

# Formas de cronotopo e de exotopia nas adaptações de *O Pagador de Promessas*<sup>1</sup>

*Forms of chronotope and exotopy in the adaptations of  
O Pagador de Promessas*

Igor Sacramento

Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, pós-doutorando na mesma instituição

**Resumo:** O objetivo deste artigo é mostrar como as reconfigurações na estrutura de significação da peça *O Pagador de Promessas* no cinema e na televisão permitiram diferentes fusões dos indícios temporais e espaciais (cronotopo), novas “zonas de contato” com a realidade cotidiana, novas imagens do indivíduo e do espaço e um novo tipo de acabamento axiológico do herói pelo autor (exotopia).

**Palavras chave:** Cronotopo; exotopia; adaptação

**Abstract:** *The aim of this paper is to show how the structure of signification of the play O Pagador de Promessas was changed when it was adapted into a film and into a TV series. It allowed a merge of different temporal and spatial clues (chronotope), new “contact zones” with everyday reality, new images of the individual and the space, and a new kind of a axiological finishing of the hero by the author (exotopy).*

**Keywords:** *Chronotope; exotopy; adaptation*

---

<sup>1</sup> Esta é uma versão revista e ampliada do trabalho apresentado no NP Audiovisual, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, em 2009.

## A poética histórica: cronotopo, exotopia e adaptação

Se a poética histórica foi um modelo teórico construído por Mikhail Bakhtin para reconectar a atividade estética ao contexto ideológico concreto de sua existência, o conceito de cronotopo foi um dos mais eficazes operadores analíticos para tal objetivo. Elaborado num ensaio de 1937-1938 (com conclusão acrescentada em 1973), “Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica”, o conceito firma o interesse de Bakhtin em possibilitar análises concretas dos gêneros literários, percebendo tanto a vida impulsiva quanto a formação ideológica de cada gênero. O cronotopo não demanda uma análise transcendental, mas das formas da realidade como representações inscritas em específicas atividades sociais. Ele ainda observa a indissolubilidade da relação entre o espaço e o tempo. Nesse sentido, cada cronotopo realiza uma fusão específica dos índices temporais e espaciais em um todo inteligível, sensível e concreto. Nessa fusão, a definição temporal (naquele momento) é inseparável da definição espacial (naquele lugar).

O cronotopo não está contido nos enredos, mas torna determinados enredos possíveis. Ou, nas palavras do próprio Bakhtin (1998, p. 355): “É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer que a eles pertence o significado principal gerador do enredo”. Desse modo, o cronotopo assume o seu significado *temático*. Mas ele também possui um significado *figurativo*, dando ao tempo um caráter sensivelmente concreto: “No cronotopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue” (BAKHTIN, 1998, p. 355). Com isso, pode-se relatar, informar o fato, dando informações precisas sobre o lugar e o tempo da representação. É evidente aqui que o cronotopo é *realista*. Ele produz *efeito de real* (como nos disse Roland Barthes) a partir do detalhamento, da precisão cronotópica, tornando a representação verossímil, um real provável (que se pode provar) e que, por isso mesmo, é, às vezes, mais realista que o próprio real.

No entanto, como pondera Bakhtin, o acontecimento não se faz uma imagem, mas é um terreno substancial à imagem-demonstração do acontecido. Ao fundir os indícios temporais e espaciais, concretizando o espaço no tempo em regiões definidas do espaço, cria-se a possibilidade de se construir imagens dos acontecimentos no cronotopo: “o ponto principal de desenvolvimento de ‘cenas’ no romance” (BAKHTIN, 1998, 355).<sup>2</sup>

O cronotopo funciona, portanto, como operador da assimilação do tempo e do espaço históricos pela literatura. E, ao mesmo tempo, possibilita restabelecer conexões da literatura com a história. Assim, uma das principais funções do cronotopo é estabelecer “zonas de contato” com a

<sup>2</sup>Aqui Bakhtin está textualmente abrindo a possibilidade não só para uma análise imagética do romance, mas para uma análise das imagens em movimento a partir de sua teoria do romance. Neste ponto se concentrará a segunda parte deste texto.

realidade cotidiana, ou seja, propiciar espaços de hibridização da realidade representada com a realidade que representa. Nesse sentido, a análise do cronotopo possibilita tanto, de modo mais restrito, a análise narrativa de obras literárias tomadas a partir de sua singularidade cronotópica quanto, de modo mais amplo, a análise das estruturas genéricas mais estáveis, que tendem à invariabilidade e que perduram ao longo da história, sendo assim reconhecidas como parte de um mesmo gênero. Nesse sentido, o cronotopo é de natureza “bifocal”, já que pode ser usado como lupa reveladora do pormenor característico do texto único e como binóculo adequado para a visão distanciada (HOLQUIST, 1990, p. 113). Ou seja, embora o cronotopo se realize numa específica situação de comunicação, a sua realização está atrelada a uma longa tradição de fusões cronotópicas que configuram um gênero discursivo. Ele é, portanto, histórico e trans-histórico, pontual e transversal.

A partir disso, não é demais dizer que a mudança no caráter do herói na obra é uma imagem cronotopicamente constituída, bem como a própria imagem do autor que lá está implicada. Diante disso, pode-se afirmar que cronotopo e exotopia são conceitos complementares. Exotopia foi um conceito trabalhado por Bakhtin em “O ator e a personagem na atividade estética”, de 1920-1922. Assim como o cronotopo, também diz respeito à associação entre espaço e tempo na literatura e, mais precisamente, à “relação arquetonicamente estável e dinamicamente viva do autor com a personagem” (BAKHTIN, 2003, p. 3). Tal relação, ao mesmo tempo arquetônica e dinâmica, corresponde ao fato das manifestações literárias se inscrevem num determinado gênero, cuja peculiaridade consiste em conservar o seu arcaísmo, as estruturas formais oriundas de tempos antigos (“arquetonicamente estável”), graças à sua constante renovação (“dinamicamente viva”). Ou, como completa Bakhtin (2005, p. 106): “O gênero é e não é o mesmo, é sempre novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero.”

A relação do autor com a personagem, além de ser *interior* à atividade estética, também é – e principalmente é – *exterior*. O conceito de exotopia permite verificar que “a consciência do autor é consciência de uma consciência”, pois abrange e conclui a consciência e o mundo da personagem, já que o autor não só enxerga e conhece tudo, mas enxerga e conhece mais (BAKHTIN, 2003, p. 11). É com esse “excedente de visão” que se beneficia o autor para confirmar sua posição e um projeto estético-político. Para Bakhtin, a autoria pressupõe a exotopia. Pelo fato do autor se colocar *fora* da obra, partindo de um ponto de observação externo aos eventos relatados, ele dialoga com a exterioridade observada para compreender aquilo que desconhecia e passa a conhecer. Desse modo, a construção do todo espacial, temporal e significativo do herói se fundamenta na diferença entre

o que é vivido pelo herói e o que é criado pelo autor.

No campo da estética, a análise da exotopia possibilita – ou, pelo menos, intensifica – a observação da exterioridade constitutiva da produção discursiva em geral e da enunciação artística em particular. Autor e personagem não ocupam o mesmo tempo e espaço, e o autor detém o poder – a posição privilegiada – de, num lugar *fora* do enunciado, conferir o acabamento axiológico da personagem.

É preciso apontar que, mesmo quando a consciência da personagem *parece* se autonomizar da do autor, a consciência do autor é a consciência das consciências. Isso não significa dizer que haja uma equivalência total entre o autor do enunciado com o sujeito empírico. Em termos bakhtinianos, trata-se de mais uma possibilidade de compreender a *situacionalidade* da enunciação num dado terreno social, demonstrando como determinado acabamento da personagem pelo autor se faz possível naquela precisa – e única – situação de comunicação e como está, ao mesmo tempo, inscrito na antiga tradição do gênero a que pertence.

Tendo tudo isso em mente, analiso a partir de agora as adaptações para o cinema e para a televisão da peça *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, observando as formas específicas de cronotopo e de exotopia presentes nas obras audiovisuais e as rupturas e continuidades em relação às estruturas de significação próprias da peça. Interessa-me menos cobrar a possibilidade de fidelidade de fato da adaptação à obra adaptada (“original”, “autêntica” e “verdadeira”, para os mais aguerridos). Procuo considerar que toda adaptação é uma recriação, uma resignificação, da obra original (geralmente um material literário verbal), dentro dos protocolos da mídia audiovisual em que se adapta e sob as demandas dos discursos, determinações, pressões e ideologias em voga, assim como das mediações de uma série de outros filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, constrangimentos políticos e econômicos, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais, julgamentos de gosto, instâncias, práticas de reconhecimento e assim por diante (STAM, 2006, p. 50).

Embora, a rigor, todo discurso seja uma *adaptação*, já que o dialogismo é o princípio constitutivo da linguagem, a adaptação não existe apenas pela necessidade de *mostrar* a sua origem, mas também pela sua inexorável e contextual novidade. Na adaptação, a originalidade (no sentido de procedência) e a novidade convivem de modo tenso e, às vezes, polêmico, por conta da reivindicação da manutenção do “espírito” da obra original. No entanto, além de tal reconhecimento da “fidelidade” estar atrelada à vigência de determinados *parâmetros*, instituídos e reproduzidos por legitimadas *instâncias de consagração*, a “fidelidade” propriamente é impossível.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup>Para Stam (2008, p. 20), mesmo que fosse possível desconsiderar o dinamismo dos vários processos sócio-discursivos atuantes na produção da adaptação, o próprio fato da “mudança de meio” (do verbal para o audiovisual) já faria “automaticamente” da adaptação uma outra, impossível de ser “fiel” à adaptada, mas estruturalmente transformada, ou melhor, transfigurada por atos inerentes à recriação.

### **O Pagador de Promessas: no teatro, no cinema e na televisão**

A peça está estruturada em três atos. No primeiro, é encenada a chegada de Zé-do-Burro (Leonardo Villar) carregando uma pesada cruz no ombro, similar à que fora carregado por Jesus Cristo, à Igreja de Santa Bárbara, em Salvador. Depois de uma viagem de sete léguas a pé, acompanhado pela insatisfeita e descontente mulher, Rosa (Natália Timberg), havia finalmente chegado ao lugar onde poderia cumprir a sua promessa. Zé-do-Burro havia prometido a Iansã (assumindo que o orixá é um equivalente à Santa Bárbara), num terreiro de candomblé, que traria a cruz nas costas até os pés da imagem católica da santa em sua própria Igreja e dividiria seu sítio com lavradores sem-terras, se ela salvasse Nicolau da morte. Nicolau é o burro de Zé. Havia sido atingido por uma árvore durante um vendaval, motivando uma intensa hemorragia. A promessa havia feito o sangramento parar e salvado o burro. Por estar bastante agradecido pelo milagre, fervoroso, Zé não titubeou em cumpri-la. Na escadaria da Igreja, Zé espera a sua abertura para chegar ao altar-mor com a cruz.

Nesse ato, começa a se densificar a disputa entre o lavrador e o padre. Fica estabelecida o protagonismo de Zé-do-Burro, representante das classes populares rurais, e o antagonismo de Padre Olavo (Elísio de Albuquerque), encarnação da opressão das classes dominantes dos centros urbanos, bem como a incomunicabilidade entre esses, socialmente tão diferentes. Diante da indignação do Padre ao fato da promessa ter sido feita pela vida de um burro num terreiro de candomblé, com um sacrifício que pretenderia “presunçosamente imitar” o martírio do Filho de Deus, e com o “ato comunista”, Zé não a compreende totalmente, só lhe restando insistir na necessidade de cumprir a promessa feita e alcançada. Nesse clima de tensão entre a intolerância e o autoritarismo do Padre, e a persistência e o compromisso de Zé-do-Burro, encerra-se o primeiro ato.

No segundo ato, intensifica-se a controvérsia. Com o avançar do dia, outras personagens começam a subir a escadaria da igreja e se deparam com a situação: no dia de Santa Bárbara, a igreja está fechada e um homem com uma cruz, em frente à igreja, no meio da praça. O incômodo e a notícia se espalharam. Um comerciante (Galego), um poeta popular (Dedé), uma vendedora de acarajé vestida de baiana (Minha Tia), um capoeirista (Coca), um guarda, um repórter e o Monsenhor começam a se inteirar da situação e a tomar posições. Enquanto uns o convidam para cumprir a promessa no terreiro, outros o convencem a desistir da promessa. Todas as ações são em vão.

No terceiro e último ato, entardece. O impasse se mantém, nem o Padre permite a entrada de Zé na igreja, nem este desiste de cumprir a promessa. Pela intolerância ao lidar com o inesperado, Zé não conseguiu se fazer entender, mas também não cedeu no seu compromisso. A

tensão aumenta, assim como a distância que separa os dominantes (Padre, Monsenhor, Delegado, Secreta, Guarda; no cume da escada, mais próximo da igreja) dos dominados (Zé, Rosa, Dedé, Minha Tia, Coca, Manoelzinho e outros capoeiras; na base da escada, mais distante da igreja). Esse fosso que separa os estabelecidos dos excluídos somente se desfaz no embate. Na impossibilidade do diálogo, da comunicação, o confronto tornou-se inevitável. Somente morto Zé-do-Burro, como um mártir, é posto na cruz pelos populares e carregado até o interior da igreja, ao altar-mor de Santa Bárbara. O que a vida não lhe pode dar, somente a morte lhe trouxe: a redenção, a aceitação, a compreensão.

A peça concentra as unidades de ação, de espaço e de tempo na escadaria da igreja. Tudo o que está fora da cena é apenas narrado, não é mostrado. Nesse sentido, a relação entre espaço e tempo cênicos se fazem num preciso conjunto de associações cronotópicas. O espaço da ação não muda. No entanto, ele não deixa de ser um espaço dinâmico. A tragédia se desenvolve num espaço carnavalizado: “uma paisagem tipicamente baiana, da Bahia velha e colonial, que ainda resiste hoje à avalanche urbanística moderna”. Há, numa ladeira, uma “pequena praça” cortada por duas ruas, uma de cada lado, e em cujas esquinas estão, à direita, uma “igreja relativamente modesta, com uma escadaria de quatro ou cinco degraus” e, à esquerda, “uma vendola, onde também se vende café, refresco e cachaça”, e, na outra esquina da ladeira, há um sobrado (GOMES, 1989, p. 95-96).

Coloca-se, aqui, a coexistência de dois sistemas concretos de significação: o sagrado e o profano, o direito e o esquerdo, aquilo que é tradicionalmente tomado como da ordem do oficial e o que é subversivo. Sendo assim, de um lado da ladeira, a igreja, representando a oficialidade religiosa (que foi defendida pela polícia). Do outro, a vendola, símbolo do mundano e do promíscuo, por onde à noite circulavam prostitutas e cafetões (a prostituta Marli e o gigolô Bonitão, no caso). Se a praça pública é “o principal palco das ações carnavalescas”, uma vez que “o carnaval é por sua própria ideia *público* e *universal*, pois todos devem participar do contato familiar”, como imaginou Bakhtin (2005, p. 128), ela também é, ainda nessa imaginação, o lugar do encontro e do contato – mas também do confronto – de pessoas heterogêneas. É por isso que a peça não densifica a interioridade das personagens, nem mesmo do herói. O objetivo é focar o confronto entre as diferenças propiciadas por aquilo que se coloca como o mais diferente, exótico, pitoresco: o próprio Zé-do-Burro.

Na peça, a sensação de avanço temporal se dá pela mudança pela ocupação da praça pública, bem como pelas indicações cênicas de iluminação (da madrugada ao amanhecer, no primeiro ato; do dia claro, no segundo; e do entardecer, no terceiro). A imutabilidade do espaço constitui também a tendência à imutabilidade do caráter das personagens. Suas posições são

mantidas e solidificadas no transcorrer da ação. Elas ficam apenas suspensas diante do feito trágico que tira a vida de Zé-do-Burro. Trata-se do momento em que a vontade popular de concretizada. Finalmente, a praça pública, – e o espaço público – bem como as decisões do seu uso, passam a ser efetivamente do público.

Por essa estruturação cronotópica, a peça se faz como uma tragédia moderna. Diferentemente da antiga tragédia (da Antiguidade, do medievo, do Renascimento), em que o mal incide sobre o destino de homens distintos (reis, nobres, guerreiros), a inevitabilidade da tragédia pertence também ao homem comum e é própria do conflito (a incomunicabilidade, para nos atermos a *O Pagador de Promessas*) que se instaura entre esse homem e as instituições sociais que lhe deram forma e que o limitam (até o limite de lhe tirarem a vida). Ou seja, o mal deixa de ser transcendente (da natureza das divindades) e passa a ser imanente (circunscrito à própria estrutura social). Assim como na antiga tragédia, como formula Raymond Williams (2002), mantém a ordem e o acidente (o surgimento de Zé-do-Burro irrompe a ordem), a destruição do herói (Zé-do-Burro é morto e somente morto pode cumprir sua promessa), a ação irreparável e a sua vinculação com a morte (o compromisso de Zé-do-Burro com sua fé não o faz ceder) e a ênfase sobre o mal (o mal iminente torna-se imanente da incomunicabilidade entre classes e etnias diferentes).

Essa estruturação trágica da peça se filia, portanto, ao que Bakhtin (1998, p. 213) classificou de cronotopo do “romance de aventuras de provações”. No entanto, não se trata de um passado mítico estável, como na literatura grega, em que o herói atravessa todas as provas permanecendo idêntico a ele mesmo. A ação se dá no tempo presente, num único espaço. E a fidelidade de Zé-do-Burro aos seus princípios e crenças não é simplesmente uma imutabilidade, mas é, principalmente, perseverança – a manutenção de um compromisso. Zé não apenas se resigna e renuncia ao desejo de viver, como se espera de um herói trágico moderno (WILLIAMS, 2002, p. 61), mas ele combate pela sua fé até quando esteve vivo (“só morto me levam daqui”, disse). E, morto, ele teve a sua vontade feita, mesmo que sendo carregado pelos populares como uma bandeira de luta pela igualdade social.

Sendo assim, o acabamento de Zé-do-Burro dado pelo autor remonta às resoluções estéticas adotadas pelo teatro político brasileiro de 1950-1960. Escrita em 1959, a peça foi encenada pela primeira vez em 29 de julho de 1960 no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que encenava exclusivamente textos estrangeiros. Naquele momento de renovação do teatro brasileiro, o TBC se rendeu às obras nacionais engajadas. *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, foi o primeiro texto nacional a ser encenado no teatro.

Na época, Dias Gomes era membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Na época, a ação cultural do PCB se faz em uma perspectiva nacional-popular, enfatizando o “regaste da identidade de um suposto homem autêntico do povo brasileiro para implantar o progresso e a revolução”, o que ainda deixa permanentes certos resíduos das teses do realismo socialista e do zadanovismo, vigentes num momento de “stalinização” do PCB (RIDENTI, 2000, p. 66). Dias Gomes estava comprometido em produzir arte vinculada às questões político-sociais. Nesse sentido, a oposição entre o campo e a cidade, particularizada no herói (homem do campo) e no vilão (clérigo da cidade) e no embate entre a “pureza” dos valores, bem como entre a vontade “genuína”, inocente e ingênua de mudança e o desejo de opressão pela manutenção do *status quo*. Essa incomunicabilidade fazia parte do fosso de desigualdade social imposto pela modernidade capitalista que havia incidido tragicamente na vida de Zé-do-Burro. Embora a liberdade individual seja (exclusivamente por definição histórica) princípio desse regime, a consciência prática vigente de que é preciso ser explorado e impotente para fazer uso de alguma liberdade não fazia parte do senso de Zé-do-Burro.

A adaptação cinematográfica de *O Pagador de Promessas* mostra ações, espaços e tempos que tinham sido apenas narrados durante a peça, ou meramente sugeridos, ou, ainda, que não estavam presentes. Produzem-se novas relações cronotópicas, assim como novos acabamentos do herói, agora, pelo diretor, Anselmo Duarte. O filme começa com Zé-do-Burro (Leonardo Villar) no terreiro de Maria de Iansã, fazendo promessa para Santa Bárbara (equivalente a Iansã no candomblé). Nesse momento, começa a se desenvolver a trágica sucessão de mal-entendidos – de incompreensão – na peregrinação da personagem. Num terreiro, ele havia feito uma promessa para uma santa católica a fim de que fosse salva a vida de um burro.

Na sequência, aparece uma casa em chamas, dando a impressão de que, ao dividir as suas terras com outros lavradores, ele havia ateado fogo nela. Depois disso, inicia-se a *via crucis* de Zé-do-Burro com a cruz nas costas até Salvador, junto com a mulher. Como numa romaria, ele vai sendo acompanhado por um pequeno aglomerado.

Já em Salvador, ao descerem a ladeira em direção à Igreja de Santa Bárbara, encontram com um grupo de pessoas, encerrando uma noite de farras, que zomba de Zé-do-Burro. Esse encontro marca, por um lado, o estranhamento com o “exagero” de uma atitude de fé e, por outro, com o “excesso” de uma vida mundana. Na peça, não há nenhuma referência a isso. No entanto, o filme *mostra* na produção dessa situação mais um confronto provocado pelo encontro do campo com a cidade: da “virtude” com o “vício”.



Assim como outros espaços são construídos, outras situações também. A peça se desenvolve somente numa praça. O filme, de certo modo, desfaz essa unidade cronotópica, acrescentando o terreio de candomblé, o sítio de Zé-do-Burro, a estrada e os povoados pelos quais o pagador percorre, a portaria e o quarto do hotel onde Rosa dorme, o interior da igreja, a sacristia, a redação do jornal, a torre da igreja, a sala onde os clérigos discutem a situação, o pátio da igreja onde Padre Olavo (Dionísio Azevedo) e Monsenhor Otaviano (Walter da Silveira) conversam. Apesar disso, o espaço ordenador e desencadeador da narrativa é a praça pública. Esse é, por excelência, o lugar dos encontros dos diferentes. Mas esses encontros não são necessariamente harmoniosos. São, de certo modo, indiferentes – sem o compromisso de uma interação vinculativa e comunitária. A praça é mais lugar de passagem e de encontros superficiais e cordiais.

A situação-limite colocada pela obstinação de Zé-do-Burro em cumprir a sua promessa acentua as diferenciações sociais entre aqueles que compartilham a mesma praça. Naquele momento e naquele lugar, idealmente tido como espaço de todos e para todos, tenderam a prevalecer os valores, as práticas e as pessoas oficiais – a hegemonia, portanto. Somente a morte de Zé-do-Burro propicia um momento de inversão da hierarquia social, quando aquele espaço passa a ser tomado pelo povo.

Nesse sentido, o filme, bem como a peça, desenvolve-se no *cronotopo da estrada* – “dos vários tipos de encontro pelo caminho” (BAKHTIN, 1998, p. 223) - resignificado como *o cronotopo da escadaria*. A escadaria da igreja, uma extensão e um microcosmo da praça pública, é o principal espaço da ação – e da diferenciação.

É na escadaria que se dão os encontros e os embates, entre os estabelecidos, na parte mais alta, e os excluídos, na mais baixa. São nessas posições – *contre-plongée* (de baixo para cima, para os estabelecidos) e *plongée* (de cima para baixo, para os outros) – que são filmadas as personagens de cada uma das classes. São principalmente filmados assim os confrontos entre Zé-do-Burro e Padre Olavo, firmando nesses posicionamentos de câmera o caráter de cada uma das personagens, a humildade de um e a autoridade do outro.

No filme, o embate entre eles é destacado, enfatizando a pequenez do homem em relação ao sagrado, oficial e instituído. Por essa opção, certamente, as falas da Beata foram quase todas excluídas, deixando que a reprovção por parte da igreja seja mais demonstrada pelo padre. No entanto, Zé-do-Burro não é somente humilde, é também ingênuo (não percebe a traição da mulher, não nota o uso sensacionalista que o repórter faz de sua história, não se dá conta de como contribui para ser mal-entendido) e obstinado (apesar da má-vontade, persevera na sua promessa).

Diferentemente da peça, em que a concentração da ação, do espaço e do tempo é total – e está na praça – no filme, há uma certa descentralização espaço-temporal. Ao introduzir novas ambientações, o filme *mostra* ações que, na narrativa teatral, eram apenas narradas: de imaginadas discursivamente pelo público, elas passam a ser vistas. São os casos da promessa de Zé-do-Burro no terreiro de candomblé e a traição de Rosa (Glória Menezes) com Bonitão (Geraldo Del Rey). Este último evento que ficava apenas sugerido, passa a ser confirmado.

Essa *mostração* do antecedente e de tudo aquilo que na peça esteve apenas sugerido é uma forma bastante eficaz – e difundida – de utilização retórica da imagem. A visualidade da prova – o ato de dar a ver o que se quer provar – tem tido eficácia. Passando a ter visualidade técnica, as imagens muito mais dos indícios dos fatos acontecidos tornam-se elas mesmas acontecimentos de fato. Sendo assim, ao mostrar o narrado e certos implícitos, o filme procura interagir de modo mais direto, didático, numa comunicação mais popular, com seu público, dando-lhe mais condições para se envolver, se emocionar e se afetar com a tragédia de Zé-do-Burro. E, nesse ponto, procura despertar a compaixão com pessoas humildes, corajosas e convictas como o protagonista do filme e o repúdio ao autoritarismo, à intransigência e à pompa.

Por conta daqueles posicionamentos de câmera e da mostração do desconhecido, o filme ainda torna mais visível a tragédia social. O trágico refere-se à opressão do indivíduo em meio a um sistema hostil à humanização e favorecedor da coisificação. Nesse sentido, a ênfase nos poderes que esmagam Zé-do-Burro é uma forma de materialização dos meios opressores, degradadores, da experiência humana emancipatória. Tais aparelhos aniquilam o desajuste para manter a hegemonia.

Em 1962, a peça ganhou essa versão cinematográfica. O filme, dirigido por Anselmo Duarte, no mesmo ano conquistou a Palma de Ouro, o prêmio máximo do Festival de Cannes. No entanto, a adaptação, apesar da premiação, não obteve ovação unânime por parte da crítica. Muito desse desdém se explica pelo fato de Anselmo Duarte não ter sua trajetória ligado ao Cinema Novo, movimento culturalmente hegemônico, e nem ter o perfil de intelectual comunista – ou de esquerda – como o de Dias Gomes. Anselmo não era um autor.

Desde o início da década de 1950, o classicismo das produções da Vera Cruz vinham buscando na temática popular material para as realizações de roteiros e construções ficcionais baseadas numa narrativa linear e de fácil compreensão pelo público, tornando-se, assim, de amplo consumo. De certa forma, este tipo de comprometimento teria repercutido em *O Pagador de Promessas* que, apesar da temática nacional com certo cunho politizado, teria objetivos radicalmente distintos dos do Cinema Novo:

tinha uma “linguagem maldita” (RAMOS, 1987, p. 335). Afinal, todo filme deveria ter (ou melhor, vender a ilusão de que tinha) independência ideológica, estética e financeira. Não bastava focar sobre a sociedade brasileira e seus problemas, era necessário criar uma linguagem cinematográfica própria, nacional, e não submetida aos padrões hollywoodianos – e nem a uma “linguagem popular” destinada ao sucesso comercial.

Anselmo Duarte estreou na direção com *Absolutamente Certo* (1957) e no seu segundo filme como diretor, com *O Pagador de Promessas*, recebe a Palma de Ouro. Pela sua “filiação” à chanchada, ao cinema industrial da Vera Cruz, ele representava para os cineastas do Cinema Novo a presença do “imperialismo populista” no cinema brasileiro. Por isso, o diretor não teria autoridade para falar sobre as tragédias sociais que assolam a vida de vários homens comuns (porque não é “autor”, qualificação reivindicada pelos cinemanovistas), e não poderia adaptar a peça mais celebrada de Dias Gomes.

Em 1988, o próprio Dias Gomes adaptou a peça para a televisão. A minissérie, dirigida por Tizuka Yamasaki, embora concebida em 12 capítulos, ficou com apenas oito. Sofreu cortes da Censura Federal, bem como da própria emissora, receosa de que, naquele contexto de elaboração da Constituinte, a minissérie pudesse parecer ofensiva e panfletária demais da causa camponesa. Tiveram de ser suprimidas passagens da luta dos lavradores contra os latifundiários. A minissérie foi levada ao ar durante a Constituinte, instaurada em 1986, e uma das questões mais delicadas em discussão no Congresso era a reforma agrária. No ar entre 5 e 15 de abril daquele ano, reassimilou as expectativas dos setores progressistas em relação à possibilidade da inclusão da reforma agrária na Constituinte a ser promulgada em 15 de outubro (data em que também se celebra a proclamação da República), assim como absorveu os temores de que, na verdade, a situação agrária podia manter-se a mesma, desigual.

A minissérie apresenta uma *gênese* de Zé-do-Burro. Enquanto na peça apenas são comentado os antecedentes mais diretos do processo e no filme, vistos, na minissérie foram criados o espaço, as tramas e as personagens que o envolvem a *formação* do caráter de Zé-do-Burro. A história parte com os conflitos entre camponeses e latifundiários no município de Monte Santo. As primeiras tomadas são *documentais*: a câmera passeia por entre os moradores da cidade e mostram as suas condições de vida. A captação de som é bastante aberta para tornar mais audível e realista aquele lugar e as pessoas que o habitam. Assim, os moradores locais são tornados atores. Misturados a eles, Zé-do-Burro (José Mayer) e Lula (Diogo Vilela) destacam-se diante da câmera. Zé-do-Burro apreço mostrando que o seu burro sabe fazer contas para as crianças, pedindo que elas perguntem alguma soma para que o animal responda com uma das patas. Nessa cena, constroi-se a ingenuidade do herói, característica que é confirmada

ao longo da minissérie.

Nesse começo, a história se concentra nos preparativos para o casamento de Zé e Rosa (Denise Milfont) e nos conflitos entre posseiros e latifundiários, representado aqui por Doutor Tião Gadelha (Carlos Eduardo Dolabella), homem inescrupuloso e comprometido somente com o seu lucro. Era acusado pelos camponeses de ter herdado 20 mil hectares de uma fazenda, mas, subornando um juiz, conseguiu um documento que lhe dá direito a 200 mil hectares. Com essa determinação, as terras dos posseiros ficaram cercadas e impedidas de ter acesso às águas do açude mais próximo, que passou a ser propriedade de Tião Gadelha. Os posseiros organizam movimentos pela derrubada da cerca. A cada vez que a cerca era levantada, o “vento da meia-noite” passava e a punha abaixo. O “vento da meia-noite” era a desculpa dada e o código para os camponeses se organizassem para mais uma derrubada. Depois da cerca levantada, eles comentavam uns com os outros que “hoje vai passar o vento da meia-noite”. O grande incentivador das causas camponesas era o Padre Eloy (Osmar Padro). Ligado à Teologia da Libertação, era chamado por Tião Gadelha de “padre comunista”. Padre Eloy mobilizou a ação dos posseiros contra a desigualdade agrária, reunindo-os na sacristia da igreja, após suas celebrações. Afirmou, entre outras frases de incentivo à luta por igualdade e justiça, que: “Deus fez a terra e o diabo fez a cerca”.

Nesse sentido, manifestadamente, como disse, a minissérie está sendo movida pelo contexto de elaboração da Constituinte e da possibilidade de uma Constituição mais progressista para a construção de uma Nova República. Pode-se imaginar, nessa nova elaboração da trajetória de Zé-do-Burro que a ação do herói teria evidentemente um compromisso político-ideológico específico. Mesmo que, ao longo da minissérie, isso que confirme em parte, não foi uma determinante. Dias Gomes procura, de certo modo, manter a força dramaturgicada da ingenuidade sem precedentes de Zé-do-Burro da peça, fazendo questão de mostrar que ele não se envolvia diretamente com esses conflitos pela terra. Zé não participava de todas as reuniões nem dos movimentos pela derrubada das cercas, mas sabia da existência de todos esses eventos. Assim, o autor pode manter alguma sensação de “ingenuidade genuína” nas ações de Zé-do-Burro diante da intolerância de Padre Olavo (Walmor Chagas). Torna-se mais declaradamente política, e menos fruto de sua inocência – e pureza de valores – o seu compromisso com a reforma agrária.

Namorados desde a infância, Rosa, mais fogosa do que o noivo, Zé-do-Burro, vinha tentando ter a sua primeira vez antes do casamento, mas Zé afirmava que não casaria com uma “mulher corrompida”. Isso demonstra o quanto ele dá tanta importância à correção moral. Durante esse passeio, na véspera do casamento, os noivos vão até um monte, onde no seu cume há um amontoado de pedras. Acredita-se que aquele que joga uma

pedra e ela não rola de volta terá vida longa e que, ao contrário, a morte está próxima. Rosa tem uma resposta positiva e Zé, negativa. A imagem da pedra rolando é constantemente retomada para confirmar a sua *morte anunciada*.

Diante da influência de Padre Eloy entre os camponeses, Tião Gadelha decide contratar um matador profissional (Chico Tenreiro). O assassinato do Padre causa revolta, mas desarticula o movimento camponês. O crime ocorre logo após o casamento. Durante a festa, todos se preocupam com a ausência do padre, que é baleado dentro da igreja. Ao ficar ciente do ocorrido, Zé corre para ajudá-lo. Junto com outros, levam-no para o hospital, mas ele não resiste.

Duas noites depois, há o acidente com o burro e a promessa pela cura, após atendida, que tem de ser paga. Com medo de ficar viúva, Rosa decide acompanhar o marido na sua peregrinação até a Igreja de Santa Bárbara. Zé-do-Burro, dessa vez, carrega na cruz a seguinte inscrição de denúncia: “Padre Eloy foi assassinado”. Toda a caminhada é detalhadamente mostrada, enfatizando os encontros com pessoas ao longo do caminho. Na chegada, o casal encontra com Bonitão (Nelson Xavier). Diferentemente do filme, não há a zombaria do grupo de boêmios da cidade. Apesar disso, há algumas recriações. Zé-do-Burro concorda com a ideia de Bonitão de dormir pelo menos duas horas no hotel, até esperar a Igreja ser aberta, às 6 da manhã. Zé acaba aceitando, cedendo, as facilidades da metrópole. Nesse sentido, a sua convicção na penitência é, em parte, desfeita em nome do conforto.

Além disso, outra mudança fundamental é a maior difusão espaço-temporal. Se na peça e no filme (com exceção do intróito inicial), a ação ocorre num único dia e (principalmente, no caso do filme) num único lugar, a minissérie estende para três os dias de confronto entre Zé-do-Burro e os populares contra Padre Olavo e a oficialidade. A escadaria da igreja da cidade deixou de ser o *espaço-símbolo* da luta desigual entre classes. O campo também passou a ser o lugar no qual as disputas são tanto tensas quanto intensas. Na minissérie, Zé-do-Burro não chega à igreja no dia de Santa Bárbara (4 de dezembro), mas três dias antes. Essa opção fez com que o vigor do embate também ficasse mais diluído.

Evidentemente, a necessidade da elaboração de novos temas e de expansão espaço-temporal está no fato da adaptação da peça para uma minissérie de, inicialmente, 12 capítulos. No entanto, nesse processo, esteve sendo orquestrado pelo autor o diálogo da obra com questões do tempo da adaptação. A minissérie traz para a superfície significativa aquilo que estava mais submerso na peça e no filme. A peça *O Pagador de Promessa* torna-se, então, mote para a discussão da reforma agrária. Nesse sentido, Zé-do-Burro torna-se menos inocentemente convicto em seus valores e aparece mais politicamente firme em ideais.

## Considerações finais

Este texto, de modo preliminar, apontou a importância de conceitos bakhtinianos como cronotopo e exotopia como fundamentais para a análise audiovisual. Ao estudar as adaptações de *O Pagador de Promessas* para o cinema e para a televisão, mostrei como suas formas de significação estão estruturalmente marcadas por sua situacionalidade histórica, considerando que, somente a partir do entendimento dela, é possível observar rupturas e continuidades em relação à obra adaptada. E, assim, mostrei como o filme e a minissérie estabeleceram novas “zonas de contato” com a realidade cotidiana

## Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoievski. Rio de Janeiro: Forense, 2005.
- \_\_\_\_\_. “O autor e a personagem na atividade estética”. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica”. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BARTHES, Robert. “O efeito de real”. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GOMES, Dias. “O Pagador de Promessas”. In: MERCADO, Antonio (coord.). *Coleção Dias Gomes (volume 1)*. Rio de Janeiro: Bertrand Editora, 1989.
- HOLQUIST, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his world*. Londres: Routledge, 1990.
- RAMOS, Fernão. “Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)”. In: \_\_\_\_\_. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. In: Revista *Ilha do Desterro*. Florianópolis, nº 51, p.19-53, 2006.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002