

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

EDUARDO SOUSA ROCHA

***O PAGADOR DE PROMESSAS, DE DIAS GOMES: UM ESTUDO DE ELEMENTOS
DO TRÁGICO NO DRAMA BRASILEIRO***

UBERLÂNDIA

2024

EDUARDO SOUSA ROCHA

***O PAGADOR DE PROMESSAS, DE DIAS GOMES: UM ESTUDO DE ELEMENTOS
DO TRÁGICO NO DRAMA BRASILEIRO***

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT), do Instituto de Letras e Linguísticas (ILEEL), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Área de Concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes

UBERLÂNDIA

2024

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

R672 Rocha, Eduardo Sousa, 1991-
2024 O Pagador de Promessas, de Dias Gomes [recurso
eletrônico] : um estudo de elementos do trágico no drama
brasileiro. / Eduardo Sousa Rocha. - 2024.

Orientador: Luiz Humberto Martins Arantes.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.589>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Arantes, Luiz Humberto Martins,
1968-, (Orient.). II. Universidade Federal de
Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III.
Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	16 de agosto de 2024	Hora de início:	09:30	Hora de encerramento:	11:30
Matrícula do Discente:	12212TLT003				
Nome do Discente:	Eduardo Sousa Rocha				
Título do Trabalho:	<i>O pagador de promessas</i> , de Dias Gomes: um estudo de elementos do trágico no drama brasileiro				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Memórias da Direção Teatral: estudos de caso no teatro brasileiro				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Luiz Humberto Martins Arantes da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador do candidato; Ulysses Rocha Filho da Universidade Federal de Catalão / UFCAT; Kenia Maria de Almeida Pereira da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Humberto Martins Arantes, Professor(a) do Magistério Superior**, em 16/08/2024, às 11:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 16/08/2024, às 11:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Sousa Rocha, Usuário Externo**, em 16/08/2024, às 11:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ulysses Rocha Filho, Usuário Externo**, em 16/08/2024, às 11:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5613329** e o código CRC **4909BFD2**.

Para Edite, minha mãe(zona!).
Para os(as) pequenos(as) Helena, Estela, Alice, Bernardo e Betina,
pelo amor, que me inspiram.

AGRADECIMENTOS

A minha família, que amo e que me faz falta todos os dias.

Aos(as) meus amigos(as) Vanessa, Talita, Elton, Lilian, Marcos, Eliã, Grazi, Tay, Arthur e Igor, que me acolhem e me fortalecem todos os dias.

Ao Sérgio, pela disponibilidade, escuta e apoio.

Ao Bruno, meu amigo mais antigo.

A Thais e Maria Paula, minhas amigas “irmãs”.

A Patrícia, minha madrinha “mãe”.

Aos meus professores(as) Luiz Humberto Martins Arantes, Kênia Maria de Almeida Pereira e Ulysses Rocha Filho (o parente), pelas contribuições durante o meu processo de escrita.

A todos os santos, sagrados e profanos, que me protegem.

RESUMO

O Pagador de Promessas é a obra mais aclamada de Dias Gomes e, além disso, se consagrou como um dos maiores sucessos do teatro brasileiro. O dramaturgo conta a história do Zé do Burro, homem simples do campo que faz a promessa de carregar uma cruz nas costas da roça de onde mora, no interior, até a igreja de Santa Bárbara, em Salvador, com o objetivo de salvar o seu burro de estimação. A partir do pressuposto de que a jornada do Zé do Burro se relaciona com o teatro grego, esta dissertação busca identificar elementos do trágico na obra *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, articulando forma e conteúdo para, além disso, discutir questões temáticas vinculadas ao drama, quais sejam: examinar as relações dos personagens com os sentidos do sagrado e do corpo insepulto. Como tentativa de atingir esses objetivos, o trabalho utiliza o método de pesquisa bibliográfica, com fundamento em obras de teoria e crítica literária, teatral, histórica, antropológica e filosófica de autores como Aristóteles, Albin Lesky e Anatol Rosenfeld. No tocante aos procedimentos metodológicos de pesquisa, este trabalho busca explorar aspectos de análise dos personagens, do contexto histórico, assim como da leitura comparativa com a tragédia grega *Antígona*, de Sófocles, amparada pela teoria da intertextualidade, de estudiosos como a autora Tiphaine Samoyault.

Palavras-chave: Dramaturgia; Tragédia; *O Pagador de Promessas*; Dias Gomes (1922-1999).

ABSTRACT

O Pagador de Promessas is Dias Gomes' most celebrated work and, furthermore, it has established itself as one of the greatest successes in Brazilian theater. The playwright tells the story of Zé do Burro, a simple man from the sticks who promises to carry a cross on his back from the farm where he lives, in the countryside, to the church of St. Barbara, in Salvador, aiming to save his pet donkey. Based on the premise that Zé do Burro's journey is related to the Greek theater, this dissertation seeks to identify elements of the tragic in Dias Gomes' *O Pagador de Promessas*, articulating shape and content to, in addition, discuss thematic issues connected to the drama, namely: examining the relationships of the characters with the senses of sacred and the unburied body. As an attempt to achieve these goals, the work resorts to bibliographic research, based on works of literary, theatrical, historical, anthropological, and philosophical theory and criticism by authors such as Aristotle, Albin Lesky and Anatol Rosenfeld. As for the methodological proceedings of research, this work seeks to explore aspects of character analysis, historical context, as well as comparative reading with the Greek tragedy *Antigone*, by Sophocles, supported by the theory of intertextuality from scholars such as the author Tiphaine Samoyault.

Keywords: Playwriting; Tragedy; *O Pagador de Promessas*; Dias Gomes (1922-1999).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 QUANDO O AUTOR PAGA UMA PROMESSA: tragédias e vivências pessoais em interação com o público popular brasileiro	17
1.1 Que vai ser desse menino?.....	18
1.2 Quando o mundo entra em colapso, surge um dramaturgo	21
1.3 A perda leva Gomes a novos caminhos: de comunista a sobrevivente da ditadura Vargas	27
1.4 Sem tolice, qual sentido poderia ter a vida?	29
1.5 Quando <i>O Pagador de Promessas</i> começa a sua jornada.....	34
1.6 Da Ditadura Civil - Militar até o alcance das massas populares.....	36
1.7 Um autor que se permitiu a escrever o que queria.....	41
2 RELAÇÕES COM O SAGRADO: a busca pela paz em campo de batalha	45
2.1 Em busca de compreender a fé inegociável do Zé do Burro.....	46
2.2 Há intolerância na praça de todos os santos.....	53
2.3 Quando um raio cai sobre o burro: êparrei Santa Bárbara.....	57
3 EM MEMÓRIA DOS INSEPULTOS: a tragédia que transcende a morte	62
3.1 Uma busca por milagres: o corpo e os seus martírios.....	62
3.2 Zé do Burro: do desejo em vida até a morte	68
3.3 Em memória de Polinice e Zé do Burro	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS	79

INTRODUÇÃO

O gênero dramático surgiu na Grécia, mais especificamente em Atenas, como um texto que ampara diretamente a ação dos personagens. Com sua origem nos festivais em honra ao deus Dionísio, na passagem do século VI para o século V a.C (DUARTE, 2013), essa literatura se destinava aos palcos, com representações teatrais que, essencialmente, poderiam se voltar tanto para a tragédia quanto para a comédia. Estruturalmente, esse gênero literário possui algumas características cruciais para a sua configuração, tais como:

Texto em forma de diálogos; Dividido em atos e cenas; Presença das rubricas — descrições do espaço e/ou da situação antes de cada ato; Sequência da ação dramática geralmente constituída de exposição, conflito, complicação, clímax, desfecho. (GUIMARÃES, [2009?])

Ao apresentar o teatro grego clássico, vale destacar o que é refletido pelo filósofo grego Aristóteles quando, no terceiro capítulo da *Poética*, discute a etimologia da palavra “drama”. Nesse sentido, o autor se refere ao ato onde se “(...) *mimetizam personagens que agem e dramatizam. Daí alguns terem declarado que tais composições devem ser nomeadas poemas “dramáticos” {drámata}, pois nelas se mimetizam personagens em ação {drontas}.*” (ARISTÓTELES, 2017, p. 53).

No pensamento aristotélico, portanto, a palavra “drama” se relaciona ao texto escrito para ser representado, ou seja, diz respeito ao que hoje conhecemos como o texto dramaturgico feito para o teatro. E conforme já apontado, esse pioneirismo grego se expressa por notáveis obras trágicas como *Rei Édipo* de Sófocles e comédias como *Lisístrata*, de Aristófanes.

Mesmo passadas mais de duas dezenas de séculos, o gênero dramático, classificado por Aristóteles, seguiu figurando como forma destacada de se fazer literatura e teatro, encontrando suas produções nas mais diversas culturas e períodos da história, mas seguindo aquela estrutura básica, que se configurou na Grécia antiga, em que a voz narrativa é entregue aos personagens. A partir dessa configuração, essencial, da dramaturgia, caminhamos do teatro grego clássico, até chegarmos ao teatro brasileiro, onde *O Pagador de Promessas* ganhou projeção como uma das obras mais representadas do nosso país.

A relevância dessa obra de Dias Gomes pode ser compreendida pelo fato de que mesmo após mais de cinco décadas da estreia no teatro, no ano de 1960, ela ainda se mostra atual, devido ao seu rico conteúdo crítico-social. O sucesso desse trabalho fez com que a

história do Zé do Burro fosse consagrada no cinema e no teatro de diversos países. Nessa composição dramática, os personagens dialogam diretamente entre si, configurando, assim, uma característica determinante de um texto que foi escrito para ser encenado.

Drama, portanto, significa ação. Na obra escolhida para esse estudo, conheceremos um homem simples do campo, o personagem principal ou protagonista da ação, que faz a promessa de carregar uma cruz “tão pesada quanto a de Cristo” da roça onde mora, no interior, até a igreja de Santa Bárbara, em Salvador. É dessa forma que Zé do Burro entra em cena, levando consigo não só uma cruz sobre os seus ombros, mas, também, uma gama de acontecimentos anteriores ao ato inicial, os quais serão revelados adiante e que serão fundamentais para a compreensão e o desenvolvimento do enredo.

A exemplo desse recurso utilizado pelo autor para contextualizar a história, notamos uma relação íntima com o teatro grego, em que os personagens, frequentemente, contavam os seus precedentes. Tal como acontece quando o Sacerdote, ao dialogar com Édipo no ato inicial de *Rei Édipo* (SÓFOCLES, 2018), descreve a crise de calamidade com a qual a cidade de Tebas se debatia, contextualizando, assim, o momento da ação.

A partir do pressuposto de que a jornada do Zé do Burro se relaciona com o teatro grego, a presente dissertação tem o objetivo central de identificar elementos do trágico na obra *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, articulando forma e conteúdo para, além disso, discutir questões temáticas vinculadas ao drama, quais sejam: examinar as relações dos personagens com os sentidos do sagrado e do corpo insepulto. Como tentativa de atingir esses objetivos, será utilizado o método de pesquisa bibliográfica, com fundamento em obras de teoria e crítica literária, teatral, histórica, antropológica e filosófica de autores como Aristóteles, Albin Lesky e Anatol Rosenfeld. No tocante aos procedimentos metodológicos de pesquisa, serão explorados aspectos de análise dos personagens, do contexto histórico, assim como da leitura comparativa com a tragédia grega *Antígona*, de Sófocles, amparada pela teoria da intertextualidade, de estudiosos como a autora Tiphaine Samoyault (2008).

Passaremos agora à apresentação dos elementos fundamentais para a construção desses objetivos. Nesse aspecto, é importante começar esse percurso voltando o nosso olhar para o conteúdo da narrativa do Dias Gomes, a começar pela compreensão dos conflitos do protagonista. A respeito, eles se iniciam quando Zé do Burro revela ao padre detalhes do que havia sido prometido. A promessa foi feita para que o seu melhor amigo, o burro Nicolau, sobrevivesse a uma hemorragia provocada após um acidente causado por um raio. Além disso, a promessa foi feita para Iansã que, conforme afirma, corresponde à Santa Bárbara no Candomblé. Por conseguinte, o devoto tem o objetivo de carregar a cruz da sua cidade até

Salvador para depositá-la dentro da igreja de Santa Bárbara. No entanto, dada a origem da promessa, ao chegar na paróquia, o personagem enfrenta a oposição do padre, que o coloca sob suspeita, conforme se exemplifica pelo excerto abaixo.

Padre (*Como se não o ouvisse*) E além disso, Santa Bárbara, se tivesse de lhe conceder uma graça, não iria fazê-lo num terreiro de candomblé!

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

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

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

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

Zé (*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?

Zé Eu?!

Padre Sim, você que acaba de repetir a via-crúcis, sofrendo o martírio de Jesus. Você que, presunçosamente, pretende imitar o Filho de Deus...

Zé (Humildemente) Padre... eu não quis imitar Jesus... (GOMES, 2010, p. 51 - 52).

Nesse contexto, não é só o padre que questiona a intenção por trás da promessa do Zé do Burro. Uma vez que ninguém acredita na simplicidade da fé e na pureza da intenção do protagonista em salvar a vida de um animal, outros personagens também o questionam e, assim, o texto aprofunda em questões existenciais humanas de vários personagens; ao mesmo tempo, mergulha em uma sociedade corrompida com temas como o sincretismo afro-brasileiro, reflexões morais, desigualdade social e a tragédia do corpo insepulto, dentre outros, com alta carga dramática.

Ao aprofundarmos no conteúdo dessa obra, encontramos situações comoventes marcadas pela dor e pelo sofrimento dos personagens, além da seriedade dos diálogos e, ainda, a abordagem de contrariedades sociais importantes e reais, o que confere o caráter de drama à obra, na concepção mais atual da palavra. Nesse seguimento podemos examinar *O Pagador de Promessas* como um drama moderno, mas que, pelo seu pressuposto cunho trágico, também pode se aproximar da tragédia do teatro grego clássico, tal como apresenta a pesquisadora Sebastiana Siqueira e Silva, na sua dissertação de mestrado intitulada *O Pagador de Promessas: um drama trágico em tempos modernos*:

As abordagens crítico-teóricas que fazemos sobre *O Pagador de Promessas* consideram-no como um drama social de cunho trágico, chamando a atenção dos leitores/espectadores para o grande abismo entre as camadas rurais e as urbanas, bem como para o sincretismo religioso, raiz dos conflitos da peça em estudo. Trata-se de uma trama complexa, a despeito do caráter simples do protagonista. Um homem da zona rural da Bahia faz uma promessa para que seu burro de nome Nicolau ficasse curado de ferimentos causados pela queda de um raio, e o burro se cura. Daí começam os conflitos que levam o herói Zé do Burro ao fim trágico. A dramaturgia de Dias Gomes, moderna e sempre levando em conta o social, nesta peça, põe em destaque a ingenuidade do camponês, a sua firmeza de propósitos e a intransigência da igreja através de seus representantes (SILVA, 2009, p. 15).

Quando aborda o aspecto trágico da obra, no trecho supracitado, a pesquisadora menciona o fim nefasto do personagem principal. Os tristes destinos, que os personagens dessa dramaturgia encontram é um exemplo das características, que podem assemelhá-la à essência das tragédias gregas. Ao falar sobre os desfechos dessas, o historiador, antropólogo, especialista na Grécia Antiga e professor Jean-Pierre Vernant considera que:

O objetivo é mostrar como é necessário ou extremamente verossímil que aconteça o que aconteceu a um determinado personagem, a um determinado tipo de indivíduo socialmente definido, herói, rei etc. É o que Aristóteles explica. Escrever uma tragédia é desenhar, agenciar cenas, diálogos, de tal forma que no final todos entendam que as histórias da carochinha que lhes contavam quando eram crianças – o Ciclope, Édipo... – expressam uma espécie de coerência interna no destino do homem que não poderia ter acontecido de outra forma. Além disso, é preciso que o espectador sinta terror com a catástrofe que vai acontecer, compaixão pelo que aconteceu, sem que haja no caráter nada de baixo, vil, de nojento (VERNANT, 2001, p.349).

O protagonista aqui, herói dotado de firme honestidade e de retidão moral, além de não lograr êxito no cumprimento da sua promessa, encontra seu fim na morte trágica, em frente à igreja que prometera à santa que adentraria para depositar a cruz. Dias Gomes cria,

assim, um personagem com o qual o público pode se simpatizar e depois o coloca em situações catastróficas para que a gente se coloque no lugar dele, se compadeça por ele. Isso se relaciona ao mundo grego no sentido de que o trágico tem a função de provocar horror e piedade, o que constitui um princípio que, na *Poética*, Aristóteles (2017) vai chamar de *catarse*.

Após a tragédia da morte, a ação do *Pagador de Promessas* não conta o que acontece com Zé do Burro, uma vez que a última imagem que se tem do protagonista é a do seu corpo insepulto colocado sobre uma cruz, que é levada para dentro da igreja. Por isso, jamais saberemos se ele seria, ou não, sepultado. Os ritos funerários que, na sociedade contemporânea incluem o luto, o velório e o enterro, já era assunto de interesse para a literatura desde a sociedade grega antiga. Tanto que esse foi o tema central da tragédia *Antígona*, de Sófocles (2018), uma vez que, conforme explica a pesquisadora Jade Rocha Nobre, na sua dissertação de mestrado intitulada *Cobrir esse papel como se cobre um corpo*:

Na Grécia antiga, o sepultamento era considerado um ato sagrado, e aquele que passasse por um corpo insepulto sem ao menos atirar uma fina camada de pó sobre ele estaria sujeito a uma maldição. Esse ato está intrinsecamente ligado ao desejo de memória, à memorização dos mortos. (...) Assim, a piedade é a obrigação dos descendentes para com a memória dos seus mortos, isto é, de honrá-los e perpetuar sua memória. A piedade é algo que depende dos vivos, algo que somente os outros, isto é, os vivos, podem ter pelos mortos. (NOBRE, 2019, p. 12, grifos nossos)

Outro tópico, que será selecionado para esta pesquisa inclui o estudo das relações dos personagens com os sentidos do sagrado. Para o professor, cientista das religiões, mitólogo, filósofo e romancista Mircea Eliade:

Seja qual for o contexto histórico que se encontra, o *homo religiosus* acredita sempre que existe uma realidade absoluta, *o sagrado*, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real. Crê além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade. Os deuses criaram o homem e o Mundo, os Heróis civilizadores acabaram a Criação, e a história de todas as obras divinas e semidivinas está conservada nos mitos. Reatualizando a história sagrada, imitando o comportamento divino, o homem instala-se e mantém-se junto dos deuses. (ELIADE, 2018, p. 164 - 165).

Em *Antígona* (SÓFOCLES, 2018), a protagonista defende o direito divino para que o seu irmão Polinice seja sepultado. Assim, a heroína entra em duelo com Creonte, rei

tirano, que proibiu esse sepultamento, dado que Polinice morreu tentando invadir a cidade de Tebas, que estava sob o seu governo. Antígona se vê pura perante a lei divina, apesar de ser considerada uma criminosa por Creonte. Nesse aspecto, essa mesma dinâmica de contraste entre o que vem da fé e o que é institucionalizado, também norteia o embate entre Zé do Burro e o Padre Olavo. Em *O Pagador de Promessas* iremos olhar para essa divergência por meio do prisma do sincretismo afro-brasileiro presente na obra. Além disso, através o estudo comparativo entre essa protagonista grega e o herói baiano, vamos analisar a hipótese de que as mortes deles são fruto da aceitação do preço, que eles pagam, por defenderem as suas crenças religiosas.

Disso decorre a possibilidade do drama de Dias Gomes vincular semelhança às tragédias gregas, também, ao tratar temas de interesse da sociedade. Para compreender essa relação da tragédia com debates sociais, vale citar o que explica o historiador e latinista francês Pierre Grimal:

A tragédia grega põe em cena, sob a forma de «drama» (palavra grega 3«drama», que significa «ação», «aquilo que se faz»), acontecimentos tirados da lenda heroica, aquela que os poetas épicos cantaram vários séculos antes, para nós, estes acontecimentos têm um carácter lendário; para os gregos, eram história. E esta história estava sempre em relação direta ou indireta com a cidade onde se representava a tragédia, que era um espetáculo com interesse para a coletividade dos cidadãos. A tragédia grega apresentava frequentemente um aspecto político, mesmo quando o seu tema parece dizer respeito a outras cidades (GRIMAL, 2002, p. 45-46).

Nota-se, por isso, que as tragédias do teatro grego clássico abordavam temas que representavam aspectos políticos e sociais de particular interesse dos gregos e do mesmo modo acontece em *O Pagador de Promessas*, a exemplo de quando Zé do Burro revela o plano de dividir o sítio com os menos favorecidos. Tal plano é interpretado com sensacionalismo por outros personagens, criando um embate político que posiciona o protagonista “a favor da reforma agrária” e traz à tona o questionamento de que teria interesse político na promessa. Todavia, Zé do Burro é inocente, ele quer, de fato, dividir sua terra. Assim, *O Pagador de Promessas* mostra a tragédia de um personagem e, por meio dela, anuncia a tragédia do homem brasileiro e da sociedade brasileira, quais sejam: o preconceito que se tem em relação às religiões, às pessoas que vêm do interior e, também, às pessoas que, inocentemente, querem fazer o bem.

A presente dissertação iniciará com o capítulo *Quando o autor paga uma promessa: tragédias e vivências pessoais em interação com o público popular brasileiro*.

Esse capítulo tem o propósito de compreender as possíveis fontes criativas do autor baiano por meio da associação da sua biografia com a sua produção literária. Assim, será apresentado como, supostamente, o autor encontrou na arte uma forma para (re)criar os seus dramas em torno das suas tragédias existenciais.

A respeito desse encadeamento entre aspectos biográficos com a obra do autor, vale ressaltar que, apesar do livro selecionado para esta pesquisa ser ficcional, é possível estabelecer uma relação entre fatos da vida com a obra do criador de *O pagador de promessas*, como quando Dias Gomes acompanhou a mãe ao pagar a promessa de assistir à missa em todas as igrejas de Salvador. Nessa perspectiva, vale citar o que aponta Amanda Cifuentes, no seu *artigo Autor e biografia: relações entre vida e obra nas artes*, publicado na revista *ouvirOUver*, da editora Edufu:

A literatura é fundadora de sua própria realidade – e, neste caso, pode-se trazer tal teoria para as artes plásticas, ao se falar de narrativas ficcionais. A literatura não é além e aquém do mundo comum; ela é irreal enquanto ficção, mas é real enquanto realidade imaginária. Realidade imaginária implica em tornar o mundo real numa outra versão, ou seja, torná-lo ou transformá-lo num jogo de imagens mentais. (Cifuentes, 2014, p. 39)

Nos capítulos subsequentes, mergulharemos na narrativa de *O Pagador de Promessas*, observando a sua interlocução com a ideia de elementos do trágico. Nesse caminho, seremos guiados pelo estudo de duas questões temáticas, enlaçadas pelo drama: as relações com o sagrado e o corpo insepulto.

Desse modo, no segundo capítulo, que tem como título *Relações com o sagrado: a busca pela paz em campo de batalha*, serão analisadas as relações dos personagens com os sentidos do sagrado, assim como as tensões decorrentes do sincretismo afro-brasileiro. Já no terceiro capítulo será trabalhada a questão do corpo, em que pese os martírios do corpo vivo até ao insepulto e da conseqüente tragédia causada pela ausência de uma lápide, sob o título *Em memória dos insepultos: a tragédia que transcende a morte*, oportunidade em que também serão levantados conteúdos sociais, que emergem da obra.

1 QUANDO O AUTOR PAGA UMA PROMESSA: tragédias e vivências pessoais em interação com o público popular brasileiro.

Em São Paulo, um taxista sobreviveu a um acidente ocasionado pelo ato de imprudência, que, segundo ele, foi realizado a pedido do passageiro. Assim, ao fazer uma conversão em local proibido, o táxi, um Fiat Uno quatro portas, foi atingido por um ônibus, que vinha da mesma direção. Como resultado dessa ação, aparentemente, banal, o passageiro, que estava sem cinto, foi arremessado para fora do carro, atingiu a cabeça na mureta que dividia as pistas de ônibus e de automóveis e morreu (FOLHA DE SÃO PAULO, 1999). Esse fato trágico, certamente, seria considerado motivo de festa para o prefeito Odorico Paraguaçu, da fictícia cidade de Sucupira, de autoria da vítima fatal do acidente, o dramaturgo brasileiro Alfredo de Freitas Dias Gomes.

Dias Gomes (1922-1999), como é mais conhecido, será lembrado para sempre em virtude da sua rica produção artística na literatura, no teatro, na televisão e no rádio. Em suas obras encontramos as vozes de diversos representantes do povo brasileiro: de pessoas de fé a prostitutas, de oprimidos a políticos corruptos. Além disso, como escreve a professora e pesquisadora da Universidade de São Paulo – Unesp, Iná Camargo Costa, “(...) *com O Pagador de Promessas, está determinado a ser não apenas mais um dramaturgo brasileiro, mas principalmente um dramaturgo nacional-popular.*”. (COSTA, 2017, p.53)

Decerto ele encontrou alguma inspiração para escrever a obra escolhida como objeto de análise desta pesquisa na infância, que passou em Salvador, na Bahia, lugar em que experimentou tragédia de maneira prematura. A respeito, aos três anos de idade, foi levantado nos braços da tia para se despedir do pai, Plínio Alves Dias Gomes, que morreu aos quarenta e quatro anos. Em sua autobiografia intitulada *Apenas um subversivo*, Dias Gomes conta que, além do funeral, conservou a memória de um comentário em que, conforme contou a sua mãe, ao vê-lo nascer, o pai disse: “*Esse menino não devia ter nascido*” (GOMES, 2022, p. 13).

Talvez, o conseqüente complexo de rejeição, que conta ter sentido, impulsionou o nosso dramaturgo a escrever, aos quinze anos, sua primeira peça, *A Comédia dos Moralistas*, tal como todas as outras, que viriam a ser criadas depois. Nesse sentido, Dias Gomes afirma que o desprezo o fez tentar provar que o pai não tinha razão e que ele devia sim ter nascido.

Assim sendo, Dias Gomes conseguiu validar a importância do seu nascimento de diversas maneiras. Uma delas pode ser conferida pela vasto conteúdo político-social, que imprimiu nas suas obras e que ainda continuam relevantes, além de oferecerem extenso material para pesquisa acadêmica. Outra causa concebível é o alcance atingido pelas suas

criações que, além do teatro, levaram o cinema e a televisão para além das fronteiras nacionais. Tamanha a importância da vida desse autor, que em 2022, vinte e três anos após a morte acidental, testemunhamos a celebração do centenário, em memória do seu nascimento. Com o centenário, diversas instituições promoveram eventos em homenagem ao criador do Zé do Burro, tal como aconteceu na *Ocupação Dias Gomes*, mostra promovida pelo Itaú Cultural em parceria com a Rede Globo, que expôs cerca de 170 itens, que mostraram a trajetória pessoal e profissional do autor (PUBLISHNEWS, 2022).

Ao ler Dias Gomes, conforme Flávio Rangel, que dirigiu várias de suas peças e escreveu no ensaio *Notícia sobre Dias Gomes*, publicado no livro *A invasão*, da editora Bertrand Brasil, encontramos um autor que:

Trancou-se em casa e começou uma peça que havia muito tinha na cabeça: a história de um homem simples e ingênuo, mas leal e fiel a si mesmo, em conflito com a intransigência, o dogmatismo e a malícia de linguagem. Mescloou ao tema recordações de sua infância em Salvador, concentrou a ação no drama do protagonista, mas suportou-a bem pelos coadjuvantes, e lhe deu, sobretudo, além da vívida observação humana, os elementos constitutivos de um drama social. Durante a preparação do texto, comportou-se como o seu personagem “Zé do Burro”, hoje mundialmente famoso: obstinado e perseverante, não assistiu a nenhuma peça por mais de oito meses, já que não queria receber influência alguma. Só saiu desse exílio voluntário quando a deixou inteiramente pronta, e lhe deu o título de O Pagador de Promessas (RANGEL, 2015, p. 8).

Assim, inspirado pela referida perseverança e obstinação do personagem Zé do Burro, tal como a do seu inventor, neste capítulo, seremos guiados pela biografia do Dias Gomes com o intuito de descortinar a sua composição teatral no que se refere às possíveis influências e motivações desse autor para a criação de *O Pagador de Promessas*, obra que foi destacada como objeto para esta pesquisa.

1.1 Que vai ser desse menino?

Alice, aos trinta e três anos, se viu na responsabilidade de criar sozinha os seus dois filhos, Alfredo com três e o irmão Guilherme com treze anos. De herança, do marido, lhe restou uma única casa, que teria que vender para sobreviver. Matriculou os filhos no Ginásio Nossa Senhora das Vitórias, dos irmãos maristas, lugar em que o nosso dramaturgo aponta: “(...) fiz o curso primário e me obrigaram compulsoriamente a acreditar em Deus, a quem prestava conta dos meus atos todas as noites, antes de rezar um Padre Nosso e três Aves

Marias” (GOMES, 2022, p.14). Fato este, que me leva a pensar na hipótese de que o criador de Branca Dias pode ter encontrado, assim, estímulo para falar sobre a religião de forma tão crítica, assunto que ainda será destacado nesta pesquisa.

Na escola de Gomes, a presença nas missas, que começavam às 6h da manhã, contava pontos, o que o forçava a sair de casa em jejum. Durante uma dessas cerimônias, ajoelhado diante do altar, nosso autor passou mal e caiu de cara no piso do templo cristão. Esse fato, somado a um convite malicioso para buscar um santinho no quarto de um padre, o deixou traumatizado e, devido a isso, preferiu não adentrar as noventa e duas igrejas, que visitou com a mãe.

A respeito, Alice prometeu ao Senhor do Bonfim que assistiria missa em todas as igrejas de Salvador e Dias Gomes a acompanhou, mas, temeroso, aguardava a mãe na porta. Mal sabia ele que essa vivência pessoal contribuiria para a criação da peça, que transformaria a sua vida. A peça é sobre um homem, que queria entrar em apenas uma igreja de Salvador para, assim como a mãe, pagar a sua promessa. No entanto, diferente do pequeno Gomes, não será por vontade própria, que este homem, a quem chamará de Zé do Burro, não conseguirá entrar na igreja e encontrará, assim, a tragédia de morrer em dívida com a santidade.

Muito antes de idealizar essa sua obra-prima, Gomes começou a escrever cedo, aos nove para dez anos e, conforme conta na sua autobiografia, nesse período, escrevia por influência do irmão Guilherme que, apesar de ter estudado medicina, era poeta, contista e romancista. Guilherme viveu dividido entre a carreira de médico e a vocação pela escrita, mas morreu cedo, aos trinta anos sem alcançar o sonho de se realizar como escritor. Desse modo, além do desejo de provar que merecia ter nascido, nosso dramaturgo começou a escrever para tentar se igualar ao irmão, por quem guardava profunda admiração. Mas diferente do irmão, Gomes se via como um:

(...) rebelde, mau aluno, desobediente, levando surras frequentes de minha mãe por fugir de casa para jogar futebol com “os moleques da rua” ou por matar aulas para ir aos poeiras da Baixa do Sapateiro. Com uma formação elitista, preconceituosa, até certo ponto ridícula na situação em que nos encontrávamos, minha mãe não podia admitir que eu me misturasse a negros no “baba” de todas as tardes no campo do Galicia. **Frequentemente dela ouvia a frase: “Que vai ser desse menino?”**. De fato, em sã consciência, ninguém poderia apostar no meu futuro. **A única coisa que chamava a atenção da família era a minha habilidade em organizar pequenas funções teatrais com meus primos em dias de festa, encenando esquetes num palco improvisado, esquetes que eu imaginava, representava e dirigia, com a única finalidade de correr o pires depois e angariar alguns níqueis para ir ao cinema. Foi esse o primeiro sintoma de uma maravilhosa enfermidade que viria a me atacar alguns anos depois – a**

paixão pelo teatro. Mal crônico, congênito e incurável. (GOMES, 2022, p. 18, grifos nossos)

A paixão de Gomes pelo teatro, o faria aprimorar sua habilidade para a escrita dramática, que sustenta toda ação teatral. A esse respeito, é pertinente ler o crítico e teórico de teatro teuto-brasileiro Anatol Rosenfeld, que na obra *O Teatro Épico*, se propõe a examinar alguns elementos estéticos e estruturais, que distinguem o texto dramaturgicamente de outros gêneros literários:

(...) **na Dramática** (de pureza ideal) **não há mais quem apresente os acontecimentos: estes se apresentam por si mesmos**, como na realidade; fato esse que explica a objetividade e, ao mesmo tempo, a extrema força e intensidade do gênero. A ação se apresenta como tal, não sendo aparentemente filtrada por nenhum mediador. Isso se manifesta no texto pelo fato de **somente os personagens se apresentarem dialogando sem interferência do “autor”**. **Este se manifesta apenas nas rubricas que, no palco, são absorvidas pelos atores e cenários**. Os cenários, por sua vez, “desaparecem” no palco, tornando-se ambiente; e da mesma forma desaparecem os atores, metamorfoseados em personagens; não vemos os atores (quando representam bem e quando não os focalizamos especialmente), mas apenas os personagens na plenitude da sua objetividade fictícia. (ROSENFELD, 2008, p. 29 – 30, grifos nossos)

Ao se aventurar na escrita do gênero dramático, em que a voz do autor parece estar ausente, o dramaturgo deve emancipar a voz dos personagens, para que estes desenvolvam a ação, sem a mediação de um narrador. Assim, para contar o conflito da sua obra clássica *O Pagador de Promessas*, Dias Gomes criou dezenove personagens, os quais são apresentados em perfeita conformidade com a configuração de uma obra dramática: antes do ato inicial.

PERSONAGENS:

Zé-do-Burro
 Rosa
 Marli
 Bonitão
 Padre
 Sacristão
 Guarda
 Beata
 Galego
 Minha Tia
 Repórter
 Fotógrafo
 Dedé Cospe-Rima

Secreta
 Delegado
 Mestre Coca
 Monsenhor
 Manoelzinho Sua-Mãe
 E a Roda de Capoeira (GOMES, 2010, p.9)

A primeira obra dramática de Dias Gomes foi *A comédia dos moralistas*, que foi lida para a sua primeira plateia, quando estava sentado à mesa dos tios, no Rio, aos 15 anos. A plateia, formada por familiares, ficou tão entusiasmada que o tio Alfredo contratou, além da gráfica para imprimir cópias do texto, um crítico para prestigiá-lo no jornal *A Tarde*. Dessa primeira edição do nosso dramaturgo, foram vendidas treze das quinhentas cópias, que foram distribuídas, em consignação, nas livrarias do Rio. Ainda assim, o tio estava certo, tanto que ele pôde testemunhar essa criação vencer um concurso literário promovido pelo Serviço Nacional de Teatro e pela União Nacional dos Estudantes (UNE). Esse foi o primeiro dos diversos prêmios recebidos pelo “menino” da dona Alice, que um dia questionou que futuro teria o seu pequeno rebelde.

1.2 Quando o mundo entra em colapso, surge um dramaturgo.

Com a graça da promessa paga pela Alice, o filho Guilherme entrou para o quadro médico do exército e a família se mudou para o Rio de Janeiro. Na nova cidade Alice, que adorava óperas, encontrou a oportunidade de satisfazer a sua preferência musical, com a companhia do filho menor, graças à vasta agenda oferecida pelo Teatro Municipal do Rio na década de 1930. Foi dessa maneira que Dias Gomes teve o seu primeiro contato com a magia de um espetáculo teatral.

Além das óperas, nada mais conhecia de teatro, salvo pela leitura de *Noite de Reis* de Shakespeare, que confessa que nem o comoveu tanto. Além disso, Dias Gomes, já dramaturgo, nada mais lembrava do que pode tê-lo levado para o seu maior ofício, o qual avalia com certo sarcasmo:

A influência de meu irmão poderia ter-me levado para o romance ou para a poesia, nunca para o teatro. **Puxo pela memória, procuro espremê-la como um limão seco** – isso é tão angustiante quanto buscar um texto no computador e verificar que foi comido pela máquina diabólica – **nada, nenhuma informação sobre o momento ou as circunstâncias em que me lancei a esse incipiente trabalho. Talvez por sua desimportância, a memória resolveu apagar tudo. Nada a objetificar.** (GOMES, 2022, p. 29, grifos nossos)

Tal como em um drama, a memória de Gomes não conseguia acessar seu passado, para lhe responder o que o teria tornado dramaturgo e não um romancista, por exemplo. A respeito, a ação dramática acontece sempre no tempo presente. Desse modo, a volta ao passado, no texto dramático, só pode acontecer, conforme aponta Rosenfeld (2008, p.31) “*através da evocação dialogada dos personagens; o flash back (...)*”. Esse recurso é encontrado em *O Pagador de Promessas*, por exemplo, no diálogo entre o Zé do Burro e o Padre, que ouve, com interesse, ao fato passado que suscitou a promessa do protagonista.

Padre Foi por causa desse... Nicolau, que você fez a promessa?

Zé Foi. Nicolau foi ferido, seu Padre, por uma árvore que caiu, num dia de tempestade.

Sacristão Santa Bárbara! A árvore caiu em cima dele?!

Zé Só um galho, que bateu de raspão na cabeça. Ele chegou em casa, escorrendo sangue de meter medo! Eu e minha mulher tratamos dele, mas o sangue não havia meio de estancar.

Padre Uma hemorragia.

Zé Só estancou quando eu fui no curral, peguei um bocado de bosta de vaca e taquei em cima do ferimento.

Padre (*Enojado*) Mas meu filho, isso é um atraso! Uma porcaria!

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

Padre Sem dúvida.

Zé Eu tirei. Ele limpou bem a ferida e o sangue voltou que parecia uma cachoeira. E que de que o doutor fazia o sangue parar? Ensopava algodão e mais algodão e nada. Era uma sangueira que não acaba mais. Lá pelas tantas, o homenzinho virou para mim e gritou: corre, homem de Deus, vai buscar mais bosta de vaca, senão ele morre!

Padre E... o sangue estancou?

Zé Na hora. Pois é um santo remédio. Seu vigário sabia? Não sendo vaca, de cavalo castro também serve. Mas há quem prefira teia de aranha.

Padre Adiante, adiante. Não estou interessado nessa medicina.

Zé Bem, o sangue estancou. Mas o Nicolau começou a tremer de febre e no dia seguinte aconteceu uma coisa que nunca tinha acontecido: eu saí de casa e Nicolau ficou. Não pôde se levantar. Foi a primeira vez que isso aconteceu, em seis anos: eu saí, fui fazer compras na cidade, entrei no Bar do Jacob pra tomar uma cachacinha, passei na farmácia de “seu” Zequinha para receber as novidades – tudo isso sem Nicolau. Todo mundo reparou, porque quem

quisesse saber onde eu estava, era só procurar Nicolau. Se eu ia na missa, ele ficava esperando na porta da igreja...

Padre Na porta? Por que ele não entrava? Não é católico?

Zé Tendo uma alma tão boa, Nicolau não pode deixar de ser católico. Mas não é por isso que ele não entra na igreja. É porque o vigário não deixa. *(Com grande tristeza)* Nicolau teve o azar de nascer burro... de quatro patas. (GOMES, 2010, p. 45 – 47)

Apesar do lapso da memória tê-lo levado a zombar da importância do próprio ofício, Gomes foi relevante, como dramaturgo, desde o princípio. De modo que ganhou quinhentos mil-réis como prêmio por *A Comédia dos Moralistas*, no concurso patrocinado pela União Nacional dos Estudantes. Nessa época, o irmão havia se casado, deixando-o viver apenas com a mãe na pensão da Marieta em Copacabana.

Quem sabe a validação ao seu trabalho tenha contribuído para que ele continuasse escrevendo as suas histórias ou, talvez, tenha influenciado o nosso autor a ver no teatro uma fonte para seu sustento. E, de fato, a questão financeira era algo que já o preocupava desde jovem. Tanto que decidiu fazer exame para a Escola Militar, uma vez em que lá teria casa e comida. Não passou na prova, mas entrou por solicitação escrita em carta para o ministro da guerra.

Na Escola Militar, em Porto Alegre, sofreu diversas punições: por insubordinação, por dormir durante a sua ronda noturna aos alojamentos e, ainda, por fugir da escola para ir a um bordel. Não é de se estranhar que a servidão, o controle rígido, a coerção militar, jamais combinaria com o artista que, mais a frente, criticaria e, por vezes, ridicularizaria as práticas inadequadas de agentes da segurança pública do Estado, tal como acontece com o personagem do Guarda, que, na obra escolhida para este estudo, é apresentado da seguinte forma pela rubrica do autor:

O Guarda entra pela direita. Vai direto a Zé-do-Burro. É um homem que procura safar-se dos problemas que lhe apresentam. Sua noção do dever coincide exatamente com o seu temor à responsabilidade. Seu maior desejo é que nada aconteça, a fim de que a nada ele tenha que impor a sua autoridade. No fundo, essa autoridade o constrange terrivelmente e mais ainda o dever de exercê-la. (GOMES, 2010, p.63)

Com ojeriza à vida militar, Gomes saiu da escola, voltou para o Rio sem um tostão, enquanto o mundo vivia o conflito militar da Segunda Guerra Mundial. Além do mais, o Brasil estava tomado pelo totalitarismo da ditadura da Era Vargas, iniciada após um Golpe

de Estado, que dissolveu o Congresso e criou o Estado Novo, que tinha simpatia indiscutível com o nazifascismo, que se expandia na Europa. Desse modo, a ditadura brasileira copiou métodos para controle da imprensa e para censura do cinema e do teatro, além de espalhar cartazes de campanha anticomunismo. *“O mundo estava no prólogo de uma grande tragédia, e eu, preocupado apenas em buscar o meu próprio caminho, não tinha a menor noção disso”* (GOMES, 2022, p. 38, grifos nossos).

A propósito, o “prólogo” surge como um texto inicial que, geralmente, posiciona o leitor sobre o contexto que será encontrado na obra. Assim, ele pode ser considerado como parte de um organismo: a peça, de modo que:

A peça é, para Aristóteles, um organismo: todas **as partes são determinadas pela ideia do todo**, enquanto este ao mesmo tempo é constituído pela interação dinâmica das partes. **Qualquer elemento dispensável neste contexto rigoroso é “anorgânico”, nocivo, não motivado.** Neste sistema fechado tudo motiva tudo, o todo as partes, as partes, o todo. Só assim se obtém a verossimilhança, sem a qual não seria possível a descarga das emoções pelas próprias emoções suscitadas (catarse), último fim da tragédia.

Coro, prólogo e epílogo são, no contexto do drama, como sistema fechado, elementos épicos, por se manifestar, através deles, o autor, assumindo função lírico-narrativa. Dispersão em espaço e tempo – suspendendo a rigorosa sucessão, continuidade, causalidade e unidade – faz pressupor igualmente o narrador que monta as cenas a serem apresentadas, como se ilustrasse um evento maior com cenas selecionadas. (ROSENFELD, 2008, p. 33, grifos nossos)

Dos elementos (partes) que podem compor a peça (sistema), Gomes selecionou para *O Pagador de Promessas* três atos, sendo os dois primeiros divididos em dois quadros. Para essa obra, portanto, o autor renuncia ao prólogo, que, no entanto, pode ser encontrado em outras obras da sua dramaturgia, como acontece em *O Berço do Herói*, que se estrutura em um prólogo e dois atos, os quais são concedidos por treze quadros. Essa peça, escrita por Gomes, se serviu do contexto do regime militar e da participação brasileira junto à Itália na segunda guerra mundial, além de ser adaptada para *Roque Santeiro*, uma das novelas de maior sucesso da TV Brasileira.

Todo aquele contexto político-social, vivido por Gomes, contribuiu para que a sua cabeça ficasse efervescente de ideias, assim como, para que percebesse que o seu destino era no teatro. Em vista disso, começou a escrever até três peças ao mesmo tempo, além de um romance e uma crônica inspirada em *Cidadão Kane*, de Orson Welles, filme que considerava como o melhor de todos os tempos. Mas nada disso lhe rendeu algum dinheiro e, além disso,

ainda dependia da mesada, que recebia do irmão. Foi então que se candidatou a uma vaga, que viu no jornal, para redator de uma rádio. Conseguiu o emprego e passou a escrever um radioteatro a que deu o nome de *As grandes batalhas da história*. Apenas um episódio foi ao ar, uma vez que o produtor pegou todo o dinheiro dos patrocinadores e fugiu sem pagar a ninguém.

Persistente, continuou a escrever suas peças, apesar da guerra provocar pavor em todo o mundo e, por consequência, viver do teatro parecia um sonho distante. À vista disso, o governo do Rio, por exemplo, ordenou blecautes durante todas as noites como medida de proteção para ataques aéreos ou navais, o que acabou inspirando o nosso autor a escrever *Amanhã será outro dia*, texto antinazista, que apresentou para Jayme Costa, ator-empresário, que rivalizava com Procópio Ferreira e que apreciou a nova criação de Gomes com reprovação: “ - Não sou louco de encenar isso - disse, engorolando as palavras e mastigando o charuto – E se o Brasil entrar na guerra a favor dos alemães? Me quebram o teatro.” (GOMES, 2022, p. 44).

Jayme preferiu não se arriscar por se preocupar pelos possíveis impactos, que a guerra pudesse vir a exercer sobre o teatro. Dessa forma, ao articular com a percepção daquilo que é “incerto”, vale dizer que isso vai de encontro a um importante traço estilístico da obra dramática, a qual Anatol Rosenfeld nos leciona:

Estando o autor ausente, **exige-se no drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos**, sem intervenção de qualquer mediador, já que o “autor” confiou o desenrolar da ação a personagens colocados em determinada situação. O começo da peça não pode ser arbitrário, como que recortado de uma parte qualquer do tecido denso dos eventos universais, todos eles entrelaçados, mas é determinado pelas exigências internas da ação apresentada. E a peça termina quando esta ação nitidamente chega ao fim. Concomitantemente **impõe-se rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo efeito da anterior: o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando. (...) no drama o futuro é desconhecido; brota do evolver atual da ação que, em cada apresentação se origina por assim dizer pela primeira vez.** (ROSENFELD, 2008, p. 30 – 31, grifos nossos)

Como um personagem, que desconhece o futuro e que desejava avançar na sua ação dramática, Gomes levou a peça recusada por Jayme para Procópio Ferreira, a quem considerava ser o maior ator da sua geração. Procópio o recebeu como um autor teatral dos bons, mas alertou que seria uma imprudência encenar seu drama naquele momento. Além disso, o público, segundo Procópio, não queria chorar, então perguntou se Gomes teria uma comédia.

A comédia era *Pé-de-Cabra*. Apesar de tê-la escrito por encomenda de Jayme, cedeu a leitura ao novo ator-empresário, que o seduziu com uma proposta. A respeito, Procópio prometeu estreia da peça em quinze dias, além de garantir, no mínimo, um mês em cartaz e um adiantamento a Gomes pelos direitos autorais. Apesar de se sentir um traidor, Gomes aceitou a proposta, tendo em vista a admiração que tinha por Procópio, assim como a sua necessidade financeira.

Jayme, ao receber a notícia, conjecturou que a peça com Procópio seria um fracasso. Não foi. O público, na estreia, aplaudiu de pé e demonstrou surpresa quando o autor de apenas dezenove anos foi apresentado no palco. Esse otimismo também conquistou a crítica, a tal ponto, que publicaram uma matéria no jornal *A manhã* afirmando que Dias Gomes, eventualmente, se tornaria o escritor mais celebrado do cenário brasileiro. Tudo isso deixou o nosso autor eufórico.

Todavia, o temor de que a profecia de Jayme se concretizasse passou a angustiá-lo quando os sensores do *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP) do Estado Novo proibiram a peça por considerarem o texto “marxista”. A essa época, Gomes nunca havia lido Karl Marx, mas Procópio conseguiu liberar o espetáculo mediante um corte de dez páginas. *Pé-de-Cabra* voltou aos palcos por três semanas até que as ruas do Rio de Janeiro foram tomadas por protestos contra os nazifascistas, que atacavam navios e matavam centenas de brasileiros. A peça, então, só voltaria no ano seguinte em uma temporada, que começou em São Paulo, de onde partiu para uma excursão de sucesso por todo o Brasil.

Posteriormente, ainda aos vinte anos, fechou um contrato com Procópio, segundo o qual ele lhe garantiu exclusividade, além da obrigação de escrever quatro peças por ano, com o direito do ator a recusar uma, o que levou Gomes a escrever cinco peças: *João Cambão*, *Zeca Diabo*, *Doutor Ninguém*, *Um pobre gênio* e *Eu acuso o céu*. Procópio encenou as três primeiras até que, por desentendimento, as duas últimas foram para o rádio. A respeito, segundo Gomes, Procópio acreditava que o público ia ao teatro para vê-lo e se apoderava do protagonismo de papéis, que poderiam permitir a outros intérpretes atuações do seu mesmo nível. Conflitos evoluíram até que chegaram a um rompimento inevitável. Ainda assim, o nosso autor sempre guardou profundo respeito e admiração por Procópio, a quem atribuía a estima de um bom amigo.

Apesar desse rompimento, o jovem Gomes já era reconhecido nas casas de espetáculo e no meio dos artistas, que encontrava na boemia dos bares do Rio, o que o fazia sentir que o teatro era o seu mundo. Com o mesmo propósito, do trabalho de artista, ele já

podia tirar quantia suficiente para se sustentar e, ainda, para ajudar a mãe. E, assim, Dias Gomes, finalmente, iniciou a sua carreira de dramaturgo.

1.3 A perda leva Gomes a novos caminhos: de comunista à sobrevivente da ditadura Vargas.

Ainda sentia a felicidade de poder viver do que mais gostava na vida quando experienciou a tragédia mais uma vez. Guilherme, o irmão a quem tanto admirava, estava com trinta anos e acabara de escrever um romance, que nunca foi publicado, quando sofreu um mal súbito e morreu quinze dias após ser internado no Hospital Central do Exército. A causa da morte nunca foi comprovada, apesar da suspeita de que ele havia inoculado em si mesmo uma vacina, que estava desenvolvendo. A última lembrança do irmão foi a dele correr os olhos para ele, depois para a mãe e de volta para ele, como se lhe fizesse um pedido. Desse modo, Gomes prometeu que jamais abandonaria a mãe deles e, em seguida, o rosto do Guilherme parece ter se coberto de paz, como se só lhe faltasse isso para partir. Partiu.

Com as responsabilidades de família, percebeu que não poderia continuar vivendo só de direitos autorais, o que contribuiu para que aceitasse o convite de Oduvaldo Vianna pai para ser redator na Rádio Panamericana, em São Paulo. Nessa nova cidade, ele escreveu três romances, além de radiofonizar centenas de peças, contos e novelas da literatura universal. Ainda encontrou tempo para estudar um pouco de sociologia, filosofia e, claro, sobre o marxismo, motivado pelo interesse despertado após a censura que o DIP fez à sua peça.

Logo depois, filiou-se ao Partido Comunista, por influência do novo chefe, Oduvaldo pai que, segundo Gomes, se dizia comunista, mas cometia a contradição de ser fascista nos métodos de trabalho. Questionador nato, o criador daquele personagem que cumpriu o martírio da cruz até ser apanhado pela morte trágica impulsionada por injustiças como a desigualdade e a intolerância religiosa, continuava sem saber para onde dirigir o seu inconformismo. Ele via o mundo como algo tremendamente injusto, mas sem ter soluções para nada. De repente, são essas angústias, uma das mais ricas fontes para a criação dos vários dramas, que viria a escrever e que, ainda, nos inspiram a refletir sobre diversos problemas sociais, políticos e ideológicos do nosso país. Com essa perspectiva, Dias Gomes publica em *O Pagador de Promessas*:

Marli (*Levanta-se*) Escute, Bonitão... você não podia deixar eu ficar ao menos com aquela nota?

Bonitão Já lhe disse que não. Não insista.

Marli Mas eu preciso pagar o quarto!

Bonitão O quarto é seu, não é meu.

Marli Mas o dinheiro é meu. É justo que eu fique ao menos com algum.

Bonitão É justo por quê?

Marli Porque fui eu que trabalhei.

Bonitão E desde quando trabalhar dá direito à alguma coisa? Quem lhe meteu na cabeça essas ideias? (Olha-a de cima a baixo, com desconfiança) Está virando comunista?

Marli fita-o com ódio e sai bruscamente pela direita. Bonitão acompanha-a com o olhar e depois sorri, tira o dinheiro do bolso e torna a contá-lo. (GOMES, 2010, p.25)

Oduvaldo e Júlio Cosi, o seu sócio, resolveram vender a Panamericana para novos donos, que foram devidamente informados pelo *Departamento de Ordem Política e Social* (DOPS), que a rádio estava infestada de comunistas inconformados com a venda e que, logo, poderiam praticar atos de sabotagem. Assim, o DOPS, que foi criado para prevenir e combater crimes de ordem política e social, que colocassem em risco a segurança do Estado, influenciou a implantação de dois agentes policiais para vigiar todos os trabalhos da emissora. Em meio a isso, Gomes foi ao ar para a sua despedida da rádio com uma adaptação de *Pé-de-cabra* e viu os dois policiais entrarem no estúdio enquanto estava ao microfone, se despedindo dos seus ouvintes. A despedida foi transformada, então, em protesto contra a ditadura Vargas:

- Agora mesmo, senhores ouvintes, este estúdio acaba de ser invadido por dois cães policiais, dois agentes da ditadura. Eu não admito isso e, em sinal de protesto, vou tirar este programa do ar. (GOMES, 2022, p.70)

Gomes não conseguiu cumprir a promessa que acabara de fazer. Tal como aquele pagador de promessas que, coercitivamente, não conseguiu entrar na igreja, ele nem chegou na cabine técnica. Ao invés disso, um dos tiras o atacou por trás com uma gravata e o arrastou para fora do estúdio. Ao se deslocarem, o outro policial sacou um revólver para intimidar qualquer colega que tentasse socorrê-lo, enquanto ele era espancado. Nesse momento, o público, que enchia um auditório para a gravação de um programa musical, saiu ao encontro deles, o que distraiu o policial, fazendo-o parar de surrá-lo. Se beneficiando da distração do

tira, Gomes se jogou escada abaixo até que caiu aos pés do público. Em seguida, correu para a sala da diretoria, cujas janelas davam para a rua e da sacada continuou o seu protesto:

- Estou sendo espancado por dois agentes da ditadura! – gritei. – Talvez seja morto por eles, como outros já o foram pela polícia de Filinto Müller! Essa é a ditadura fascista de Vargas, tão fascista quanto as de Mussolini e Hitler. (GOMES, 2022, p.70)

Aflito para tirá-lo da sua sala, o diretor da rádio prometeu que dispensaria os policiais, além de protegê-lo e acompanhá-lo até sua casa. O futuro criador do personagem Bonitão, que tentaria se aproveitar, por diversas vezes, da ingenuidade simples do Zé do Burro, não se convenceu a voltar para casa naquela noite, porque estava certo de que os tiras iriam até lá. Encontrou solução mais segura ao se abrigar na casa de Agostinho Leitão, redator do Teatro Policial. Não foi ingênuo e, desse modo, sobreviveu.

1.4 Sem tolice, qual sentido poderia ter a vida?

Para a *Poética* (ARISTÓTELES, 2017), a tragédia é a mimese das ações e da vida, não das pessoas. Essa visão aristotélica pode ser compreendida pelo infortúnio que independe do caráter de cada um, visto que são as ações que nos direcionam para a ventura ou desventura e, desse modo, a tragédia pode atingir até as pessoas boas. A vista disso, Aristóteles, possivelmente, julgaria desnecessário julgar a composição de caráter do Dias Gomes quando ele abandonou sua ex-namorada Madalena desmaiada depois de, nas palavras dele, ser “*cruelmente sincero – amava outra mulher, ia deixá-la e isso era definitivo*” (GOMES, 2022, p. 76).

No caminho para encontrar Janete Clair, a nova amada, Gomes desejou que aquele desmaio fosse seguido de morte, ao contar que construiu mentalmente uma cena trágica, onde a ex-namorada, que deixara estendida, era encontrada morta sobre a cama por bombeiros que, inutilmente, tentavam reanimá-la com respiração boca a boca e murros no peito. Madalena, entretanto, não morreu e Gomes não caiu em desgraça, apesar da ação arriscadamente trágica, que cometeu. Mesmo assim, a cena teatral elaborada mentalmente por Gomes, certamente, poderia servir à uma peça, essencialmente, trágica com apreço ao supracitado olhar de Aristóteles.

Janete era locutora e radioatriz. Conheceu Gomes nas Emissoras Associadas e o acompanhou quando mudaram de emprego para a Rádio América. Por datilografar os

programas que eram ditados por Gomes, ainda nas Associadas, aprendeu a técnica da dramaturgia, até que escreveu a sua primeira novela, intitulada *Rumos Opostos*. Voltou para as Associadas quando o namorado Gomes resolveu sair da Rádio América, para atender a um convite da Rádio Bandeirantes.

Na Bandeirantes, Gomes assumiu o posto de diretor artístico, enquanto Janete, nas Associadas, voltou a fazer sucesso como radioatriz e locutora. Resolveu se casar com Janete quando ela o comunicou que estava grávida e que não iria abortar. Casaram e se mudaram para o Rio onde voltaram a trabalhar no mesmo prédio, mas em emissoras distintas, ela na Tamoio e ele na Tupi. Mas não demorou para que voltassem a trabalhar juntos, dessa vez, na Rádio Clube do Brasil, Gomes como diretor de Broadcasting e Janete como redatora.

O casamento que, até então, parecia ser mera consequência de uma gravidez acidental, se consolidaria em uma relação de profundo afeto. Assim, o seu apreço por Janete seria celebrado e eternizado em forma de dedicatória nas páginas de *O Pagador de Promessas*:

Para
Janete, com amor.
Para Pascoal Longo
e Edison Carneiro. (GOMES, 2010, p.5)

Edison Carneiro era folclorista, além de fraterno amigo, que Gomes herdara do irmão foi o primeiro a ler *O Pagador de Promessas* depois de Janete, visto que Gomes carecia ouvir uma opinião imparcial sobre a peça, que mudaria a sua vida. O veredito de Edison foi dado de forma breve, por ligação, com um linguajar bem baiano: “ – *Sêo menino, você escreveu uma peça porreta.*” (GOMES, 2022, p. 114).

Pascoal Longo, a quem também dedica a peça, era amigo de Gomes e estava junto à um grupo de amigos do autor, para o qual foi lida a saga do Zé do Burro, logo depois de Edison. Em decorrência dessa leitura, nosso autor viajou até Salvador, por sugestão de Pascoal, a fim de que o grupo da Escola de Teatro da Bahia excursionasse com a peça, tal como o Teatro de Amadores de Pernambuco fizera anos antes com *O Auto da Compadecida*, que revelou Ariano Suassuna. A esse respeito, Gomes conta, que o diretor da Escola, Martin Gonçalves, sem demonstrar interesse, folheou o texto e o colocou numa estante. Apesar de não conseguir que *O Pagador de Promessas* fosse representado pela Escola sugerida pelo amigo, a viagem contribuiu para que fizesse mais pesquisas em Salvador, que foram úteis para que continuasse a trabalhar na peça quando voltasse ao Rio.

Recém-casado e de volta ao Rio, aproveitou para voltar a se dedicar à sua carreira de autor teatral. Não sabia ainda, mas precisaria esperar dez anos recuperar o espaço e o tempo perdidos pelo seu afastamento dos palcos. Além disso, estavam se aproximando as eleições, que retornariam Getúlio ao poder e, por isso, o Partido Comunista demandaria do seu tempo, dedicação e dinheiro. Tanto que fez empréstimo para pagar a passagem que o levou para a União Soviética, a fim de integrar uma delegação de escritores para as comemorações para o dia do trabalhador. Na Rússia, pôde assistir a grandes espetáculos do Teatro Bolshoi, assim como do Teatro Dramático e do Teatro de Arte de Moscou. Se emocionou, apesar de não entender a uma palavra da língua.

Pegou o primeiro avião de volta ao Rio, após receber um telegrama da Janete pedindo o seu retorno, uma vez que a situação na rádio estava insustentável. Ao reencontrar Janete, ela o mostrou um exemplar da *Tribuna da Imprensa* e, assim, viu o seu rosto estampado na manchete: “*Diretor da Rádio Clube leva flores para Stálin com dinheiro do Banco do Brasil*” (GOMES, 2022, p. 100). Na realidade, as flores eram para o tumulto de Lênin na Praça Vermelha, em cumprimento a um ritual repetido por todas as delegações estrangeiras e todo o dinheiro, que não veio do banco, foi cobrado com juro pelo agiota da esquerda, que o emprestara. Ainda assim, para a campanha de Getúlio valia tudo e, dessa forma, Gomes foi demitido após a tendenciosa publicação do jornal.

A crítica ao embate com o jornalismo sensacionalista é outro tema que ganhou as páginas, os palcos e as telas de *O Pagador de Promessas* através do personagem do Repórter. Isso pode ser conferido pelo modo em que esse personagem apresenta uma agenda política própria. Por ocasião, o Repórter se aproveita da situação do Zé do Burro para atender aos seus próprios interesses e, mediante essa conduta, explora com sensacionalismo os temas políticos, que encontra na promessa do nosso protagonista.

Repórter Não, de modo algum... eu... eu apenas não sabia... então, tudo isso... quarenta e dois quilômetros... a cruz... tudo por causa de um burro...
(*Repentinamente, antevendo o interesse que despertará a reportagem*)
Fabuloso!

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

Zé Que preguiçosos. Gente que quer trabalhar e não tem terra.

Repórter Repartir o sítio... diga-me, o senhor é a favor da reforma agrária?

Zé (*Não entende*) Reforma agrária? Que é isso?

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?

Zé (*Com alguma vaidade, dissimulada num sorriso modesto*) Já quiseram me fazer vereador... qual...

Rosa O que atrapalhou foi o burro.

Repórter O burro? Por quê?

Rosa Aonde ele vai, o burro vai atrás. Se ele fosse eleito, o burro também tinha que ser...

Repórter É, mas desta vez, “seu” ...

Zé Zé-do-Burro, seu criado.

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

Zé (*Ofendido*) Golpe?!

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

Zé É, tinha...

Rosa Muito moleque também.

Repórter E imaginem a volta! A chegada à sua cidade, em carro aberto, banda de música, foguetes!

Zé O senhor está maluco? Não vai haver nada disso.

Repórter Vai. Vai porque o meu jornal vai promover. Só faço questão de uma coisa: que o senhor nos dê a exclusividade. Que não conceda entrevistas a mais ninguém. (*Noutro tom*) É claro que o senhor terá uma compensação...

(*Faz com o indicador e o polegar um gesto característico*) e também a publicidade. Primeira página, com fotografias, o senhor e sua senhora... mandaremos fotografar também o burro - em poucas horas o senhor será um herói nacional.

Zé (*Profundamente contrariado*) Moço, eu acho que o senhor não me entendeu... ninguém ainda me entendeu... (GOMES, 2010, p. 71 – 74)

Após Gomes ser demitido, igualmente por motivos políticos, a Rádio Clube perderia o seu canal deixando Janete, também, desempregada. A isso se seguiu uma peregrinação a jornais, rádios e emissoras, sem que ninguém o contratasse, dado o seu histórico de ligação com os ideais socialistas. E embora não tivesse certeza do que fizera de errado, tudo isso o levou a se sentir derrotado e a sofrer de um sentimento de culpa.

Com o nome sistematicamente recusado, passou a colocar os nomes de outros amigos e da própria esposa nas peças que escrevia. Os cachês não eram bons, então escrevia para tudo o que lhe aparecia para ter o suficiente para sobreviver. E foi assim que escreveu para um teleteatro semanal do Teatrinho Kibon, detido pela Standard Propaganda. Ao entregar o texto para Sangirardi Jr., um amigo de esquerda, simpatizante do Partido Comunista, Sangirardi confirmou, na semana seguinte, que a peça estava programada e que ela iria com o nome de Gomes por autorização do presidente da Standard, que achou o texto engraçadíssimo. Acabou sendo contratado pela agência Standard, que lhe encarregou de produzir um programa para a Rádio Nacional sobre o folclore de cada região do Brasil, levando-o a fazer pesquisas, que afirma ter contribuído para o universo temático da sua dramaturgia.

Escreveu *Os cinco fugitivos do juízo final*, texto que o levou de volta aos palcos, depois de dez anos, com a direção de Bibi Ferreira e elenco formado por atores, que estavam em início de carreira, o que incluía a conhecida atriz Nathália Timberg. A estreia veio logo após a notícia do trágico suicídio de Getúlio Vargas e *Os cinco fugitivos*, apesar da boa recepção da crítica, foi um fracasso de bilheteria, acarretando mais um atraso para o sucesso de Gomes no teatro.

Ficou sem rumo ao tomar conhecimento dos crimes de Stalin, pelo Relatório Krushev, fato que levou vários companheiros a abandonarem o Partido Comunista. A mente de Gomes foi tomada por diversas dúvidas, tais como se ainda poderia confiar nos dirigentes do seu Partido ou por qual motivo que os crimes da Era Stalin haviam sido ocultados por tanto tempo. Em reunião, Agildo Barata, membro do comitê central do Partido, todos os desvios que ocorreram durante a construção do socialismo da União Soviética foram

confirmados. Mas numa tentativa de contornar essa situação, Barata defendeu que eles deveriam ser elogiados por terem denunciado para o mundo todas as atrocidades reveladas pelo relatório e que isso lhes dava a missão de que eles deveriam fazer o mesmo dentro do próprio Partido Comunista, a fim de extirpar qualquer mal. Alguns meses depois Agildo foi expulso pelo Partido.

Tomado pela insônia, sentado à beira da cama, Janete o perguntou por qual motivo ele não deixava o Partido. Sem ter uma resposta imediata, em sua mente, Gomes continuou a se perguntar se não seria uma grande tolice a sua ideia de tentar mudar o mundo. Mas logo percebeu que, sem essa tolice, a sua vida não faria mais sentido.

1.5 Quando *O Pagador de Promessas* começa a sua jornada.

Todas as angústias, vivências, certezas, incertezas, tudo o que estava represado na sua mente, pedia para ser colocado para fora. Gomes ainda procurava uma forma para expor todas as ideias e sentimentos, que carregava, quando leu em uma notícia de jornal:

(...) um telegrama de uma agência noticiosa dando conta do cumprimento de uma promessa feita por um ex-soldado alemão: paralítico em consequência dos ferimentos recebidos na guerra, ele prometera carregar uma cruz até a gruta da virgem de Lourdes, se a santa o fizesse voltar a andar. (GOMES, 2022, p.113 - 114)

Essa notícia o fez lembrar do seu povo da Bahia e da sua infância, de quando acompanhou aquela promessa feita pela sua mãe de assistir a missas em todas as igrejas de Salvador. Vibrou por ter encontrado a forma para a sua próxima peça e assim começou o seu processo para escrever *O Pagador de Promessas*. Além das lembranças da infância, Gomes conta que incorporou à jornada do Zé do Burro, elementos da sua formação cultural, religiosa, crises existenciais e pesquisas folclóricas. Enquanto escrevia, não leu, nem assistiu a qualquer espetáculo, que pudesse influenciá-lo. E quando terminou, sentiu que havia escrito uma boa peça, de modo que Janete, a primeira a ler, emocionada, confirmou a qualidade do texto.

Nesta época, o teatro nacional estava aquecido por grandes sucessos recentes, a exemplo da peça *Eles não usam black-tie*, do dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, além da já citada obra do Ariano Suassuna. Isso somado ao sentimento de nacionalismo provocado pelo governo de Juscelino Kubitschek, favoreceu a eclosão da dramaturgia brasileira, que tratava de questões de identidade nacional, amparada por importante qualidade estética e textual.

Gomes sentia que, dessa vez, tudo conspirava ao seu favor e se sentiu maduro e seguro para voltar a cultivar o seu caminho no teatro.

Precisou controlar a emoção do que tinha em suas mãos, dada a calorosa reação de quem lia o seu novo texto. A propósito, Gianni Rato, teatrólogo italiano, que veio ao Brasil para dirigir um espetáculo e aqui ficou, estimulou a confiança do nosso dramaturgo ao dizer que *O Pagador de Promessas* era o melhor texto brasileiro que ele já havia lido. Após essa conversa, nosso dramaturgo saiu do Teatro Municipal eufórico, posto que além de aclamar a sua peça, Rato afirmou que teria o maior prazer em encená-la.

Passou a revisar o texto, em virtude de algumas considerações de Rato, consoantes às motivações dos personagens, como a do Padre Olavo de fechar as portas da igreja apenas por considerar que Zé do Burro pretendia imitar Jesus e se santificar. Encontrou no sincretismo, a solução para esse problema e, assim, colocou seu protagonista para fazer a promessa em um terreiro de candomblé, por ausência de uma igreja de Santa Bárbara na região em que morava e por ter encontrado no terreiro uma imagem de Iansã, que no sincretismo afro-brasileiro corresponde à Santa Bárbara. E com gratidão a Rato, Gomes sentiu que a sua peça ficou mais forte, além de ganhar, assim, maior autenticidade.

Não conseguiu segurar a ansiedade de ter a sua peça encenada, visto que teria que esperar passar a temporada de duas outras peças já programadas e, ainda, a de algum texto estrangeiro, para que dois textos brasileiros não fossem encenados em sequência. Por isso levou a sua mais recente criação para Franco Zampari, do núcleo carioca do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC. Lá, *O Pagador de Promessas* começou a sua revolução ao fazer com que o TBC passasse a dar preferência a autores brasileiros ao montar as suas peças.

Experimentou o prazer de ver sua obra correr na mão de vários diretores, que queriam trabalhar com ela, até que Zampari conferiu a prerrogativa da escolha do diretor para Gomes, que elegeu Flávio Rangel. Nosso dramaturgo considerava que essa peça só poderia ser dirigida por um brasileiro e sentiu que Flávio, apesar de jovem, era o diretor certo quando assistiu ao seu trabalho com a montagem da peça *Gimba*, de Guarnieri. Gomes achou tudo vibrante e, acima de tudo, bem brasileiro e era exatamente isso que ele queria para o espetáculo de *O Pagador de Promessas*.

Ao se encontrar com Flávio pela primeira vez, percebeu que o diretor, que escolhera, já havia lido, decorado e analisado o texto com afinco. De tal modo que ele considerou se tratar de uma obra brilhante, que merecia ser trabalhada com exaustão, ainda que ele já estivesse na sua segunda versão. Ao aceitar o conselho, o texto dramático seguiu

em edição, inclusive durante os ensaios, no TBC de São Paulo, quando Gomes apareceu no teatro com a cena final definitiva, a qual foi aprovada por Flávio com entusiasmo.

Às vésperas da estreia da peça, Flávio exigiu que Gomes assistisse com ele a todos os ensaios, que restavam, porque gostava de trocar ideias com o autor. Repetiram isso outras oito vezes, que trabalharam juntos. Flávio discutia o seu próprio trabalho e era receptivo para opiniões. No primeiro ensaio, Gomes se sentiu tão emocionado, que não conseguiu nem mesmo falar. Flávio quis saber se havia alguma coisa errada, ao que Gomes respondeu: “*Me desculpe. Foi timidez. Porque eu adorei (...)*” (Gomes, 2022, p. 121).

Gomes detestava estreias e evitava assisti-las da plateia, então quando Flávio o procurou, após demorados aplausos, encontrou-o sentado no chão, em um canto da coxia. Começou a ter noção do impacto que a sua obra havia causado no público, quando encontrou a sua mãe aos prantos. A crítica, que parecia nunca ter assistido a nenhuma das suas peças anteriores, se aproveitou do seu histórico na rádio para apagar todo o seu passado no teatro e, assim, tratá-lo como um dramaturgo estreante, uma revelação súbita. Para o professor e crítico de teatro brasileiro, Décio de Almeida Prado: “*Não seria errado datar a sua carreira a partir de 1960, quando o TBC levou à cena O Pagador de Promessas (...)*” (PRADO, 2003, p. 87).

Após a sua estreia do TBC, palco do moderno teatro brasileiro, *O Pagador* seguiu conquistando a crítica e o público dentro e fora do Brasil. Em 1962, no Rio de Janeiro, foi feita uma nova montagem da peça com direção de José Renato e, além disso, nesse mesmo ano, a adaptação filmica *O Pagador de Promessas*, com direção do ator, roteirista e cineasta brasileiro Anselmo Duarte, ganhou a Palma de Ouro, prêmio máximo do Festival de Cannes. Depois disso, a peça passou a ser encenada, com sucesso, em mais de doze países, incluindo quatro montagens somente na Polônia. A vida de Gomes tomou, então, outro rumo e, finalmente, ele poderia viver só do teatro, por toda a década de 1960, isso se o teatro não fosse eleito um perigoso inimigo ao novo regime político, que estava por vir.

1.6 Da Ditadura Civil - Militar até o alcance das massas populares.

Ainda teve tempo para escrever e publicar *A revolução dos beatos* e *O bem amado*, além de ver montada a sua peça *A invasão*, que havia sido escrita antes de *O pagador*, até que em 31 de março de 1964, Gomes passou a ser perseguido pelo regime militar que, mediante golpe, depôs o então presidente João Goulart e deu início ao período da Ditadura Civil - Militar no Brasil. Com isso, os originais de *O berço do herói*, que havia escrito em 1963, foram escondidos temendo que fossem apreendidos pela ditadura, até que, finalmente,

teve a chance de ser publicado em 1965. Para expressar a sua indignação com a repressão da ditadura, escreveu *O santo inquérito*, após ver a sua casa ser invadida pelo Exército, em busca de livros “subversivos”.

Os militares alimentavam o desejo de acabar com o teatro, enquanto a Censura interditava centenas de peças. Assim, em 1975 Gomes tentou levar *O Berço do Herói* para a televisão, em forma de novela, trocando o seu título para *Roque Santeiro*, que seria exibido pela rede Globo. Mas o plano foi descoberto por meio de uma ligação, ilegalmente, grampeada pelo DOPS, na qual Gomes contava a sua estratégia para o amigo Nelson Werneck Sodré. Como consequência, aconteceu algo sem precedentes para a história do Brasil. Veja o que a jornalista e mestre em comunicação social pela *Escola de Comunicações e Artes* da USP, Laura Mattos, descreve sobre esse episódio:

Cid moreira voltou à tela logo após a abertura da novela das oito. Durante cerca de dois minutos, o apresentador do *Jornal Nacional* leu com o seu ar sóbrio, um editorial que pela primeira vez escancarava uma divergência entre a maior emissora de televisão do país e a ditadura militar. O próprio Roberto Marinho, dono da Rede Globo, escrevera o texto na véspera, quando recebeu com muita irritação a informação de que *Roque Santeiro*, de Dias Gomes, havia sido impedida pelo governo de estrear naquele 27 de agosto de 1975. Os 36 capítulos já gravados e editados tiveram de ser engavetados pela Globo, em uma censura inédita no Brasil. Nunca uma telenovela havia sido proibida dessa forma abrupta, com o telespectador sentado no sofá à espera do seu programa favorito. (QUINTAS, 2019, p. 9)

A censura também alcançou as telas do cinema, de modo que a adaptação fílmica de *O Pagador de Promessas* foi interdita e, a partir de 1967, ela não obteve alvará para exibição por mais cinco anos. A classe artística, então, ocupou as ruas em protesto para buscar uma saída para a tragédia brasileira, ocasionada pela ditadura. Mas qualquer tentativa de expor o inconformismo era derrotada pelos militares, fazendo com que, dos manifestos, só restassem prisões e não houvesse qualquer efeito positivo para a produção artística nacional.

Ainda durante a ditadura, Gomes se pôs a escrever *Amor em campo minado*, peça que expressava a sua ânsia por entender o que havia acontecido após cinco anos de golpe. Para ele, não cabia ao teatro dar uma resposta para as suas inquietações políticas, nem para os seus sonhos de justiça social, entretanto, ele queria provocar o público para que, fora do teatro, ele chegasse às suas conclusões. Por isso, o engajamento social é tão presente na dramaturgia de Gomes. Além disso, o apuro sensível e simples das suas composições, faz com que os seus discursos se ajustem, perfeitamente, ao público de massa do Brasil.

Sua obra (...) tratava-se de preencher e garantir os espaços já conquistados – trincheiras que não podiam ser abandonadas, pois eram um canal importante de acesso às classes médias. Por isso, a eleição de temas que atingiam de preferência as suas ilusões (liberdade vs. intolerância) e por isso, também, a recepção um tanto contrafeita da peça que tentava ampliar o repertório (*A invasão*). Como já ficou dito a seu tempo, não se poderia minimizar a importância da defesa dessas “trincheiras”, dado que o “inimigo” (o teatro importado e o esteticista) continuava atacando e disputando a preferência do público. (COSTA, 2017, p. 169)

Ao considerar a facilidade que tinha para dialogar com o público popular brasileiro, não é de se estranhar que quando José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, ofereceu a ele um público de massa, Gomes não virou as costas para essa plateia. Além do mais, as suas peças, estavam recheadas da realidade brasileira, que era banida dos palcos e o público do teatro estava se tornando cada vez mais elitizado. A esse respeito, Gomes comenta que era mais fácil ofender do que conscientizar esse público. Assim ele iniciou os seus trabalhos como autor de telenovelas na TV Globo.

Na Globo, o seu primeiro trabalho foi assumir o roteiro para *Ponte dos Suspiros*, produção que havia sido iniciada pela autora cubana Glória Magadan. A nova empregadora de Gomes, pediu que ele assinasse esse trabalho com o pseudônimo de Stela Canderon, sugerido por Walter Clarck, diretor geral da emissora. Gomes aceitou.

A teledramaturgia brasileira estava focada em projetos em que as histórias se passavam em outros países e que os personagens tinham nomes como Ricardo Montalban ou Ferdinando de Montemor. A exemplo, *Ponte dos Suspiros* tinha ação em Veneza. Contudo, Gomes sofria a inquietude para falar sobre o nosso próprio país, com personagens com nomes identificáveis pelo público daqui, como, talvez, João da Silva.

Para o seu prazer, após terminar esse projeto da Glória Magadan, Gomes criou *Verão Vermelho*, novela que se situava na Bahia e trazia personagens como coronéis, capoeiristas e poetas de cordel. Dessa maneira, o Brasil, finalmente, chegou nas telas da teledramaturgia brasileira. Mas, vale dizer, que pouco antes disso, por sua influência, a esposa, Janete Clair, havia lançado *Véu de Noiva*, com ação nos subúrbios do Rio de Janeiro.

Logo depois de *Verão Vermelho*, Gomes revelou a atriz, hoje famosa, Renata Sorrah, na telenovela *Assim na terra como no céu*. Nessa novela, ela era encontrada morta na praia após ter se apaixonado por um padre. O Brasil então foi desafiado a desvendar o mistério de quem teria matado a personagem de Renata Sorrah. Além do polêmico tema do celibato dos padres, esse folhetim se ocupou a criticar o modo de vida ipanemense. Desse modo, sou induzido a lembrar daquela experiência negativa em que o pequeno Gomes foi

convidado ao quarto do padre no seminário e, por conta disso, pensar que esse infortúnio pode ter provocado o nosso autor a trazer problemáticas desse sujeito religioso, por tantas vezes, nas suas criações.

Ainda na Globo, Gomes escreveu *Bandeira 2*, que deu origem à peça *O rei de Ramos*. Talvez essa foi a primeira vez em que uma telenovela deu origem a uma peça de teatro, pelo menos, é o que o nosso dramaturgo supõe. Essa novela não era nada romântica e causou a preocupação de fracasso para a emissora, já que seu público mais rico poderia não se identificar. Isso se devia ao fato de a história ser sustentada, basicamente, por personagens das classes C e D, tais como como bicheiros e sambistas. Foi um sucesso.

Em seguida, após quase trinta anos de militância, no início da década de 1970, se desligou do Partido Comunista. A decisão foi decorrente de uma autocrítica em que ele percebeu que nunca foi disciplinado ou dedicado o suficiente para as demandas do Partido. Além disso, ele sempre se discordava de algum posicionamento do Partido e era obrigado a sufocar as suas discordâncias em nome de algum bem maior. Em outras palavras, a disciplina que o partido impunha, incomodava a sua natureza rebelde. Ele não estava feliz e nem contribuindo para o partido, então saiu.

Em meio ao sucesso nas novelas, a mãe Alice, que morava com ele e Janete, caiu da escada e fraturou uma das pernas. Já idosa e com a, conseqüente, dificuldade de se recalificar, ela perdeu a mobilidade. Então quando sobreveio um derrame, Gomes viu nos seus olhos que ela não queria mais lutar contra a morte. Ficou internada poucos dias e se foi.

Mas Gomes, mesmo com as despedidas dos seus, não parava de escrever. Transformar as suas inquietudes em arte era o ofício da sua vida. Assim, ele decidiu adaptar a sua peça *O bem amado*, que vinha de alguns poucos sucessos e vários tropeços no teatro, para a primeira telenovela em cores no Brasil. Essa novidade estética deixou Gomes entusiasmado. *O Bem Amado*, foi ao ar ainda em tempos de ditadura e, ainda assim, foi um sucesso.

Todavia, ao longo dos 180 capítulos que foram exibidos, a novela passou por algumas alterações, impostas pelos censores do regime. A esse respeito, por exemplo, o personagem do corrupto Prefeito Odorico Paraguaçu teve que parar de ser chamado de “coronel” e o cangaceiro Zeca Diabo não pôde mais ser chamado de “capitão”, além das várias cenas cortadas após a recomendação do chefe da Censura, Arthur Aguiar. Nela, Arthur recomendava que os censores dedicassem especial atenção às entrelinhas do texto de Gomes, o que acabou por reverberar em cortes de cenas que, na opinião do autor, não tinham nenhuma implicação moral ou política.

É - disse o censor, depois de ler o texto, abrindo-se um sorriso de suposta perspicácia sherlockiana – assim, lendo superficialmente, parece um diálogo inofensivo. Mas o que o senhor estava pensando quando escreveu é que é o problema.

Ele havia entrado em meu cérebro e censurado o meu pensamento!
(GOMES, 2022, p. 194)

Em outro episódio da censura envolvendo *O pagador de promessas*, a TV Globo queria fazer um teleteatro de uma hora, adaptado pelo próprio Gomes. Todavia, o parecer foi de que esse programa só poderia ir ao ar se o final fosse modificado para que Zé do Burro não fosse levado para dentro da igreja nos braços do povo, imagem que a Censura considerava subversiva. Gomes não concordou e a produção não aconteceu.

Seguiu o seu trabalho com *O Espigão*, novela em que abordou pela primeira vez, para o grande público da televisão, problemas ecológicos consequentes do crescimento imobiliário das cidades. No texto original, nosso dramaturgo trazia um empresário imobiliário que queria derrubar uma mansão para construir um edifício de cinquenta andares. Todavia, esse argumento da obra incomodou Sérgio Dourado, empresário imobiliário do Rio, que era amigo de Roberto Marinho, proprietário da emissora. Para a novela ser exibida, precisou mudar a empresa imobiliária para um grupo hoteleiro, que queria construir um grande hotel. Ajustado esse aspecto, Gomes driblou o empresário e a novela foi ao ar, com todas as mensagens de crítica ambiental que Gomes queria passar para o público, que acabou identificando Sérgio Dourado no predatório dono de hotéis do folhetim.

Depois de *O Espigão* veio a proibição da primeira versão de *Roque Santeiro* em 1975, que pegou todo mundo de surpresa. A opinião pública após esse fato se voltou maciçamente contra a Censura. A tensão da Rede Globo, após o já referido protesto lido pelo Cid Moreira contra a Censura da Ditadura Civil - Militar, só foi dissolvida quando, em uma ligação da deputada Sandra Cavalcanti, foi confirmado que o canal não seria cassado e que o chefe da Casa Militar estava surpreso com o editorial que foi lido enquanto ele aguardava pelo início da novela.

Decerto tentaram evitar transformar Gomes em um mártir quando a Censura disse que não queriam proibi-lo pela segunda vez e, assim, aprovaram a sinopse do que se tornaria a novela *Saramandaia*. Houve quem acreditasse que os símbolos e metáforas dessa novela eram puro modismo, uma vez que a literatura estava aquecida pela ideia do realismo fantástico. Mas Gomes via nisso uma possibilidade de se esquivar dos cortes dos censores. Nesse sentido, por exemplo, Gomes colocou o desejo de liberdade no protagonista, que era coagido

a cortar e esconder as suas asas, até que, no final, determinado a romper as suas amarras, ele deixou as asas crescerem e voou livremente.

1.7 Um autor que se permitiu a escrever o que queria.

Teve uma folga da TV pelos três últimos anos da década de 1970 e voltou a escrever para o teatro. Foi nesse momento que surgiu a peça *As primícias*, uma sátira ao regime de poder que ainda vigorava no Brasil. Recebeu uma proposta para transformar *O Pagador de Promessas* em um musical da Broadway, mas por achar que esse era um gênero onde conteúdo era ofuscado pela forma, recusou, se arrependeu e resolveu fazer um musical. Assim, adaptou a novela *Bandeira 2* para a peça musical *O rei de Ramos*, com canções de Chico Buarque. Foi um sucesso de público, mas teve uma recepção fria da crítica.

Em reunião com o, então, ministro da Justiça, Fernando Lyra, Gomes viu a Censura Federal ser extinguida após vinte anos. Celebrou tal fato ao criar a peça *Campeões do Mundo*, na qual retratou as contradições do passado recente da Ditadura Civil - Militar brasileira. Para Dias Gomes, essa peça era adequada para o momento de transformação, que o país vivia. No seu entendimento, o teatro não era capaz de mudar o mundo, mas através dele, era possível despertar a consciência para a essa transformação e era com essa intenção, que ele escrevia.

Recebeu convite para conferir o sucesso que *O pagador de Promessas* estava fazendo no México. Resolveu, então, tirar umas férias com a sua esposa, mas a viagem foi cancelada após Janete receber o diagnóstico de câncer no intestino. Nesse período, Gomes passou a representar uma farsa, na qual ele fazia planos para o futuro e não transmitia o seu medo para Janete enquanto a via definhando. Até que um dia ela partiu.

Sem Janete, Gomes voltou à vida boêmia procurando diluir a perda. Por um tempo, não encontrou motivação nem para se dedicar profissionalmente. Resolveu, então, se dispor a responder a cartas de espectadores, o que nunca havia feito antes. Em uma delas, uma catarinense pedia conselhos para começar a carreira como atriz. Como resposta, ele redigiu uma carta onde a desaconselhava e a alertava sobre percalços desse universo artístico no Rio, mas não a enviou. Com a carta ainda sobre a mesa, recebeu uma ligação da garota, que dizia já estar no Rio. O arrependimento pela desatenção o fez convidá-la ao seu apartamento.

Bernadeth ainda iria completar vinte e dois anos. Demonstrava inocência e determinação para iniciar a sua carreira, de modo que mais o preocupava do que o atraía. Deu a ela a carta com a resposta, que não havia postado. Sentiu-se culpado e, como tentativa de

reparação, a convidou para jantar e depois a levou para a casa dos familiares, onde ela estava hospedada de favor. Depois do segundo encontro, percebeu que o acaso havia conspirado ao seu favor e, assim, Bernadeth entrou na sua vida.

Para Gomes, os vinte anos de Ditadura Civil - Militar resultaram em uma crise de criatividade, que atingiu todas as artes no Brasil. Com essa preocupação, em parceria com Boni e Daniel Filho, que nessa época ocupava a direção da Central Globo de Produção, criaram o projeto *Casa de Criação*. A *Casa* tinha o objetivo de incentivar a criação de novos formatos e temáticas para a teledramaturgia. Juntaram-se ao nosso dramaturgo, Ferreira Gullar, Antônio Marcado e Doc Comparato, mas em apenas quinze dias, tudo começou a desandar. Conflitos internos fizeram surgir a acusação de que Gomes pretendia ditar a política cultural da emissora e a imprensa difundiu a ideia do jornalista Ferreira Neto, dizendo que o projeto consistia em uma divagação paga por salários altíssimos. Apesar disso, o projeto ainda se seguiu por mais dois anos e contribuiu para a formação de outros autores de televisão.

O Pagador de Promessas voltou a sofrer censura, dessa vez econômica, quando o projeto de adaptação para série de TV recebeu ameaças de sanções econômicas por ruralistas e latifundiários. Com isso, os doze capítulos planejados acabaram sendo reduzidos para oito. Nessa adaptação, Gomes concebeu uma história, que abordava o passado do Zé do Burro e as motivações para a sua promessa inabalável. A fim de ampliar esse universo do seu afamado personagem, viajou para Monte Santo, no interior do Estado da Bahia e lá se deparou com conflitos, que versavam sobre disputas por posse de terra. Acrescentou isso ao roteiro, o que, na visão dele, contribuiu para que a sua história ficasse mais atual.

O ator José Mayer, no empenho em entregar uma boa performance para o protagonista, se mudou para Monte Santo antes das filmagens começarem e, assim, se familiarizou com o modo de vida da região. Osmar Prado fez o mesmo para interpretar o Padre Olavo, que nessa adaptação, pregava justiça social ao passo que era ameaçado de morte pelos donos de terra. Com o tema da reforma agrária na tela, a Globo foi atacada por latifundiários, que exigiam que a série não fosse mais exibida. Assim, apesar do protesto de Gomes, quatro capítulos, em que o problema da terra era tratado, foram retirados da obra. Apesar disso, a série fez com que *O Pagador de Promessas* fosse premiado pela segunda vez em Cannes, através do Festival de Tevê de Cannes de 1988 com o FIPE de Prata.

Após trabalhar mais uma vez com *O Pagador de Promessas*, Gomes escreveu os vinte e cinco primeiros capítulos da novela *Mandala*, uma adaptação ao mito de Édipo, sim, a tragédia grega de Sófocles. Sob a acusação de incesto, essa novela chegou a receber a ameaça de ser proibida pelo governo federal. Gomes então pegou um avião para Brasília a fim de

conversar com o ministro da justiça Rodrigo Lyra. Assim que chegou, Lyra já o recepcionou dizendo que Édipo poderia beijar Jocasta à vontade e a novela, então, foi ao ar.

Em 1988 escreveu a peça *Meu reino por um cavalo*, que foi um grande fracasso em todas as montagens, que teve. Nessa mesma época, o socialismo da União Soviética também fracassou, causando interesse a Gomes de levar esse assunto para uma peça. Ele tentou, mas não conseguiu, porque o tema pedia pela estrutura de um romance, gênero que ele já havia abandonado há muito tempo por outras experiências frustradas. Mas a inquietude e o sentimento de responsabilidade histórica, como escritor, o fizeram insistir na ideia e, assim, surgiu o romance *Derrocada*, que ganhou capa assinada por Oscar Niemeyer.

Nos anos 1990 sentiu que a ditadura ainda gerava os seus efeitos da censura, de modo que vários diretores e produtores se recusavam a trabalhar em obras, que faziam qualquer reflexão política da realidade. O poder de denúncia do teatro não estava sendo aproveitado e usar dele para questionar qualquer coisa, passou a parecer coisa do passado. E assim, Gomes partiu para o que seria o seu último trabalho na TV, com a série *Decadência*, lançada em 1995. A trama contava a história do jovem Mariel, desde a sua queda até a sua ascensão social como pastor. Tal assunto incomodou a Edir Macedo, pastor da Igreja Universal, que moveu um processo contra o criador do *Santo Inquérito*. Gomes se questionou se Edir teria se identificado com o pastor desonesto da sua obra.

Nos seus últimos anos de vida, Gomes foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras e teve um casamento feliz com Bernadeth. Quem sabe, assim, ele superou pessoalmente e profissionalmente, o trauma do pai, que disse que ele não devia ter nascido.

Para nós, espectadores, leitores e pesquisadores, ele deixou de herança uma vasta obra capaz de despertar o desejo de pensar em como podemos ter um Brasil melhor seja no aspecto social, ideológico, ou político, por exemplo. Talvez a essência de todas as inquietações pessoais, que foram transpostas para as obras desse autor, consista na grande aspiração por respeito. Respeito do governo pelo seu povo e pela liberdade de expressão de ser quem é. Respeito pelas diferentes religiões existentes, pelas pessoas de qualquer classe social e pela produção artística e cultural do nosso país, dentre vários outros.

A partir da pesquisa pela biografia de Dias Gomes, acompanhei o desenvolvimento de um autor, que escreveu sempre motivado pelos seus inconformismos e pelas tragédias que viveu e presenciou e que, mesmo diante das mais diversas censuras, nunca se silenciou. Ainda bem que ele não se intimidou e manteve a coragem para escrever sempre o que queria. E dentre toda a obra, resultante da bravura e genialidade desse autor, selecionei *O*

Pagador de Promessas, um dos seus trabalhos mais sensíveis e que será estudado ao longo dos próximos capítulos desta dissertação.

2 RELAÇÕES COM O SAGRADO: a busca pela paz em campo de batalha.

Com o amor e o afeto da minha mãe, aprendi sobre os valores cristãos e da fé católica. Em seguida, a catequese e as experiências em uma escola de freiras, que estudei até a oitava série, fizeram com que o catolicismo soasse, durante muitos anos, como a religião verdadeira. Assim, quando na adolescência, compreendi que a minha sexualidade era algo reprovado pela minha igreja, eu me silencieei e isso desencadeou uma série de angústias, que me levaram a tentar ser alguém que eu não era. A esse respeito, para Dias Gomes:

O homem, no sistema capitalista, é um ser que luta contra uma engrenagem social que promove a sua desintegração, ao mesmo tempo que apresenta e declara agir em defesa de sua liberdade individual. Para adaptar-se a essa engrenagem, o indivíduo concede levemente, ou abdica por completo de si mesmo. (GOMES, 1972, p. 9)

Talvez eu possa insinuar que existe alguma semelhança entre a minha experiência e os conflitos religiosos, que não foram suficientes para silenciar o protagonista de *O Pagador de Promessas*, do dramaturgo Dias Gomes. No referido drama, quando se instaura o conflito entre o protagonista, que tem o sincretismo afro-brasileiro como base da sua formação religiosa-cultural e o Padre Olavo, que assume uma posição autoritária e institucionalizada, é possível remetermos à temática trágica. Nesse aspecto, a evolução da intriga, entre esses dois personagens, rege a ameaça para a dimensão trágica da história, em que as tensões humanas se fundem ao mundo, que suscita o agouro, a tragédia. Para o filósofo, filólogo, crítico cultural, poeta e compositor alemão Friedrich Nietzsche, os gregos tinham conhecimento da dimensão trágica do mundo, de modo que:

O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve que colocar ali, entre ele e a vida, a resplandecente criação onírica dos deuses olímpicos. Aquela inaudita desconfiança ante os poderes tirânicos da natureza, aquela Moira [destino] a reinar impiedosa sobre todos os conhecimentos, aquele abutre a roer o grande amigo dos homens que foi Prometeu, quele horrível destino do Sagaz Édipo, aquela maldição sobre a estirpe dos Atridas, que obriga Orestes ao matricídio, em suma, toda aquela filosofia do deus silvano, juntamente com os seus míticos exemplos, à qual sucumbiram os sombrios etruscos – foi através daquele artístico *mundo intermédio* dos Olímpicos, constantemente sobrepujado de novo pelos gregos ou, pelo menos, encoberto e subtraído ao olhar. Para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses (...). De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sofrimento, suportar a existência, se esta, banhada de

uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades?
(NIETZSCHE, 2007, p. 33 – 34)

A partir do conhecimento do horror da realidade, conforme o pensamento de Nietzsche, os gregos eram tocados pela existência de deuses, pelo sagrado. E esse tema ressoa pela arte do teatro grego trágico, a exemplo de uma obra em que, também, predomina a tensão do conflito entre uma autoridade e uma personagem, que deseja praticar um ato de fé, tal como acontece em *O Pagador de Promessas*. Dessa maneira, em *Antígona* (SÓFOCLES, 2018), o conflito entre a heroína e o antagonista Creonte também evolui de modo a prenunciar o desfecho trágico da protagonista e, desse mesmo modo, podemos inferir, que o destino nefasto do Zé do Burro também é processado.

Com a premissa de que o enfrentamento do Zé do Burro para cumprir a sua promessa pode se relacionar com a tragédia grega, pretendo analisar, neste capítulo, as relações desse personagem com os sentidos do sagrado. Com esse objetivo considerarei, também, pequenos comentários sobre vivências pessoais que, certamente, influenciaram a leitura e a construção crítica, provenientes da minha interação com esse texto literário. Além disso, a questão social, que envolve o sincretismo afro-brasileiro, que se revela na obra, também será abordada.

2.1 Em busca de compreender a fé inegociável do Zé do Burro.

No campo espiritualista, para aqueles que têm uma crença religiosa, toda natureza ou experiência é suscetível de revelar-se com significado sagrado (ELIADE, 2018). Com essa perspectiva, a força do sentido sagrado é exemplificada, no texto dramatúrgico, através da provocação causada pela penitência do devoto, que escolhe repetir a via-crúcis tal como fez Jesus Cristo.

Rosa *(Olha-o com raiva e vai sentar-se num dos degraus. Tira o sapato).*
Estou com cada bolha d'água no pé que dá medo.

Zé Eu também. *(Contorce-se num ríctus de dor. Despe uma das mangas do paletó).* **Acho que os meus ombros estão em carne viva.**

Rosa Bem feito. **Você não quis botar almofadinhas, como eu disse.**

Zé *(Convicto)* Não era direito. **Quando eu fiz a promessa, não falei em almofadinhas.**

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.** (GOMES, 2010, p. 15, grifos nossos)

Ao repetir o martírio da cruz, o corpo que se machuca, dói, sangra, exprime o sacrifício sofrido pelo filho de Deus na história do cristianismo e, de repente, prenuncia a tragédia que será desaguada sobre corpo do protagonista, assunto que será observado no terceiro capítulo desta dissertação. A respeito da reprodução desse ato cristão, Anatol Rosenfeld chama atenção para o aspecto de que:

No mundo apresentado por Dias Gomes o anseio da vinda do Libertador é tão intenso que pelo caminho a Salvador grande número de caboclos segue o “Santo”, todos convencidos de que fará milagres. “E não duvide, diz a mulher de Zé, ele é capaz de acabar fazendo. Se não fosse a hora, garanto que tinha uma romaria aqui, atrás dele.” (ROSENFELD, 2012, p. 61)

Em um país predominantemente cristão, ao imitar um acontecimento da história sagrada do cristianismo, Zé do Burro desperta a crença religiosa sobre o poder de operar milagres. E se ele não fosse um personagem fictício, eu também não duvidaria do potencial dessa história para que, após o seu final trágico, milagres fossem atribuídos ao protagonista, tornando-o, assim, um santo católico.

A esse respeito, o catolicismo, ao longo da história, acatou como elemento para difusão da igreja, tradições e símbolos das culturas de diversos locais. Desse modo, vários santos foram incorporados à fé católica e, com eles, surgiram linguagens que dialogam, por exemplo, com tradições da cultura de raiz africana, como acontece com os Congados. Segundo a poeta, ensaísta, acadêmica e dramaturga brasileira, Leda Maria Martins:

Os registros da coroação de reis congos no Brasil, desde os seus primórdios, vinculam esses eventos à devoção de santos católicos, venerados por irmandades ou confrarias religiosas negras (MARTINS, 1997, p.32).

A fim de refletir a complexidade dessa relação sincrética afro-brasileira, essa autora ainda cita:

A coroação de reis do Congo tem registro muito antigo no Brasil, com ocorrência em 1674, em Recife. Esse evento – permitindo simbolicamente que os negros tivessem seus reis – **foi um recurso utilizado pelo poder do Estado e da Igreja para controle dos escravos.** Era uma forma de manutenção aparente de uma organização social dos negros, uma sobrevivência que se transformou em fundamentação mítica. Na ausência de

sua sociedade original, onde os reis tinham a função real de liderança, os negros passaram a ver nos “reis do Congo” elementos intermediários para o trato com o sagrado. (GOMES e PEREIRA, *apud* MARTINS, 1997, p. 32-33, grifos nossos)

A esse exemplo, o sincretismo afro-brasileiro pode ter surgido como uma ferramenta político-religiosa utilizada para neutralizar o choque entre culturas, que habitam a nossa terra. Ao fundir elementos africanos ao catolicismo, a Igreja, assim como o Estado que, ao longo da história, estabeleceu fortes relações com essa religião, parecem ter encontrado um sofisticado e pacífico aparato para domínio de povos divergentes.

O que para Igreja e para o Estado pode significar poder e soberania, para os negros, a dança e a música, originárias do Congo, são radiadores da memória de um povo que foi, forçadamente, exilado da sua pátria (MARTINS, 1997) e que hoje, assim como eu, podem ser, carinhosamente, ensinados a viverem na fé católica, a suposta real e verdadeira manifestação do sagrado.

Mas nem sempre as tensões religiosas serão solucionadas de forma aprazível e talvez isso seja até uma exceção. Logo, Dias Gomes denuncia a religião que não se faz solidária, mas opressiva e intolerante. Desse modo, o Padre Olavo impõe que “*A igreja é a casa de Deus. Candomblé é o culto do diabo!*”. (GOMES, 2010, p. 54).

Essa perseguição aos terreiros de matriz afro-brasileira por parte das religiões cristãs dominantes, denunciada por Dias Gomes em 1960, ainda é algo muito factível no Brasil. A esse respeito, o professor e pesquisador de religiosidade afro-Brasileira, Anderson Pereira Portuguez, escreve no seu livro *Espaço e Cultura na Religiosidade Afro-Brasileira* que:

Nas cidades, a presença dos terreiros, das casas de artigos religiosos, dos mercados especializados, locais públicos de interesse do culto, entre outros exemplos, mostra a materialização territorial das comunidades de axé. Como se trata de uma religião ainda hoje formada por pessoas das classes C e D do estrato social, essas encontram dificuldades para adquirirem terrenos em áreas mais centrais ou nobres das cidades, onde de certo também seriam bastante perseguidas por outras denominações religiosas.

Nesse sentido, **os bairros mais populares costumam ser escolhidos para a instalação dos complexos templários, (...).**

Porém, mesmo nas periferias a territorialidade das religiões de matriz afro-brasileira segue perseguida, sobretudo por igrejas neopentecostais que também se territorializam nas periferias urbanas e promovem campanhas de desmoralização e demonização dos ritos de base afro-brasileira.

Esses embates territoriais não são muito noticiados pela mídia, mas **cotidianamente as casas são invadidas, incendiadas, estátuas sagradas são quebradas, muros são pichados e há, ainda, atos de agressão física, sobretudo no espaço público por ocasião em que os adeptos saem dos terreiros para realizarem oferendas e trabalhos espirituais.**

Soma-se ao preconceito religioso o preconceito por orientação de gênero, pois a maior parte das casas de Candomblé não só acolhe os homossexuais, como também lhes confere cargos de sacerdócio e aceitam normalmente suas orientações sexuais. Podemos ainda acrescentar o racismo, sobretudo contra negros pobres, que é fortíssimo em nossa sociedade, mas que é escamoteado por uma série de máscaras que ocultam a perversidade do processo.

Em outras palavras, **o preconceito (em suas múltiplas facetas) é a chave para a segregação social das comunidades de terreiros e será esse comportamento que provocará, muitas vezes, os grandes embates territoriais.** (PORTUGUEZ, 2015, p. 52 – 53, grifos nossos)

Em *O Pagador de Promessas*, o discurso do personagem do Padre Olavo é construído a partir dessa visão maniqueísta, a qual identifica Deus como o correspondente do catolicismo, logo, para ele, esta é a religião do bem e demoniza o Candomblé e, conseqüentemente, a coloca como um culto do demônio. Por outro lado, para Zé do Burro, a sua relação com a santa está acima de qualquer discurso condenatório ou rigor do pároco católico, uma vez que para ele:

Zé Não, nesse negócio de milagres, é preciso ser honesto. Se a gente embrulha o santo, perde o crédito. De outra vez o santo olha, consulta lá os seus assentamentos e diz: - Ah, você é o Zé-do-Burro, aquele que já me passou a perna! E agora vem me fazer nova promessa. Pois vá fazer promessa pro diabo que o carregue, seu caloteiro de uma figa! E tem mais: santo é como gringo, passou calote num, todos os outros ficam sabendo. (GOMES, 2010, p. 15).

À vista disso, o impasse estabelecido entre o padre, que entende a defesa do cânone católico como um ato de fé, e o Zé, convicto de que a promessa dele, também, é fruto de uma fé muito certa, aparentemente, se revela como algo impossível de ser resolvido. A partir disso, o diálogo desenvolvido entre esses dois personagens esculpe outro traço estilístico crucial para a obra dramática, de sorte que:

Para que através do diálogo se produza uma ação é impositivo que ele contraponha vontades, ou seja, manifestações de atitudes contrárias. O que se chama, em sentido estilístico, de “dramático”, refere-se particularmente ao entrelaçamento de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito. A esse traço estilístico da Dramática associa-se uma série de momentos secundários

como a “curva dramática” com seu nó, peripécia, clímax, desenlace, etc. O diálogo dramático move a ação através da dialética de afirmação e réplica, através do entrechoque das intenções. (ROSENFELD, 2008, p. 34)

Vale dizer que a tensão concebida pela oposição no diálogo, também, é considerada como um elemento, substancial, para a tragédia. Dessa forma, o filólogo clássico austríaco, Albin Lesky, que na obra *A Tragédia Grega*, se propõe a elaborar uma teoria para o trágico grego, esclarece:

Qualquer tentativa para determinar a essência do trágico deve necessariamente partir das palavras que, a 6 de junho de 1824, disse Goethe ao Chanceler von Müller: “Todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico”. Eis o fenômeno que nos esforçamos por compreender a partir das suas raízes. Contudo, para a sua compreensão, essas palavras forneceram apenas uma moldura de considerável amplitude, já que, **com a afirmação de que se faz mister uma contradição insuperável, ainda não se disse nada sobre os pólos desta.** Determiná-los seria a tarefa específica para todo o campo do trágico, tanto na obra de arte, quanto na vida real. **Essa tarefa se revela especialmente fecunda, sobretudo para a tragédia grega, e aqui aludimos concisamente às possibilidades que nela encontramos objetificadas: a contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus pólos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem.** (LESKY, 2015, p. 31, grifos nossos)

A ação do drama do promesseiro é, então, tecida por diálogos, que são construídos em formato compatível às tragédias gregas. Assim, os diálogos elaborados por Gomes, são marcados pela contradição, decorrente da promessa do protagonista, que encarna a religiosidade do povo brasileiro (sincrética) em conflito com as doutrinas milenares do catolicismo (ortodoxa):

Zé Como... sei lá... mas tem de haver um jeito... tem de haver um jeito... *(Desesperado)* **A vontade que eu tenho é de jogar uma bomba... (Inicia um gesto, como se atirasse uma bomba contra a igreja, mas o braço se imobiliza no ar, ele percebe a heresia que ia proferir, deixa o braço cair e ergue os olhos para o céu)** **Que Deus me perdoe!** *(Secreta e Bonitão trocam olhares significativos. Zé-do-Burro avança dois ou três passos em direção à igreja, isola-se do grupo e grita a plenos pulmões)* **Padre! Padre!** *(Dedé desce a ladeira e fica assistindo à cena, curioso)* **Padre, eu andei sete léguas pra vir até aqui! Deus é testemunha!** Ainda não comi hoje... e não vou comer até que abra a porta! Um dia, dois... um mês... vou morrer de fome na porta da sua igreja, padre!

Galego deixa a vendola e vem para o meio da praça, no momento em que surgem também na ladeira dois tocadores de berimbau, de instrumento em punho. Colocam-se ao lado de Mestre Coca e ficam apreciando.

Zé (*Gritando, alucinadamente*) Padre, é preciso que me ouça, padre!

Abre-se de súbito a porta da igreja e entra o Padre. O Sacristão atrás dele, amedrontado. Grande silêncio. O Padre avança até o começo da escada.

Padre Que pretende com essa gritaria? Desrespeitar esta casa, que é a casa de Deus?

Zé Não, Padre, lembrar somente que ainda estou aqui com a minha cruz.

Padre Estou vendo. **E essa insistência na heresia mostra o quanto está afastado da igreja.**

Zé Está bem, Padre. Se for assim, Deus vai me castigar. E o senhor não tem culpa.

Padre Tenho, sim. **Sou um sacerdote. Devo zelar pela glória do Senhor e pela felicidade dos homens.**

Zé Mas o senhor está me fazendo tão infeliz, padre!

Padre (*Sinceramente convicto*) **Não! Estou defendendo a sua felicidade, impedindo que se perca nas trevas da bruxaria.**

Zé Padre, eu não tenho parte com o Diabo, tenho com Santa Bárbara.

Padre (*Agora para toda a praça*) **Estive o dia todo estudando este caso. Consultei livros, textos sagrados. Naquele burro está a explicação de tudo. É Satanás! Só mesmo Satanás podia levar alguém a ridicularizar o sacrifício de Jesus.** (GOMES, 2010, p. 97 – 98, grifos nossos)

Além disso, a fé que motiva as decisões e os comportamentos do personagem Zé do Burro também pode ser símil à de alguns personagens da tragédia grega, tais como os que são apresentados pela dramaturga, ensaísta, poetisa, professora universitária na área de teatro e tradutora brasileira Renata Pallottini:

(...) **os Édipo e as Antigone** não pretendem descobrir criminosos ou enterrar seus irmãos por serem obstinados, ou filhos amantíssimos (embora até, talvez, o fossem). Mas **agem como agem porque obedecem a motivações maiores, motivações que ligam-se com o divino, com as exigências do campo moral mais vasto e profundo, com as determinações da fatalidade ou de suas próprias culpas.** (PALLOTTINI, 2015, p. 50, grifos nossos)

Questões sobre o propósito de Antígona em enterrar o irmão serão mais bem discutidas no capítulo seguinte. Entretanto, ao nos atermos à composição da fé dos

personagens trágicos gregos Édipo e Antígona, compreendemos que, para eles, a relação com o divino demandava um compromisso moral profundo, além de estar diretamente relacionada com as suas motivações e ações, tal como acontece com o personagem do Zé do Burro.

No que tange a compreensão da posição inflexível, que o Zé do Burro se coloca, Iná Camargo Costa, nos sensibiliza que:

Esse é apenas um dos aspectos – de caráter muito superior à sua capacidade de “negociar” – que determinam sua irreduzível honestidade interessada. É a honestidade dos humildes que, conscientes dos controles a que estão sujeitos, são espertos justamente quando não fazem uso da má esperteza (“o jeitinho”) porque se reconhecem *dependentes*, se não dos *favores* com certeza do *crédito* que só poderão dispor junto aos poderosos se permanecerem honestos. Essa qualidade de Zé do Burro é inclusive reiterada até mesmo na conversa com o padre, avançando sobre a questão da troca: “Promessa é promessa. É como um negócio. Se a gente oferece um preço, recebe a mercadoria, tem que pagar. Eu sei que tem muito caloteiro por aí. Mas comigo não. É toma lá dá cá”. (COSTA, 2017, p.61)

Em face desse confronto entre uma autoridade e um sujeito simples e honesto, os dois estão convictos de que estão corretos, mas um deles está só, é humilde e está desprotegido, então acaba morto. E é interessante pensar em como a fé pura e simples, bem como, o conseqüente final trágico do Zé do Burro, podem se vincular ao pensamento de Lesky, no sentido que:

(...) na vulnerabilidade do homem, na derrota de suas armas espirituais ante o poderio das forças contrárias, permite vislumbrar as origens da ação trágica, também aparece nos tratados de poética do Barroco. Neste particular, é digna de nota a *Palestra Eloquentiae Ligatae* (Pars III, Colônia, 1654), de **Jacobus Masenius**. Seu conceito básico é o *error rex alienatione*, o erro, originário de diversas fontes, do homem acerca de si mesmo e acerca dos outros, o perigo sempre presente de que de tal erro nasçam a desgraça e o sofrimento. Somente o voltar-se para Deus pode dar segurança ao homem, mas, assim mesmo, sua vida na terra, devido à constituição humana, está de antemão exposta ao engano, às aparências que lhe escondem a realidade, ao desvario que o atrai para a ruína. (LESKY, 2019, p. 30, grifos nossos)

A partir do pensamento supracitado, podemos ponderar a falta de negociabilidade da promessa do Zé do Burro como um elemento catalizador para a ação trágica da peça. Desse modo, a origem do destino sofrível desse personagem pode se associar, também, à sua incapacidade de barganhar a promessa, que procede do seu medo em contrariar a santa. No entanto, o “erro”, que concebe a desgraça do protagonista, também pode estar presente no mundo, que não é sensível para perceber a candidez, a pureza da sua fé.

2.2 Há intolerância na praça de todos os santos.

O cenário da ação para o drama do Zé do Burro é uma pequena praça com uma igreja e, do lado oposto, uma vendola onde, dentre outras coisas, se vende cachaça (GOMES, 2010). Nesse cenário plural, múltiplos povos, crenças, culturas se encontram e se divergem: sertanejo, eclesiástico, cafetão, delegado, capoeiro, beata, devota de Iansã. Exemplos de indivíduos das cidades, que representam a herança da explosão histórica dos brasileiros, que sobreviveram à colonização e à escravidão, mas que, nem sempre, sabem conviver com tamanhas diferenças religiosas e sociais.

Minha Tia Não vai abrir a igreja hoje, Iaiá? Dia de Santa Bárbara...

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

Minha Tia Que foi que ele fez?

Beata Quer entrar com essa cruz na igreja.

Minha Tia Só isso?

Beata E você acha pouco? Acha que Padre Olavo ia permitir?

Minha Tia Oxente! Por que não? Foi promessa que ele fez?

Beata Foi. Mas promessa de candomblé. **Pra uma tal de Iansan... que Deus me perdoe. (Benze-se)**. *(Dirige-se para a esquerda e ao passar por Zé-do-Burro insulta-o)* Herege! *(Sobe a ladeira, seguida do olhar de comovedora incompreensão de Zé-do-Burro)*.

Dedé *(Que ouviu a conversa. Para o Galego)* Vou ver se Minha Tia me dá um abará. *(Atravessa a praça. Não sem mostrar-se intrigado e curioso ao passar por Zé-do-Burro)* Bom dia, Minha Tia!

Minha Tia Bom dia, seu Dedé. *(Oferece)* Acarajé, abará, beiju... Vem benzer!

Dedé *(Aponta)* Um abará. Pago daqui a pouco, quando entrar o primeiro dinheiro.

Minha Tia Eu já sabia... *(Entrega o abará embrulhado numa folha de bananeira)*.

Dedé *(Referindo-se a Zé-do-Burro)* Que história é essa?

Minha Tia O Senhor ouviu?

Dedé Ouvi.

Minha Tia *(Com respeito)* **Obrigação pra Iansan... (Toca com as pontas dos dedos o chão e a testa).**

Dedé Por isso o Padre não deixou ele entrar?

Minha Tia É... coitado.

Dedé Chegou a fechar a porta.

Minha Tia O senhor entende?

Dedé Entendo não. (GOMES, 2010, p. 61 – 63, grifos nossos)

Nessa praça, cada personagem lida com a questão religiosa à sua maneira. Ao se encontrarem, esses personagens são provocados pelos contrastes, que existem entre as suas religiões ou, por vezes, ainda podem se confrontar com a ausência de religiosidade. A praça surge como a amostra de um mundo onde cada um tem a sua vontade, a sua verdade e sobreviver, então, se torna sinônimo de resistência.

Ao mundo de Zé opõe-se o da cidade que é apresentado com rápidas pinceladas de um vasto painel social através de expoentes variegados. Estes se situam numa escala de personagens tipificados, desde os mais integrados nos padrões citadinos, altamente representativos da civilização moderna, até os que, suburbanos, ainda não pertencem plenamente a ela. A prostituta, mormente seu rufião, representam o cinismo e a corrupção moral, o padre, o formalismo abstrato, o guarda bonachão, o jeitoso oportunismo, o repórter, a agilidade esperta de uma mente estruturada em torno de clichês superficiais, desumanizada por um ambiente de contatos breves e apressados, raciocinando em termos de consumo de sensações; o tira, o galego e outros sugerem vários graus de mentalidade interesseira, fria e impiedosa. Dedé Cospe-Rima medeia entre este grupo e o dos elementos periféricos, ainda ligados ao mundo mítico-africano, desde Minha Tia e Mestre Coca até Manuelzinho Sua Mãe e a Roda de Capoeira, grupo humilde que se solidariza espontaneamente com Zé do Burro e, ao fim, leva a cruz, com o crucificado, para dentro da igreja, numa explosão de revolta contra a rigidez das autoridades religiosas seculares. (ROSENFELD, 2012, p. 62)

Contudo, o universo de personagens humildes e populares, muito comum nas obras do Dias Gomes, contrasta com os personagens, que eram escolhidos para serem representados nas tragédias gregas, de modo que o teórico, ator, diretor, autor, crítico e professor Rubem Rocha Filho esclarece que:

Apesar de ser um hábito popular, na Grécia Antiga, produto dos festivais coletivos, de concursos anuais em que centenas de autores se apresentavam, o teatro trágico não tirava da gente simples e humilde as suas personagens. E era a arte das massas, eminentemente. Pensem na arquitetura, no vasto

edifício teatral como indício da popularidade. Numa sociedade de pequena população, em termos demográficos de hoje, realmente, um Epidauro equivaleria a vários Maracanãs.

A tragédia só se alimentava dos conflitos entre reis e seus parentes. Quando não eram semideuses, como Prometeu, eram heróis e reis, que podiam representar e sintetizar um modo de ser, simbolizar todo um aspecto da condição humana. (FILHO, 2010, p.37 – 38, grifos nossos)

Como vimos no capítulo que trata sobre a biografia do Dias Gomes, conforme o próprio autor nos apresenta, o público do teatro brasileiro foi se tornando cada vez mais elitizado (GOMES, 2022). E ao defrontar esse aspecto com o público da tragédia grega, apresentado acima, notamos outra diferença, visto que essa era uma arte, que no contexto histórico grego, era apresentada para um público de massa, que lotavam espaços, que se equiparariam a estádios de futebol, tal como o grandioso Maracanã, do Rio de Janeiro. Notamos assim, que os elementos tocantes às posições sociais dos personagens e do público das tragédias gregas, não se realizam da mesma forma em *O Pagador de Promessas*, na medida em que, nesse drama brasileiro, a história é constituída por personagens que, representam pessoas das massas brasileiras e que, nas casas de teatro foi, majoritariamente, apresentada para um público elitista.

Em atenção ao universo de possibilidades humano-religiosas, apresentado na obra do Zé do Burro, que padece da dificuldade de conviver um com o outro, para sobreviver (resistir), cada um toma a sua estratégia: há aqueles que, ao meu exemplo, podem se conformar em silenciar a parte de si mesmo, que incomoda e que diverge, ou aqueles que, também como eu, em algum momento, podem colocar as suas aspirações e desejos pessoais acima do que a sociedade legitima como bom e correto. Mas, quando você escolhe ir por esse caminho, a vida pode te colocar em situações sofríveis, dolorosas, mesmo que você não as mereça. E, de repente, dessa maneira, o trágico toma parte à nossa realidade e passa, assim, a influenciar os nossos anseios.

Ao considerar essa possibilidade de o trágico levar o homem para o seu próprio e subjetivo interior, vale citar o que a pesquisadora Luciana Ferreira Leal, publicou no seu livro *Elementos do Trágico em Eça de Queiroz: A tragédia da Rua das Flores e Os Maias*, resultante da sua tese de doutorado:

Não se pode esquecer que Hegel divisa o capitalismo como, ao mesmo tempo, criador de condições de desenvolvimento, jamais visto, do homem e da opressão de milhões de homens. Levando-se isso em conta, o trágico faz parte da condição humana, sendo, por esse motivo, um momento da realidade, mas não no sentido histórico e sim no ontológico.

(...) Nas tragédias de Ésquilo e Sófocles, o homem afronta os deuses e faz-se cada vez mais ousado, enunciando-se sua independência. Com a morte dos deuses, o homem tornou-se a verdade desses deuses. O trágico exprime, assim, a solidão do homem. (LEAL, 2014, p. 32)

Ao refletir sobre essa dimensão do trágico relativa ao ser em si mesmo, quem sabe ela pode motivar os nossos desejos, aspirações e interesses, de modo a nos identificarmos católico, umbanda, candomblecista, judeu, espírita, o cardápio é longo. Mas até mesmo as religiões precisam encontrar meios para sobrevivência. Anteriormente, observamos os congados como um movimento afrocatólico que, de forma sincrética, favoreceu a força do catolicismo dentro de comunidades negras. Mas quando o negro, em território brasileiro, cria a sua religião, ele também pode se valer de meios sincréticos-religiosos, a fim de dar continuidade e sobrevivência ao seu legado. Nesse sentido, o Candomblé baiano, tão caro para essa literatura do Dias Gomes, tem na sua composição a:

(...) justaposição de dois panteões e de dois códigos religiosos distintos, o nagô (africano-iorubá) e o católico (cristão-ocidental). Ali, a justaposição sígnica, articulada por uma analogia periférica, engendra um jogo ritualístico estratégico de dupla significância: ao lado do nome cristão e dos ícones católicos (como por exemplo, N. S. da Conceição, São Sebastião, São Lázaro, Jesus Cristo) as divindades iorubas (Iemanjá, Ogun, Omulu, Oxalá) mantêm seus nomes próprios, seus atributos sagrados e seus fundamentos conceituais originários. Muniz Sodré enfatiza esse jogo duplo significativo de formação e fundação dos rituais religiosos afro-brasileiros ao afirmar que, desde a época da escravidão, nos espaços considerados “inofensivos” [seus] ritos cultuavam os deuses e retomavam a linha do relacionamento comunitário”, numa estratégia “de jogar com as ambiguidades do sistema, de agir nos interstícios da coerência ideológica. Assim, nos territórios do sagrado inscritos no Candomblé, África e Europa encostam-se, friccionam-se e atravessam-se, mas, não, necessariamente, fundem-se ou perdem-se uma da outra. (MARTINS, 1997, p. 31)

Tendo em vista que Zé do Burro é influenciado por discursos de religiões, que têm o sincretismo como base da sua origem, ou resistência, contemplamos a complexidade da motivação do nosso protagonista. Devido a isso, não é por simples rebeldia que ele não cede à autoridade do padre, mas, possivelmente porque, além da sua humildade honesta, ele se compreende como um ser sincrético. E, além disso, decerto, considera que o grande problema não está nele, mas na severidade do padre que, por não se compreender sincrético, tal como acontece com a sua religião, perpetua o preconceito e a intolerância sobre a fé alheia, que é tocada pelo sincretismo.

2.3 Quando um raio cai sobre o Burro: êparrei Santa Bárbara.

Zé do Burro é movido pela fé sincrética e sem distinções entre Santa Bárbara e Iansã. A partir dessa perspectiva, é de relevância para a pesquisa compreender essas duas entidades em suas matrizes religiosas originais, além do processo de sincretismo que as atravessam. A respeito, antropólogo, escritor e professor e membro da Academia Pernambucana de Letras, Waldemar Valente, apresenta que:

O sincretismo se caracteriza fundamentalmente por uma intermistura de elementos culturais. Uma íntima inter fusão, uma verdadeira simbiose, em alguns casos, entre os componentes das culturas que se põem em contacto. Symbiose que dá em resultado uma fisionomia cultural nova, na qual se associam e se combinam, em maior ou menor proporção, as marcas características das culturas originárias. (VALENTE, 1955, p. 41)

No Brasil, o encontro de diversas raças e culturas, desde os colonizadores europeus até os escravizados africanos, levou a um processo de interação, nem sempre amistoso, entre esses povos. Por consequência disso, *“traços da cultura europeia e até mesmo a estratificação social imposta pelo sistema escravocrata foram em parte incorporados aos cultos do Candomblé”* (PORTUGUEZ, 2015, p. 115).

Desse modo, a imposição da fé católica aos povos que migraram, forçadamente, da África, fomentou um paralelismo entre santos cristãos e orixás africanos, numa perspectiva sincrética que, em conformidade com Valente, pode ser observada através de processos de acomodação e assimilação culturais.

O sincretismo abrange, no seu desenvolvimento como processo de interação cultural, e na sua função de prevenir, reduzir ou anular os conflitos, **duas fases** que, ao nosso ver, se podem comparar aos processos de **acomodação e assimilação**. Na **primeira fase**, fase inicial e de preparação da formação final do sincretismo, **estabelece-se um trabalho de ajustamento de ordem quase ou mesmo exclusivamente exterior e que em geral se processa rapidamente. Dêle não participam mudanças de ordem interna.** (...) Entretanto, o indivíduo ou o grupo que se acomodou em face de uma situação de conflito cultural, continua a manter certa **ligação com os valores de sua cultura original**. A **segunda fase**, ao contrário, **implica numa modificação da experiência interior**. Por um processo de interpenetração e fusão, **os indivíduos e os grupos adquirem tradições, sentimentos e atitudes de outros indivíduos ou de outros grupos, e, partilhando de sua experiência e de sua história, ficam como que incorporados numa mesma vida cultural**. Além do mais, a assimilação não se opera repentinamente. É sempre gradual- E não só gradual, mas, ainda, moderada. **Ao contrário da acomodação, a assimilação é um processo tipicamente inconsciente**. A incorporação do

indivíduo à vida comum do grupo se faz, por assim dizer, despercebidamente. (...) **O fenômeno do sincretismo religioso afro-brasileiro se enquadra facilmente no esquema que acabamos de esboçar.** (VALENTE, 1955, p. 43-44, grifos nossos)

No caso da relação entre africanos e europeus no Brasil, a necessidade de acomodação fez o povo africano traçar paralelos entre seus deuses (religião politeísta) e os Santos católicos (religião monoteísta, mas com figuras de devoção intercessoras). Após essa fase racional, motivada pela necessidade de sobrevivência de culto, mediante um sistema social de dominação, desenvolveu-se a assimilação dessas interações no âmbito psíquico, de forma a estabelecer o sentido sincrético propriamente dito.

A partir dessa assimilação, Zé do Burro, compreende Iansã como Santa Bárbara, uma vez que, ao fazer a promessa no terreiro de Iansã e, sem demora, ver a vida do Burro salva, compreende que esse milagre foi atendido por Santa Bárbara. Assim, a assimilação do personagem, se desagua no sincretismo entre o orixá e a santa. Assim sendo, Iansã se sincretiza com Santa Bárbara e isso acaba por se convaler sobre o repertório afetivo, a fé desse personagem.

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.

Rosa (*Refletindo na própria experiência*) É isso mesmo. de repente, a gente percebe que é outra pessoa. Que sempre foi outra pessoa é horrível

Zé Mas não é possível, Rosa. Eu sempre fui um homem de bem Sempre temi a Deus.

Rosa (*Concentrada em seu problema*) Zé, isso está parecendo castigo!

Zé Castigo? **Castigo por quê? Por eu ter feito uma promessa tão grande? Por ter sido no terreiro de Maria de Iansã? Mas se santa Bárbara não estivesse de acordo com tudo isso, não tinha feito o milagre.** (GOMES, 2010, p. 66 – 67, grifos nossos)

Podemos dizer, também, que a fase de acomodação do sincretismo afro-brasileiro possui uma face trágica, quando pensamos que o ajustamento de elementos culturais distintos, sobretudo os religiosos, se deu em um contexto social de violação de todas liberdades e subjetividades dos povos escravizados. Dessa maneira, o conflito que se estabelece entre Zé do Burro e o padre, de desfecho trágico, nos revela camadas de tragicidade alicerçadas em um

processo histórico de dominação sociocultural. A esse respeito, o filósofo, crítico literário e professor de literatura inglesa Terry Eagleton, que no seu livro *Doce violência: a ideia do trágico* faz um estudo sobre a índole da tragédia, evidencia que:

A religião – e talvez o cristianismo em especial – causou danos enormes aos negócios humanos. Intolerância, falso consolo, autoritarismo brutal, opressão sexual – essas são apenas algumas das características pelas quais ela é condenada nos tribunais da história. Seu papel, com poucas e honrosas exceções, tem sido o de consagrar a pilhagem e canonizar a injustiça. Em muitos de seus aspectos, a religião hoje representa uma das formas mais odiosas de reação política do planeta, uma praga que ataca a liberdade humana e um anteparo para os ricos e poderosos. (EAGLETON, 2013, p. 21)

À vista disso, o movimento que caminha rumo ao sincretismo, tende a acontecer por uma disponibilidade (ou necessidade) do "oprimido" em encontrar espaço para que seus valores culturais possam permanecer, de alguma forma, no contexto vigente. Todavia, é importante salientar que essa nova configuração cultural, nem sempre, será acolhida ou respeitada pelo "opressor".

Com essa perspectiva, se no drama do sertanejo, que quer pagar a sua promessa, essa assimilação profunda entre elementos culturais de ordem religiosa aconteceu de forma genuína no âmbito popular, por outro lado, não houve aceitação ou incorporação desses novos valores por parte da igreja católica, onde tende a prevalecer o pensamento dogmático. O que, até mesmo, além do drama, pode estabelecer um novo ciclo de conflitos culturais, que ainda perduram.

Na atualidade, muitos movimentos vêm ocorrendo Brasil afora no sentido de promover a desvinculação da fé cristã da fé nos(as) Orixás, Voduns e Nquices. A voz mais eloquente nesse sentido foi a de Mãe Stela de Oxossi, Ialorixá do Ilê Axé Opo Afonjá, uma das casas de Candomblé mais antigas do Brasil. Para essa matriarca, o sincretismo fez até algum sentido em um determinado momento da história, mas na atualidade é necessário separar o sistema de fé da Igreja Católica e das religiões de matriz africana. Seria, nesse sentido, um processo de reaproximação com a cultura africana, evitando-se correlações com divindades vindas de outras matrizes. (PORTUGUEZ, 2015, p. 118)

Para polir os traços do sincretismo, específico, entre Santa Bárbara e Iansã, também é necessário voltarmos a nossa atenção para a história, que se conta, sobre cada uma dessas entidades religiosas. Nesse sentido, partimos pela Santa Católica.

De acordo com a freira Aparecida Matilde Alves (2020), a jovem Bárbara era filha única de um nobre e fiel funcionário do imperador, chamado Dióscuro, habitante da

cidade de Nicomed, pertencente ao Império Romano, no século III d.C. Com o pretexto de ser protegida dos perigos da sociedade corrupta, Bárbara foi trancada em uma torre pelo seu pai. Quando foi libertada, a jovem conheceu os cristãos e aprendeu sobre os ensinamentos de Jesus Cristo. Ela se converteu ao cristianismo e foi batizada. Em seguida, mandou esculpir uma cruz e construir uma terceira janela sobre a torre para homenagear a Santíssima Trindade. Dióscuro, ao saber que as mudanças na torre eram em homenagem ao Deus cristão, a denunciou para o prefeito da cidade. Por essa razão, Bárbara foi torturada em praça pública, mas nem sob esse suplício, renunciou à sua fé.

Bárbara, então, teve os seios cortados e foi decapitada pelo próprio pai. Ao mesmo tempo que a sua cabeça rolou pelo chão, um raio caiu e matou o seu pai. Santa Bárbara passou, então, a ser conhecida pelos católicos como protetora das tempestades, raios e trovões.

Também conhecida como divindade dos raios e dos ventos, Oiá é filha de Iemanjá e Oxalá e irmã de Oxum. A jovem tinha desejo intenso de ser mãe. Após fazer a oferenda de um carneiro, teve nove filhos com Ogum, fato este que fez com que fosse denominada Iansã, como é mais conhecida no Brasil, que significa mãe nove vezes.

Oiá desejava ter filhos,
mas não podia conceber.
Oiá foi consultar um babalaô
e ele mandou que ela fizesse um *ebó*.
Ela deveria oferecer um carneiro, um agutã,
Muitos búzios e muitas roupas coloridas. (PRANDI, 2001, p. 294)

Segundo o professor de sociologia da Universidade de São Paulo, Reginaldo Prandi (2001), no livro *Mitologia dos Orixás*, em que compila relatos sobre os mitos das religiões dos Orixás, Iansã ganhou seus atributos dos seus amantes. Após diversas conquistas, Iansã partiu para o reino de Xangô, com quem se envolveu e passou a viver. De Xangô, essa divindade adquiriu o poder do encantamento, além do posto da justiça e o domínio dos raios. Segundo Portuguesez:

As características das vidas dos Santos mais cultuados nas igrejas do Brasil foram entendidas pelos africanos e, a partir dessa compreensão, eles buscaram nos mitos dos(as) Orixás os traços de semelhança para indicar que um e outro eram a mesma personalidade espiritual. Surgiu aí, uma forte sincretização com a religião Católica que se faz presente ainda nos dias atuais em diversos terreiros do Brasil. (PORTUGUEZ, 2015, p. 116)

Ao apresentar o conflito entre as concepções religiosas de Zé do Burro e do Padre, centradas no sincretismo estabelecido entre Santa Bárbara e Iansã e, uma vez compreendidas as características da vida da santa católica e do mito do orixá, que nos permitem identificar as similaridades de suas "*personalidades espirituais*" (PORTUGUEZ, p. 116), que conduziram os movimentos de acomodação e assimilação sincrética entre ambas, somos levados a refletir sobre a escolha de Gomes por tais figuras.

Nesse sentido, é possível perceber que a intempestividade de Iansã e de Santa Bárbara é vista, também, em Zé do Burro. Assim, o personagem acredita que:

Zé (...) Iansan tinha ferido Nicolau... pra ela eu devia fazer uma obrigação, quer dizer: uma promessa. Mas tinha que ser uma promessa bem grande, porque Iansan, que tinha ferido Nicolau com um raio, não ia voltar atrás por qualquer bobagem. E eu me lembrei então que Iansan é Santa Bárbara e prometi que se Nicolau ficasse bom eu carregava uma cruz de madeira de minha roça até a Igreja dela, no dia de sua festa, uma cruz tão pesada como a de Cristo. (GOMES, 2010, p. 50)

No caso de Santa Bárbara, a construção de uma cruz é o motivo do seu martírio, tal como acontece com o personagem de Dias Gomes. Além disso, Santa Bárbara é morta em razão da sua crença, assim como Zé do Burro, que encontra a tragédia ao tentar exercer a sua fé, orientada pelo sincretismo entre essas duas entidades.

Zé Santa Bárbara me abandonou, Rosa!

Rosa Se ela abandonou você, abandone também a promessa. Quem sabe se não é ela mesma que não quer que você cumpra o prometido?

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. (GOMES, 2010, p. 133 – 134)

Santa Bárbara teve o corpo torturado, mutilado e, apesar disso, manteve a sua fé, mesmo quando isso lhe custou a própria vida. Outrossim, Zé do Burro, sente os martírios sofridos pelo corpo: se fere ao carregar a cruz, que rompe a pele até deixá-lo em carne viva. Mesmo com todo esse sofrimento, nosso protagonista ainda não consegue pagar a sua promessa, mas seu corpo segue, pois quem o carrega, em razão da sua fé, acredita que deve ir até o fim e, no fim, ele padece.

3. EM MEMÓRIA DOS INSEPULTOS: a tragédia que transcende a morte.

O corpo morto de um personagem é levado sobre uma cruz para dentro de uma igreja. A ação termina. Uma mulher decide lutar para sepultar o corpo do irmão. A ação se desenvolve. Há uma provocação em comum entre esses textos dramáticos: o tratamento que é dado aos mortos. Desde Sófocles, com *Antígona*, até *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, questões sobre corpos insepultos são discutidas.

Este capítulo pretende, a partir do estudo comparativo, com alusão à intertextualidade entre essas obras, analisar o que essas literaturas revelam sobre a importância dos ritos prestados aos mortos. Nesse aspecto, seremos conduzidos para um diálogo sobre a memória dos mortos e de que modo ela se vincula ao local da sepultura, da mesma maneira que “*esse local da memória se torna, em certo sentido, um local sagrado, instaurado pela presença do morto*” (ASSMANN, 2011, p. 345).

Nesse caminho, a questão dos martírios, apresentados ao longo da ação de *O Pagador de Promessas* sobre o corpo do Zé do Burro, também será investigada. Para esse estudo, será levada em conta a hipótese de que esse elemento do drama de Dias Gomes desponta para antecipar o fim trágico do protagonista.

Como as dores da alma e o desejo da graça alcançada fazem o homem atravessar pela dor física? O que essas obras podem nos dizer pelas decisões tomadas após a morte dos seus personagens? O que a manutenção de um corpo sem sepultura pode provocar? Quais questões sociais podem ser elevadas a partir desse tema?

3.1 Uma busca por milagres: o corpo e os seus martírios.

O imaginário cristão traz, em diferentes camadas, a concepção do corpo que sucumbe no corpo penitente, que oferece o sacrifício da própria carne em prol do alcance de uma graça ou da purificação e redenção espiritual. Assim, a exemplo da história de Santa Bárbara e do próprio Jesus Cristo, o filho de Deus, que é crucificado, o cânone católico sugere a dor física e os traumas causados nos corpos humanos como um caminho, plausível, para alcançar milagres e, conseqüentemente, para a salvação. Acerca disso, o historiador e professor Anderson José Machado de Oliveira, no seu texto *Corpo e santidade na América portuguesa*, que integra o livro *História do Corpo no Brasil*, explicita que:

Dentre os usos do corpo que mais atestaram a santidade, com certeza estava o relacionado ao martírio. Este sempre foi visto como a imitação máxima de Cristo e, portanto, de significativo papel na salvaguarda da fé. Os mártires, desde a Antiguidade, foram tomados como um dos grandes paradigmas da santidade e eram, depois dos apóstolos e dos evangelistas, os grandes heróis da milícia do senhor. (OLIVEIRA, 2011, p. 47, grifos nossos)

O martírio, desse modo, estabelece uma relação estreita entre a elevação espiritual e o sacrifício corporal, no imaginário cristão. Posto isso, a mente do Zé do Burro é orientada pela crença do martírio do seu corpo como meio necessário para solver a dívida com a santa. A partir desse panorama, o sertanejo é pune o próprio corpo em prol da vida do amigo:

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

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

Sacristão **Está em carne viva!**

Padre (*Parece satisfeito com o exame*) Promessa?

Zé (*Balança afirmativamente a cabeça*) Pra Santa Bárbara. Estava esperando abrir a igreja...

Sacristão Deve ter recebido dela uma graça muito grande!

Padre faz um gesto nervoso para que o Sacristão se cale.

Zé **Graças a Santa Bárbara, a morte não levou o meu melhor amigo.**

Padre (*Padre parece meditar profundamente sobre a questão*) **Mesmo assim, não lhe parece um tanto exagerada a promessa? E um tanto pretensiosa também?** (GOMES, 2010, p. 44, grifos nossos)

O autor parte da premissa do martírio, enfatizando as dores físicas em prol de a causa nobre - salvar a vida de um amigo, Nicolau - retardando a revelação de que o amigo não era um humano e sim um burro. Esse imaginário prévio do leitor da peça também é acionado pelo autor, que a partir da revelação de que Nicolau é um burro, começa a reforçar a construção da imagem desse personagem como um incauto, um atrapalhado, que confunde Iansã com Santa Bárbara e que cria promessas desproporcionais.

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

Zé Padre, Nicolau...

Padre É um burro com nome cristão! Um quadrúpede, um irracional!
A Beata sai da igreja e fica assistindo à cena, do alto da escada.

Zé Mas Padre, não foi Deus quem fez também os burros?

Padre Mas não à Sua semelhança. E não foi para salvá-los que mandou seu Filho. Foi por nós, por você, por mim, pela Humanidade!

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

Padre Pois nem que tenha alma de anjo, nesta igreja você não entrará com essa cruz! (*Dá as costas e dirige-se à igreja. O sacristão trata logo de segui-lo*). (GOMES, 2010, p. 53).

Desse modo, o padre banaliza a motivação da promessa, ao passo em que o corpo promesseiro, que é movido pela sacralidade, oferece, então, a sua dor. Assim, Gomes se apropria desse repertório do imaginário cristão para inserir uma ruptura a partir de traços cômicos, jocosos, dentro da trama. A respeito, segundo o filósofo e teórico da cultura europeia e das artes, Mikhail Bakhtin:

O lugar de destaque concedido ao burro é algo recorrente nas manifestações carnavalescas ou carnavalizadas. Bakhtin afirma que “O asno é um dos símbolos mais antigos e mais vivos do ‘baixo’ material e corporal, comportando ao mesmo tempo um valor degradante (morte) e regenerador” (BAKHTIN, 1999, p. 67).

O burro surge como símbolo da carnavalização, logo, a escolha por esse animal não é gratuita e provoca a sugestão de uma banalidade da promessa. Ao versar com elementos carnavalescos, o texto dramatúrgico também se relaciona, assim, com o tema do sagrado e do profano.

Para Mircea Eliade (2018), o sagrado e o profano constituem duas formas de ser no mundo. Nesse sentido, existe o *homo religiosus*, que acredita no *sagrado* como realidade e, assim, imita o comportamento divino. E o segundo que é o homem moderno a-religioso, que “assume uma nova situação existencial: reconhece-se como o único sujeito e agente da História e rejeita todo apelo à transcendência” (ELIADE, 2018, p. 165). Todavia, a professora e pesquisadora Dislene Cardoso de Brito, no seu artigo *O lugar da cruz: O Sagrado e o Profano na peça O Pagador de Promessas, de Dias Gomes*, aponta que:

Zé não diferencia o sagrado e o profano quando vai a um terreiro de candomblé e faz promessa a Iansã invocando Santa Bárbara, afinal acredita na sacralidade dos espaços destinados à fé. Dessa forma, o espaço do terreiro guarda a mesma sacralidade da igreja. No entanto, ele não considera sagrado o ambiente do entorno da igreja. A fachada da igreja do lado de fora, não significa a igreja, não carrega o simbolismo da igreja no seu interior, e mesmo dentro dela, o lugar sagrado é o altar, onde ele pretende depositar a cruz. (BRITO, 2015, p. 419, grifos nossos)

A esse respeito, o Candomblé é, na perspectiva cristã, uma profanação, pois traz deuses (como Iansã) com características mundanas. Nesse sentido, vale dizer, que o homem profano descende do *homo religiosus* e não pode anular os comportamentos de seus antepassados religiosos, que o constituíram tal como ele é hoje.

Para Eliade (2018, p. 166), “o homem a-religioso no estado puro é um fenômeno muito raro. A maioria dos “sem religião” ainda se comporta religiosamente, embora não esteja consciente do fato”.

Bonitão Não falei por mal. **Eu também sou meio devoto. Até uma vez fiz uma promessa para Santo Antônio...**

Zé Casamento?

Bonitão Não, ela era casada.

Zé E conseguiu a graça?

Bonitão Consegui. **O marido passou uma semana viajando...**

Zé E o senhor pagou a promessa?

Bonitão Não, para não comprometer o santo. (GOMES, 2010, p. 24, grifos nossos).

Com esse “jogo” entre o sagrado e o profano, diversos corpos contrastantes são colocados no drama: a prostituta, o padre, o cafetão, a beata, o monsenhor, a adúltera, o bobo, o sacristão, o jeca. Apoiado nessa polaridade de corpos, o texto dramático conduz a ação com o aparente propósito de ridicularizar o caipira (o corno, o idiota), o que provoca uma desvalorização da sua figura:

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

Marli Com uma o quê, seu beato pamonha? **Carola** duma figa! **A mulher dando em cima do homem da gente e ele agarrado aí com essa cruz!** Isso também faz parte da promessa?

Rosa Cale essa boca! Não se meta com ele. Ele não tem nada com isso!

Marli Não tem! Não é seu marido?

Rosa É, mas não se rebaixa a discutir com você.

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

Galego solta uma gargalhada, que corta de súbito, ante o olhar ameaçador de Zé-do-Burro. Este, num gesto instintivo, ergue a pequena faca de picar fumo. (GOMES, 2010, p. 123 – 124)

Do excerto acima, é possível perceber que o corpo do Zé do Burro (o caipira), do mesmo modo que o corpo da Marli (a prostituta) não são respeitados nem entre os próprios. Talvez isso se deve ao fato de que esses corpos eram vistos como de “menos valia” dentro do contexto social da época. A prostituta é colocada, assim, como ícone do profano, o corpo que é movido pela ganância, pelo dinheiro, pela matéria e, com esse objetivo, oferece seu prazer. E o sertanejo, pela ridicularização do jeca, em uma construção, que coloca o brasileiro autêntico, mestiço, dentro de uma perspectiva eurocêntrica, ainda vigente.

A igreja, como uma defensora desses valores eurocêntricos, possui toda a engrenagem social a seu favor, de modo que conta com o poder de polícia, que representa a força do Estado, o qual garante a repressão dos marginalizados:

Delegado O Padre disse que ele ameaçou invadir a igreja. Pediu garantias.

Secreta Eu mesmo ouvi ele dizer que ia jogar uma bomba. Todo mundo aqui é testemunha!

Delegado Uma bomba, hem... Vamos à Delegacia... quero que o senhor me explique isso tudo direitinho.

Secreta Vamos. (*Segura Zé-do-Burro por um braço mas este se desvencilha*) Que é? Vai reagir?

Guarda (*Apaziguador*) Acho melhor o senhor obedecer...

Delegado Se ele reagir, pior para ele. Não estou disposto a perder tempo e conheço de sobra esses tipos. Só se entregam mesmo é a bala.

Rosa Não!

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 está o vigário para dizer se é mentira minha!

Padre É mentira, sim! E não somente mentira, também um sacrilégio!
(GOMES, 2010, p. 135 – 136)

Desse modo, o autor incita o desdobramento trágico sobre o protagonista, sobre os corpos dos humildes, dos marginalizados. E quem o ajuíza até sentenciá-lo para o seu fim trágico é o corpo mais sagrado: o do padre. Assim, Zé do Burro morre e tem o seu corpo levado “(...) à entrada trágica e triunfal na igreja - *não sob a cruz, conforme prometera, mas sobre ela, carregado pelos capoeiras (...)*” (PRADO, 2003, p. 90). A respeito dessa cena, Dias Gomes analisa:

Zé-do-Burro faz aquilo que eu desejaria fazer – **morre para não conceder**. Não se prostitui. **E sua morte não é um gesto de afirmação individualista, porque dá consciência ao povo, que carrega o seu cadáver como uma bandeira.** (GOMES, 2022, p. 125, grifos nossos)

O corpo morto do Zé do Burro se transforma, então, em símbolo de resistência para o povo. A consagração do seu corpo em força popular é, assim, proporcionada pelos capoeiras. E é intrigante porque a capoeira também tem o histórico de ser marginalizada pela nossa sociedade. Em referência a isso, de acordo com os pesquisadores Albert Alan de Sousa Cordeiro e Nazaré Cristina Carvalho:

A capoeira deixou de ser crime a partir de 1934, através de um decreto expedido pelo presidente Getúlio Vargas, o jogo passaria a gozar de um reconhecimento e de maior prestígio perante a sociedade. Porém o imaginário o qual deu o a pecha de vagabundagem permaneceu por muito tempo. (CORDEIRO; CARVALHO, 2013, p. 79)

Dessa maneira, várias nuances sobre a questão do corpo podem ser percebidas em *O Pagador de Promessas*. Em síntese, a ação inicia com corpo trágico, o corpo penitente, o corpo sagrado. Este, depois, entra em uma ruptura, onde surge o corpo profano, que nos conduz a um questionamento sobre esses corpos sagrados. Assim, entram em cena elementos do cômico, da carnavalização, que são catalisados pelas imagens do sagrado e do profano. Por fim, mesmo depois de todo o martírio, que o fiel, o suplicante, o promesseiro, se autoimpõe, esse corpo não consegue pagar a sua promessa. Mas esse corpo ainda resiste, não renuncia à sua fé e, por isso, padece.

Morto, o seu corpo ganha potência: representa a morte dos humildes, dos incautos, dos marginalizados. Assim, Zé do Burro com o seu corpo insepulto é “bandeira” de resistência.

3.2 Zé do Burro: do desejo em vida até a morte.

Quando estruturas sociais, bastante definidas, entram em conflito com os desejos individuais de alguns personagens, a tragédia está anunciada. E isso acontece para Zé do Burro, tal como para Antígona. Vamos começar por aquele do teatro brasileiro.

Zé do Burro, faz diante de uma imagem de Iansã, a promessa de carregar uma cruz para ser depositada dentro da igreja de Santa Bárbara, o que gera o conflito contra a igreja católica, aqui representada pelo Padre Olavo. Após o padre impedir o cumprimento dessa promessa, o protagonista morre na porta da igreja. Já morto, como quem recebesse uma honra fúnebre, ele é carregado sobre a cruz para adentrar a igreja, conforme a rubrica do autor:

O Padre baixa a cabeça e volta ao alto da escada. Bonitão surge na ladeira. Mestre Coca consulta os companheiros com o olhar. Todos compreendem a sua intenção e respondem afirmativamente com a cabeça. Mestre Coca inclina-se diante de Zé-do-Burro, segura-o pelos braços, os outros capoeiras se aproximam também e ajudam a carregar o corpo. Colocam-no sobre a cruz, de costas, com os braços estendidos, como um crucificado. Carregam-no assim, como numa padiola e avançam para a igreja. Bonitão segura Rosa por um braço, tentando levá-la dali. Mas Rosa o repele com um safanão e segue os capoeiras. Bonitão dá de ombros e sobe a ladeira. Intimidados, o Padre e o Sacristão recuam, a Beata foge e os capoeiras entram na igreja com a cruz, sobre ela o corpo de Zé-do-Burro. O Galego, Dedé e Rosa fecham o cortejo. Só Minha Tia permanece em cena. Quando uma trovoada tremenda desaba sobre a praça. (GOMES, 2010, p. 138 – 139, grifos nossos)

Zé do Burro, após a morte, é agraciado com uma ação, que cumpre algo, que ele desejou em vida. E é interessante perceber que, nesse momento da narrativa, nem mesmo o padre se opõe à entrada do corpo insepulto desse personagem na igreja. E esse momento de “conciliação” entre os personagens, que assistiram à morte do sertanejo e, em seguimento, permitem que o corpo do protagonista entre na igreja, se relaciona com uma manifestação do trágico, uma vez que, conforme Lesky:

(...) a verdadeira tragédia existe tão-somente quando o conflito trágico alcança solução numa esfera superior, dado que nela se torna significativo. O verdadeiro autor trágico deve atravessar a camada conflituosa e a catástrofe, para chegar, na esfera superior à compreensão conciliadora. “A grande tragédia jamais acaba em desarmonia ou dúvida porém, antes, numa palavra de fé avassaladora, que afirma o destino representado no drama e a dolorosa constituição do mundo que nele se manifesta”. (LESKY, 2015, p. 53, grifos nossos)

Ainda que, no seu desfecho, o drama apresente uma postura de conciliação entre os personagens, nesse momento da narrativa, ao Zé do Burro não é permitido o direito de gozar dessa “conciliação” em vida. Em que pese o texto dramático de *O Pagador de Promessas* terminar com o corpo do protagonista insepulto, será apresentado mais à frente o quanto é imprescindível se dar sepultura aos mortos.

Com atenção para a cena, que expressa um tratamento de respeito dado para a memória do Zé do Burro, quando ele é levado sobre a cruz para dentro da igreja, podemos induzir que ela só é possível pela transformação, que a tragédia é capaz de provocar nos personagens. Assim temos outra afinidade entre esse drama e os elementos do trágico, tal como nos explica a atriz, diretora, artista plástica, e escritora Monah Delacy:

“Numa pesquisa meticulosa do que seja essencial numa tragédia verifica-se que o seu denominador comum, desde a Grécia antiga até os nossos dias, é uma linha de enobrecimento pelo sofrimento redentor (...)” (DELACY, 2003, p.67).

Desse modo, apesar da constante severidade no discurso do Padre Olavo em não permitir a entrada de Zé do Burro com a sua cruz, quando a sequência de acontecimentos do drama leva o corpo insepulto do Zé para dentro da igreja, ao invés de cercar a sua entrada, ele se recua. A essa mudança repentina no modo de agir desse personagem, podemos associar dois elementos do trágico, concebidos por Aristóteles: a reviravolta e o reconhecimento.

Reviravolta, conforme dissemos, é a modificação que determina a inversão das ações, e esta deve se dar retomando nossa fórmula, segundo o verossímil ou o necessário; como ocorre no *Édipo*: o mensageiro chega pensando que vai reconfortar Édipo e libertá-lo do pavor que sente em face da sua mãe, mas, à medida que revela quem de fato era Édipo, produz, justamente, o inverso; e no *Linceu*: uma personagem é conduzida à morte e Danau a acompanha para matá-la, mas o conjunto das ações decorridas fez Danau morrer, enquanto a outra personagem se salvou.

Reconhecimento, como o próprio nome indica, é a modificação que faz passar da ignorância ao conhecimento, modificação que ocorre na direção da amizade ou da hostilidade, envolvendo a distinção entre o que diz respeito à prosperidade ou à adversidade. A mais bela modalidade de reconhecimento é a que se dá com a reviravolta, como ocorre no *Édipo*. (ARISTÓTELES, 2017, p. 105-106)

Regressando à análise do conflito entre a vontade individual e a externa, representada no drama, medidas extremas são tomadas pelos personagens e, conseqüentemente, Zé do Burro termina a ação sem ganhar sepultura. Ao considerar que a imagem do corpo insepulto do protagonista é uma tragédia resultante de um duelo, que

acontece por meio da palavra, da argumentação, podemos pensar em uma tessitura do texto do Dias Gomes em relação à tragédia de Antígona de Sófocles. A esse respeito, Riffaterre (*apud*. Samoyault, 2008, p. 25 – 26, grifos nossos) demonstra que:

(...) já que o intertexto é antes de tudo um efeito de leitura, nada deve impedir um leitor de hoje de interpretar uma figura presente no monólogo de Molière, a partir de uma figura semelhante, presente no teatro de Brecht. A continuação da obra pelo leitor é uma dimensão importante da intertextualidade, segundo Riffaterre, e pode ser considerada uma “anacronia” que é a da memória do leitor. (...) Assim, o texto torna-se “um conjunto de pressuposições de outros textos”, daí a necessidade de compreendê-lo a partir de seu intertexto.

Com base no estudo da pesquisadora, escritora e professora de Literatura Geral e Comparada Tiphaine Samoyault, “*essa dimensão da memória, na qual a intertextualidade não é mais apenas a retomada da citação ou da re-escritura, mas descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro*” (SAYMOUVAULT, 2008, p. 11), é possível interpretar a leitura de *O Pagador de Promessas*, sob a óptica do tratamento dado ao corpo insepulto, com referência ao que acontece na tragédia grega *Antígona*.

E por falar em memória, conforme apresentado na introdução dessa dissertação, atualmente, o cumprimento dos ritos funerários, que incluem o luto, o velório e o enterro, diz respeito, além de uma maneira de homenagear e rememorar os mortos, a experiência da perda e ao luto, que também era estimado pelos gregos. Nesse sentido, eles consideravam o sepultamento como algo sagrado e atribuíam aos descendentes a responsabilidade de memorar e honrar os mortos (NOBRE, 2019). Dada essa importância dos ritos funerários e da memoração dos mortos para sociedade grega antiga, esse foi o argumento central para o desenvolvimento narrativo de *Antígona*.

3.3 Em memória de Polinice e Zé do Burro.

Na tragédia *Antígona*, dois irmãos, Polinice e Eteócles matam um ao outro. E isso acontece porque Polinice tentou invadir a cidade de Tebas, que antigamente era governada por Édipo, o pai deles. Então Creonte, atual governante de Tebas, ordena que o corpo de Eteócles, que morreu defendendo a cidade, receba um funeral com todas as honrarias de um herói. Além disso, ele ordena que o corpo de Polinice “*permaneça insepulto, sem homenagens fúnebres, e presa de aves carniceiras*” (SÓFOCLES, 2018, p. 108). E, mais do que isso,

Creonte determina que qualquer pessoa que, porventura, desobedecesse a esse decreto, fosse morta.

Mas Antígona, que também era irmã de Polinice, resolve desobedecer a ordem do Creonte e sepulta o corpo do irmão. Logo depois, ela é descoberta, levada até a presença do Creonte e, a partir daí, temos um embate entre a lei do Estado, representada pelo Creonte e a lei divina, representada pela Antígona.

ANTÍGONA Seja como for, Hades exige que a ambos se apliquem os mesmos ritos!

CREONTE Não é justo dar, ao homem de bem, tratamento igual ao do criminoso.

ANTÍGONA Quem nos garante que esse preceito seja consagrado na mansão dos mortos?

CREONTE Ah! Nunca um inimigo me será querido, mesmo após a sua morte.

ANTÍGONA Eu não nasci para partilhar de ódios, mas somente de amor! (SÓFOCLES, 2018, p. 130)

Com essa valoração do amor, Antígona entende que jamais poderia deixar insepulto um corpo que “*nasceu do mesmo ventre materno*” (SÓFOCLES, 2018, p. 129) que ela. Conforme aponta a pesquisadora Camila Ratki Krautchuk, na sua dissertação de mestrado intitulada *Discurso e poder de corpos insepultos a partir do mito de Antígona*, nesse sentido:

(...) sua atitude tem em conta que as leis que desafia valem menos que as outras, aquelas que vigoram desde o princípio dos tempos. Na sua convicção, valem as leis que ninguém escreveu, porque foram promulgadas pelos deuses.

É por isso que surge, finalmente, da boca de Antígona, a réplica que, para Gros (2018), teóricos da desobediência civil citam em coro. Uma resposta dada em dois tempos: primeiro, responde Antígona: “teus editos miseráveis, teus decretos pobremente humanos, politiqueiros, oportunistas, nada os embasa, nada os autoriza, eles não se escoram em nenhuma legitimidade fundamental” (GROS, 2018, p. 81). E, em segundo lugar, diz ainda “Eles [os decretos] vão ao encontro dessas leis superiores, as leis não escritas, eternas, das quais faz parte a obrigação de enterrar um morto [...] para que seu espírito seja acolhido no mundo dos mortos e ali encontre repouso” (GROS, 2018, p. 81-82).

Como se percebe, **o discurso acidentado entre Antígona e Creonte revela o atrito entre legitimidade contra legalidade – ponto crucial da tragédia e da desobediência.** (KRAUTCHUK, 2021, p. 41 - 42)

Configura-se, por isso, um choque entre o poder do Estado e a resistência de Antígona que, além de confessar o sepultamento do irmão, revela que conhecia o decreto, que proibiu tal feito. Logo, para reafirmar o poder do Estado, bem como, para dar validade para a lei dos homens, que havia sido promulgada por ele próprio, Creonte determina, como pena, que Antígona fosse sepultada viva. Nesse aspecto é admissível lembrar que no conflito de *O Pagador de Promessas* também vimos o embate entre um poder, sustentado pelo se tem como legítimo para uma Instituição, apoiada por toda uma estrutura de organização social e, do outro lado, um indivíduo, que morre por defesa da sua crença sagrada:

Zé Padre, o senhor não pode dizer que é mentira, que eu não fiz essa promessa!

Padre Sim, talvez tenha feito, por inspiração de Satanás! Há quem diga que não estamos mais em época de acreditar em bruxas. No entanto, elas ainda existem! Mudaram talvez de aspecto, como Satanás mudou de métodos. É mais difícil combatê-las agora, porque são inúmeros os seus disfarces. Mas o objetivo de todas continua a ser um só: a destruição da Santa Madre Igreja!

Delegado Padre, este homem...

Padre Este homem teve todas as oportunidades para arrepender-se. Deus é testemunha de que fiz todo o possível para salvá-lo. Mas ele não quer ser salvo. Pior para ele.

Delegado (*Que ganhou decisão com o sermão do Padre*) Sim, pior para ele. (*Avança um passo na direção de Zé-do-Burro, que recua e fica encurralado contra a parede*).

Zé (*Decidido a resistir*) Não! Ninguém vai me levar preso! Não fiz nada pra ser preso!

Delegado Se não fez não tem o que temer, será solto depois. Vamos à Delegacia.

Rosa Não, Zé, não vá!

Guarda É melhor... na Delegacia o senhor explica tudo.

Dedé Não caia nessa, meu camarado.

Zé Agora eu decidi: só morto me levam daqui. Juro por Santa Bárbara, só morto. (GOMES, 2010, p. 136 – 137, grifos nossos)

Do mesmo modo que Zé do Burro, Antígona contempla a defesa da sua fé como algo incondicional, inegociável. A fé de Antígona encontra, então, essência no seu íntimo, que se fortalece pelo compromisso estabelecido entre essa personagem e os deuses; pelo respeito à

sua devoção, tal como se realiza com o promesseiro de Dias Gomes. Nesse sentido, Lesky articula que:

Antígone luta na verdade pelas leis não-escritas e invioláveis dos deuses, como ela mesma o diz, leis que a *polis* nunca deve opor-se. Mas Creon com seu ato, não representa, de maneira nenhuma essa *polis* cuja voz está unânime ao lado de Antígone (733); sua ordem constitui arrogância e crime. (...) O vidente Tirésias aparece e anuncia a terrível culpa e profanação que Creon, com a proibição de sepultamento, atraiu sobre si e sobre a cidade. Por sua boca falam os próprios deuses, mas nem assim ele quer ceder. (...) Creon apaga-se, uma sombra cuja existência física já nada significa diante do complexo aniquilamento de sua existência psíquica. As leis eternas são confirmadas pelo sacrifício de Antígone, que as considerou dignas de dar a vida por elas. (LESKY, 2015, p. 158)

O sepultamento, que para Antígona foi aplicado como um castigo, para os gregos era um ritual sagrado, usado para preservar a memória dos antepassados. A esse respeito, Humphreys (1980), citado por Santos (2010, p. 350, grifos nossos) aponta que:

Na Grécia antiga, o esquecimento era a verdadeira morte, pois ela levava o morto a perder de uma vez por todas a sua individualidade e a se misturar ao aglomerado amorfo do cosmos. **Por isso, era importante preservar a memória dos feitos do morto, gravados em palavras mortais ou em pedra. A inscrição funerária, escultura ou estátua que era colocada sobre a tumba grega era o produto da convergência de duas diferentes ideias: o sema ou sinal que indicava o local de sepultamento – que podia ser somente um montículo de terra, mas podia também ser algum objeto fixado nela, que simbolizasse o status da pessoa em vida – e o kolossos, um substituto de pedra do morto, que também significava a fixidez da morte.** Podia ser usada também para espantar fantasmas perturbadores e criava uma relação perpétua entre uma divindade e aquele que oferecia a estátua. Mas, na verdade, **o que os gregos desejavam com a colocação de monumentos funerários era garantir para o morto perpétua lembrança por parte dos parentes e estranhos.**

Percebe-se, assim, que desde a Grécia antiga, a memoração dos mortos está associada ao local da sepultura. Por esse motivo, a exemplo do que acontece em *Antígona*, seja por alguma motivação política, ou por interesse particular, por exemplo, corpos podem ser deixados insepultos com o objetivo de extinguir a lembrança, a memória das pessoas.

Ao considerarmos o momento político-social, que sobreveio após a estreia de *O Pagador de Promessas* no teatro, nota-se que o não sepultamento de Zé do Burro poderia contribuir para o esquecimento, para perda da memória sobre ele. E isso tem relação direta com a Ditadura Civil – Militar (1964 – 1985), uma vez que diversos corpos insepultos de

vítimas da ditadura desapareceram e, com eles, a memória sobre várias pessoas se perdeu. Imagine agora quantos Polinices e Zés foram mortos e esquecidos pela ditadura.

A respeito dessa questão social que se aflora do drama de Dias Gomes, a pesquisadora Tascia Oliveira Souza, no seu artigo *O trágico do corpo insepulto na ditadura brasileira*, indica que:

(...) o relatório final da CNV reconhece oficialmente 434 mortos e desaparecidos políticos pelas mãos do regime que perdurou de 1964 a 1985 (sem contar milhares de indígenas e camponeses cujas mortes permanecem sem reconhecimento). (...) famílias também sofreram a tortura da falta de informação, o assassinato da esperança e o desaparecimento forçado de suas lutas por justiça na memória coletiva de uma nação que levou décadas para desenterrar alguns dos crimes contra os direitos humanos cometidos durante o governo ditatorial — uma escavação que, aliás, a despeito do encerramento dos trabalhos da CNV, permanece incompleta e inconclusa.

Desvelar essas memórias é o que tentam, cada um à sua maneira, os escritores B. Kucinski (nascido em 1937), Marcelo Rubens Paiva (de 1959) e Liniane Haag Brum (de 1971) em seus respectivos livros: K.: Relato de uma busca (2014 [2011]), Ainda estou aqui (2015) e Antes do passado: O silêncio que vem do Araguaia (2012). Vidas e mortes que podem ser lidas, interpretadas e re-elaboradas tanto à luz da história da tragédia — em especial do mito de Antígona e do corpo insepulto — quanto de uma tragédia da história que o Brasil, ainda hoje, não conseguiu purgar e cuja catarse não conseguiu fazer — se é que conseguirá. (SOUZA, 2017, p.3, grifos nossos)

O CNV, que a pesquisadora menciona, refere-se à *Comissão Nacional da Verdade*, que foi estabelecida no Brasil em 2012 e desenvolveu trabalhos de investigação até 2014, quando emitiu um relatório final. Um dos objetivos dessa comissão foi o de recuperar a memória de pessoas que morreram pelas mãos do Estado durante os vinte anos de Ditadura Civil - Militar no país (SOUZA, 2017).

Por tudo isso, podemos constatar que a literatura, assim como o teatro, denuncia, desde Sófocles, que manter um corpo insepulto pode gerar efeitos trágicos e incalculáveis ao luto e à memória de vários entes, que perdemos. Desse modo, essas obras conduzem o nosso olhar para situações reais. E logo percebemos que o corpo insepulto pode representar, portanto, um problema para toda a sociedade. Sob essa perspectiva, para Brito:

Em *O Pagador de Promessas* vemos Zé-do-Burro passar da felicidade à desdita em decorrência de uma falha trágica: ele não cederá às tentativas de acordo com os representantes da igreja. 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. 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. Compadecemos não apenas com o humilde Zé-do-Burro, mas como todo o povo simples do Brasil, que assim como ele, sofre desgraça imerecida.** (BRITO, 2015, p. 413, grifos nossos)

Em que se pese a relação do texto teatral com questões político-sociais, essa, também, é uma característica importante das tragédias gregas. A propósito, eles problematizavam, no teatro, demandas políticas, jurídicas e questões do cotidiano intrínsecas à sociedade grega antiga. Nesse sentido, o pesquisador Matheus Barros da Silva, no seu artigo *A tragédia grega: uma manifestação política*, diz que:

Ao instituir os concursos trágicos como celebrações públicas, Pisístrato agia em movimento político de “expansão popular” (ROMILLY, 1999: 18), podemos pensar que é justamente esse caráter de cidadania que, no século V vai refletir-se em questões que a Tragédia trata, como a paz, guerra e justiça. Nesse movimento Atenas ao cultuar uma divindade políade desenvolveu uma noção de unidade e isso foi transferido para o teatro, pois a tragédia e atividade política ficavam cada vez mais estreitas em seus vínculos na medida em que aqueles que estavam na plateia viriam a serem os próprios definidores de seus destinos enquanto cidadãos. Assim, a via para a grandeza da Tragédia no V século estava posta. (SILVA, 2013, p.34)

Percebemos assim que, trabalhar assuntos da vida pública ateniense era um elemento crucial tragédia grega. E, mais do que isso, as questões vinculadas ao corpo insepulto, identificadas nos dramas grego e brasileiro, aqui apresentados, demonstra que esse problema político-social, ainda se mantém vivo e, sendo assim, merece a nossa total atenção para a pesquisa acadêmica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a pesquisa, conheci um autor atento e preocupado com todas as crises, que viveu no seu país: a crise econômica, moral, ética, política, religiosa e, através delas, somou as suas angústias e inconformismos para contar a grandiosa história de um personagem simples, que digladiava com toda uma estrutura social, que não o compreende e o despreza. Dias Gomes criou, assim, a sua obra-prima, como um manifesto sobre a sua inquietação frente à todas as “tragédias” do mundo, bem como as suas pessoais.

Desse modo, *O Pagador de Promessas*, assim como o seu autor, me influenciou a pensar nas minhas próprias angústias e na maneira que elas me levaram a compreender o mundo a partir do que sou, como um “sobrevivente”, que se transforma a partir das próprias “tragédias”. Pensando sobre isso, fui levado a pensar, por exemplo, que o relacionamento que temos com a religião pode ser transformado pelo autoconhecimento de modo que, nem o afeto, nem a catequese, serão suficientes para mantermo-nos religiosos ou, quem sabe, católicos ou umbandistas, ótica que me inspirou a escrever o segundo capítulo.

Nesse sentido, a relação de identificação entre o nosso íntimo, frágil e abstrato com os valores de cada religião, me parece ser mais significativa para definir as nossas conexões com as crenças sagradas. Sublima-se, por tudo isso, que a cada mudança na forma em que compreendemos a nós mesmos e, conseqüentemente, o mundo em que vivemos, poderão surgir questionamentos e inquietações pertinentes às religiões, mesmo diante daquelas que acreditamos pertencer.

Como seres humanos, logo, limitados e incompletos, o conhecimento sobre a verdade absoluta e definitiva dentre a gama de religiões, que existem e que, seguramente, ainda irão surgir, me soa como algo inalcançável. Por isso, *O Pagador de Promessas* que, vale dizer, tem ação na “Bahia de todos os santos”, contribui para sensibilizar que a prática da intolerância religiosa em uma sociedade tão plural e sincrética, nada mais é do que um ato estúpido e injustificável. Todavia, as tensões e os preconceitos religiosos, ainda tão presentes no nosso país, reverberam que a denúncia escrita por Dias Gomes em 1960, ainda é real, atual e necessária.

Uma vez estabelecida a assimilação sincrética na religiosidade do povo mais humilde ao longo de sucessivas gerações e das transformações sociais em curso, Gomes revela que, ao contrário do que possa pensar, o sincretismo não dissolve todos os conflitos culturais na esfera religiosa, na qual ainda persistirão posturas dogmáticas, ortodoxas, que na

época da obra - e até a atualidade - lançam mão de estratégias de intolerância para inibir a liberdade de culto.

Nesse sentido, essa obra nos instiga a refletir sobre a necessidade do conhecimento e da discussão sobre o sincretismo religioso no Brasil, principalmente, no que se refere às religiões de matriz africana, como é o caso do Candomblé estimado pelo texto de Dias Gomes. Além do mais, através do racismo, essa e outras religiões, com viés na cultura afro, da mesma maneira que os seus devotos, sofrem uma violência histórica, que os demonizam, tal como é feito pelo Padre Olavo. Todavia, o preconceito e o racismo contra essas religiões não se limitam a essa literatura, eles ainda se fazem presentes nas redes sociais, nos cultos religiosos ou, até mesmo, em “atos de fé” dos falsos mitos criados a partir da manipulação dos sentidos do sagrado.

No que se refere à relação estabelecida com a tragédia, notamos que, apesar da abrangente possibilidade de elementos do trágico encontrada no *Pagador de Promessas*, desde a construção do conflito até a conclusão trágica, existem alguns pontos divergentes, que moderam essa discussão, tal como a “enciclopédia” personagens populares de Gomes, que não se repete nas tragédias gregas clássicas, que era dominada por representantes da monarquia.

O antagonismo proposto pelo autor, pautado na relação do indivíduo com o sagrado, propõe um contraste entre o sertanejo orientado pelo intuitivo, pelo sensível e o que é institucionalizado e que confere, assim, um caráter austero e preconceituoso para a igreja católica. Nesse sentido, é possível deduzir que todo o conflito poderia ter sido resolvido com ponderação, respeito e sensibilidade da igreja, diante do nosso pagador de promessas. Em contrapartida, as observações acerca do sincretismo afro-brasileiro, no segundo capítulo, realçam que as transformações individuais, bem como as dos grupos religiosos, são fundamentais para manutenção da vida e, conseqüentemente, da existência de todos.

Por esses motivos, podemos alimentar a hipótese de que o Zé do Burro, também, poderia ter sobrevivido, caso ele houvesse se adaptado ao invés de insistir no seu “erro trágico”, ao defender Iansã como o mesmo que Santa Bárbara. Mas isso, em tempo algum, será capaz de aliviar a responsabilidade diante da injustiça de um país, que tem a intolerância como parte do discurso dos seus representantes políticos. Discursos esses, que instigam atos de violência contra diversos “Zés” que, inocentemente, morrem por acreditarem em uma religião, ideal político discordante ou, simplesmente, por serem diferentes, tal como aconteceu durante o período de Ditadura Civil-Militar no Brasil.

Além disso, foi possível compreender a importância de dar sepultura e honras fúnebres a todos os mortos. Sem um funeral, o luto é constante. Logo, os efeitos do corpo insepulto são trágicos para as pessoas vivas, que foram deixadas pelo morto, assim como acontece com *Antígona* (SÓFOCLES, 2018). E da mesma forma, o corpo insepulto também é trágico para as memórias das pessoas, que se perdem com a ausência de uma sepultura.

A intertextualidade entre essas obras, com referência à questão do corpo insepulto, foi constatada como um fenômeno de leitura, de recepção, que é concebível, conforme nos ensina Saymouault (2008, p. 11), como um “*modelo de leitura fundado sobre fatos retóricos captados em espessura, nas suas referências a outros, presentes no corpus da literatura.*”

Vimos, também, que as relações das tragédias do herói grego e do homem do campo brasileiro, nos ensinam a lutar pela honra e pela memória póstuma de pessoas reais. Pessoas que perdemos para as nossas histórias e que lutaram por valores e direitos, que são fundamentais para todos nós.

Retomando aos elementos do trágico, observamos que a entrada na igreja do corpo insepulto do Zé do Burro sobre a sua cruz pode se relacionar como consequência da transformação do antagonista Padre Olavo. À essa transformação pudemos vincular a “reviravolta” e o “reconhecimento”, que são dois elementos, essenciais ao teatro trágico grego, apreciados por Aristóteles.

Por todo esse percurso, ao revisitar o drama de Dias Gomes, a pesquisa acadêmica pode contribuir para produção crítica sobre questões políticas e sociais atuais do nosso país. Portanto, através dessa pesquisa, foi possível perceber que, assim como uma lápide, a literatura também pode exercer a função de fortalecer e de manter viva a memória de diversas pessoas. Pelo menos aqui, na literatura, especialmente no drama, assim como na tragédia, apesar daqueles que nunca foram sepultados, é pelas palavras de grandes autores que as memórias de Polinice e Zé do Burro foram eternizadas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Aparecida Matilde. *Santa Bárbara: história e novena*. 1. ed. São Paulo: Paulinas, 2020.

ARISTÓTELES. *Poética*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*; tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de: Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1999.

BRITO, Dislene Cardoso de. *O Lugar da cruz: o sagrado e o profano na peça O Pagador de Promessas, de Dias Gomes*. Revista Estação Literária, Londrina, v. 13, p. 411-424, jan. 2015. Disponível em:

<<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/27102/19571>>. Acesso em jul. 2024.

CIFUENTE, Amanda. *Autor e biografia: relações entre vida e obra nas artes*. ouvirOUver, [S. l.], v. 8, n. 1-2, p. p. 36-42, 2014. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/28101>. Acesso em set. 2023.

CORDEIRO, Albert Alan de Sousa; CARVALHO, Nazaré Cristina. *Capoeira, do crime à legalização: uma história de resistência da cultura popular*. Revista Eletrônica do Núcleo de Documentação Histórica: Trilhas da História, Três Lagoas, v. 2, n. 4, p. 68-80, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufms.br/index.php/RevTH/article/view/417>>. Acesso em jul. 2024.

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

DELACY, Monah. *Introdução ao Teatro*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

DUARTE, Adriane da Silva. *Teatro grego: o que saber para apreciar*. Em: EURÍPEDES... [et al.]; tradução Mario da Gama Kury. *O melhor do teatro grego*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano: a essência das religiões*. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

FILHO, Rubem Rocha. *A Personagem Dramática*. 2. ed. Recife: Cepe, 2011.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Dramaturgo Dias Gomes morre em acidente de carro*. 19 maio 1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff19059901.htm>>. Acesso em abr. 2023.

- GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2022.
- GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. 45. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- GOMES, Dias. *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- GUIMARÃES, Leandro. *Gênero dramático*. Brasil Escola [2009?]. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/literatura/genero-dramatico.htm>>. Acesso em abr. 2024.
- KRAUTCHUK, Camila Ratki. *Discurso e poder de corpos insepultos a partir do mito de Antígona*. Disponível em: <<http://tede.unicentro.br:8080/jspui/handle/jspui/1696>>. Acesso em jul. 2022.
- LEAL, Luciana Ferreira. *Elementos do trágico em Eça de Queirós: A tragédia da Rua das Flores e Os Maias*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NOBRE, Jade Rocha. *Cobrir esse papel como se cobre um corpo*. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/37431>>. Acesso em jul. 2022.
- OLIVEIRA, Anderson José Machado de. *Corpo e santidade na América portuguesa*. In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia (orgs.). *História do Corpo no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. (pp. 45-68).
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PUBLISHNEWS. Dias Gomes recebe homenagens em seu centenário. Redação, 19/10/2022. Disponível em: <<https://www.publishnews.com.br/materias/2022/10/19/dias-gomes-recebe-homenagens-em-seu-centenario>>. Acesso em abr. 2023.
- PORTUGUEZ, Anderson Pereira. *Espaço e cultura na religiosidade afro-brasileira*. Ituiutaba: Barlavento, 2015.
- QUINTAS, Laura Mattos Soares. *Herói mutilado: Roque Santeiro e os bastidores da censura à TV na ditadura*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RANGEL, Flávio. *Notícias sobre Dias Gomes*. Em: GOMES, Dias. *A Invasão*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil Ltda, 2015.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*; tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda., 2008.

SANTOS, Sandra Ferreira dos. *Ritos funerários na Grécia antiga: um espaço feminino*. Congresso Internacional de Religião Mito e Magia no Mundo Antigo & IX Fórum de debates em História Antiga, 348-365, 2010. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/349565520/Ritos-Funerarios-Na-Grecia-Antiga-um-Espaco-Feminino#>>. Acesso em jul. 2022.

SILVA, Matheus Barros da. *A tragédia grega: uma manifestação política*. Plêthos - Revista Discente de Estudos sobre a Antiguidade e o Medievo, 3, 1, 2013. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/revistaplethos/arquivos/3.1.2013/edi%C3%A7%C3%A3o%20completa%20FINAL.pdf#page=30>>. Acesso em set. 2023.

SILVA, Sebastiana Siqueira e. *O Pagador de Promessas: um drama trágico em tempos modernos*. 2009. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6218?locale=pt_BR. Acesso em out. 2021.

SÓFOCLES. *Rei Édipo & Antígona*. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SOUZA, Tascia Oliveira. *O trágico do corpo insepulto na ditadura brasileira*. Disponível em: <[http://www.nordeste2017.historiaoral.org.br/resources/anais/7/1494021078_ARQUIVO_Otragicodocorpoinsepulto-TasciaOliveiraSouza\(word\).pdf](http://www.nordeste2017.historiaoral.org.br/resources/anais/7/1494021078_ARQUIVO_Otragicodocorpoinsepulto-TasciaOliveiraSouza(word).pdf)>. Acesso em jul. 2022.

VALENTE, Waldemar. *Sincretismo Religioso Afro-Brasileiro*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.