

## DISCUTINDO “O PAGADOR DE PROMESSAS”: UMA (RE) INTERPRETAÇÃO DA ADAPTAÇÃO SOB O PRISMA DA INTOLERÂNCIA RELIGIOSA

## DISCUSSING “THE PROMISE PAYER”: A (RE) INTERPRETATION OF ADAPTATION FROM THE PRISM OF RELIGIOUS INTOLERANCE

Janisson dos SANTOS<sup>1</sup>

Hamilcar Silveira DANTAS JUNIOR<sup>2</sup>

**RESUMO:** A peça de Dias Gomes, *O pagador de promessas*, lançada em 1960, foi adaptada para o cinema por Anselmo Duarte, dois anos depois. Ao transitar entre a narrativa cinematográfica clássica e o “teatro filmado”, o filme homônimo recrudescer um debate profícuo entre o cinema clássico e o moderno e suas incursões nas temáticas da desigualdade social e da intolerância religiosa. Este artigo analisa na obra cinematográfica como se deu a adaptação dos conceitos de intolerância religiosa e sincretismo religioso, sobre mito e construção simbólica, expressos na batalha de seu protagonista em cumprir sua promessa. Problematizando o conceito de adaptação, adotando o princípio do hipertexto cinematográfico e tencionando os debates em torno da narrativa cinematográfica, buscamos suporte na análise fílmica de conteúdo decompondo o filme em cenas essenciais do trato com a dimensão da intolerância religiosa e sua atualidade no Brasil. Verificou-se que as composições narrativas do filme não são “teatro filmado” posto que a diversidade de planos, a métrica e rítmica da sua montagem clássica jamais poderia ser replicada no teatro. Ainda que o texto original seja uma peça, sua inventividade sinalizou uma riqueza narrativa sem igual que torna atuais os debates acerca da intolerância religiosa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adaptação. Intolerância religiosa. Sincretismo Religioso. Narrativa cinematográfica.

**ABSTRACT:** Dias Gomes’ play, *The promise payer*, released in 1960, was adapted for cinema by Anselmo Duarte, two years later. By moving between classic cinematographic narrative and “filmed theater”, the film of the same name revived a fruitful debate between classic and modern cinema and its incursions into the themes of social inequality and religious intolerance. This article analyzes in the cinematographic work how the concepts of religious intolerance and religious syncretism, about myth and symbolic construction, were adapted, expressed in the protagonist’s battle to fulfill his promise. Problematizing the concept of adaptation, adopting the principle of cinematographic hypertext and tensioning the debates around the cinematic narrative, we seek support in filmic content analysis, decomposing the film into essential scenes dealing with the dimension of religious intolerance and its current situation in Brazil. It was verified that the film’s narrative compositions are not “filmed theater” since the diversity of plans, the metric and rhythm of its classic editing could never be replicated in the theater. Even though the original text is a play, its inventiveness signaled an unparalleled narrative richness that makes debates about religious intolerance current.

**KEYWORDS:** Adaptation. Religious intolerance. Religious Syncretism. Cinematic narrative.

1. Licenciado em Educação Física. Mestrando do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE/UFS). Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, Brasil. E-mail: santos\_janisson@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-4162-7712>.

2. Doutor em Educação. Departamento de Educação Física e Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE/UFS). Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, Brasil. E-mail: hamilcar72@academico.ufs.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7676-7019>.

## Introdução

O baiano, nascido em 1922, Alfredo de Freitas Dias Gomes teve uma vida de profunda ressonância cultural no Brasil e no exterior. Ao longo das décadas de 1940 e 1950 transitou entre os escritos de romances e peças teatrais, além de incursões em Rádios paulistas e cariocas sem qualquer reverberação ampliada de suas obras. Finalmente, em 1960, mais precisamente em 29 de junho deste ano, estreava no Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo, sua obra-prima, *O pagador de promessas* (Gomes, 2002). Com artistas relevantes da dramaturgia nacional, a exemplo de Leonardo Vilar, Nathalia Timberg e Cleyde Yáconis, a peça se tornou um sucesso, sendo procurada imediatamente para sua transposição ao cinema por Anselmo Duarte.

Duarte era um ator-galã dos Estúdios Vera Cruz, de notável sucesso na década de 1950, que se aventurara na direção em uma comédia despreziosa, protagonizada por ele mesmo, em 1957: *Absolutamente certo*. A adaptação de *O pagador de promessas* poderia ser sua entrada definitiva no campo dos cineastas brasileiros. O filme realizado em 1962, ganhou projeção internacional ao vencer a Palma de Ouro no Festival de Cannes, derrotando cineastas experimentados e de amplo reconhecimento como Luís Buñuel, Michelangelo Antonioni, Robert Bresson e Michael Cacoyannis.

Ao transitar entre a narrativa cinematográfica clássica e o "teatro filmado", *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, recrudescer um debate profícuo entre o cinema clássico e o moderno (que se pretendia marcar no Brasil e que resultaria no Cinema Novo), mas principalmente, suas incursões acerca das temáticas da desigualdade social e da intolerância religiosa fizeram deste filme, um clássico atemporal na temática e na narrativa.

Este artigo objetiva analisar no filme *O Pagador de Promessas*, como se deu a adaptação dos conceitos de intolerância religiosa e sincretismo religioso, sobre mito e construção simbólica, especialmente expressos na batalha de Zé do Burro em cumprir sua palavra. A personagem é um homem simples do interior da Bahia, que faz uma promessa para Santa Bárbara (na figura de Iansã, em um terreiro de Candomblé), a fim de que seu amigo Nicolau, um jumento, se curasse de um ferimento provocado após a queda do galho de uma árvore durante uma tempestade. A promessa era "carregar uma cruz tão pesada como a de Cristo" (Gomes, 2002, p. 47), de sua pequena propriedade no interior baiano, até a igreja de Santa Bárbara em Salvador, capital do Estado. A promessa de Zé do Burro, não bastasse as agruras da longa caminhada e o fardo pesado da cruz de madeira, enfrenta a resistência e intransigência do Padre Olavo, pároco da Igreja de Santa Bárbara, que não admite a promessa feita a Iansã, entidade do candomblé que representa a Santa no sincretismo religioso brasileiro.

Tal análise da intolerância religiosa será perpassada pela problematização do conceito de Adaptação cinematográfica, tencionando os debates em torno da narrativa cinematográfica empreendida por Anselmo Duarte. Para tanto, busca suporte na análise fílmica de conteúdo (Penafria, 2009) decompondo o filme nas cenas essenciais do trato com a dimensão da intolerância religiosa e sua atualidade no Brasil.

## 1. Adaptação, esse eterno "problema" do cinema

Toda obra cinematográfica é, em si, uma adaptação de outro material! Na mais simples delas, a adaptação para a narrativa audiovisual de um roteiro original. Desta constatação pretendemos superar o discurso moralista ou essencialista que busca qualificar a boa ou má adaptação, a fidelidade ou não ao material original. É sempre uma outra obra, uma outra perspectiva sob uma linguagem diferenciada.

Linda Hutcheon (2011) entende que é o público que, na dimensão do diálogo entre a obra original e sua adaptação, que determinará o grau de sua experiência, percebendo-a como um palimpsesto que, visto pelos que conhecem o texto-base é uma nova experiência de assimilação e fruição, os que percebem a adaptação como novidade podem se permitir buscar o original para novos contatos e apreciações. De todo modo, determinadas obras são concebidas pela autora como "modelos cognitivos atemporais" pelos quais compreendemos nosso tempo e nosso mundo, estabelecemos tensões com os mesmos e mudamos nossas perspectivas. Da dinâmica narrativa pressupõe-se sempre um novo contar, ouvir, ler, assistir.

Nesta toada, buscamos olhar para *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte como um hipertexto cinematográfico, na acepção de Robert Stam (2006). Segundo o teórico estadunidense, devemos pensar que "o texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar" (Stam, 2006, p. 50). Para tanto, é preciso imaginar a obra cinematográfica como transformacional, ou seja, aquela que capta a energia da obra original e a transforma em uma energia audiovisual, cinética e performática. Para além dos moralismos, observar as potencialidades do filme como uma obra nova, original, que aponta diversificadas possibilidades de ver e refletir o mundo.

Se pensarmos o desafio específico de adaptar uma peça de teatro para o cinema, conforme atesta Linda Seger (2007), os casos de insucesso são muito maiores que os bem-sucedidos. Se, à primeira vista, parece que temos muito mais recursos no que se refere a cenários e à montagem rítmica do cinema frente ao teatro, este apresenta um grau de interação com os espectadores impossível ao cinema. Nesse sentido, Seger (2007, p. 61) infere que, "a magia essencial que dá vida ao teatro não pode ser traduzida. No entanto, quando se encontra a peça certa para a adaptação, uma nova magia pode dar vida ao filme". *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, seria a peça certa? Em um contexto de efervescência cultural na Europa e de tensão política e cultural no Brasil, a resposta pode ter sentido positivo e negativo.

Segundo as pesquisas de Laurent Desbois (2016), a vitória em Cannes se deu por interferência direta de François Truffaut, um entusiasta dos cinemas de países periféricos que defendia a existência de um novo cinema vindo do Terceiro Mundo. Contrapondo-se ao favorito filme de Michael Cacoyannis, *Electra*, que o cineasta francês chamou de "teatro filmado", Truffaut defendeu efusivamente o filme de Anselmo Duarte.

Desbois (2016) contrapõe-se veementemente a Truffaut pois também entende que *O pagador de promessas* é "teatro filmado" (o que contestaremos no decorrer deste trabalho). Mas compreende o entusiasmo, pois se a obra de Duarte resulta da adaptação de uma peça de sucesso, centra-se em uma narrativa clássica, própria dos Estúdios Vera Cruz, de onde se originaram o diretor, o compositor da trilha Gabriel Migliori e o cinegrafista Chick Fowle, também tem elementos que aludem ao que viria a ser o Cinema Novo. A inspiração naturalista do neorealismo italiano, figuras emblemáticas do Cinema Novo (Othon Bastos, Geraldo Del Rey, Antônio Pitanga e Norma Bengell), sobretudo a crítica social e política às instituições brasileiras, principalmente no que tange à intolerância religiosa, tornam o filme um predecessor dessa guinada cultural do cinema brasileiro. Todavia, o avanço do Cinema Novo e suas raízes incendiárias quanto à narrativa clássica, o Golpe Militar de 1964 e certa tendência de apaziguamento e silenciamento da cultura brasileira fizeram de *O pagador de promessas*, uma vítima de críticas que estão para além de sua riqueza cinematográfica.

Respondendo à questão de Linda Seger (2007), *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, era a peça certa para ser adaptada e o contexto lhe foi favorável, ao mesmo tempo, o brilhantismo narrativo do filme de Anselmo Duarte foi usado, por vias políticas e de resistência ao conformismo, para diminuir sua relevância na história do cinema brasileiro.

## **2. O pagador de promessas: as tensões narrativas sobre intolerância e sincretismo religioso**

O filme dá conta de abordar questões muito caras até os dias atuais. Assim, visualizamos na figura de Zé do Burro, personagem principal do filme *O Pagador de Promessas*, um indivíduo que expressa uma sinceridade e uma ingenuidade típica de uma devoção popular. Com isso, propomos uma reflexão sobre sincretismo religioso, sobre intolerância religiosa, sobre mito, sobre construção simbólica, e como esses conceitos podem ser vistos no filme.

O primeiro ponto a abordar versa sobre o simbolismo na cultura, sobretudo a ideia de mito, tendo como norte os conceitos de Ordep Serra (2019). Neste ponto demarca a complexidade envolta no conceito de mito, o qual apresenta uma complexa teia semântica que perpassa e, ao mesmo tempo, distinguem Zé do Burro, Padre Olavo, Rosa, Bonitão, assim como todas as outras personagens e histórias. A ponto de num dado momento, o filme nos reportar à Torre de Babel<sup>3</sup>, em que cada personagem listado falava um idioma distinto, o que não favoreceria o entendimento do que postulavam.

---

3. A **Torre de Babel** é um conhecido mito bíblico que narra um episódio em que Deus promoveu confusão entre os seres humanos, estabelecendo diferentes línguas para eles. A **Torre de Babel** é um mito bíblico narrado no livro de Gênesis. Fonte: <https://www.historiadomundo.com.br/babilonia/torre-babel.htm>.

A doutrina da igreja católica tão evocada por Padre Olavo, não concebia o *status* de promessa ao pacto firmado por Zé do Burro, pelo fato de ter sido feita num terreiro de Candomblé. Para aquele seguimento religioso, as religiões de matriz africana, eram, e em certa medida ainda hoje são vistas como práticas demoníacas. Anselmo Duarte traça uma bela composição quando nos apresenta o primeiro debate entre Zé do Burro e Padre Olavo. O pároco desce as escadarias para encontra o camponês e se porta lado a lado com o mesmo. À medida em que sobem os degraus, a câmera os acompanha (quase fundidos como um só corpo) em um movimento *dolly*, lento como as passadas de Zé carregando a cruz. Eis o diálogo que estabelece a cisão entre os dois:

Zé do Burro: – Foi então que comadre Miúda me lembrou: por que não vai no candomblé de Maria de Iansã?

Padre: – Candomblé? Espere um pouco! Candomblé?

Zé do Burro: – É um candomblé que tem duas léguas adiante da minha roça. Eu sei que seu vigário vai ralhar comigo...

Padre: Claro! Candomblé é feitiçaria, macumba! (O pagador de promessas, 1962, 25'15" – 25'35").

No momento em que Padre Olavo manda Zé esperar, ele sai de seu lado e coloca-se à sua frente, alguns degraus acima. Anselmo Duarte muda o plano e coloca Padre Olavo em um enquadramento *contraplongée*, fazendo-nos (bem como a Zé) percebê-lo acima, com a igreja ao fundo em uma imagem de superioridade, imponência e poder, conforme visualizamos na imagem 1.

#### Imagem 1



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=oyYDcXD-Sqll>imagem.

Diante disso, percebemos que os mitos africanos são compreendidos pela Igreja Católica, personificada no Padre Olavo, como embustes, mentiras. Para além dessa construção, mitos não são histórias vagas, ilusórias, mas estruturas que num dado momento deram sentido à vida, sobretudo das sociedades que as adotaram. Embora desafiem a mentalidade racional, exercem

uma função prática, na medida em que explicam e dão sentido para o mundo nas sociedades em que são formadas.

No filme, vemos a função prática do mito católico, em formar e construir a mentalidade de seus adeptos em cima de seus dogmas, suas regras, suas divindades. Deixamos claro que essa ideia não é exclusiva do catolicismo, como também pertence a outros ramos do cristianismo, para esses seguimentos o que vale é a maneira pela qual cada ramo manifesta sua fé, isso evidencia que aqueles que decidem aderir a essas práticas religiosas, devem seguir exclusivamente seus preceitos. Zé do Burro quando fez a promessa em favor de seu amigo Nicolau, em um terreiro de Candomblé, em primeiro lugar não tinha ideia de que estaria ferindo diretamente os ensinamentos de sua igreja. Ele tinha em mente que sua promessa atendia todas as exigências de sua maneira de professar a fé. Isso fica claro nas primeiras cenas do filme, quando ele aparece deslocado, à parte, no terreiro, fazendo sua oração aos pés de Santa Bárbara.

Podemos traçar como exemplo a mitologia grega. Esta configurava um conjunto de saberes expressos por metáfora, amparados na construção de personagens emblemáticos, com intuito de moldar comportamentos, ou seja, por meio dos mitos, os gregos aprendiam moralidade, virtudes, cultura e política. Diante disso, percebemos que a religião se apropriou dessa ideia de construir comportamentos por meio de narrativas míticas, transferindo de modo semelhante, sua ideia de moralidade, quais virtudes eram necessárias que seus fiéis devessem ter, sobretudo moldar os comportamentos humanos, incutindo em seu consciente uma ideia de que seus desejos devessem ser controlados em prol de algo maior, que possibilitaria um convívio social equilibrado. Desse modo, é possível inferir que esse controle dos desejos, gere em determinados indivíduos desordens emocionais. Freud (2011, p. 17) via a religião como: “o sistema de doutrinas e promessas que de um lado, lhe esclarece os enigmas deste mundo com invejável perfeição, e de outro, lhe garante que uma solícita Providência velará por sua vida e compensará numa outra existência as eventuais frustrações desta”.

Sob tal aspecto, a religião seria uma das causas do mal estar da civilização, por conta da castração dos impulsos humanos. De modo ainda mais duro, infere o médico austríaco:

A religião estorva esse jogo de escolha e adaptação, ao impor igualmente a todos o seu caminho para conseguir felicidade e guardar-se do sofrimento. Sua técnica consiste em rebaixar o valor da vida e deformar delirantemente a imagem do mundo real, o que tem por pressuposto uma intimidação da inteligência. A este preço, pela veemente fixação de um infantilismo psíquico e inserção num delírio de massa, a religião consegue poupar a muitos homens a neurose individual. Mas pouco mais que isso (Freud, 2011, p. 29).

É esse movimento que a Igreja Católica impõe a Zé do Burro pela intransigência do Padre Olavo, o que se explicita a partir de outro conceito presente no filme, o de sincretismo religioso, visto desde suas primeiras cenas. Um país como o Brasil, que fora construído a partir do encontro de culturas distintas, e que todas [...] “exibiam diferenças radicais no estilo de vida, na alimentação, nos trajes, nas religiões, nas músicas etc.” (Canevacci, 2013, p.5), resultou

em conflitos que, por parte do colonizador impôs uma rejeição do outro, de sua cultura, de sua música, de sua religião. Essa rejeição pode ser visualizada no filme no momento em que Zé do Burro conversa com Padre Olavo. Até o momento em que ele não deixa claro que Nicolau, beneficiário da promessa era um jumento, e além disso, que a promessa havia sido feita em um terreiro de Candomblé, para Iansã, Zé do Burro era visto como um cristão católico autêntico. O olhar começa a mudar quando nosso protagonista começa a detalhar seu pacto votivo, é nesse ponto que o conflito em volta de nosso pagador de promessas começa.

O argumento de Padre Olavo é um misto de catequese e pura intolerância religiosa, impondo culpa à promessa de Zé do Burro. Quando Zé retruca que Iansã e Santa Bárbara são a mesma entidade/pessoa, Padre Olavo o adverte:

Não, não, não é a mesma coisa não, senhor! Essa confusão vem do tempo da escravidão. Os escravos africanos burlavam assim os senhores brancos. Fingiam cultura santos católicos quando na verdade, estavam adorando seus próprios deuses. Não só Santa Bárbara! Muitos santos foram vítimas desta farsa (O pagador de promessas, 1962, 26'26" – 26'46").

É fato que o sincretismo religioso foi a saída inicial que os nativos de África e seus descendentes no Brasil encontraram, servindo também como resistência, como uma maneira de preservação cultural. Canevacci (2013), apresenta uma definição importante sobre sincretismo, este "como um mix de códigos que recombina as diferentes étnicas – assumidas como uma riqueza na sua desordenada montagem – segundo alguns critérios que é necessário precisar". Nesse mix, ou a partir dessa recombinação de códigos que Zé do Burro se valeu, mesmo que inconscientemente, na ausência de uma Igreja Católica no local em que reside, a opção que lhe restara fora justamente o terreiro de Candomblé. Neste local, ele sabia que havia uma santa a quem podia recorrer, Santa Bárbara, conhecida no terreiro como Iansã. O ponto fundamental centra-se no desconhecimento do protagonista sobre determinados códigos culturais. Não era sabido por ele que o catolicismo condenava as práticas religiosas que não fosse a fé católica.

Assim, o sincretismo foi paulatinamente posto em prática, num contexto em que havia "uma espécie de pacificação implícita entre vencedores e vencidos" (Canevacci, 2013, p.33). Isso pode ser visto na cena em que aparecem os capoeiristas e os adeptos do Candomblé lotados na escadaria da igreja, tendo assim como Zé do Burro, sua entrada barrada na igreja. Portanto, o sincretismo religioso se apresenta como um mecanismo de defesa, uma espécie de contrapartida, já que fora "permitido" que os negros africanos cultuassem suas divindades, mesmo que incorporada na religião do dominador.

A dimensão sincrética das práticas ritualísticas sagradas, tão significativas no Brasil, está ligada diretamente ao *homo religiosus*, definido por Mircea Eliade (1992, p. 189), no qual estabelece que

[...] o homem religioso assume um modo de existência específica no mundo, e, apesar do grande número de formas histórico religiosas, este modo específico é sempre reconhecível. Seja qual for o contexto histórico em 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.

Conhecer essa dimensão do *homo religiosus* tão bem materializada na figura de Zé do Burro é condição fundamental para um avanço civilizacional. As instituições religiosas deveriam, por todo seu preparo intelectual e espiritual, ser capazes de dialogar com as distintas manifestações sagradas de seus fiéis em uma dimensão de acolhimento por pertencimento. Não obstante, o que se revela no filme, principalmente por parte do Padre Olavo e da Diocese, é a prática de intolerância religiosa que se refere “a um conjunto de ideias e atitudes que têm a finalidade de atacar as crenças e práticas religiosas ou não dos indivíduos, que soma a falta de vontade de reconhecer e respeitar as diferentes crenças das pessoas” (Jesus *et al.* 2018).

No filme, são vários os momentos em que se manifestam práticas intolerantes. Na cena em que o Padre Olavo impositivamente sugere a Zé do Burro, que este renegue a promessa feita, peça perdão e volte para o seio de sua amada igreja. Rosa, sua esposa, temendo represália ou prevendo um desfecho trágico, pede a seu marido que aceite a oferta. No ideário de Zé do Burro não há negociação, a promessa devia ser cumprida tal qual fora feita, e o mesmo tinha clareza de que era uma promessa católica, para uma santa católica, por isso que ele não abria mão de cumpri-la integralmente.

Outra manifestação clara de intolerância religiosa, é vista na cena em que a repressão fora feita pela força policial, o braço armado do Estado, servido a interesses particulares, impedindo a entrada de Zé do Burro na igreja. Outros grupos altamente reprimidos pela polícia estavam presentes e compraram a luta do pagador de promessas, tais como, capoeiristas, membros de várias religiões de matrizes africanas, dentre outros que ali se encontravam. Como dito, a ação fora severamente reprimida, e os efeitos foram catastróficos, sobretudo para Zé do Burro, que fora morto tentando pagar a sua promessa.

A religião possivelmente lide com o desamparo humano, incutindo no ideário coletivo, a tese de que o indivíduo precisa de proteção, de acolhimento, frente aos problemas que os indivíduos enfrentam, como se estes necessitassem de um protetor, de alguém que tivesse a capacidade de protegê-los de tudo e de todos, especialmente quando o Estado falha nessa tarefa. Em outras palavras, a fragilidade estruturante da existência, essa dívida de estar sempre protegido, solicita a busca por ocupar-se, pertencer e estar em dados lugares sob a tutela de um protetor. Freud (2011) materializa essa figura protetora como a figura paterna, que pode ser vista como um escape, como aquele que se recorre quando se está desamparado.

Valendo-se disso, ou seja, do desamparo, crendo na visão de um protetor, que Zé do Burro se dirige ao terreiro de Candomblé para suplicar a esse pai protetor, expresso na imagem de

Santa Bárbara, que cure seu amigo Nicolau de uma enfermidade, que pelas vias humanas não havia perspectiva de cura. Desse modo, “a vida, tal como nos coube, é muito difícil para nós, traz demasiadas dores, decepções, tarefas insolúveis. Para suporta-la, não podemos dispensar paliativos” (Freud, 2011, p. 18).

Articulando essa definição com o filme, especialmente com o protagonista, o modo de vida de Zé do Burro, tão fragilizado, tão carregado de dores e decepções, decepções essas com sua igreja, com sua esposa, ambos não compreendiam sua fé, sem a presença de um pai protetor, que iria acalentá-lo, dizendo que este sofrimento pelo qual está passando é temporário, e que não o deixaria desamparado, iria livra-lo de todo o mal que o afligia. Portanto, criar a ideia da presença de um ser que tem todo o poder, logo, toda a capacidade de proteção, pode ser encarado a partir do pensamento freudiano, como a transferência da figura protetora do pai terreno, para um pai celestial. E esse pai torna-se uma figura intocada, inalcançável. A transferência, a partir dessa perspectiva pode ser entendido como um processo ilusório, que deslocaria o senso crítico do indivíduo, o que culminaria em um processo alienante. “A fixação a essa imagem, na idade adulta, constituiu para Freud, uma ilusão. Isso não faz dessa fixação um erro ou um engano, mas sim uma produção psíquica fundada no desejo. É a força do desejo que motiva a produção da ilusão e alimenta a crença em Deus” (Veliq, 2016).

Nesse desamparo e como contraponto à direção posta pelos rumos do acontecimento na narrativa fílmica, Anselmo Duarte orchestra duas belas composições visuais no final do filme. A primeira, conforme vemos na Imagem 2, após o assassinato de Zé do Burro no confronto generalizado que se dá nas escadarias da Igreja, o cinegrafista compõe o “olhar de Deus”, um plano zenital, que ilustra o desamparo de Zé do Burro, morto, sem que qualquer intervenção divina se manifestasse. Deus observa impotente, a morte de seu filho!

## Imagem 2



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=oyYDcXD-Sqll>Imagem.

Em seguida, os capoeiristas colocam Zé sobre a cruz e o carregam como a um Cristo imolado em sacrifício em direção às portas da Igreja, arrombam a porta com a cruz e adentram o santuário. Duarte, desta feita, compõe um plano contrazenital (figura 3), no qual a imagem da cruz se condensa ao límpido céu, morada do Pai, aquele impotente que nada fez (ou pôde fazer) e que agora deverá receber seu filho sacrificado.

### Imagem 3



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=oyYDcXD-Sqllmagem>.

Essas composições visuais são aliadas à orquestração musical de Gabriel Migliori que conjuga música clássica orquestrada com os batuques afro, estabelecendo imagética e sonoramente a dimensão híbrida da cultura, religião, música e suas distintas manifestações populares e institucionais.

Tal conclusão é criticada por Ismail Xavier como um artifício do cinema clássico em estabelecer conciliações, mesmo quando a problemática social é tencionada ao longo de todo o filme. Segundo Xavier (2007, p. 71-72),

[...] concentrada no debate “entra ou não entra”, a luta de Zé e o apoio que recebe da massa não caminham em direção ao questionamento radical dos valores católicos e à afirmação de um rito alternativo. Temos um movimento que pede a integração, onde a legitimidade do popular é reivindicada aos olhos da própria Igreja. Reclama-se dela uma fidelidade aos princípios da tolerância e compreensão, um exercício efetivo do espírito ecumênico. [...] No desdobramento das contradições, leva a uma resolução integrativa, ideal, onde se dissolvem as tensões pelo acolhimento de todos no quadro institucional, feito legítimo pelo valor da liderança democrática restauradora.

Entendemos que, a princípio, por sua fidelidade ao texto original de Dias Gomes, o filme de Anselmo Duarte sinaliza essa conciliação. No entanto, as composições do filme apontam perspectivas divergentes. Quando Zé está morto sobre a cruz carregada pelos capoeiristas, o plano se apresenta em *plongée* sobre o Padre Olavo que, diferente do primeiro contato com Zé,

agora está diminuto e abaixo dele, fugindo para a lateral e não entrando na igreja. Tal saída que, a princípio, revela o sacrificado acima do sacerdote, em uma perspectiva redentora cristã, também indica a subversão dos homens negros apontando para outro mito criado em plena escadaria da Igreja de Santa Bárbara. De igual modo, o último plano do filme, um plano geral mostra a imponência da igreja e sua escadaria, enquanto Rosa, diminuta, se encontra sozinha. Não há conciliação possível! Sua vida foi destruída pelas instituições sociais, pela teimosa fé de Zé, pela intransigência do Padre Olavo e a violência institucional da Igreja e do Estado.

É bem interessante quando refletimos sobre a questão religiosa, e é igualmente assustador como esse fenômeno aparece em momentos de crises sociais de ordem econômica, onde a fome e as questões de miserabilidade se apresentam de modo latente. O fenômeno religioso, a partir disso, nasce como um consolo porque volta os olhares para outro mundo e impede a leitura crítica das causas da situação de miserabilidade, incutindo no ideário coletivo que essa situação de crise é um propósito de Deus para o fortalecimento de sua fé, na expectativa de surgimento de um salvador, o que Freud (2011) chamaria de pai protetor, pai da horda primitiva, que sabe todas as coisas e que é o único capaz de sanar a situação, o que possivelmente esconderia os responsáveis e as causas da crise.

Portanto, a religião, poderia ser encarada, a partir da perspectiva dos conceitos aqui explorados, bem como seus efeitos no filme, como um processo alienante, de transferência de responsabilidade, tirando o foco das causas das problemáticas sociais, concretas, para o acaso, a partir do consentimento de um ser superior, que tem a capacidade de resolver qualquer problemática, mas que não resolve, pelo fato de inicialmente essa crise fazer parte de um processo evolutivo, de um modelar de caráter dos indivíduos, o que os possibilitariam viver, no futuro, em um plano sem qualquer tipo de dor e sofrimento. Nesse sentido, o fenômeno religioso, a meu ver, no filme é posto como um plano de fundo, onde a sua volta acontecem problemáticas importantíssimas, mas que em nome de um controle social não são solucionadas, os envolvidos não fazem questão nenhuma de torna-las conscientes a grande massa popular, que em sua maioria não dispõe de mecanismos de decodificação dos códigos sociais, tornando-se assim, presas fáceis nas mãos habilidosas da cultura dominante. O filme é atravessado por essas relações entre dominadores e dominados, entre a cultura hegemônica e a cultura dominada, que tivera de se adequar aos parâmetros estabelecidos para garantir sua sobrevivência.

### **Considerações finais**

Chegamos ao ponto final de reflexão, com intuito de amarrar as questões anteriormente formuladas, tentando articular como os conceitos são desdobrados na narrativa fílmica de *O Pagador de Promessas*. Podemos observar o sincretismo e a intolerância religiosa ao longo de todo o filme, desde suas cenas iniciais, com a feitura do pacto votivo, no cumprimento total do pacto. A intolerância religiosa pode assim como o conceito anterior, ser visto em todo o trans-

curso do filme, sobretudo, na cena em que padre Olavo diz ter passado o dia estudando o caso a fim de fornecer uma resposta coerente, sustentando sua intolerância, quando diz que a promessa de Zé do Burro fora feita ao demônio, e não para uma santa católica.

Os aspectos anteriormente citados ainda podem ser vistos na reunião do clero, quando decidiam sobre o que fazer para frear o destaque dado a promessa de Zé do Burro. A “solução” apontada era uma clara manifestação de medo de uma reflexão em torno da questão, temendo perder seu controle sobre os demais fieis, que na ocasião de a igreja se tornar flexível provocar uma debandada de fieis. Para além disso, os efeitos da intolerância são sentidos por todos aqueles que não fazem parte do segmento católico, este entende que é a “única” forma correta de manifestação de fé, mesmo já tendo sido implantada a ideia de um Estado laico, no qual permitiu o livre culto de todas as manifestações religiosas, sobretudo em um país formando a partir da mistura de povos, cada um com seu modo de se relacionar com o sagrado, com o extraordinário.

O filme inteiro é mediado por um conjunto de mal-entendidos, de signos deslocados, de uma incompreensão tremenda, transformando as escadarias da igreja numa torre de babel, onde cada um falava um idioma que o outro não compreendia. Ocasionalmente o desfecho do filme, a morte de Zé do Burro, esta põe contornos finais ao drama, evidenciando o não cumprimento do pacto votivo, mas a clara demonstração de intolerância, não reconhecendo a fé que em linhas gerais era a de um cristão que claramente era católico, tão ou mais do que os representantes do clero, o pagador de promessas, a meu ver, coloca a ideia do Cristo acima de qualquer doutrina, ele estava cumprindo os mandamentos estabelecidos pelo principal Totem, símbolo do movimento cristão.

O filme de Anselmo Duarte explora um tema tão complexo como a religiosidade de maneira tão brilhante, e em certa medida refletida até os dias de hoje. Suas opções narrativas não são, em hipótese alguma, “teatro filmado” como afirma Desbois (2016). Os usos de diferentes planos (dos planos gerais aos planos detalhes até os planos zenitais e contrazenitais, passando pelos *plongées* e *contraplongées*), a métrica e rítmica da sua montagem clássica jamais poderia ser replicada no teatro. Ainda que o texto original seja uma peça, sua inventividade sinalizou uma riqueza narrativa sem igual e que demarcou muito das tramas e composições de telenovelas nas décadas posteriores.

Do ponto de vista da temática, ainda é patente a perseguição por questões religiosas, pessoas perdendo suas vidas por professarem sua fé de modos diferentes. Passados 61 anos de produção do filme, suas questões ainda nos são muito caras e atuais. A fé deveria ser o lugar onde os territórios se encontram, mas o que vemos é uma ideia de adequação ao dominante, a ideia de que o colonizador, ao chegar em um lugar novo, os que ali residiam devem ser civilizados, que o modo “correto” de manifestação de fé é a do europeu, católico, caso do Brasil. Freud (2011, p. 91) nos convida a inferir que o mal-estar na civilização decorre desse fenômeno, isto é, da religião e a forma como nos incute medo e culpa: “a civilização recorda apenas que quanto mais difícil o cumprimento do preceito, mais meritório vem a ser ele”.

Nesse sentido, *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte pode nos apontar, não obstante todas as suas contradições e análises possíveis, que o indivíduo deveria buscar em si todas as respostas para solucionar as suas próprias mazelas, não necessitando de um ser supremo que venha elucidar todas as questões. Justificar o sofrimento humano como um movimento em busca de algo transcendente, que no futuro toda essa angústia valerá a pena pode nos conduzir a mais agonia e à morte.

## Referências

- CANEVACCI, M. *Sinkrética: explorações sobre artes contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel, 2013.
- DESBOIS, L. *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.
- GOMES, D. *O pagador de promessas*. 36. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis, UFSC, 2011.
- JESUS, J.L.T. et al. Intolerância religiosa no Brasil de acordo com a Constituição Federal de 1988. *Revista Científica Integrada*, Ribeirão Preto, v. 4, n. 3, p. 1-7, 2018. <https://www.unaerp.br/revista-cientifica-integrada/edicoes-anteriores/volume-3-edicao-4/2982-rci-intolerancia-religiosa-no-brasil-de-acordo-com-a-constituicao-federal-de-1988-06-2018/file#:~:text=208%20%2D%20Escarnecer%20de%20algu%C3%A9m%20publicamente,a%20um%20ano%2C%20ou%20multa>.
- O PAGADOR de promessas*. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Oswaldo Massaini. Intérpretes: Leonardo Vilar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Geraldo Del Rey, Norma Bengell, Othon Bastos, Antônio Pitanga e outros. São Paulo: Cinedistri, 1962. 91 min., p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oyYDcXD-SqI>.
- PENAFRIA, M. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). In: Congresso da SOPCOM, 6, abril de 2009, Lisboa. *Anais...* Lisboa: Universidade Lusófona de Lisboa, 2009, p. 1-10.
- SEGER, L. *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*. São Paulo: Bossa Nova, 2007.
- SERRA, O. *O Simbolismo da cultura*. 2. ed. rev. Salvador: EDUFBA, 2019.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, jul.-dez. 2006, p. 19-53.
- VELIQ, F. (2016). Religião e projeção em Freud. Elementos para o debate entre psicanálise e religião. *Synesis*, Petrópolis, v. 8, n. 2, ago-dez. 2016, p. 49-65.
- XAVIER, I. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.