens e Símbolos**. Tradução Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Edições 70, 1979.

_____.**O Mito do Eterno Retorno.** Tradução M. Torres. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____.**O Sagrado e o Profano**: a essência das religiões. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Mito e Realidade.** Tradução Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Os Estudos Culturais.** In: Cartografia Website de Estudos Culturais. Disponível em: <http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/estudos_culturais_ana.pdf>.Acesso em: 15 ago 2011.

FACINA, Adriana. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FAITHFULL, Denise. **Adaptations**: A Guide to adapting Literature to Film. With Brian Hannant. Australia: Currency Press, 2007.

FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro**: Do Modernismo às Tendências contemporâneas. Vol. 2. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FOULCAULT, Michel. **Ética, Sexualidade, Política**. Trad. Elisa Monteiro; Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____.**As palavras e as coisas**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **A ordem do discurs**o. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, Loyola, 2008.

_____. **Microfísica do Poder.** Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de Leitura da Narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literártia**: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009, p. 33-58.

GASSNER, John**. Mestre do Teatro I**. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GARDIES, René (Org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa, Portugal: Edições Texto e Grafia, 2011.

GENETTE, Gerard. **Discurso da Narrativa**: ensaio de método. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa, Portugal: Arcádia, 1979.

_____. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão**.** Extratos traduzidos do francês por Luciane Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/publicacoes/download/palimpsestosmono-site.pdf>.Acesso em: 10 de maio de 2013.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GÓES, Laércio Torres de. **O Mito Cristão no Cinema**: O verbo se fez luz e se projetou entre nós. Salvador: Edufba – EDUSC, 2003.

GOMES, Dias. **Apenas um subversivo**: autobiografia. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1998.

_____; GULLAR, Ferreira. **Vargas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. **Campões do Mundo**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1984.

_____. **O Rei de Ramos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

_____. **O Berço do Herói**. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

_____. **As Primícias**. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

_____. **A invasão**. . Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. **O Bem-Amado:** farsa sócio-político-patológica em 9 quadros. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

_____. **O Pagador de Promessas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES, Maurício R. **Cinema e Identidade nacional no Brasil: 1898 – 1969**. São Paulo: LCTE Editora, 2011.

GOROVITZ, Sabine. **Os labirintos da tradução**: a legendagem e a construção do imaginário. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

GUIMARÃES, Hélio. **O romance do século XX na televisão**: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia et all. (2003) Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

GUINSBURG, L.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Coord). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: Temas, Formas e Conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

HEGEL, Georg W. Friedrich. **Estética: A ideia e o ideal; Estética: O belo artístico ou o ideal**. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Os Pensadores.

HUTCHEON, Linda**. Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinnel. Florianópolis, SC: Editora UFSC, 2011.

Ilha do Desterro. Vol. IV, nº 10 Dez. 1983 **Revista de Pós-Graduação em Inglês e Literatura**. Florianópolis – SC.

JACOBBI, Ruggero. **Teatro no Brasil**. Tradução Alessandra Vannucci. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JOACHIM, Sebastien. **Poética do Imaginário**: Leitura do Mito. Recife: Ed. Universitária UFBE, 2010.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Tradução Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. **Aspectos do drama contemporâneo**. Tradução Lucia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

KONDER, Leandro. **Marxismo e Alienação:** Construção para um estudo do conceito Marxista de Alienação. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LESKY, Albin. **A tragédia Grega**. Tradução Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LÉVI-STRAUSS. **Mito e Significado**. Tradução António Marques Bessa. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2013.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do Romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

LUNA, Sandra. **A tragédia no teatro do tempo**: das origens clássicas ao drama moderno. João Pessoa: Ideia, 2008.

_____. **Dramaturgia e Cinema**: Ação e Adaptação nos trilhos de Um Bonde Chamado Desejo. João Pessoa: Ideia, 2009.

MAFFESOLI, Michel**. O Instante Eterno**: O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. Tradução Rogério de Almeida; Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. São Paulo: Ática, 2010.

_____. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Serviço Nacional de Teatro DAC/FUNARTE, Ministério da Educação e Cultura. S/D.

MALHADAS, Daisi. **Tragédia Grega**: O mito em Cena. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MARDONES, José Maria. **O Retorno do Mito**: a racionalidade mito-simbólica. Tradução: Anselmo Borges, Portugal: Almedina, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MARTINS, Maria Angélica Seabra Rodrigues (Org.) **O mito e suas representações no cinema e na literatura**. Bauru, SP: Canal 6, 2011.

MEDEIROS, Ana Maria de. **Uma metáfora do Brasil: O Bem-Amado e a teledramaturgia de Dias Gomes**. [Dissertação]. Universidade Federal de Santa Catarina – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2001. Disponível: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/82242/205565.pdf?sequence=1> Acesso em: 15 dez. 2014.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos Literários** Tradução Aurora Fornone Bernardini, Homero Freitas de Andrade, Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MENDES, Adilson (org.) **Ismail Xavier:** Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

MENDES, Cleise Furtado. **As estratégias do Drama**. Salvador: Centro Editorial e Ditático da UFBA, 1995.

MERCADO, Antonio (Coord.)**Coleção Dias Gomes: Os Heróis Vencidos**, Vol.1. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____; _____**.: Os Falsos Mitos**, Vol.2. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____; _____**.:Pecas da Juventude**: Pé de Cabra, Eu Acuso o céu, Os 5 fugitivos do juízo final. Rio de Janeiro: Bertramde Brasil, 1994.

MERTEN, Luiz Carlos. **Anselmo Duarte: o homem da Palma de Ouro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

METZ, Christian. **A significação no Cinema**. Tradução Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MICELI, Paulo. **O mito do herói nacional**. São Paulo: Contexto, 1991.

MONACO, James. **How to read a film**: Movies, Media, Multimedia. New York: Oxford University Press, 2000.

MULLER, Adalberto; SCAMPARINI, Julia (orgs.) **Muito Além da adaptação**: Literatura, Cinema e Outras Artes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Orgs.) **Cinema História**: Teoria e Representações Sociais no Cinema. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

_____; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo**: Um olhar sobre a história. Salvador, São Paulo: EDUFBA/ Editora UNESP, 2009.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PALMA, (Org.) **Literatura e Cinema**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**.São Paulo: Perspectiva, 2013.

PARENT-ALTIER, Dominique. **O argumento cinematográfico.** Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições texto e grafia, 2011.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Operadores de Leitura do Texto Dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literártia**: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009, p. 93-112.

PINHEIRO, Roberta Vanessa Crispim. **O Pagador de Promessas:** dramaticidade e tragicidade, da literatura ao cinema. Dissertação, UFPB, 2010.

PRADO, Decio de Almeida. **Teatro em Progresso**: crítica teatral (1955 – 1964). São Paulo: Martins, 1964.

_____. **Teatro em Progresso**: crítica textual – 1955 – 1964. São Paulo: Martins, 1964.

_____. **Exercício Findo**: crítica teatral (1964 – 1968). São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno**: crítica teatral de 1947 – 1955. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PUCCI Jr., Renato Luiz. **Cinema Brasileiro Pós-Moderno**: o neon-realismo. Porto Alegre: Sulina, 2008.

RAMOS, Fernão. **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura Militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

REUTER, Yves**. Introdução à análise do romance**. Tradução Angela Bergamini [et al]. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RIBEIRO JR, João. **As perspectivas do Mito**. São Paulo: Pancast Editorial, 1992.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas,1993.

_____. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RUTHVEN, KK. **O Mito**. Tradução Esther Eva Horivitz de Beerwann. São Paulo: Perpectiva, 1997.

RYNGAERT, Jean-Pierre**. Introdução à análise do Teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SACRAMENTO, Igor. **Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais**. [Tese] (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2012.

_____. **A retórica autobiográfica em Dias Gomes:** apenas um subversivo? Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/mosaico/?q=artigo/ret%C3%B3rica-autobiogr%C3%A1fica-em-dias-gomes-apenas-um-subversivo> Acesso em 13 março 2012.

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da Tragédia**. Introdução e Notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

SERAFIM, José Francisco (Org.) **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação Intercultural**: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.

SILVA, Marisa Corrêa. Crítica Sociológica. In: BONNICE, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs). **Teoria Literária**: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas. Maringá, PR: Eduem, 2009, p. 177 – 188.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SOARES, Lucila. **Guel Arraes faz a sátira da esquerda em 'O Bem-Amado'**. Disponível em:<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/guel-arraes-faz-a-satira-da-esquerda-em-o-bem-amado> Acesso em: Jul. 2014.

SOUZA, Eneida Maria. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Lícia Soares de. **Literatura e Cinema**: Traduções Intersemióticas. Salvador: EDUNEB, 2009.

STAM, Robert. **A Literatura através do Cinema**: realismo, mágica e a arte da adaptação. Trad. Marie-Anne Kremer; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello, Campinas, SP: Papirus, 2010.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**: 1880-1950. Tradução Raquel Imanishi Rodrigues, 2000.

_____.**Ensaio sobre o trágico.** Tradução Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Pensamento entre os Gregos**. Tradução Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____; VIDAL NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Anti**ga. Vol II. Tradução Bertha Halpem Gurovitz. São Paulo: Editora brasiliense, 1991.

WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Modern**o: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

XAVIER, Ismail (Org**.). *A experiência do cinema***: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FILMOGRAFIA:

ARRAES, Guel**. O Bem-Amado [filme].** Produtora Paula Lavigne. Comédia. Brasil: Disney, 2010. DVD, 107 min.

DUARTE, Anselmo. **O Pagador de Promessas [filme]**. Drama. Brasil, P&B,1962. DVD, 118 min.