

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO – UNEMAT  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS  
LITERÁRIOS – MESTRADO/DOCTORADO**

ERENIL OLIVEIRA MAGALHÃES

**O *PHATOS* DO HERÓI NA TRAGICIDADE DA PROMESSA: UM ESTUDO DO  
TRÁGICO EM *O PAGADOR DE PROMESSAS*, DE DIAS GOMES**

TANGARÁ DA SERRA

2018

ERENIL OLIVEIRA MAGALHÃES

**O *PHATOS* DO HERÓI NA TRAGICIDADE DA PROMESSA: UM ESTUDO DO TRÁGICO EM O *PAGADOR DE PROMESSAS*, DE DIAS GOMES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso - (UNEMAT) - como requisito final para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras. Linha de Pesquisa: Literatura, história e memória cultural, sob a orientação da Prof. Dr. Dante Gatto.

TANGARÁ DA SERRA

2018

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

M188o	<p>MAGALHÃES, Erenil Oliveira. o Phatos do Herói na Tragicidade da Promessa: um Estudo do Trágico em o Pagador de Promessas, de Dias Gomes / Erenil Oliveira Magalhães - Tangará da Serra, 2018. 76 f.; 30 cm.(ilustrações) Il. color. (não)</p> <p>Artigo Científico - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Mestrado Acadêmico) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2018. Orientador: Dante Gatto</p> <p>1. Teatro. 2. Trágico/modernidade. 3. Mito/religião. 4. Racionalismo. 5. o Pagador de Promessas. Dias Gomes.. I. Erenil Oliveira Magalhães. II. o Phatos do Herói na Tragicidade da Promessa: um Estudo do Trágico em o Pagador de Promessas, de Dias Gomes : .</p> <p>CDU 792</p>
-------	---

**ERENIL OLIVEIRA MAGALHÃES**

**O *PHATOS* DO HERÓI NA TRAGICIDADE DA PROMESSA: UM ESTUDO DO  
TRÁGICO EM *O PAGADOR DE PROMESSAS*, DE DIAS GOMES**

Orientador: Prof. Dr. Dante Gatto

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

---

**Prof. Dr. Dante Gatto**  
**Universidade do Estado de Mato Grosso**  
(Orientador)

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elisabeth Batista**  
**Universidade do Estado de Mato Grosso**  
(Avaliador interno)

---

**Prof. Dr. João Batista Cardoso**  
**Universidade Federal de Goiás**  
(Avaliador externo)

TANGARÁ DA SERRA

2018

*Fé significa não querer saber o que é a verdade.*  
Friedrich Nietzsche

**Dedicatória**

A Deus, essa força maior que nos move.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, por me dar forças durante este caminhar. A Ele toda Honra e Glória!

À minha família, meu porto seguro, meu alicerce, a fortaleza que me impulsiona para os enfrentamentos diários.

Em especial aos meus filhos: Jonathan Oliveira Magalhães e Gabrielle Magalhães Silva, por representarem toda a força do meu viver. Meus amores e minha vida, meu tudo: ao meu filho Ricardo Thaynan Magalhães de Oliveira (*in memoriam*), minha saudade eterna. Saudade hoje, amanhã e sempre.

Aos meus netos: Ricardo Gomes Magalhães Silva, Heloisa Buck Magalhães e Isabella Magalhães Silva, por a cada dia fazerem renascer em mim o amor materno e alegrarem os meus dias. Que vocês possam colher os frutos da minha árvore.

Ao meu pai Eudógio Ribeiro de Magalhães, um homem de fibra, exemplo de ser humano. Meu herói.

À minha mãe Tereza Oliveira Magalhães (*in memoriam*), um anjo no céu a cuidar de mim. Meu exemplo de vida. Foi com ela que aprendi o sentido do conhecimento e do estudo. Minha heroína.

Ao meu amor Nivaldo José da Silva, pela compreensão e apoio incondicional.

Aos meus irmãos, sobrinhos e cunhados, agradeço o carinho.

Aos grandes mestres do PPGEL da Unemat, por enriquecerem minha formação acadêmica. Cada um teve sua parcela de contribuição. Equipe de peso! Um agradecimento especial aos professores, queridos doutores, Vera Maquêa, Helvio Moraes e Agnaldo Rodrigues: pela atenção, carinho e orientações nos momentos que a eles recorri. Meu muito obrigada a esses maravilhosos mestres!

Não poderia deixar de agradecer a todos os professores que passaram pela minha vida, pois cada um deixou um pouco de si em mim. Em nome do professor Luiz Francisco Dias, da UFMG, querido professor e orientador da graduação, estendo meu carinho e admiração a todos.

Agradeço de coração e de forma muito especial ao grande sábio da literatura, o professor e orientador: doutor Dante Gatto, por me aceitar e acolher como orientanda, acompanhando este processo de estudo, me instigando à construção do conhecimento, dando o suporte necessário, suporte esse que extrapolou o fazer acadêmico, o que só revela a essência do ser humano extraordinário que se esconde por trás do professor. Chegamos ao nosso objetivo.

À banca de Defesa: avaliadores professores doutores Elizabete Batista, (Unemat) e João Batista Cardoso (UFG), por aceitarem o convite e pelas contribuições.

Aos meus companheiros de caminhada, a turma de mestrado e doutorado PPGEL/Unemat, por compartilharem conhecimentos, enriquecerem minha trajetória acadêmica e por dividirem comigo os momentos difíceis, nos quais nos apoiávamos mutuamente. Durante o curso, senti-me entre amigos.

À amiga Maria Conceição, por toda a torcida desde o ingresso no curso. Meu carinho e afeto.

Ao amigo Marcelo Leão, por sempre ter me incentivado para esse desafio. Desafio aceito, meu querido. Encerro essa etapa de estudo. Muito obrigada!

À amiga Bruna Freitas, uma pessoa maravilhosa que Deus colocou na minha vida, grata pela amizade, carinho e partilha.

À Aline, pela revisão geral e formatação do trabalho. Obrigada por se dispor.

Aos meus companheiros de luta, colegas de trabalho, especialmente as amigas Maria Inez Ferraresso, Maria de Fatima Sérvio, Noêmia França, Rozimeire Pinheiro, Márcia dos Santos, pelas boas energias e incentivo. Valeu, minhas queridas!

Aos queridos alunos do Curso de Teatro/UAB/UnB, pelas vivências, aprendizados, carinho e apoio. Altiery Dallys, Ricardo Freitas, Jefferson Jarcem Eduardo Buttaka, Alberto Yassuo Yoshiara, Edilene Rodriguez, Hiago Gonçalves e Alex Escame, vocês moram no meu coração.

Enfim, sou imensamente grata a todos que de uma forma ou de outra tiveram sua parcela de contribuição para esta conquista.

A todos meu respeito, reconhecimento, carinho e gratidão.

## RESUMO

Procuramos, neste trabalho, empreender uma discussão sobre o trágico na peça *O pagador de promessas*, de Dias Gomes. Nela, o protagonista do drama, Zé-do-Burro, faz uma promessa em um terreiro de Candomblé e, exatamente por isso, é impedido de cumprir a jura na Igreja Católica, o que desencadeia um desfecho catastrófico, envolvendo a morte dessa personagem. Argumentamos que as configurações do trágico, no *corpus* aqui analisado, não estão necessariamente ligadas a esse final, mas desdobram-se em duas frentes: uma, ligada à impossibilidade de cumprir a promessa e a tudo o que isso revela sobre o mundo em que Zé-do-Burro se move, e outra, ligada à tensão estabelecida a partir do conflito entre as religiões e a partir da forma como se concebe o sagrado e o profano, nessa pesquisa entendidos como forças antitéticas. Desse modo, os elementos da peça são a ideologia de poder, a intolerância, os valores capitalistas, entre outros que, em conjunto e articulados, configuram-se como trágicos.

**Palavras-chave:** Teatro. Trágico/Modernidade. Mito/Religião. Racionalismo. *O pagador de promessas*. Dias Gomes.

## ABSTRACT

In this work, we attempt to undertake a discussion on the tragic in the play *O pagador de promessas*, by Dias Gomes. In that play, the main character of the drama, Zé-do-Burro, makes a promise in a Candomblé yard and, precisely because of that, he is prevented from fulfilling it in a Catholic church, which unleashes a catastrophic outcome, the death of character. We argue that the tragic configurations in the corpus analyzed here are not necessarily linked to this ending, but is rather connected to two aspects: one, linked to the impossibility of fulfilling the promise and all that this reveals about the world in which Zé Burro lives, and another, related to the tension established from the conflict between religions and by the way the sacred and the profane are conceived, in this research understood as antithetical forces. Therefore, the elements of the play are the ideology of power, intolerance, capitalist values, that, among others, together and articulated, are configured as tragic.

**Keywords:** Drama. Tragedy/Modernity. Myth/Religion. Rationalism. *O pagador de promessas*. Dias Gomes.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	13
<b>1 SOBRE A TRAGÉDIA E O CONCEITO DE TRÁGICO</b>	19
1.1 A tragédia clássica e os principais autores gregos	19
1.2 Outras concepções do trágico	24
<b>2 O TRÁGICO A PARTIR DA IMPOSSIBILIDADE DE CUMPRIR A</b>	<b>28</b>
<b>PROMESSA</b>	
<b>3 O TRÁGICO A PARTIR DO CONFLITO ENTRE O SAGRADO E O</b>	<b>37</b>
<b>PROFANO</b>	
3.1 A ordem sagrada do Cristianismo: o mito	37
3.2 O Candomblé	42
3.3 O sagrado e o profano	45
3.4 O sincretismo religioso	48
<b>4 O PHATOS DO HERÓI</b>	<b>55</b>
4.1 A relação com a tragédia clássica	56
4.2 A personagem Zé-do-Burro	58
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>71</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>73</b>

## INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, desenvolvemos um estudo do trágico no contexto da obra *O pagador de promessas*, de Dias Gomes. Por meio de uma reflexão sobre o conceito de trágico ao longo dos tempos e a partir do estudo do fenômeno do sincretismo religioso, o objetivo deste trabalho é compreender como esse tópico de importante tradição para os estudos literários está configurado nessa obra de Dias Gomes.

Publicada em 1959 e encenada pela primeira vez em 1960, *O pagador de promessas* é considerada um dos dramas mais relevantes e inovadores do teatro nacional. A obra, estruturada em três atos, surge como uma das realizações teatrais inscritas na onda de reativação do nacionalismo crítico, baseada na senda diversificada da cultura genuinamente brasileira. Na peça, somos apresentados à saga vivenciada pelo protagonista Zé-do-Burro no cumprimento de uma promessa feita pela cura do seu burro, Nicolau. Como perto do local onde morava não havia uma igreja, Zé-do-Burro acaba por fazer a promessa a Iansã em um terreiro de Candomblé — pelo sincretismo religioso, Iansã corresponde à Santa Bárbara do Catolicismo<sup>1</sup>. Tal promessa consistia em carregar uma cruz nos ombros até uma igreja. A personagem não sabia, contudo, que a igreja mais próxima estaria situada na cidade de Salvador, na Bahia. Precisamente porque fora feita em um terreiro de Candomblé, um padre e um monsenhor recusam-se a permitir que a jura da personagem fosse quitada na Igreja Católica, desencadeando um desfecho disfórico, que leva à morte a personagem principal.

Segundo Santos (2012), foi desde cedo que Alfredo de Freitas Dias Gomes (1922-1999) demonstrou, em sua carreira dramatúrgica, uma preocupação com o social. Gomes publicou a sua primeira peça, *A Comédia dos Moralistas*, ainda jovem, aos 15 anos de idade, tendo recebido, em 1939, o prêmio do antigo Serviço Nacional do Teatro por ela. A peça, contudo, nunca fora até aquele ano encenada. Aos 19 anos, teve sua primeira obra levado ao palco: *Pé-de-cabra* foi encenada no ano de 1942, sendo um grande sucesso de público e também de crítica. O autor recebeu elogios de críticos importantes de seu tempo, como Viriato Correia, que previu que Dias Gomes, cedo ou tarde, se tornaria o mais importante nome do teatro

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://jornalgggn.com.br/blog/mate-da-luz/uma-lenda-de-iansa-a-orixa-sincretizada-com-santa-barbara-por-mate-da-luz>>. Acesso em: 02 abr. 2018.

brasileiro.

Iná Camargo Costa (1987) faz uma discussão da obra teatral de Gomes, delimitando três momentos de sua produção literária. O primeiro inicia-se 1940, com o *Pé-de-cabra*, seguido por *Zeca Diabo*, *João Cambão*, *Dr. Ninguém*, *Um pobre gênio*, *Eu acuso o céu* e outras 14 peças escritas no período que vai até 1960. É nesse ano que se inicia a segunda fase do autor, após a encenação de *O pagador de promessas* e, na sequência, de *Invasão*, *A Revolução dos Beatos*, *O Bem-Amado*, *Santo Inquérito* e de demais produções que deixam entrever uma forte preocupação com o social. A segunda fase vai até 1978 e é a partir dela, segundo Costa, que a literatura de Dias Gomes começa a empregar uma voz distinta e mais madura. As produções relacionadas à teledramaturgia e ao rádio marcam a terceira fase, de que também fazem parte os contos e romances.

A escolha de empreender um estudo da obra *O pagador de promessas*, a partir do enfoque proposto, deveu-se, em grande parte, ao nosso interesse por sua dimensão social, pela sua preocupação em abordar aspectos importantes e ainda muito atuais no contexto brasileiro. De fato, a inquietação que essa obra promoveu em nosso espírito adveio principalmente do modo como o autor nos apresenta as problemáticas sociais implicadas na história de Zé-do-Burro.

Sabemos que a função social da literatura é seguramente hoje diferente daquela do passado, longe que está de exercer um papel preponderante na formação da cultura e da identidade, tendo sido gradualmente substituída por veículos como o cinema, a televisão e a internet. Entendemos que, ao abordar os problemas sociais, a literatura não deve necessariamente estar constricta a um conjunto de “boas intenções” – a um programa conscientizador, a um credo ou a uma ideologia, mas isso não significa que ela não possa constituir um ponto de partida para um efetivo recurso sociológico ou político, na medida em que instiga a nossa reflexão sobre aspectos que são constitutivos da realidade em que vivemos. Por isso, entendemos que, como afirma Candido (1995, p. 180), a literatura acelera o processo “que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais”, entre eles o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo e a capacidade de penetrar nos problemas da vida. Isso acontece com *O pagador de promessas*.

De fato, nesta obra de Dias Gomes, estamos perante uma peça que não se furta a encarar um embate cultural que se estabelece em um Brasil tão diversificado

por suas tradições, povos e manifestações religiosas. Como afirma Anatol Rosenfeld (*apud* GOMES, 2010, p. 141), a intenção do autor era encenar uma obra que produzisse “uma imagem crítica da realidade brasileira, naquilo que é caracteristicamente brasileiro e naquilo que é tipicamente humano”. Portanto, podemos dizer que Dias Gomes mostra como nosso país é constituído a partir de diferenças, sejam elas culturais, de classe social ou religiosas. Entendemos, além disso, que a dicção empregada pelo autor nesta obra faz dela um construto original e relevante para o teatro brasileiro. Segundo Rosenfeld (1993), as peças de Dias Gomes são tragédias na acepção clássica e, a propósito de *Zé-do-Burro*, o crítico fala em um herói mítico, nos moldes das tragédias gregas. Para o autor, *O pagador de promessas* é “uma das raras peças brasileiras modernas em que aparece um verdadeiro ‘herói trágico’ de certo cunho mítico. Distinguem-no a simplicidade e inflexibilidade quase monumentais e a pureza elementar das suas ações”.

Conforme Szondi (2004), é necessário notar, antes de mais nada, uma diferenciação fundamental que deve ser estabelecida entre o substantivo “tragédia” e o adjetivo “trágico”. O primeiro refere-se a um gênero literário específico, com origem na literatura grega clássica, e o segundo, a um conjunto de elementos resultantes desse gênero, que, ao longo do tempo, passou a constituir uma ideia filosófica. Segundo Szondi, foi apenas a partir de Schelling que passou a existir uma filosofia à volta do conceito. Portanto, neste trabalho, os termos “tragédia” e “trágico” partem dessa diferenciação fundamental. Embora o foco aqui proposto seja o das relações da obra com o conceito de trágico, a nossa abordagem da peça em linhas gerais também interroga de que modo *O pagador de promessas* aproxima-se da estrutura da tragédia grega clássica e atualiza o gênero.

A peça de Gomes aqui em questão é uma obra relativamente bem estudada pela crítica brasileira. Existem artigos, dissertações e teses sobre ela. Contudo, nenhum trabalho se detém especificamente na relação do trágico e do sincretismo religioso. Portanto, essa obra ainda carece de novos olhares e o estudo que aqui propomos é também relevante porque busca colmatar essa lacuna. A análise tem como base a perspectiva do trágico em autores como Friedrich Nietzsche, Terry Eagleton, Mircea Eliade, entre outros.

Como é sabido, não existe uma convivência harmoniosa entre as diversas formas de fé. O Catolicismo, por exemplo, absorveu os valores burgueses de poder e de exclusão e rejeitou as demais religiões, principalmente as de matriz africana.

Conforme já adiantado, na obra de Dias Gomes, a personagem principal não consegue pagar uma promessa na Igreja Católica, precisamente porque ela fora feita em um terreiro de Candomblé.

Argumentamos que as configurações do trágico, no *corpus* aqui analisado, não estão necessariamente ligadas ao desfecho trágico que se verifica na peça. A hipótese é que o trágico aparece relacionada a dois aspectos: um, ligado à impossibilidade de cumprir a promessa e a tudo o que isso revela sobre o mundo em que Zé-do-Burro se move, e outro, ligado à tensão estabelecida a partir do conflito entre as religiões e a partir da forma como se concebe o sagrado e o profano, nessa pesquisa entendidos como forças antitéticas.

De fato, procuramos demonstrar que Dias Gomes refletiu sobre a contradição trágica, que está relacionada a aspectos fundamentais da nossa sociedade. No autor, portanto, o “trágico” está mais próximo das concepções que encaram o conceito como uma contradição ou dualidade, como o faz Nietzsche (2013), que aborda a dualidade existente entre os impulsos de Dionísio e Apolo, dualidade essa que teria dado origem a uma crise do ser humano. Para o filósofo, é exatamente desse aspecto agonístico (*agón*) que tem origem a arte trágica, travando-se uma guerra entre *logos* (razão) e *pathos* (paixão), cujo resultado é um conflito aporético, ou seja, sem solução. Como elementos desse enredo apontamos a ideologia de poder, os valores capitalistas, como a dominação, a exclusão e o individualismo, em detrimento da solidariedade. A obra de Dias Gomes explora, ainda, os seguintes pares antitéticos: a ingenuidade *versus* o pragmatismo, o contexto rural *versus* a urbanidade.

Pretendemos também mostrar que, na peça, por meio da religiosidade, o desfecho catastrófico acontece nos moldes da paixão de Cristo. A sinceridade, a simplicidade e a devoção popular, várias vezes, contrastam com as diretrizes impostas pelos princípios católicos e por sua disciplina interna. O protagonista tem um único objetivo: honrar o pagamento de uma promessa feita a Iansã. Em sua aspiração de quitar seu débito com a divindade, a personagem realiza uma romaria à igreja de Santa Bárbara, nome dado a essa entidade no Catolicismo, a mesma Iansã da Umbanda.

Os espaços “terreiro” e “igreja” são, então, contrastados. Eis, pois, a *hamartia* (falha trágica) não construída pelo destino, a mesma verificada em Édipo e Antígona, peças de Sófocles. Como afirma Eagleton (2013, p. 120), a “falha trágica,

ou *hamartia*, é mais um tropeço – ou a perda do alvo – na própria ação do que algum defeito moral, mais um erro objetivo estúpido ou um equívoco, do que um estado de alma [...]”. Por exemplo, Antígona viu-se impedida de sepultar o irmão (prerrogativa mítica), para atender a uma lei da *pólis*.

A presença do trágico tem sido muito recorrente na literatura ao longo dos tempos e isso tem naturalmente recebido a atenção da crítica. Essa presença se verifica desde a Antiguidade Clássica, passando pelo drama no Barroco alemão e pelo Romantismo até chegar à produção literária contemporânea. Desse modo, ao procurar estudar a peça *O pagador de promessas* a partir do enfoque aqui proposto, esta pesquisa também pretende deixar uma contribuição para um tópico bastante importante e com muita tradição no contexto dos estudos literários e da linha de pesquisa na qual se inclui, Literatura e vida social.

Os dois aspectos referidos anteriormente, quando enunciamos a hipótese, refletem-se na estrutura que propomos para este trabalho. Desse modo, a presente dissertação está estruturada em quatro capítulos. Em alguns momentos da análise recorreremos a exemplos de outras obras artísticas para iluminar aspectos da peça em questão, estabelecendo comparações. Isso mostra o vigor e a atualidade da obra de Dias Gomes.

O primeiro capítulo, intitulado “Sobre a tragédia e o conceito de trágico”, é dedicado ao conceito de trágico. Expomos uma concepção de trágico, fazendo um inventário de alguns dos principais autores que pensaram o conceito. Nessa exposição, consideramos o choque entre as perspectivas da ordem mítica e da racionalidade inerente à sociedade contemporânea, dando destaque ao já referido enfoque nietzschiano.

Em seguida, no capítulo 2, intitulado “O trágico a partir da impossibilidade de cumprir a promessa”, tecemos algumas considerações sobre a promessa, fio condutor da obra, e sobre a impossibilidade de a personagem principal cumprir a jura. Procuramos entender o que isso revela sobre a sociedade retratada na peça.

No capítulo 3, intitulado, “O trágico a partir do confronto entre o sagrado e o profano”, refletimos sobre a questão da religião, centrando a discussão no Candomblé e no Cristianismo, compreendendo que, na dicotomia estabelecida entre essas duas formas de pensar os aspectos religiosos, resistem ainda forças arquetípicas que se chocam com a racionalização que configura a nossa realidade. Na base de tal reflexão, está a nossa condição trágica desde sempre: da expulsão

do paraíso até o surgimento do capitalismo, sistema de que o Cristianismo derivou. Procuramos também estabelecer algumas relações entre a divisão dos subcapítulos nos quais desenvolvemos análises sobre a ordem sagrada do Cristianismo, discutindo o mito, o sagrado e o profano e o sincretismo religioso no contexto da obra de Dias Gomes.

Já no quarto e último capítulo, mobilizamos elementos que evidenciam a trajetória trágica do herói na obra analisada, como ela se constitui. Trata-se de uma análise sobre o *phatos* do herói na tragicidade da promessa, em que procuramos interrogar de perto e analisar mais detalhadamente passagens da obra *O pagador de promessas*.

# 1 SOBRE A TRAGÉDIA E O CONCEITO DE TRÁGICO

## 1.1 A tragédia clássica e os principais autores gregos

Para darmos início às nossas considerações, podemos dizer que a reflexão sobre a tragédia se constitui a partir de um ponto de interseção entre o passado, o trágico e a experiência atual, ocorrendo em todos os momentos da literatura, conforme afirmamos na introdução. A tragédia, enquanto gênero literário, surgiu na Grécia antiga e foi no mundo helênico que atingiu o seu esplendor. Embora não saibamos precisar a sua origem, podemos dizer que há certo consenso de que a tragédia evolui dos ditirambos, cantos e danças em louvor a Dionísio, deus do vinho, da vegetação, do êxtase e das metamorfoses (ROMILLY, 1998). Nessas festividades, homens usavam máscaras de bode, uma alusão a Dioniso, e ficavam bêbados, cantando e dançando.

Pouco a pouco, os rituais dionisíacos foram se modificando e se transformando em tragédias e comédias. Platão foi um dos primeiros a refletir sobre a tragédia e o fenômeno do trágico. Para ele, era necessário pensar a tragédia desvinculada dos sentimentos; a poesia expressaria a capacidade do homem e, sendo assim, a verdade estaria nas ideias. O filósofo discute a evolução da tragédia, mas com certo afastamento para que ela se concretize como peça literária. Para ele, o homem da tragédia é atravessado por contradições e ambiguidades. Aristóteles, em sua célebre obra *Poética*, também visitou a questão, afirmando o seguinte:

É, pois, a tragédia imitação de uma ação séria e completa, dotada de extensão e, linguagem condimentada para cada uma das partes (imitação que se efetua) por meio de atores e não mediante narrativa e que opera, graças ao terror e à piedade, a purificação de tais emoções. (ARISTÓTELES, 1992, p. 12).

Na *Poética*, Aristóteles (1992) define a tragédia como sendo uma imitação de caráter elevado, de certa extensão, cujo mito (história) é contado por meio de atores, numa encenação que desperta terror e piedade e, desse modo, purifica a alma desses sentimentos violentos, ou seja, possui um efeito catártico. Segundo o autor, na tragédia grega, ao homem foi negado a sua capacidade para manter-se racional e suportar com equilíbrio as vicissitudes do seu destino. Portanto, é do choque e do conflito entre a lei da *polis* (cidade), a justiça e os valores morais e a ordem do

homem que tem origem a tragédia. Esse é o ponto-chave; em algum momento, o herói incorrerá em erro, o que Aristóteles designa por *hamartia*. A *hybris* é, por sua vez, a força impulsiva que impele a falha.

Aristóteles (1992) afirma ainda que a peripécia é “a mutação dos sucessos no contrário”, uma espécie de reviravolta, desencadeada por meio de encontros e desencontros que alteram de modo súbito a lógica do enredo e conduzem à queda e à desgraça do herói. Esse ponto de inversão seria uma das marcas da duplicidade da condição humana. Os homens são inferiores aos deuses e estes controlam o seu destino, fato perante o qual a humanidade é impotente. A partir da peripécia, dá-se o reconhecimento (*anagnórisis*), ou seja, a passagem do ignorar ao conhecer, na qual o herói conhece o seu destino.

Em termos formais, Aristóteles (1992, p. 24-45) afirma que a tragédia deve obedecer às seguintes unidades: unidade de tempo: “a tragédia, com efeito, empenha-se, o quanto possível, em não passar dum revolução do sol ou superá-la de pouco”; unidade de ação: “deve-se compor as fábulas, tal como nas tragédias, em forma dramática, em torno de uma só ação inteira e completa com início, meio e fim, para que, como um vivente uno e inteiro, produza o prazer peculiar seu”; e unidade de espaço, ou seja, deve ocorrer em um único local.

Entre os autores trágicos da Antiguidade Clássica destacam-se três, dos quais trataremos brevemente nesta pesquisa: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Apesar de terem escrito cerca de 300 peças, poucas delas chegaram até nós. De todo modo, detemos algumas informações sobre suas vidas. Na época, eles eram chamados de *didáskalos*, que significa “professor” ou “treinador”, palavra que deu origem ao termo “didascália”- conjunto de instruções ou indicações que as peças trazem e que direcionam a representação. Esses autores tinham atribuições diferentes daquelas que hoje atribuímos a um dramaturgo. Eles não só escreviam, mas também participavam como diretores e por vezes como atores, além de ensaiarem a dança e o canto da peça. Uma análise sobre as obras do período que chegaram até os dias mostra que a maior parte das tragédias se refere a mitos e lendas, e não a temas históricos, apesar, é verdade, de esses temas terem também merecido a atenção dos três grandes autores.

Ésquilo foi um dos precursores do gênero trágico – Aristóteles afirmava que foi ele que havia sido o verdadeiro criador da tragédia ática. Nascido em Eleusis, em 525 a.C., Ésquilo escreveu aproximadamente 80 tragédias, das quais sete chegaram

até nós - *Os persas*, *Os sete contra Tebas*, *As suplicantes*, *Prometeu Acorrentado*, *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides* (ROMILLY, 1998). Tendo vencido duas vezes os concursos de peças teatrais que se realizavam na Grécia, foi influenciado por Frínico e abordou temas contemporâneos em suas obras, como por exemplo o que acontece em *Os persas*, *As suplicantes* e *Os sete contra Tebas*.

A *Ésquilo* são atribuídas algumas inovações importantes, como a utilização do segundo ator, que possibilitou que o diálogo não fosse apenas com o coro, como até então acontecia, e o posicionamento do herói em uma atitude de reflexão sobre o seu destino (SNELL, 2001). A estrutura das obras do autor é simples, quando a comparamos com a de seus sucessores, uma vez que o núcleo da ação consiste em um acontecimento único. A lírica coral, por outro lado, foi bem desenvolvida nessas peças, consistindo em um dos traços marcantes da estrutura narrativa. Segundo Romilly (1998, p. 75), é com *Ésquilo* que a tragédia adquire um duplo alcance, religioso e coletivo. Romilly (1984, p. 78) afirma ainda que se vê “também com frequência em seu teatro a grande maré de violência, que a guerra representa, vir quebrar-se diante de uma vontade de resistência organizada, encarnada em um chefe heroico”. As Guerras Médicas, batalhas heroicas contribuíram para a formação do caráter daquele homem do século V a.C. e são retratadas nas obras deste autor. De fato, ele coloca em cena o debate político da sociedade grega, problematizando as situações de um ponto de vista moral, abordando os conflitos humanos e a justiça divina. Segundo Vidal-Naquet (2008, p. 229), em *Ésquilo*, “a interferência entre mundo divino e mundo humano é permanente. Os dois universos refletem-se um no outro. Não há conflito humano que não traduza um conflito entre as forças divinas. Não há tragédia humana que não seja também uma tragédia divina”.

Em *Prometeu Acorrentado*, o autor retrata a personagem homônimo, quem Zeus manda acorrentar a um rochedo para ter seu fígado devorado diariamente por águia, em virtude de ter roubado o fogo, que pertencia aos deuses, e o ter concedido à humanidade. Nesta peça, está bem evidente a intervenção do mundo divino sobre o mundo humano, o que faz com que compreendamos a afirmação de Brandão (1984, p. 17) de que “o teatro esquilino é muito mais uma teomorfização que uma antropomorfização”.

Sófocles, por sua vez, nasceu em Colono, em 496 a.C. e gozou de grande prestígio em seu tempo, chegando a ser estrategista, uma espécie de general de alta patente. Ele foi também o maior vencedor dos concursos trágicos, tendo escrito 123

peças, das quais sete tragédias chegaram até nós: *Ajás*, *Antígona*, *As traquíneas*, *Édipo Rei*, *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colono*. Se Ésquilo está associado às Guerras Médicas, como dissemos anteriormente, Sófocles está ligado ao período de Péricles e à democracia, período conhecido como a Era de Ouro de Atenas (GOMES, 2007). Várias inovações são atribuídas ao autor: a elevação do número de atores de dois para três; o aumento do número de participantes no coro de 12 para 15 pessoas; a opção por tragédias que possuíam independência, não se ligando a outras, como acontecia com as peças de Ésquilo, que eram trilogias; e uma abordagem menos rígida da lírica formal. Nas peças de Sófocles, podemos afirmar que são explorados dois tipos de sentimentos: o que está associado a um excesso de paixão e o que é consequência de um acontecimento do destino. Segundo Gomes (2007, p. 82),

Nas suas tramas, em linhas gerais, a vontade humana aparece com mais vigor do que nas outras tragédias dos escritores precedentes, seus homens são solitários e agem segundo ideias precisas que se encontram, via de regra, em profundo contraste com o mundo que os circunda. Mediante a observância de boa parte dos mitos colocados pela tradição, Sófocles ressaltava, no entanto, a grandeza e a dignidade humanas.

Uma das tragédias mais célebres do autor, *Édipo Rei*, ilustra as afirmações anteriores. A peça conta a história do rei Laio, casado com Jocasta, que, depois de uma consulta aos oráculos, tem a revelação de que o seu filho o matará e se casará com a rainha. Com o objetivo de evitar o parricídio e o incesto, Laio ordena a um servo que abandone a criança no alto da montanha com os pés amarrados, para que morra. Contudo, o servo, apiedado do menino, decide entregar a criança ao rei Polípio, de Corinto. Assim feito, Polípio leva o menino para sua casa e lhe dá o nome de Édipo. Passados alguns anos, em uma consulta aos oráculos, Édipo é confrontado com a profecia de que matará seu pai e se casará com sua mãe. Sem saber da verdade sobre seu passado, ele decide fugir para evitar a consumação da profecia. Durante a fuga de Corinto, é atacado pela tropa do seu próprio pai, matando-o em legítima defesa. Chegando a Tebas, sua cidade natal, vence a esfinge e, como recompensa, casa-se com sua mãe, Jocasta, tornando-se rei. Quando uma peste assola a cidade, o oráculo de Delfos afirma que o fim do martírio depende da identificação e punição do assassino de Laio. É então que Édipo descobre a sua verdadeira identidade e tudo se revela: a profecia fora na verdade cumprida. O parricida fura, então, os próprios olhos e abandona a cidade,

tornando-se um andarilho; Jocasta, a mãe incestuosa, suicida-se. A peça ilustra a inexorabilidade do destino, do qual o homem não pode fugir, por mais que quera, e também mostra a forma como os heróis sofocianos reagem às crises em que estão envolvidos, com uma profunda vibração interior e espiritual. De fato, a paixão de Édipo está desvinculada de um pecado ou erro original do herói, como muitas vezes acontecia nas tragédias. O herói mostra capacidade de reflexão e delibera e age com segura autonomia, respondendo ao horror que o destino reservou para ele. Se Édipo tivesse descoberto que cometera parricídio e incesto por acaso, seria uma espécie de monstro. De certo modo, a existência da profecia torna a verdade suportável, pois mostra a impotência do homem perante seu destino. Isso é o que há de agônico e contraditório na condição humana, traços que se aproximam da condição trágica.

Eurípedes, pelo contrário, já afirmava que o homem sofre as consequências de suas ações e não depende do destino traçado pelos deuses, pensamento contrário também ao de Ésquilo. O autor viveu durante um período de crise, no final do século V a.C. O último dos três grandes trágicos nasceu em Salamina, em 480 a. C., e escreveu cerca de oitenta obras, das quais 19 sobreviveram. Eurípedes foi um grande inovador das técnicas e da forma do teatro grego. Por exemplo, seus diálogos são complexos e o coro participa bem menos da ação. Considerado o inventor da intriga, Eurípedes inseriu muitas personagens, episódios e reviravoltas em suas peças (ROMILLY, 1998). Influenciado pelos sofistas, suas obras ecoam a retórica sofisticada pelo conteúdo dos debates. Gomes (2007, p. 83) afirma que, nas obras do autor,

os valores exteriores, relativos à natureza do indivíduo, são depreciados em função da euforização do que é interior e de uma vida simples. A mudança mais profunda ensejada pela obra de Eurípedes [sic], talvez tenha sido a sua avaliação do mito, posto que o nosso autor desintegra a noção clássica de que os deuses são essenciais para este mundo. A forma tradicional dos mitos e o poder dos deuses, outrora inabaláveis, não foram seus únicos alvos. Os próprios heróis foram “humanizados” e tomados por maltrapilhos [...].

Essas afirmações de Gomes podem ser confirmadas em *As troianas*, que retrata a vida das mulheres na cidade de Troia, numa altura, lembremos, em que as mulheres sequer eram consideradas membros efetivos da sociedade (não podiam votar, por exemplo). As peças deste autor não são, portanto, sobre deuses, mas sobre pessoas reais. Uma de suas criações mais famosas é *Medeia*, ainda hoje

frequentemente encenada. Medeia representou, para a época, um novo tipo de personagem na tragédia grega: primeiro por ser mulher, depois por ser a repudiada e a estrangeira perseguida. Ela se rebela contra o marido, Jasão, por ele se casar com Glauce. Tomada de fúria incontável, mata os próprios filhos que teve com o marido, para vingar-se dele e causar-lhe a maior dor possível. *Medeia* tipifica o herói que comete uma falha intencional e cai em desgraça, portanto, não em razão da má sorte ou do destino, mas como resultado das suas próprias escolhas. Estamos perante o conceito de *hybris* ou desmedida, em que a insatisfação da personagem provoca nela um erro que desestabiliza seu universo físico, psicológico, social e moral. De todo modo, mais uma vez, nos deparamos com uma personagem diante de um destino terrível, de uma situação irreconciliável, que a leva a afirmar ter perdido o amor à vida. Eurípides é tido como o mais psicológico dos trágicos, capaz de explorar o íntimo da alma humana, evidenciando suas características psicológicas mais profundas.

## 1.2 Outras concepções do trágico

Friedrich Nietzsche, em sua obra *O nascimento da tragédia*, apresenta uma visão que difere do pensamento de Aristóteles e da *Poética*. Segundo o filósofo alemão, o desenrolar da arte se daria a partir do apolíneo e do dionisíaco. Para Nietzsche, a origem da tragédia é o resultado da reconciliação de duas tendências artísticas essencialmente antagônicas: o espírito apolíneo (do deus Apolo) e o espírito dionisíaco (do deus Dionísio). Trata-se de uma visão do trágico como “oposição irreconciliável” (SZONDI, 2004, p. 48). Esse dualismo e essa oposição devem ser levados em consideração ao refletirmos sobre o trágico, porque pode lançar luz sobre a perspectiva desse conceito veiculada por Dias Gomes em *O pagador de promessas*.

Ainda segundo o filósofo alemão, a partir de Apolo advém a divindade da luz. Ela está relacionada ao que é, segundo a razão, a medida e a contenção. A tendência apolínea é símbolo das artes plásticas (pintura, escultura, etc.), da contemplação, da calma, da beleza, do repouso e do sonho. Já Dionísio, por outro lado, é o deus do informe, do desmesurado, da rebeldia dos sentidos e da exuberância – diferentemente de Apolo, ele não se manifesta por meio do sonho,

mas de um estado fisiológico mais primitivo: a embriaguez. Nela, ocorre a fusão do homem com o homem e com a natureza. Para o autor, esses dois impulsos, o apolíneo e o dionisíaco, refletem a tensão fundamental que preside a vida humana e que também está presente na arte. Por isso, afirma:

Teremos feito muito para a ciência estética quando virmos chegado não somente à observação lógica, mas também à imediata certeza dessa tomada de posição, segundo a qual o desenvolvimento da arte está ligado à dualidade do dionisíaco e do apolíneo: da mesma maneira que a dualidade dos sexos gera a vida no meio de lutas perpétuas e por aproximações somente periódicas. (NIETZSCHE, 2013, p. 44).

Ainda na tentativa de compreender os caminhos da tragédia e da concretude do trágico, podemos afirmar, em relação às ideias defendidas por Aristóteles, que o filósofo ainda estava distante da percepção do homem atual e da sua condição trágica no que se refere à questão do homem na sua individualidade.

Northrop Frye (1957), por sua vez, entende a literatura como uma repetição de escrituras seculares – o trágico seria um desses tópicos recorrentes. Para Frye (1957, p. 211), a tragédia é “uma imitação do sacrifício”, que se insere no “mito global da procura”. O autor expõe ainda duas possibilidades interpretativas para explicar o fenômeno da tragédia. Uma é a teoria de que toda tragédia expõe a onipotência do destino e a limitação do domínio do humano. A outra possibilidade é a de que o ato que desencadeia o trágico parte de uma falha. O herói possui um ânimo soberbo e isso o conduz à sua própria queda.

Vários estudiosos dissertaram sobre a relação do trágico com a modernidade. Para Williams (2002), a permanência do trágico entre nós está relacionada a mudanças estruturais, resultantes do surgimento da burguesia e do enfraquecimento da aristocracia. Desse modo, na atualidade, o trágico seria fruto das relações humanas e das estruturas sociais vigentes. Eagleton (2013), por sua vez, discute o conceito identificando-o como um modo de afirmação do indivíduo em relação à ordem social. O trágico moderno estaria ligado ao triunfo da experiência individual e ao isolamento resultante. Portanto, para Eagleton (2013, p. 57), hoje a tragicidade nasce do momento em que “o indivíduo, na ânsia de contrariar os valores da sociedade, afirma-se, mas se depara com a resistência da força que ele negara: o sistema sócio-político-econômico que atravança a busca pela liberdade plena”. Para Carlson (1997, p. 187), os heróis trágicos modernos são aqueles que pautam suas ações não pelo “interesse da justificação ética das reivindicações realmente

substantivas, mas pela simples razão de serem o tipo de homens que são”.

Portanto, como se pode perceber, pensar o trágico em nosso tempo é vislumbrar o choque entre o indivíduo e a contemporaneidade. Segundo Williams (2002), a sociedade incorporou a tragédia às atitudes do homem do século XX, ao autoesclarecimento e à busca da essência humana. Na perspectiva trágica, o homem e a ação se delineiam não como realidades que poderiam definir ou descrever, mas como problemas.

O trágico se relaciona às experiências próprias da existência humana, não se restringindo a um gênero literário e, sim, retratando aspectos da nossa condição. A tragédia, por sua vez, é compreendida como um gênero literário, com origem na Grécia Antiga. As tragédias gregas mostravam personagens ilustres ou heroicas, a partir da imitação de homens superiores. Tratava-se de uma ação elevada ou nobre, que suscitava terror e piedade nos espectadores e que acabava se direcionando para um acontecimento catastrófico. Pode-se afirmar que “a tragédia é a imitação de uma ação, e não de seres humanos. São os eventos que costumam ser trágicos, e não as pessoas” (EAGLETON, 2013, p. 120).

O gênero tragédia deu voz a uma sabedoria trágica ou à noção do lugar do homem no universo. O trágico desvincula-se da tragédia, estando mais relacionado à condição humana ao longo dos tempos. Se, na tragédia grega, as peças representavam mais o coletivo, no trágico, passa-se a divisar o indivíduo e seus dramas. O que podemos visualizar enquanto pesquisadores do trágico e da tragédia é que, com Aristóteles, abrimos novas possibilidades de repensar esses aspectos. Conforme afirma Eagleton (2013, p. 124), “vivendo em uma sociedade escravista gritantemente injusta, [Aristóteles] não percebe que é também necessária uma transformação radical de nossas capacidades para que o bem-estar humano seja possível em sua plenitude”. Como podemos perceber, o homem era visto como um ser que deveria aceitar passar por todos os infortúnios. “Esse é um ideal da tragédia varonil, máscula, repleta de heróis combativos, de espírito público, que aceitam sua punição como homens, mesmo quando não são culpados” (EAGLETON, 2013, p. 120).

Desse modo, o homem da tragédia se tornaria um ser elevado se aceitasse passivamente a sua condição e os desígnios a que fora submetido. Eagleton (2013, p. 130) acrescenta que “as personagens da tragédia são melhores do que a categoria média dos humanos, e elas provam-no, matando os pais e dormindo com

as mães, ou servindo-lhe os filhos dos irmãos, ou sacrificando os filhos para garantir o sucesso de uma aventura militar”.

A modernidade nos obriga a pensar e a ver a questão da tragédia de forma diferente, mudando o foco dos ideários da tragédia grega. Outros autores já o fizeram. Eagleton (2013, p. 131), fazendo referência ao pensamento do crítico galês Raymond Williams, nos dá a seguinte contribuição:

Raymond Williams está certo em ver que a mudança ocorrida no século XVIII, focalizando então a tragédia burguesa ou doméstica, representa, nesse sentido, tanto uma perda quanto um ganho: o sofrimento daqueles que não têm título pode agora ser levado a sério, mas o caráter geral e público da tragédia é, da mesma forma, abandonado de forma gradual.

Desse modo, é possível pensar o trágico desvinculando-o da tragédia, tal qual concebida pelos gregos, olhando mais de perto para o homem comum, que não representa o coletivo, mas sim a essência primeira do ser. A comédia humana está repleta de tragédias de pequenos homens, de situações comuns carregadas de tragicidade, obrigando-nos a olhar o ser humano e enxergá-lo em seus conflitos individuais. A esse propósito, Eagleton (2013, p. 144) afirma o seguinte:

Como experiência rotineira, a tragédia retorna exatamente no momento em que era democrática se torna cautelosa com relação a ela como ritual, mistério, heroísmo, fatalismo e verdade absoluta. E, após insistência do Iluminismo em nossa humanidade comum, surgem Schopenhauer, para quem a Vontade maligna agita-se em nossos gestos mais casuais; Marx, para quem os conflitos relacionados com a morte são mascarados pelo consenso apolíneo da democracia burguesa; Nietzsche, que detecta uma história reprimida de sangue e horror na moldagem da própria civilização; e Freud, que, da mesma forma, vê cultura como fruto de barbarismo e para quem somos todos monstros em potencial, pois as características de criminoso demonstradas por Édipo podem ser detectadas na fisionomia inocente e feliz da criança. [...]. A experiência normal pode estar amarrada a uma grande dose de desilusão, mas ela pode também falar a verdade. É isso que é ignorado pelos elitistas da tragédia, para quem apenas aqueles que estão empoleirados altivamente acima das massas podem perfurar o véu da falsa consciência e espreitar corajosamente o abismo. (EAGLETON, 2013, p.144).

## 2 O TRÁGICO A PARTIR DA IMPOSSIBILIDADE DE CUMPRIR A PROMESSA

Em *O pagador de promessas*, Dias Gomes faz uso do recurso *in medias res*. Trata-se de uma técnica que consiste em relatar os acontecimentos da história começando não pelo seu início, mas pelo meio da ação. Tal técnica é muito utilizada na tragédia clássica e foi resgatada no fazer poético moderno; por meio dela, os eventos do passado, que conduziram à situação apresentada inicialmente, são retomados pelos recursos narrativos, trazidos à baila pela memória depois de decorrido certo tempo do início ação. De fato, na peça em questão, no primeiro ato, a ação inicialmente apresentada é a seguinte:

Vem de longe o som dos atabaques dum candomblé distante, no toque de lansã. Decorrem alguns segundos até que Zé-do-Burro surja, pela rua da direita, carregando nas costas uma enorme e pesada cruz de madeira. A passos lentos, cansado, entra na praça, seguido de Rosa, sua mulher. Ele é um homem ainda moço, de 30 anos presumíveis, magro, de estatura média. Seu olhar é morto, contemplativo. Suas feições transmitem bondade, tolerância e há em seu rosto um 'quê' de infantilidade. Seus gestos são lentos, preguiçosos, bem como sua maneira de falar. Tem barba de dois ou três dias e traça-se decentemente, embora sua roupa seja mal talhada e esteja amarrotada e suja de poeira. Rosa parece pouco ter de comum com ele. É uma bela mulher, embora seus traços sejam um tanto grosseiros, tal como suas maneiras. Ao contrário do marido, tem "sangue quente". É agressiva em seu 'sexy', revelando, logo à primeira vista, uma insatisfação sexual e uma ânsia recalcada de romper com o ambiente em que se sente sufocar. Veste-se como uma provinciana que vem à cidade, mas também como uma mulher que não deseja ocultar os encantos que possui. Zé-do-Burro vai até o centro da praça e aí pousa a sua cruz, equilibrando-a na base e num dos braços, como um cavalete. Está exausto. Enxuga o suor da testa. (GOMES, 2010, p. 20-21)

Com essa indicação (didascália), o autor pretende estabelecer a situação inicial e dar-nos a conhecer as personagens principais da trama. Esse texto inicial, juntamente com as falas que se seguem, apresentam-nos a um homem que carrega uma cruz em direção a uma igreja para pagar uma promessa. Essas indicações iniciais têm também o objetivo de estabelecer uma diferenciação entre Zé e sua esposa. Enquanto o homem é retratado com traços de quietude, contemplação e bondade, a mulher tem "sangue quente" e "uma ânsia recalcada de romper com o ambiente em que se sente sufocar". Estabelece-se aí, desde já, uma dualidade, que sublinha o caráter único e solitário do herói trágico. Portanto, peça e contradição nascem juntas. O herói aparece solitário em seu propósito, sozinho contra o resto do mundo.

Ainda nesse primeiro ato, Rosa, a esposa, irritada e cansada da

peregrinação que fez com o marido, afirma:

ROSA: Essa hora está todo o mundo dormindo. (Olha-o quase com raiva).  
 Todo o mundo... menos eu, que tive a infelicidade de me casar com um  
 pagador de promessas. (GOMES, p. 22).

É importante notar que o epíteto “pagador de promessas” adquire, na fala da esposa, uma conotação pejorativa, confundindo-se com um xingamento. Isso não deixa de ser algo paradoxal, relevando, logo de início, algo importante sobre os valores de Rosa e, por extrapolação, sobre os do mundo onde Zé-do-Burro se move. De fato, ser alguém que paga promessas, à partida, é algo bom, que só pode ser praticado por aquele que honra a sua própria palavra. Na peça, é exatamente o contrário. Essa situação inicial, portanto, estabelece o tom e o conjunto de valores que serão retratados no drama. Em relação às razões que levaram à promessa de Zé-do-Burro, só saberemos de tal coisa lá pelo meio da narrativa, pelo recurso da analepse.

É interessante notarmos que a atmosfera dual, estabelecida logo de início, também guarda estreitas semelhanças com os princípios do apolíneo e do dionisíaco, expostos no capítulo anterior. Atentemos para a seguinte fala do filósofo Roberto Machado (2015, s/p) para compreendermos melhor por que fazemos tal afirmação:

**O apolíneo é o princípio de individuação, um processo de criação do indivíduo**, que se realiza como uma experiência da medida e da consciência de si. E se Nietzsche dá a esse processo o nome de apolíneo é porque, para ele, Apolo — deus da beleza, **cujos lemas são "Conhece-te a ti mesmo" e "Nada em demasia" — é a imagem divina do princípio de individuação**. O que se pode compreender pelas duas propriedades que ele encontra em Apolo: o brilho e a aparência. Apolo é o brilhante, o resplandecente, o solar; ao mesmo tempo, conceber o mundo apolíneo como brilhante significa criar um tipo específico de proteção contra o sombrio, o tenebroso da vida: a proteção pela aparência. A bela aparência apolínea é uma ocultação. **Os deuses e heróis apolíneos são aparências artísticas que tornam a vida desejável, encobrendo o sofrimento pela criação de uma ilusão. Essa ilusão é o princípio de individuação. Assim, o indivíduo, essa criação luminosa e aparente, é o modo apolíneo de triunfar do sofrimento pela ocultação de seus traços.** (Grifos nossos).

Podemos afirmar que, por um lado, a promessa é o índice de individuação na obra, aproximando-se de um ideal apolíneo; por outro, ela esconde o sofrimento, o sombrio e o tenebroso da vida. Essa afirmação se sustenta na própria descrição

que é feita da personagem principal, que fez a jura e que carrega a cruz, conforme já comentamos: “Seu [de Zé-do-Burro] olhar é morto, contemplativo. Suas feições transmitem bondade, tolerância e há em seu rosto um ‘quê’ de infantilidade. Seus gestos são lentos, preguiçosos, bem como sua maneira de falar”. Essa tranquilidade, em uma perspectiva nietzscheiziana, é, conforme Machado, uma ocultação do sofrimento que está por vir. A promessa é o gatilho que revela a desmedida – ou seja, o espírito dionisíaco, que conduz à morte da personagem principal. Conforme Machado (2015, s/p), “o que se manifesta na experiência dionisíaca é a *hybris*, a desmesura, a desmedida”. Em vez da consciência de si, apolínea, o espírito dionisíaco “produz a desintegração do eu, a abolição da subjetividade, o entusiasmo, o enfeitiçamento, o abandono ao êxtase divino, a loucura mística do deus da possessão”. Argumentamos, portanto, que a ideia de promessa é central para a concepção de trágico que emana da obra.

A palavra “promessa” vem do latim *comprometere*<sup>2</sup>, vocábulo formado pela justaposição de *com* e *prometere*, este por sua vez formado por *pro-*, prefixo que significa “à frente”, e *mittere*, “mandar”, “enviar”. Desse modo, “prometer”, no início, queria dizer “enviar adiante”. Contudo, por meio da acepção implícita de “dizer antes”, “prever”, passou a significar “levar a esperar”, que é o resultado de uma promessa. Aquele que promete recebe *agora* algo em troca de uma ação cuja performance acontecerá no futuro.

A promessa é um instrumento utilizado para se obter algum tipo de benefício, ou seja, a partir dela, espera-se uma recompensa. Ela é manifestada pela vontade e pelo desejo das pessoas que declaram algo em troca daquilo que foi recebido. As promessas são expressões que comprometem o falante com o cumprimento de algo por meio de uma jura, de uma combinação ou de outros meios.

Historicamente, as primeiras promessas de que se tem conhecimento são as bíblicas – promessas do livramento, promessas de proteção, promessas de futuro, promessas do impossível, promessa da terra prometida etc. Todas elas eram promessas de resposta às orações dos fiéis e possuíam um significado mais profundo, isto é, por meio delas, se acreditava poder receber a graça pretendida, se fossem seguidos os mandamentos que elas regiam. Com as promessas, Deus

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://origemdapalavra.com.br/site/palavras/comprometer/>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

selava uma aliança com aquele que cumpria o estabelecido no pacto. Uma premissa importante era a de que as promessas não eram retratáveis ou passíveis de alterações; eram antes apresentadas como princípios de verdades absolutas, inquestionáveis e sem nenhuma possibilidade de serem modificadas. Na Bíblia, tem-se como convicção que outros podem fazer juramentos e se esquecerem deles; mas, se Deus promete, Ele cumpre. O livro de Hebreus anuncia que Deus deu tanto a sua promessa como seu juramento<sup>3</sup>. A escritura ainda diz que “quem fez a promessa é fiel”<sup>4</sup>.

Hoje, a prática da promessa é ainda muito comum. Persistem, por exemplo, as promessas aos santos, que também não podem ser revogadas por figurarem no âmbito do sagrado. Nelas, existe o medo de que, se não for cumprida, poderá recair sobre o fiel o peso de ter que arcar com todos os infortúnios advindos desse comportamento de rupturas. Em contrapartida, há promessas nas quais quase não existe a menor intenção de serem cumpridas. Como exemplo disso, podemos mencionar os juramentos de alguns políticos, que na maioria das vezes, acabam não colocando em prática aquilo que afirmam em seus discursos.

Em *O pagador de promessas*, o herói da peça tem um único e inabalável desígnio: o de honrar uma promessa, em um contexto de miscigenação religiosa. Nesse momento histórico retratado, meados do século XX brasileiro, a oposição a uma discriminação imposta pelo próprio sistema já dividia o povo. Podemos dizer que esse homem simples do campo que deseja cumprir a sua jura representa uma coletividade, não só o indivíduo, mas também diversas classes sociais. O que deveria ser um simples ato de fé toma proporções gigantescas quando a personagem principal, Zé, é barrada pelo vigário local, que o impede de entrar na igreja carregando a cruz que havia prometido.

Na configuração da obra, pagar uma promessa feita ao divino, para o homem simples, é uma dívida que precisa de quitação. A palavra empenhada tem, portanto, grande peso. A peça flagra que, para a maioria das pessoas, nos tempos atuais, isso não é o mais comum, visto que muitos não cumprem o que prometem e veem a promessa como um mero acordo que pode ser mudado a qualquer momento. É também por isso que aponta a fala de Rosa, que comentamos no início deste

---

<sup>3</sup>“Para que por duas coisas imutáveis, nas quais é impossível que Deus minta, tenhamos a firme consolação, nós, os que pomos o nosso refúgio em reter a esperança proposta.” (BÍBLIA SAGRADA, 6:18).

<sup>4</sup>“Retenhamos firmes a confissão da nossa esperança; porque fiel é o que prometeu” (BÍBLIA SAGRADA, 10:23).

capítulo. Pelo contrário, para a personagem Zé-do-Burro, a palavra é o que o diferencia dos animais, é o que o aproxima de Deus. Já que fora Deus, por intermédio de uma divindade do Candomblé, que salvara a vida de seu companheiro, ele, Zé-do-Burro, cumprira o acordo. Desse modo, configuravam-se as circunstâncias para que a dívida fosse quitada. Espera-se cumprimento por parte daquele que profere uma promessa. Ao pronunciarmos determinadas palavras, assumimos as mais diferentes posições, dependendo dos interesses advindos dessa ação. É claro o desejo, a intenção de quitar a dívida com a divindade por parte de Zé.

Em *O pagador de promessas*, a promessa a Deus, por intermédio de uma divindade do Candomblé, é interpretada como uma afronta às regras daqueles que concebem uma única forma de vivenciar o lado religioso. Temos aqui, novamente, a ideia da “oposição irreconciliável”, que expusemos no capítulo 1 e que marca um dos modos de ver o trágico. No contexto da obra de Gomes, o Candomblé contrasta com os dogmas e as pretensas verdades difundidas pela Igreja Católica. Trata-se de algo que precisa ser contido. Os homens criam leis próprias, mesmo depois de feitos acordos, agindo, desse modo, segundo as suas vontades momentâneas. Por essa razão, um ato, por mais simples que seja, configura-se como um afrontamento à precipitação de uma revolta que precisa ser eliminada. O domínio por meio das palavras determina o que é justo e o que é de direito.

Quanto ao outro que se sente como devedor, ele precisa honrar o compromisso feito e, para isso, necessita de permissão das autoridades para realizar o acordo que fizera com Deus. Ora, tal intermediação não se dá por uma questão de justiça e, sim, pelo interesse de julgar quem é merecedor, quem é, segundo seus próprios critérios, adequado ou não para adentrar a igreja. São como juízes das promessas feitas pelos outros, intermediando os acontecimentos com a autoridade imposta aos homens, sem levar em consideração o diferente, apenas como objetivo central de se manter a ordem estabelecida e o poder a eles conferido. Nesse jogo, servem-se dos carrascos. Precisam apenas cumprir as ordens daqueles que mantêm em seus discursos o poder e as normas mais apropriadas para cada situação, para cada devedor.

Zé-do-Burro também faz um acordo e tem a sua parcela de dívida com aquela que cumpriu o acordo de salvar o seu companheiro, o burro. Diante disso, deve cumprir o juramento, haja vista que a outra parte envolvida já cumprira o

acordo. A palavra empenhada é dívida que precisa ser paga. Zé tinha uma dívida que precisava ser paga, mesmo que o caminho para esse cumprimento o direcionasse ao trágico, ao confronto que os homens colocam como obstáculos, ou mesmo como juros acrescidos à sua dívida.

A promessa está ligada a um aspecto trágico quando o cumprimento dela se transforma em encerramento e na morte figurada do devedor - ou mesmo daquele que espera que ela seja uma luz de esperança em um mundo onde esperar por um futuro sem libertação se tornou uma constante. Criam-se fins trágicos, não por haver vidas e sonhos, mas porque talvez o sofrimento das vidas das personagens já configure um fim mesmo durante o seu existir. O fim já está anunciado durante o viver das personagens. Desse modo, cada uma delas busca na promessa divina ou humana um alívio de seu sofrimento, que começa mesmo antes das catástrofes e da calamidade dos acontecimentos que colocam outros rumos em suas vidas. A dívida é difícil de ser paga quando os homens mudam as moedas de troca.

Ao relacionar aspectos do trágico na obra estudada, percebemos que elas suscitam questões que nos angustiam e para as quais buscamos respostas. Pode-se, então, aventar como algo inevitável uma explicação sociológica: o ambiente externo influencia no interno, constituindo-se parte integrante do núcleo da ação dramática. E, por meio dos estudos literários, podemos promover reflexões que contribuem para a formação e o entendimento do ser humano, que, no dizer de Candido (2011, p. 177), funciona como “um equipamento intelectual efetivo” e traz à tona “os valores que a sociedade preconiza, ou que consideram prejudiciais”. É na tomada de consciência da realidade que nos é apresentada que podemos vislumbrar possibilidades de sair da relação de dependência, avançando no processo de libertação das imposições externas.

As consequências de um processo de colonização, perceptíveis até hoje, são trágicas. Essa tragicidade revela-se, por exemplo, no resgate daquilo que foi perdido. Torna-se cada vez mais imperativo dissociar dos valores da vida moderna. Com a personagem Zé-do-Burro, o não cumprimento se dá pela incompreensão do mundo moderno, pela falta de diálogo com as diferenças e pela desconsideração das influências do processo de miscigenação, que nega o que é marca característica do povo brasileiro.

Espera-se cumprimento por parte daquele que profere uma promessa. Ao pronunciarmos determinadas palavras, assumimos as mais diferentes posições,

dependendo dos interesses advindos de determinada ação. Dias Gomes, com sua obra, denuncia um processo de exclusão das diferenças, o egocentrismo arraigado e o desrespeito em relação à cultura do outro. De diferentes lugares enunciativos, acessamos o mundo e estabelecemos relações com ele, o que suscita questões que podem representar contextos e realidades diferentes. O autor não fala de forma isolada; sua voz emite ecos que nos permitem pensar outras situações, outros lugares. Uma obra não pertence e não simboliza apenas o lugar onde ela foi produzida, porque, por meio da literatura, estabelecemos redes de comunicação. Ao analisar os romances de Graciliano Ramos, Abdala Junior (2012, p. 125-126) afirma que o autor, por meio de suas obras, suscita problemáticas de atores sociais e ainda:

que eles se organizam em torno da aspiração do escritor por associar ficção a um processo histórico mais amplo. Sua aspiração pode ser situada como uma inclinação de sua potencialidade subjetiva, uma possibilidade que procura configurar como objetiva, um impulso que se projeta em seus horizontes de expectativas. O processo histórico em que se manifesta o sujeito, como se depreendem do conjunto de sua obra, vincula-se a uma práxis social que escapa às determinações individuais, mas também pode ser visto como uma rede supra individual, que tem suas malhas definidas por múltiplos campos de conhecimento e circunscrições de práticas sociais. Não procura o escritor um sentido de totalidade enquanto um sistema fechado, mas como conglomerados de tensas redes de articulações mais gerais.

As circunstâncias expostas levam-nos a pensar as relações de poder, frutos do processo de modernidade que faz com que pessoas fiquem alienadas e camuflem realidades, acentuando tragicamente a condição do sujeito em determinados lugares. O mundo capitalista moderno faz com que os seres humanos fiquem sem perspectivas e sem meios para sair de situações de subalternidade, envolvidos em um processo asfixiante, mas desprovidos da percepção de suas próprias posições. Dias Gomes enfatiza rupturas provocadas pela falta de diálogo entre os homens, que desconsidera o outro com suas diferenças e experiências; desse modo, o que deveria unir distancia cada vez mais os seres humanos, acentuando o choque entre os grupos sociais, impondo barreiras que dificultam uma relação menos conflituosa.

Nesses termos, podemos relacionar as outras personagens de *O pagador de promessas* como sujeitos presos a esse mundo, um mundo que os devora na medida em que não conseguem extrapolar a realidade que se lhes apresenta. De

certa forma, Zé-do-Burro e as demais personagens, como sua esposa Rosa, o repórter, a prostituta Marli, o cafetão Bonitão, o padre e o arcebispo, entre outros, compõem o cenário das personagens emparedadas e sem perceptivas futuras, por estarem presos a um sistema que os impulsiona à manutenção da ordem estabelecida pelo mundo moderno e o capitalismo. Em Dias Gomes, à personagem Zé-do-Burro é negado o direito de honrar a dívida com a divindade, contrariando os seus princípios religiosos que orientam a personagem e que, de resto, são herança da formação do povo brasileiro. Reproduzimos de forma condicionada aspectos de uma estrutura sociocultural. Conforme afirma Abdala Junior (2012, p. 127):

a hegemonia (e com elas suas formas *mentis dominantes*) é sempre porosa, tanto no mundo da economia, da sociedade e da política, como no da vida cultural [...] nada poderia ser diferente – modos de articulação dominantes – que levam os atores sociais que dele participam a práticas convencionais, determinadas, que os encarceram.

Zé-do-Burro pode ser comparado a tantos Zés do Burro da vida, em diferentes contextos da sociedade. São muitos outros Zés que vivenciam situações semelhantes à do nosso protagonista. São muitos os excluídos por não se engrenarem numa sociedade que não consegue conviver e dialogar com as diferenças, que desconsidera traços e heranças culturais, frutos de um processo de colonização do nosso país. E tudo isso em nome de uma concepção religiosa dita oficial, impera assim uma barreira, que nega outras formas de viver o lado religioso. É o que ocorre no conjunto do drama *O pagador de promessas*, no qual o sincretismo religioso, presente por meio dos rituais do Candomblé, herança do povo africano, é confrontado e negado com a/pela ideologia cristã.

A obra de Dias Gomes retrata a falta do diálogo com a diferença, tão comum no Brasil até os dias de hoje. Isso leva-nos a refletir sobre várias outras situações nas quais isso está posto, como na falta de compreensão das autoridades religiosas (padre e arcebispo) em relação à fé que professa Zé-do-Burro, impossibilitando o diálogo.

As religiões criaram espaços sagrados que se distinguem ideologicamente. Contudo, a personagem Zé-do-Burro não absorve tal lógica, situando-se ainda uma perspectiva mítica. Em outras palavras, não seria engano dizer que de Zé imana o desejo e a vontade de uma proximidade com Deus em sua forma mais pura, o que

interpretamos como algo que reflete arquétipos<sup>5</sup> que voltam com força e rigor.

Existe, também, um confronto entre a pureza e a inocência na personagem. Zé-do-Burro não encontra relação entre a sua religiosidade e aquela que é proposta para ele no mundo contemporâneo, pois, na personagem, há uma imanência que transcende e se transforma em um modo de libertação de determinismos ligados aos aspectos sociais.

Dessa forma, o aspecto religioso constitui-se como elemento trágico e decisivo pela situação contextual: contradições, rupturas, alienação e individualismo. Ao contrário disso, a religiosidade presente na personagem Zé-do-Burro poderia significar uma forma de resgate do sentimento humano, como um retorno à conquista do tempo de sentir, do cognitivo e do cotidiano como fortalecimento do ser humano. Uma vez que o mundo moderno, muitas vezes, aproxima-se do caos, o homem busca uma proximidade com o divino na forma de estabelecer uma certeza, de encontrar uma força que o torne inteiro. Os arquétipos caminham, nesse sentido, na busca de algo que possa explicar a natureza das coisas. É importante dizer que são várias as formas como esses arquétipos se apresentam e ganham espaços, não nos cabe aqui relacioná-los, uma vez que “é inútil decorar uma lista de arquétipos. Esses são complexos de vivência que sobrevêm aos indivíduos como destino e seus efeitos são sentidos em nossa vida pessoal” (JUNG, 2000, p. 39).

Nesse sentido, a religião escraviza o homem ao impor-lhe o que é certo ou errado em relação a outros valores. O que temos no presente são, por um lado, as regras e, por outro, a vida, que é anterior a essas regras, suscitada arquetipicamente. No mundo capitalista, o *ter* sufoca o *ser*. Na busca do *ter*, vivenciamos o trágico e a individualidade. Por um lado, criamos regras suscitadas pela força mítica do Deus único, regras essas centralizadas na ideia do pecado; por outro lado, há em nós, perspectivas irracionais. Ao mesmo tempo, buscamos a completude do ser, queremos sentir o mundo e desejamos uma unidade.

Podemos afirmar que, num primeiro plano da obra em questão, está a problemática da promessa, conforme procuramos expor neste parágrafo; num segundo plano, encontramos o conflito suscitado pelo sincretismo religioso e, subjacente a isso, num conflito mais profundo, o choque de forças arquetípicas com a realidade pragmática do capitalismo, que envolve inclusive todas as formas

---

<sup>5</sup>O arquétipo, conforme Jung, “representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a inconsciência individual na qual se manifesta” (2000, p. 23).

religiosas e alguns elementos que podem constituir-se como uma das vias de autodefinição da consciência. A intolerância da Igreja Católica é personificada no poder do Padre Olavo e na insensibilidade do Monsenhor convocado para resolver o problema.

### 3 O TRÁGICO A PARTIR DO CONFLITO ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

#### 3.1 A ordem sagrada do Cristianismo: o mito

O ponto de partida que aqui propomos para a análise da obra *O pagador de promessas* é a ideia de que o sentimento de incompletude, inerente ao ser humano, pode se revelar trágico por conta também do seu desejo de unidade. Trata-se de um antagonismo exterior e interior, pois o que o tornaria inteiro seria a sua relação primeira com Deus, o real, tal qual afirma Mircea Eliade (1992), em *O sagrado e o profano*. De acordo com Jung (2000, p. 23),

A humanidade sempre teve em abundância imagens poderosas que a protegiam magicamente contra as coisas abissais da alma, assustadoramente vivas. As figuras do inconsciente sempre foram expressas através de imagens protetoras e curativas, e assim expelidas da psique para o espaço cósmicos.

Essas imagens estão relacionadas, na peça, às divindades religiosas do Candomblé e Catolicismo, respectivamente, a Iansã e a Santa Bárbara, compreendidas do ponto de vista particularizado de Zé-do-Burro e mal interpretadas pelas autoridades católicas.

Adotamos, nesta investigação, o conceito de homogêneo como sendo o de um todo indissociável. Procuramos entender o trágico desvinculado da tragédia, embora seja inegável essa primeira relação. A perspectiva de Nietzsche (2013) sobre a dualidade e a contradição trágica é fundamental para entendermos como perspectiva proposta pela obra em questão. Podemos afirmar que os valores burgueses anularam a vida na medida em que, por vezes, impuseram como imperativo categórico: o cárcere do *ser* em função do *ter*.

As religiões foram apacando suas características iniciais e se desligaram da arte e do mito. Elas perderam seu caráter original, como argumenta Georg Lukács

(2000), em *A teoria do romance*. As festas foram dessacralizadas e morreu o lado festivo da vida, de que restaram apenas resquícios, como o carnaval. Contudo, o trágico sobrevive como uma realização estética e como condição ontológica do ser, como bem defendeu Nietzsche. Maffesoli segue a mesma linha de pensamento e afirma:

Diria que há uma inegável e árdua sabedoria no reconhecimento da 'força das coisas'. Sem dúvida, é duro viver. Mas essa aspereza é o sal da vida intensa. É isso mesmo o que, nas histórias humanas, faz do trágico o vetor dos verdadeiros momentos culturais. Aceitando reconhecer que tudo que chega legitimamente, o 'grande dizer sim à vida' nietzschiano, não é senão o eco da humilde grandeza da vida ordinária: toda existência humana é formada de húmus. É levar em conta essa sombra que assegura, em última instância, a perduração do ser. (MAFFESOLI, 2003, p. 15).

Zé-do-Burro, protagonista, representa uma religiosidade mais próxima do mundo arcaico, primitiva, irracional, que sobrevive arquetipicamente em contraponto ao racionalismo, inerente ao avanço burguês. Por um lado, somos orientados para a racionalidade, mas, como argumenta Unamuno (1996), por outro lado, somos animais sentimentais. Desse modo, o aspecto trágico estabelece-se na tensão que se efetiva entre a ordem dominante, o capitalismo, e os valores arcaicos, e se estende dramaticamente à consciência do protagonista. outras palavras, o catolicismo, nesse contexto, é algo externo que interfere e produz uma problemática trágica. Como argumenta Michel Maffesoli (1944), em *O eterno instante: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*, Deus e o Estado foram maneiras econômicas de pensar e de organizar as forças que ultrapassam o indivíduo. Soma-se ao contexto o brutal choque de realidade que enfrenta Zé-do-Burro, na sua inocência, alheio aos paradigmas da urbanidade degradada. A experiência religiosa ainda se mantém como um conjunto de dogmas; isso algumas vezes acentua o conflito, como ocorre na análise proposta por nós. Conforme afirma Unamuno (1996, p. 69-70),

Talvez contra o Espírito Santo seja o verdadeiro pecado que não tem remissão, é o pecado da heresia, o de pensar por conta própria. Já se ouviu aqui, na Espanha, que ser liberal, isto é herege, é pior do que ser assassino, ladrão ou adúltero. O pecado mais grave é não obedecer a igreja, cuja infalibilidade nos defende da razão.

A religiosidade da personagem principal remonta a um tempo mais antigo em que o mito tinha uma forte presença. O cristianismo criou um distanciamento do mito e, segundo alguns pesquisadores, a tendência é retirá-lo da experiência religiosa e

deixá-lo como ciência e história, racionalizando-o. Entretanto, é possível pensar ser religioso fugindo de dogmas: o retorno do mito, uma manifestação mais primitiva, é uma forma de se estabelecer uma relação menos formal com o cosmo. Zé-do-Burro, mesmo inconscientemente, aproxima-se do mito de forma original, tal como a acepção primeira de mito, não percebendo distinções, entre as diversas religiões, nos modos de expressar a fé.

A igreja é uma forma de controle. O crente deve viver a fé, sem questionar, e obedecer às regras que lhe são impostas, usadas como coerção que poderá desencadear vários conflitos do ser com ele mesmo. Tudo isso em nome do que as igrejas se tornaram: um grande investimento capitalista que influi na ordem da sociedade.

A doutrina cristã, que é e quer ser somente moral, e com suas medidas absolutas, por exemplo, com sua veracidade de Deus, relega a arte, toda arte, no meio da mentira, isto é, nega-a e reprova, a condena. [...] A hostilidade à vida: pois, toda a vida se fundamenta na aparência, na arte, na ilusão, na ótica, na necessidade da perspectiva do erro. O cristianismo foi, desde o início, essencial e fundamentalmente, saciedade e tédio pela vida, que se dissimulam, se disfarçam somente sob a fantasia da fé em 'outra' vida, numa vida 'melhor'. (NIETZSCHE, 2013, p. 29).

No mundo moderno, acabamos por perder a totalidade do nosso ser e fomos condenados à solidão. Essa perda acontece por conta da “nostalgia do paraíso que a produtividade do espírito construiu. A religião nasceu de tal perda” (GATTO; RODRIGUES; SILVA, 2015, p. 95). Conforme afirmam esses autores:

o sintoma solidão é essa sensação de perda experimentada pelo ato de comer o fruto proibido. Pela desobediência a Deus, fomos obrigados a vivenciar essa solidão. A solidão primeira do trágico é aquela provocada pela perda do paraíso de que tratam todas as religiões. Experimentamos do fruto da árvore do conhecimento, como está no Gênesis, e fomos entregues a nossa própria sorte. (GATTO, RODRIGUES; SILVA, 2015, p. 95).

Buscamos uma aproximação com Deus na sua forma mais primitiva, como no tempo dos mitos: o ser na sua totalidade e não o homem fragmentado que não consegue manter uma unidade com o cosmo e, por isso, busca o resgate da sua inteireza por meio da religião.

Quando inventamos a religião, enquanto maneira de retorno a Deus, já trazíamos nostalgia do espírito de coletividade, de um tempo em que havia comunhão, mesmo conflituosa, entre homem e natureza, coletividade e Deus, mas perdemos isto, por que fomos digamos assim, condenados à

individualidade solitária. (GATTO, RODRIGUES; SILVA, 2015, p. 95).

É possível apontar que, em *O pagador de promessas*, a ação dramática é desencadeada pela situação em que ocorre no choque entre as formas opostas de conceber o sagrado, fato agravado ainda por aspectos de intolerância e incompreensão em relação ao outro. Como afirma Lesky, aludindo ao pensamento de Schopenhauer:

Junto ao trágico condicionado pelo mal e ao trágico condicionado por um destino cego, aparece aquela terceira forma a que Schopenhauer concedeu especial importância: o trágico das circunstâncias que se produz quando entra em conflito dois ou mais contrários igualmente válidos. Naturalmente, Schopenhauer encontrou nessa possibilidade uma confirmação de sua visão pessimista do mundo (LESKY, 1971, p. 49).

*O pagador de promessas* caminha no sentido dessa terceira forma de expressão do trágico, ao se chocarem concepções distintas de pensar o fenômeno religioso, de um lado, o Candomblé e, de outro, o Catolicismo; no entanto, a incompreensão, a inacessibilidade ao diálogo e a intolerância provocam o trágico. Refletindo ainda a perspectiva do trágico, podemos recorrer a Maffesoli (2003, p. 26-27) para pensarmos as cisões entre a modernidade e a pós-modernidade:

Há, portanto, no afrontamento do destino, um furor de viver que não pode senão chocar as mentes reflexivas e outros gestores do saber que de fato, só são capazes de identificar e analisar os pensamentos e os modos de vida medianos. Ora, o destino recorda que o ser é acontecimento, até mesmo advento. Para retomar a oposição modernidade/pós-modernidade, podemos dizer que, na primeira, a história se desenrola, enquanto, que na segunda o acontecimento advém. Ele se intromete. Ele força e violenta. Daí o aspecto brutal, inesperado, sempre surpreendente que não deixa de ter. Aí reencontramos a diferença de tonalidade entre o drama, ou a dialética, que postula uma solução ou uma síntese possível, e o trágico, que é aporético por construção. O acontecimento é singular. Mas sua singularidade se arraiga em um substrato arcaico intemporal. Trata-se, certamente, de “arcaísmos” repensados em função do presente, vividos de uma maneira específica, mas que nem por isso conservam menos a memória das origens. [...] Não há dúvida de que o que é vivido qualitativamente, com intensidade, se dedica a fazer ressurgir o que já está, no seio do próprio ser, seja individual ou coletivo. [...] Entre o romantismo ou a filosofia da vida, há a acentuação do aspecto trágico do presente, assim como sua exigência, seu furor de viver e o sentido da urgência que impulsiona.

O mito seria, então, uma forma de retorno a um tempo mais arcaico, o que ainda não é muito bem compreendido e, na maioria das vezes, está associado a histórias contadas (conto de fadas) sem nenhum teor de verdade. No entanto, o mito

também pode ser percebido como forma de transmissão de uma verdade essencial, a realidade primária da própria vida. Esse ponto de vista admite que haja uma ordem sobrenatural no universo. Os materialistas, por outro lado, afirmam apenas a existência de matéria e fatos físicos separados e desprovidos de verdades metafísicas. Os mitos existem fora da prisão e permitem ao ser humano escapar dela, podendo ver outras belezas. A mitologia apresenta-nos formas de representações do divino, mas não de forma arbitrária. A religião e, sobretudo, o Cristianismo, ramificou-se, colocando no limite a racionalidade do homem que se apresenta como o dono da verdade, propagando, por vezes, a intolerância e o desrespeito ao outro. O elo entre o ser e o mistério do mito distancia-se do aspecto religioso, enclausurando-se nas máscaras que não permitem sentir a divindade existente na natureza, manifestada por meio dos mitos.

Para estabelecer comparações entre diferentes abordagens sobre o mito, podemos citar o musical *Nha Fala*<sup>6</sup>, de Flora Gomes, que nos faz refletir sobre a relação entre o moderno e a tradição, o encontro do velho e do novo, por exemplo, na questão entre línguas étnicas e europeias e entre morte e vida. Na perspectiva do musical, não há como negar que os componentes culturais africanos, fruto das heranças coloniais, estão presentes no moderno. “Nha Fala” significa “a minha voz” – e, por extensão, o meu destino, a minha vida, o meu caminho. A música e o canto serão sempre símbolos de liberdade. No musical, o maior obstáculo seria pensar como absorvemos essas heranças coloniais que se entrecruzam e determinam mudanças em todos os aspectos, assim como compreender no mundo moderno uma aproximação com os mitos.

As mais diferentes formas de se expressar, cada uma de acordo com princípios, heranças e tradições, chocam-se muitas vezes com a realidade que nos é apresentada. É necessário, então, extrapolar aquilo que está posto e chegar à essência.

---

<sup>6</sup>*Nha Fala* (2002). De: Flora Gomes. Com: Bia Gomes, Fatou N'Diaye, Jean-Christophe Dollé. Gênero: Comédia, Musical. Classificação: M/6. Outros dados: POR/Guiné-Bissau/FRA/LUX, 2002, Cores, Duração: 90 minutos. Em crioulo, “a minha fala (título em português), é um longa-metragem de Flora Gomes, uma coprodução entre Portugal, a França e o Luxemburgo. O filme foi intitulado em Portugal *A Minha Voz*. Trata-se de uma comédia musical protagonizada por uma linda jovem mestiça que viola um interdito cultural. A transgressão é simbólica: em vez de a levar a um confronto com a morte, leva-a a um confronto com a vida. Em vez de causar a anunciada tragédia, torna-se ato redentor que a liberta. A tragédia, augúrio ditado pela negra condição africana, é contornada por um poder maior, que a tradição subestima, reprimida pelo colonialismo: a força da vida.

Se além desse horror, considerarmos o êxtase delicioso que diante dessa ruptura do *principium individuationis*, se eleva no fundo mais íntimo do homem, da própria natureza, então começamos a entrever em que consiste a essência do dionisíaco, que melhor ainda compreendemos pela analogia da embriaguez. Que seja pelo poder da bebida narcótica, da qual todos os homens e todos os povos primitivos falam em seus hinos, ou pela força despótica da renovação primaveril que penetra alegremente na natureza, essas exaltações dionisíacas se despertam, arrastando em seu ímpeto o indivíduo até aniquilá-lo num completo esquecimento de si mesmo. (SCHOPENHAUER *apud* NIETZSCHE, 2013, p. 49).

O choque da expressão de fé de Zé-do-Burro com a realidade objetiva do mundo capitalista, que contextualiza *O pagador de promessas*, e com a hostilidade nas relações humanas, que se situam na zona de interesse individual e capital, eleva o protagonista a outra dimensão da condição humana, na medida em que ele se relaciona de forma genuína com a espiritualidade e com o mundo, diferentemente da maioria das personagens, que se orientam por interesses próprios e concretos.

O repórter que faz a cobertura do caso de Zé em torno da igreja desfigura o propósito original do simples homem, atribuindo-lhe a causa da reforma agrária. Parte da promessa de Zé-do-Burro implicava dividir e doar as suas terras e a outra parte consistia em carregar uma cruz do lugar onde morava até a igreja de Santa Bárbara, na Bahia. A personagem não sabia sequer o que significava reforma agrária e foi utilizada como instrumento de manipulação do repórter para atingir uma finalidade midiática. Ainda podemos citar a personagem do cafetão Bonitão, que ora explora Marli, prostituta que lhe tem afeto, ora aproveita-se da condição subalterna de Rosa. Esta, por sua vez, também se move no sentido do próprio benefício material, quando abandona o marido e se sujeita às intenções de Bonitão para usufruir de algum conforto.

### 3.2 O Candomblé

Para que possamos compreender alguns aspectos mobilizados nesta análise, apresentamos, neste subtópico, alguns breves apontamentos sobre o Candomblé. Segundo Nascimento (2010), a História das religiões de matrizes africanas tem sido feita, no Brasil, de forma quase anônima. Não há muitos dos terreiros fundados ao longo do tempo em quase todas as cidades do país. Isso é também um reflexo da marginalização e da discriminação dirigida ao negro em nossa sociedade. De fato, por serem religiões de transe, de culto aos espíritos e em alguns casos de sacrifício

animal, as religiões afro-brasileiras têm sido associadas à “magia negra”. A discriminação talvez também se deva ao fato de elas não apresentarem uma ética maniqueísta, de bem *versus* mal, conforme estabelecem as religiões cristãs tradicionais.

Em 1960, portanto, um ano após o lançamento de *O pagador de promessas*, os filósofos Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir visitaram a Bahia e tiveram como cicerones o escritor Jorge Amado e sua esposa Zélia Gattai. Durante a visita a um terreiro de Candomblé, Beauvoir presenciou o transe de uma jovem negra, após o que indagou os seus cicerones e outros amigos presentes: “Como se explicam os transe?” Em resposta, alguns evocaram o sobrenatural; outros confessaram ignorância. A propósito disso, a filósofa reflete o seguinte:

O certo é que esses fatos nada têm de patológico, mas são de ordem cultural; encontramos experiências análogas em todos os lugares onde indivíduos estão divididos entre duas civilizações. Obrigados a se dobrarem ao mundo ocidental, os negros da Bahia, outrora escravos, hoje explorados, sofrem uma opressão que chega a lhes tirar a posse de si mesmos; para se defenderem, não lhes basta preservar seus costumes, suas tradições e suas crenças: eles cultivam as técnicas que os ajudam a se arrancar, através do êxtase, da personagem mentirosa na qual foram aprisionados; no instante em que parecem perder-se é que se reencontram: eles são possuídos, sim, mas por sua própria verdade. O candomblé, se não transforma os seres humanos em deuses, ao menos, através da cumplicidade de espíritos imaginários, restitui a humanidade a homens rebaixados à categoria de rebanho. (BEAUVOIR, 2010, p. 563-564).

Afastando-se, portanto, de uma explicação sobrenatural para explicar o fenômeno religioso que presenciara, a autora arrisca antes uma razão sociológica: o Candomblé devolveria ao negro, escravizado outrora e incessantemente discriminado na atualidade, uma condição de soberania que todo ser humano tem o direito de reivindicar, fazendo do momento de êxtase um momento supremo de liberdade e de vida individual. A religião seria, portanto, para esses fiéis um modo de resgate da sua própria humanidade.

Nascimento (2010) afirma ainda que, ao longo dos tempos, vem se tentando romper com a ideia de uma superioridade religiosa, luta essa que caminha lado a lado com aquela contra a discriminação racial. Um argumento de peso, no contexto dessa luta, é aquele segundo o qual todos os sistemas religiosos baseiam-se em categorias do pensamento mágico. Por exemplo, a missa católica emprega uma série de atos simbólicos, como bênçãos ou a transubstanciação da hóstia em corpo de Cristo; o Candomblé também se vale de procedimentos simbólicos e rituais.

Pode-se afirmar que o sincretismo resultou de iniciativas do Catolicismo no sentido de penetrar no espaço de outras religiões e conquistar seus membros, por meio da inserção do culto católico nesses outros espaços. Portanto, nesse caso, o sincretismo se deu de dentro para dentro da Igreja Católica. Inevitavelmente, surgiram pontos em comum, que possibilitaram o sincretismo e a síntese da qual se originaram as religiões afro-brasileiras. Por outro lado, afirma Nascimento (2010), essa incorporação não deixou de ser uma tentativa de evitar a extinção dos cultos de matizes africanas, ameaçados pela cultura local dominante.

O Candomblé tem por base a alma da Natureza, ou seja, a sua alma. Por isso, é uma religião anímica. O termo deriva da junção do termo *candomble* (uma dança com atabaques) e o *iorubá*, que significa “casa”. Candomblé, portanto, significa, portanto, “casa da dança com atabaques”.

No decorrer da História do negro no Brasil, duas etnias predominaram no desembarque de escravos negros africanos nas costas brasileiras: os bantos e os sudaneses. A partir de 1549, eles trouxeram para o Brasil uma religião fortemente baseada na crença “em deuses que incorporam em seus filhos, [...] em sacrifícios animais, no uso de ervas e rezas para obtenção de curas, no conhecimento do futuro e na busca pela melhoria da sorte transformação do futuro” (NASCIMENTO, 2010, p. 929). Os templos de Candomblé são chamados de casas, roças ou terreiros, e é lá que decorrem as celebrações.

No século XVII, o tráfico negreiro para a América se intensificou. Com os escravizados, algumas plantas foram trazidas da África para o Brasil; contudo, algumas vegetações usadas pelos negros em seus cultos não chegavam a cruzar o Atlântico. De acordo com Lopes (2008, p. 92), “a falta de elementos nativos das terras africanas seria sentida também no preparo das comidas destinadas aos orixás devotados pelos negros”. Sem esses ingredientes, não haveria a possibilidade de alimentar os orixás, ancestrais divinizados que corresponderiam a pontos de força da Natureza.

Segundo a crença dos seguidores das religiões africanas, as entidades cultuadas no Candomblé designam-se por “orixás”. Elas andaram pela terra como seres humanos, tornando-se depois seres divinos. Desse modo, pode-se entender o motivo pelo qual a tradição de alimentar essas entidades é tão presente nos cultos africanos. Além disso, acredita-se que os orixás adquiriram um controle sobre fenômenos da natureza, como raios, chuvas, árvores e minérios e sobre ofícios e

condições humanas, como agricultura, pesca, metalurgia, guerra, maternidade e saúde. Esses seres precisam alimentar-se para terem axé, ou seja, a força sagrada, para realizarem os pedidos de seus protegidos, seus “filhos”. As oferendas, ou obrigações (equivalentes às “promessas” do Catolicismo), podem ser realizadas com o intuito de agradecer, pedir perdão ou, de forma mais geral, para fortalecer simbolicamente as divindades, dando-lhes atenção, respeito, reconhecimento, amor e confiança (VIANNA, 2008). Apesar da necessidade de substituição dos alimentos votivos para os cultos em solo brasileiro, vários elementos utilizados nas oferendas são de fato originários das terras africanas. Entretanto, encontram-se também elementos nativos americanos, como o milho nas comidas de Oxossi, Iemanjá, Omulú ou Xapanã. Trata-se, portanto, da influência brasileira sob os ritos de matrizes africanas (LOPES, 2008). Em *O pagador de promessas*, tem protagonismo a orixá Iansã, de quem trataremos mais adiante.

### 3.3 O sagrado e o profano

Em *O pagador de promessas*, a Igreja Católica é colocada como um espaço diferente dos demais, onde pessoas se agrupam em nome de sua fé. Há o entendimento de que o lugar é sagrado e só a partir dele pode se atingir uma transcendência e se praticar a religião e as crenças. Esse espaço, a igreja, na obra, é um dos palcos principais de discussão das nossas reflexões. Na verdade, destacam-se, em princípio, dois espaços, justapostos e contrastados: terreiro *versus* igreja. Se considerarmos que um sinal é suficiente para indicar a sacralidade de um lugar, podemos dizer que tanto a igreja, como o terreiro podem ser considerados espaços sagrados.

A concepção do sagrado se manifesta como uma realidade distinta das realidades naturais, remetendo ao extraordinário, ao anormal, ao transcendental, ao metafísico. Quando o processo é tratado como um fato natural, biológico, normal, estamos no campo do profano, ou seja, de tudo aquilo que não é sagrado. Conforme afirma Eliade (1992, p. 18), “a dessacralização caracteriza a experiência total do ser humano não-religioso das sociedades modernas, que tem dificuldades em reencontrar as dimensões existenciais do ser humano religioso das sociedades arcaicas”. A primeira questão que se faz necessário esclarecer fere a usual concepção de sagrado e profano. O autor também afirma que

É preciso acrescentar que tal existência profana jamais se encontra no estado puro. Seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso. [...] Até a existência mais dessacralizada conserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo [...]. É através da experiência do sagrado que o homem pode perceber a diferença entre aquilo que é real, poderoso, rico e significativo, e o que é desprovido dessas qualidades, pois é real e absoluto. (ELIADE, 1992, p. 18).

Zé-do-Burro vive mais próximo do sagrado, do tempo de divino. Podemos aqui diferenciar dois conceitos de “tempo”: o tempo cronológico do homem carnal, *krónos*, e o tempo oportuno, *kairós*, que não está limitado a uma ação humana. A partir disso, podemos dizer que se estabelece, na peça, um choque entre a forma como se compreendem esses dois tempos, relacionada a um choque entre o profano e sagrado. Na obra, o elemento trágico surge, em princípio, pela incompreensão dessas duas realidades. Para o homem religioso, essa falta de homogeneidade espacial é refletida na experiência de uma oposição entre o espaço sagrado, que é o único real, e o restante que o rodeia. O sagrado diferencia-se do profano e, por meio das hierofanias, pode manifestar-se em qualquer objeto do mundo profano, transformando a realidade circundante. Quando o sagrado se manifesta, não só há uma ruptura na homogeneidade do espaço, mas a revelação de uma realidade absoluta, contra a não-realidade da vasta extensão em torno dele. Não nos cabe falar em uma hierarquia do sagrado, pensando-se em religião. Processa-se, na verdade, o que chamamos de sincretismo religioso.

Isso não é compreendido pelo padre Olavo e pelo arcebispo Monsenhor; eles negam a legitimidade da cultura africana e rejeitam a possibilidade de um encontro e de um diálogo entre as tradições, no sentido de integrar modos de manifestar e sentir a experiência religiosa. Por outro lado, com naturalidade, Zé-do-Burro percebe o mundo de forma sincrética e busca movimentar as suas ações nesse sentido, gerando um embate entre as esferas institucionais que não avançaram na mesma compreensão. O protagonista não tem consciência da dimensão de seu posicionamento, num cenário tão hostil, e coloca-se na contramão de instituições consolidadas historicamente e portadoras de um discurso autoritário.

Bakhtin (2010, p.139), ao tratar do romance, faz uma reflexão sobre “o significado do tema do sujeito que fala e sua palavra dentro da esfera extraliterária da vida e da ideologia”. Para o autor, o sentido da palavra do outro é de fundamental

importância no processo de constituição ideológica do sujeito, sendo que essa palavra sai da esfera de informações, de regras, de modelos, etc., e procura alinhar a ação ideológica desse indivíduo no mundo. Surge, portanto, como “palavra autoritária e como a palavra interiormente persuasiva” (2010, p.139).

Essas categorias das palavras alheias podem apresentar-se unidas em uma só palavra, mas isso nem sempre ocorre. Comumente, o processo de formação ideológica apresenta-se a partir das diferenças entre a palavra autoritária e a interiormente persuasiva. Enquanto a primeira necessita desta última para a consciência, a palavra interiormente persuasiva precisa de autoridade, ou seja, uma carece da outra.

No embate que se desenvolve em *O pagador de promessas*, a palavra autoritária está fortemente presente no discurso religioso quando o padre Olavo e o arcebispo Monsenhor proíbem Zé-do-Burro de entrar na igreja para cumprir a sua promessa. Nessa ocasião, o arcebispo diz ao protagonista: “Com a autoridade de que estou investido, eu o liberto dessa promessa, já disse. Venha fazer outra” (GOMES, 2010, p.126). No entanto, Zé não se convence com essa fala e insiste em cumprir a promessa primeira. Segundo Bakhtin (2010, p.143),

A palavra autoritária exige de nós o reconhecimento e a assimilação, ela se impõe a nós independentemente do grau de sua persuasão interior no que nos diz respeito; nós já a encontramos unida à autoridade. A palavra autoritária, numa zona mais remota, é organicamente ligada ao passado hierárquico.

Zé não reconhece o discurso das autoridades religiosas que lhe impedem a consolidação da promessa. A palavra autoritária não é determinante para o processo de transformação ideológica da consciência da personagem principal, que persiste até a sua morte na tentativa de cumprir a jura. Uma vez que as atitudes de Zé-do-Burro não se deixam guiar pela palavra autoritária da igreja, pode-se afirmar que essa personagem encontra uma maneira própria e original de viver a sua fé. Para o homem religioso, o espaço sagrado tem um valor existencial. Desse modo, o homem não religioso é aquele que rejeita a sacralidade do mundo, leva apenas uma existência “profana”, desprovida de todo o investimento religioso. Contudo, seja qual for o grau de profanidade a que o mundo chegou, o homem que escolhe uma vida profana não consegue abolir completamente o mundo religioso, tão imbricada a religião está no reino no humano (ELIADE, 1992).

O acontecimento religioso pode ser pensado em duas partes: o sagrado e o

profano, um em contraste com o outro. Nos estudos sobre religião, alguns autores afirmam que essas duas concepções, criadas pelo espírito humano, são diferentes e não se pode estabelecer entre elas nenhuma ligação. Então, a religião acentua essa distinção. O sagrado estaria mais ligado ao transcendental e ao metafísico. O conceito do sagrado como hierofania seria a manifestação de uma entidade sagrada, o que implicaria, entre outras coisas, a crença em um Deus (ELIADE, 1992).

Consideramos, todavia, que seja possível a ligação entre as categorias do sagrado e do profano. As atitudes tidas como profanas não anulam a possibilidade de manifestação do sagrado, inclusive em alguns rituais (festas de santo nas quais há a presença de algumas expressões como dança, cortejar, bebida alcoólica etc.).

### 3.4 O sincretismo religioso

O Brasil é um país constitucionalmente laico. Essa disposição constitucional, contudo, tem que ser confrontada com o fato de que o Catolicismo é a religião oficial do Brasil. Além disso, várias datas consideradas sagradas por essa religião são instituídas como feriados nacionais, como, por exemplo, o Natal, que marca o nascimento de Cristo. De todo modo, não existe uma única manifestação religiosa imposta e vigente, o que pressupõe, pelo menos legalmente, o respeito às diferentes expressões de pensamento. Nesse cenário, o sincretismo religioso afirma a possibilidade de diferentes credos. Podemos considerá-lo, portanto, como uma combinação de alguns princípios de diversas origens nos quais algumas crenças se fundem e continuam exercendo influências mútuas. Como afirmou o antropólogo Darcy Ribeiro (1995), em sua obra *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, o país não apresenta uma cultura padronizada: aqui existem Brasís.

Ferretti (1997), em seu estudo sobre o sincretismo afro-brasileiro como característica do fenômeno religioso, começa por afirmar que o sincretismo é uma palavra considerada maldita, que provoca mal-estar em muitos ambientes. Diversos pesquisadores, inclusive, evitam mencioná-la, confundindo-a com uma amálgama de elementos confusos, imposição do colonialismo; outros propõem inclusive aboli-la.

De acordo com Ferretti, o termo “sincretismo” possui duplo sentido. Ele é usado ora com um significado objetivo, que alude à mistura de religiões, ora com um significado subjetivo, que inclui uma avaliação a tal mistura. A partir do século XVII,

o caráter negativo começou a ganhar força, aludindo à conciliação ilegítima de práticas religiosas, uma verdadeira heresia. Ainda hoje, no Brasil, esse sentido encontra-se muito difundido. Segundo o autor, embora não admitam, além de terem paradigmas homogêneos, todas as religiões são sincréticas, apresentando o resultado da síntese de elementos heterogêneos, provenientes de diversas origens. Contudo, quando se fala nesse termo, pensa-se imediatamente nas religiões afro-brasileiras, que seriam um “aglomerado indigesto” de ritos e mitos ou uma espécie de “bricolagem” (FERRETTI, 1997, 183). Toda religião se pretende verdadeira e pura, mas em verdade todas são sincréticas, todas são bricolagem e aglomerados.

O sincretismo evoca também a ideia de opressão e de imposição da religião do colonizador sobre o colonizado, implicando uma relação de submissão das classes subalternas e suas tradições. Talvez também por esse motivo o termo tenha má fama. Prova disso é que, segundo Ferretti (1993, p. 184),

No campo das religiões afro-brasileiras, diversos dirigentes e militantes, sobretudo os mais intelectualizados tendem atualmente a seguir a estratégia de condenar o sincretismo. Esta atitude defendida por alguns há tempos, difundiu-se entre nós principalmente após a realização, em 1983 na Bahia, da II Conferência Mundial da Tradição dos Orixás e Cultura. Desde então líderes conhecidos das religiões afro-brasileiras passaram a condenar o sincretismo afro-católico, afirmando não ser hoje mais necessário disfarçar as crenças africanas por traz de uma máscara colonial católica.

Essa seria uma das reivindicações do movimento de reafrikanização, que defende a volta a um africanismo primitivo e puro. Ferretti fala mesmo em uma espécie de “guerra santa” de combate ao sincretismo, que procura negar ou ocultar vestígios do catolicismo. Alguns defendem a retirada dos quadros e figuras de santos dos terreiros de Candomblé, para evitar a confusão deles com os orixás. O *pagador de promessas* mostra que essa pretensão de pureza existe dos dois lados, ou seja, os católicos também não aceitam a identificação dos orixás com os santos. O epicentro do embate de Zé-do-Burro com o padre tem justamente a ver com o fato de que o clérigo não admitia que Iansã pudesse ser identificada com Santa Bárbara. Ferretti critica esses posicionamentos puristas, afirmando que

Provavelmente no passado, esta devoção teria se originado da estratégia de aceitar a dominação, como forma possível de sobrevivência numa sociedade opressora. Atualmente esta estratégia não se faz mais necessária numa sociedade pluralista, em que se discutem direitos das minorias, como bem o expressam diversos líderes de movimentos negros e de comunidades afro-religiosas. Mas para a maioria, antigos esquemas mentais permanecem e não mudam com facilidade de um momento para

outro. Já ouvimos líderes religiosos afirmarem que não retiram imagens de santos católicos de paredes e altares para seus terreiros não serem confundidos com igrejas de crentes (evangélicas).

Mais à frente, no mesmo trabalho, Ferretti (1997, p. 193) identifica no fenômeno do sincretismo afro-brasileiro a capacidade do brasileiro de unir tendências muitas vezes díspares e contrastantes, separadas por séculos e tradições opostas. Isso equivale a dizer que o afro-brasileiro é, ao mesmo tempo, católico e praticante de outras religiões, e não há como negar essa realidade histórica. Desse modo, sincretizar corresponde a uma forma de resistência diuturna, a mesma encontrada nos quilombos. Apesar das resistências, hoje, em terreiros de Candomblé e Umbanda, ou, de maneira geral, em regiões onde há forte influência da cultura afro, santos e orixás continuam convivendo.

Para Shohat e Stam (2006, p.81-82), “o sincretismo sempre foi parte integrante da história e da arte”, atingindo o paroxismo de violência com o processo de colonização das Américas. Foi Colombo quem iniciou o processo de colonização, que “acelerou e modelou um novo mundo de práticas e ideologias, que fez das Américas o cenário da mistura entre índios, africanos, europeus e, mais tarde, da diáspora imigratória de todo o mundo”.

Por muito tempo, os valores do Catolicismo conviveram com diferentes crenças e rituais e a Igreja Católica esteve rodeada pelos terreiros de Candomblé e de Umbanda, desde quando, no Brasil, verificou-se o encontro entre três culturas: a ameríndia, nativa da terra; a europeia, trazida pelos colonizadores portugueses; e, mais tarde, a africana, trazida pelos escravos. Esse encontro, contudo, não se deu de forma harmoniosa. Houve, antes, a imposição de uma cultura em relação a outras, isto é, índios e negros foram submetidos aos rituais católicos, recebendo influências do dominante, o colonizador europeu.

A imposição religiosa é fruto desse processo. Entretanto, os povos dominados não deixaram totalmente de lado suas origens, continuando a praticar os rituais de seus povos. Tais rituais sobreviveram à colonização, ao desenvolvimento e à urbanização das cidades. Como comentamos anteriormente, numa perspectiva mais ampla, o sagrado sobrevive, mesmo com a presença de forças dominantes.

Devemos considerar também que, no mundo contemporâneo, como desde sempre, verifica-se uma necessidade de busca pela totalidade perdida e pela nossa essência enquanto seres humanos. As religiões, inclusive, nasceram de tal necessidade. De acordo com Unamuno (1996, p. 58-59),

O Cristianismo surgiu, dizíamos, de uma confluência dos dois grandes processos espirituais, o judaico e o helênico, cada um dos quais chegara, por sua vez, se não à definição precisa, pelo menos ao preciso anseio de outra vida. Entre os judeus, a fé em outra vida não foi nem geral, nem clara, mas levou-os a ela a fé num Deus pessoal e vivo, cuja formação é toda sua história espiritual.

Nessa tentativa, buscamos explicações para os nossos próprios impulsos. Por meio dos arquétipos, convivemos com nossa herança histórica e cultural e com nossa ligação a nós mesmos. No tempo do mito, sempre há uma repetição, um tempo para o qual o passado nunca está morto, para o qual ele nunca é passado.

O sincretismo seria uma forma de aproximar diferentes manifestações religiosas. A religião arcaica praticava a festa selvagem, o ritual, o mito, enquanto o Cristianismo considera todas essas ações como pagãs. Passamos por um processo de civilização que acabou por afastar o homem do lado mais mítico de suas crenças, restando disso apenas uma memória distante, relacionada a um passado longínquo, arcaico, mas recuperado arquetipicamente. No entanto, conforme afirmamos anteriormente, é próprio do ser humano o sentimento de incompletude e o desejo de manter certa unidade. Portanto, ele assume uma condição trágica, por ter em si forças que se opõem, de ordem pragmática, na busca de sua totalidade, desejando uma aproximação com Deus na sua forma mais primitiva, como afirma Eliade (1992). É natural e característica principal do homem a busca pelas crenças e emoções como possibilidade de sua integração ao cosmos.

Nesse sentido, o ímpeto para um “desencarcerar-se” torna-se imperativo, pois “o homem necessita periodicamente da evasão em que se sente escravo, prisioneiro de obrigações, regras de conduta, trabalhos forçados, necessidades” (ORTEGA Y GASSET, 2004, p. 75). Também, do mesmo modo, outra forma de se pensar esse “extravasar-se” seria a de atentarmos para o exemplo da religião dionisíaca: “Dionísio é um deus universal – deus da Vida, de todo renascer primaveril em planta, animal e homem, mas também deus dos mortos. Deus amável, delicioso, prazenteiro e festival” (ORTEGA Y GASSET, 2004, p. 78). A religião dionisíaca, sintoma da força motivadora do dionisismo, estabeleceu-se e consagrou-se na Grécia, conforme Ortega y Gasset:

A religião dionisíaca invadiu a Grécia com incrível rapidez; viu-se nela a possibilidade de contato com uma realidade mais autenticamente transcendente, mais genuinamente divina [...]. Dionísio é a visão extática de

um Ultramundo que é a verdade desse mundo. É uma religião visionária. (ORTEGA Y GASSET, 2004, p. 80-81).

De modo semelhante, Dionísio é assim definido pelo pensador espanhol:

Dionísio e a religião dionisíaca representam a tentativa de o homem libertar-se da vida como preocupação que é sua forma primária e substantiva. O dionisíaco é a vida como descuido, sem sentidos, o abandono ao puro existir e a fé em algo mais além da personalidade – a personalidade é consciência, deliberação, cautelosa e suspeitosa previsão, regulamentada conduta, razão – mais poderoso, constante e fecundo que esta leva o homem generosamente em seus braços, enriquece sua existência e o salva. (ORTEGA Y GASSET, 2004, p. 79-80).

Privilegia-se, desse modo, uma concepção de *ser*, como forma de resgate para um novo homem, livre das amarras ideológicas do Cristianismo.

A máscara é a mais clara evidência do trágico, uma vez que evidencia nossa relatividade e impotência, no entanto, 'ninguém pode dizer de que o homem é, em absoluto, incapaz, nem correlativamente de que será capaz. Cabe somente delinear em cada instante a fronteira momentânea entre sua impotência real e à onipotência que imagina'. (ORTEGA Y GASSET, 2004, p. 94).

Em *O pagador de promessas*, o sincretismo é a motivação principal para o conflito e o desfecho trágico da peça: o sincretismo e a promessa causam repulsa e estranhamento nas personagens católicas. Notemos, contudo, que isso é especialmente surpreendente, se considerarmos que a peça se passa em Salvador, no dia de Santa Bárbara, uma data festejada não só por católicos, mas também pelos adeptos do culto aos orixás. A peça expõe que, mesmo em ambientes aparentemente mais progressistas, as atitudes continuam a ser as mais conservadoras.

Segundo Dias e Almeida (2014), o culto à Iansã tem origem na Nigéria, nas margens do rio Niger. Segundo o mito dessa *orixá*, ela é a esposa de Xangô, que foi quem lhe ensinou sobre a eletricidade e os trovões. Ela guerreava ao lado de Ogum, senhor das guerras, e soprava o fogo que forjava as armas. Iansã é considerada, por isso, como o orixá dos raios, ventos e tempestades. Já Santa Bárbara é uma santa católica, associada à proteção contra raios, tempestades e incêndios. Ela também é venerada por militares. Diz-se que a santa nasceu na região onde é hoje a Turquia, em uma família pagã, que depois se converteu ao cristianismo. Santa Bárbara acabou denunciada e entregue a autoridades que a torturaram e decapitaram. O pai da santa, carrasco de sua morte, teria sido morto por um raio.

Reside aí o porquê de ela ser escolhida e sincretizada com a *orixá* *lansã*. As duas representam forças simbólicas, físicas e espirituais, e podem influenciar o curso da natureza. Em *O pagador de promessas*, conforme afirma Minha Tia, a vendedora de beiju que tenta convencer Zé de que ele poderia cumprir a sua promessa no terreiro de *lansã*:

MINHA TIA: É a mesma coisa, meu filho! *lansã* é Santa Bárbara. Eu lhe mostro lá no “peji” a imagem da santa. (GOMES, 2010, p. 133).

Atentemos também para o trecho a seguir:

ZÉ: [...] contei pra Mãe de Santo o meu caso. Ela disse que era mesmo com *lansã*, dona dos raios e das trovoadas. *lansã* tinha ferido Nicolau [...] pra ela eu devia fazer uma obrigação, quer dizer: uma promessa. [...] E eu me lembrei então que *lansã* é Santa Bárbara e prometi que se Nicolau ficasse bom eu carregava uma cruz de madeira de minha roça até a igreja dela, no dia de sua festa, uma cruz tão pesada como a de Cristo.  
 PADRE (Como se anotasse as palavras): Tão pesada como a de Cristo. O senhor prometeu isso a...  
 ZÉ: A Santa Bárbara.  
 PADRE: A *lansã*!  
 ZÉ: É a mesma coisa...  
 PADRE (Grita): Não é a mesma coisa! (GOMES, 2010, p. 49-50).

No trecho acima citado, Zé-do-Burro tenta convencer o Padre Olavo da legitimidade de a promessa ter sido feita a *lansã*. O padre incessantemente nega tal legitimidade. Estabelece-se, desse modo, um confronto entre ideais do Catolicismo e do Candomblé. Trata-se de uma relação de poder, em que o clérigo deseja firmar a ideia de uma “religião oficial”, única e dogmática, marginalizando qualquer outra. Nota-se também que a ideia de que possa haver um encontro entre as duas religiões é algo que causa repulsa física às personagens católicas, como se pode perceber nesta fala da beata:

BEATA: Não é não senhora! Santa Bárbara é uma santa católica. E *lansã* é... é coisa de candomblé, que Deus me perdoe!... (benze-se repetidas vezes e sai) (GOMES, 2010, p. 131).

Zé-do-Burro, às vezes, chega a amenizar a importância ou a influência da cultura africana:

ZÉ-DO-BURRO: Eu também nunca fui muito de frequentar terreiro de candomblé. (GOMES, 2010, p. 69).

A personagem afirma que a razão pela qual jurou a lansã fora meramente circunstancial, uma situação que o deixara sem escolhas: “Mas o pobre do Nicolau estava morrendo”. Ele recebera, inclusive, instruções para tanto:

ZÉ-DO-BURRO: contei pra Mãe de Santo o meu caso. Ela disse que era mesmo com lansã, dona dos raios e das trovoadas. lansã tinha ferido Nicolau. (GOMES, 2010, p. 69).

Em sua simplicidade, o que importa para a personagem não é uma afirmação ideológica ou uma reivindicação da possibilidade do sincretismo; o que Zé-do-Burro deseja é apenas cumprimento da promessa e, para isso, basta que o padre, autoridade oficial, detentora do poder, permita sua entrada com a cruz na igreja.

É interessante notarmos que as outras personagens populares mostram-se bem mais flexíveis do que o padre. Eles relativizam a querela e compreendem a questão da mesma forma que Zé-do-Burro. O povo, de forma geral, ganha um retrato positivo na obra, em contraste com a classe clerical, retratada como inflexível e fascista. Para o homem simples, a fé e as suas várias manifestações parecem algo de mais fácil compreensão.

Na peça, são contrastadas ainda as realidades da personagem principal e do padre: de um lado, um homem simples, sertanejo, entende que Santa Bárbara e lansã são a mesma entidade; de outro, o padre, esclarecido e poderoso, faz do homem simples o seu inimigo, ao opor-se à sua entrada na igreja, mostrando-se incapaz de compreender o outro. Na visão inflexível do líder religioso, o terreiro de Candomblé confunde-se com a própria casa do Diabo e qualquer manifestação desse local, transferida para a sacralidade da igreja, poderia contaminar a casa de Deus.

Novamente, estamos perante uma “oposição irreconciliável”, que configura o tom trágico da obra. Trata-se do embate de duas realidades em tudo contrárias. Com a personagem Zé-do-Burro, o não cumprimento da promessa se dá pela completa incompreensão do mundo moderno, que se traduz na falta de diálogo com as diferenças e na desconsideração das influências do processo de miscigenação que nega o que é marca característica do povo brasileiro.

#### 4 O PHATOS DO HERÓI

Como afirmamos, nesta análise de *O pagador de promessas*, partimos do princípio de que o trágico, na peça, não reside na morte da personagem principal e, sim, de modo mais abrangente, em diversas outras situações contextuais. Em *Dioniso: apologia do teatro*, Pierre-Aimé Touchard (1978) chama a atenção para a ideia de que um dos aspectos fundamentais para o estabelecimento da atmosfera trágica é a relação estabelecida com o receptor da obra, importando menos que o desfecho seja ou não disfórico, que as personagens sejam os pequenos deste mundo, ou que os acontecimentos em questão sejam banais ou elevados.

Portanto, o que importa é discutir o trágico no núcleo da ação dramática, sendo esse também o contexto conflituoso da existência humana no mundo moderno. Finais felizes e infelizes, *a priori*, nada têm a ver com a questão, porque o que importa é a mutabilidade, mais do que qualquer tipo específico de conclusão. O puro fato de haver um final, no sentido de que isso é tudo da ação que nós, espectadores, testemunhamos, realça a transitoriedade tanto da felicidade, quanto da infelicidade, e faz lembrar a condição a que ambas levarão no final, ou seja, à morte. Porém, se a própria morte é feliz ou infeliz, isso pode depender, em parte, do que aprendemos na vida em relação às lições da mutabilidade (EGLEATON, 2013).

Primeiramente, buscamos compreender o significado da palavra *pathos*. Proveniente do grego, o termo significa “paixão”, “excesso”, “catástrofe” e “sofrimento”. Segundo Nietzsche (1998, p. 19), o *pathos* está relacionado às ideias “da nobreza e da distância”, se confundindo com “o duradouro, dominante sentimento global de uma elevada estirpe senhorial, em sua relação com uma estirpe baixa [...] - eis a origem da oposição 'bom' e 'ruim'”. O filósofo mais tarde chamará *pathos* de “sentimento de existir”, algo que se relaciona a uma “divinização da existência”, que não fala apenas ao nosso entendimento, mas à totalidade de nosso ser. Dessa maneira, ao abrir o campo do sentido, a arte está investida do poder de deslocar a transcendência para o plano de imanência da vida.

Ilustrando a ideia de que o trágico não está necessariamente veiculado à morte, ao final catastrófico, o filme *Beleza Americana*<sup>7</sup> nos faz pensar essa questão.

---

<sup>7</sup>*American Beauty* (*Beleza Americana*, no Brasil e em Portugal). Duração: 122 min. Gênero: Drama. Trata-se de um filme norte-americano de 1999 dirigido por Sam Mendes e escrito por Alan Ball. Kevin Spacey é o protagonista do filme no papel de Lester Burnham, um homem que enfrenta uma crise da meia-idade ao se apaixonar por Angela, a melhor amiga de sua filha adolescente. O elenco é

Por exemplo, o desfecho catastrófico, a morte de Lester, o protagonista, perde lugar no contexto, tornando-se significativo pela consciência do herói. Houve um recurso estético de ampliar tal consciência pelas reminiscências da pós-morte. Lester, diante do caos da sua vida (adultério, desemprego, revelações escandalosas etc.), quando questionando sobre seu estado, afirma estar ótimo.

Muitas vezes, o mundo não nos permite ver a vida em toda a sua amplitude. A personagem de Lester vê felicidade na morte no exato momento em que ela acontece, porque consegue compreender a beleza da vida – a morte não é dada como fim, mas como possibilidade de acesso ao eterno. As personagens do filme experimentam um vazio da existência; têm tudo e, ao mesmo tempo, nada. Esses elementos nos fazem pensar em como nos colocamos diante da vida, e a morte está posta no *como* vivemos. Trata-se de “uma afirmação da vida, suficientemente multiforme para incluir nela a morte” (MAFFESOLI, 2003, p. 26). E ainda, segundo Nietzsche (2013),

Se abstrairmos, por um momento, o caráter exteriormente perceptível do herói – que, no fundo, nada mais é que uma imagem luminosa projetada numa parede escura, isto é, uma aparência pura e simples – penetramos então no mito que se projeta nesses reflexos luminosos, constatamos subitamente um fenômeno que se manifesta como o inverso de um fenômeno ótico bem conhecido. Se depois de termos feito grande esforço para fitar o sol de frente, nos desviarmos, manchas escuras aparecem diante de nossos olhos, como benéfico remédio que acalma nossa dor, de modo inverso, essas aparências luminosas do herói de Sófocles – numa palavra, o apolíneo da máscara – são as consequências necessárias de um olhar profundo para dentro do horroroso da natureza: são como manchas de luz que devem aliviar o olhar cruelmente dilatado pela horripilante noite. Somente nesse sentido nos é permitido acreditar que possuímos o conceito exato, sério e significativo da serenidade helênica, enquanto que, na realidade, por todos os caminhos e sendas do pensamento contemporâneo topamos com o conceito mentiroso de um bem-estar não ameaçado, sob o qual essa serenidade é geralmente representada. (NIETZSCHE, 2013, p. 104-105).

#### 4.1 A relação com a tragédia clássica

A peça *O pagador de promessas* apresenta algumas características que a filiam à tragédia clássica. Considerando o que expusemos no capítulo 1, podemos afirmar que a obra de Gomes respeita a regra das três unidades proposta por

---

composto por Annette Bening no papel da esposa materialista de Lester, Carolyn, e Thora Birch que interpreta a filha insegura do casal, Jane; Mena Suvari, Wes Bentley, Chris Cooper e Allison Janney completam o elenco. A análise se focou na exploração dos temas de amor romântico e paterno, sexualidade, beleza, materialismo, alienação, libertação pessoal e redenção.

Aristóteles. Em relação à unidade de tempo, nota-se que a peça começa às quatro e meia da manhã, quando o protagonista sai do seu pequeno sítio em direção à cidade, e termina ao entardecer do dia de Santa Bárbara, dia 4 de dezembro. Quanto à unidade de ação, repara-se que todo o drama gira em torno da determinação de Zé-do-Burro de entrar na igreja de Santa Bárbara, em Salvador, e pagar a promessa, depois de percorrer 42 quilômetros a pé, com uma cruz nas costas. Não há ações ou dramas secundários. Em relação à unidade de espaço, de fato, a peça ocorre quase em um só lugar, com a exceção de uma sequência no interior de um jornal.

Podemos ainda destacar outros aspectos da teoria de Aristóteles que podem ser identificados na obra de Dias Gomes. Existe um caráter de “desmedido excesso” na obstinação da personagem principal de cumprir a promessa. Isso pode ser notado nos seguintes trechos:

ZÉ: 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. (GOMES, 2010, p. 21).

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. 42).

Verifica-se, também, o estatuto do reconhecimento. O protagonista reconhece sua queda como consequência do erro cometido. Passa-se, desse modo, do desconhecimento para o conhecimento. Veja-se a seguinte passagem:

ZÉ: (Irritando-se também um pouco) Eu também estou querendo me entender com o senhor e com todo o mundo. Mas acho que ninguém me entende. Aquela mulher me chamou de herege, o Padre fechou a porta da igreja como se eu fosse Satanás em pessoa. Eu, Zé-do-Burro, devoto de Santa Bárbara. [...] Que me deixem colocar esta cruz dentro da igreja, nada mais. Depois, prometo ir embora. E já estou vexado mesmo por isto! (Gomes, 2010, p. 62).

Por fim, a personagem assume a sua culpa e aceita o castigo, outro elemento da tragédia grega presente na peça de Gomes:

ZÉ: Bem Maria de Iansã disse: a promessa tinha que ser bem grande...Com certeza, Santa Bárbara achou que não era bastante o que eu prometi e está cobrando o restante. Ou está me castigando por eu ter prometido tão pouco. (GOMES, 2010, p. 65).

## 4.2 A personagem Zé-do-Burro

Na configuração da peça, a forma como Zé-do-Burro vive a sua religiosidade é associada a manifestações demoníacas, que afrontam os dogmas e as divindades da Igreja Católica. No entanto, essa personagem representa e nos traz elementos que possibilitam perceber a intolerância desencadeada por meio da fé, na forma como as pessoas compreendem sua vivência religiosa, e por trás dessa intolerância há a negação implícita da tradição e cultura de um povo. O efeito estético produzido pelo núcleo de ação dramática, que desencadeou a morte de Zé-do-Burro, possibilita ao leitor perceber os elementos trágicos subjacentes a esse acontecimento.

Podemos pensar que sentimos a vida nos dias atuais apenas na superficialidade e, por isso, as contradições desse viver entram em choque no mundo moderno. Desse modo, vivenciamos o trágico das circunstâncias. Sobre essa proposição, é pertinente considerarmos o seguinte:

O que dá ao trágico um impulso particular para o sublime [...] é a revelação desse pensamento, que o mundo, a vida, não pode nos satisfazer completamente e, por conseguinte, não é digno de nosso apego: é nisso que consiste o espírito trágico [...]. (SCHOPENHAUER *apud* NIETZSCHE, 2013, p. 31).

Atentemos, agora, rapidamente para alguns aspectos em relação ao estudo dos gêneros literários e para o enredo de *O pagador de promessas*. Em gêneros não dramáticos, a personagem pode sair de cena por um momento, dando espaço a imagens, a palavras, a descrições de paisagens, ambientes, objetos. Entretanto, no teatro, tal coisa não é possível, pois o palco não pode permanecer 'vazio'. A personagem não só constitui a ficção; ela funda o próprio espetáculo (PRADO, 1972). No teatro, o recurso cênico aproxima o leitor da mensagem do texto teatral. Portanto, a proximidade do público com a obra faz com que se sinta e se perceba os acontecimentos de uma forma mais intensa, mais íntima. Isso reforça o efeito trágico.

É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso 'olhar', através de aspectos selecionados de certas situações de aparência física e do comportamento — sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos — ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens — tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a "funcionar" — é precisamente por meio de todos esses e outros recursos

que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável. (PRADO, 1972 p. 35-36).

No espaço urbano, circulam algumas personagens que caracterizam bem o meio social da trama e que se colocam numa relação de aceitação da situação em que estão inseridos, como, por exemplo, a prostituta Marli, fruto dessa engrenagem social. Tal questão nos interessa, porque faz parte de um pacote de dominação, de que o sincretismo religioso também faz parte, mas não é absorvido naturalmente. Vejamos o que Gomes afirma sobre Marli:

Ela tem, na realidade, vinte e oito anos, mas aparenta mais dez. Pinta-se com algum exagero, mas mesmo assim não consegue esconder a tez amarelo-esverdeada. Possui alguns traços de uma beleza doentia, uma beleza triste e suicida. Usa um vestido muito curto e degotado, já um tanto gasto e fora de moda, mas ainda de bom efeito visual. Seus gestos e atitudes refletem o conflito da mulher que quer libertar-se de uma tirania que, no entanto, é necessária ao seu equilíbrio psíquico exploração de que é vítima por parte de Bonitão vem, em parte, satisfazer um instinto maternal frustrado. Há em seu amor e em seu aviltamento, em sua degradação voluntária, muito de sacrifício maternal, ao qual não falta inclusive, um certo orgulho (GOMES, 2010, p. 27).

O cafetão Bonitão, que contracenava com a prostituta Marli, cumpre o papel de dominar e explorar mulheres, construindo a imagem do famoso “cafajeste”.

Bonitão é insensível a tudo isso. Ele é frio e brutal em sua “profissão”. Encara a exploração a que submete Marli e outras mulheres como um direito que lhe assiste, ou melhor, um dom que a natureza lhe concedeu, justamente com seus atributos físicos. Em seu entender, sua beleza máscula e seu vigor sexual, aliados a um direito natural de subsistir, justificam plenamente seu modo de vida. É de estatura um pouco acima da média, forte e de pele trigueira, amulatada. A ascendência negra é visível, embora os cabelos sejam lisos, reluzentes de gomalina e os traços regulares, com exceção dos lábios grossos e sensuais e das narinas um tanto dilatadas. Veste-se sempre de branco, colarinho alto, sapatos de duas cores. (GOMES. 2010, p. 27).

A ideia de que o dinheiro traz felicidade e de que torna as pessoas mais bonitas atravessa alguns momentos do contexto da obra. Por exemplo, em um diálogo entre Rosa e Bonitão, encontramos o seguinte:

ROSA: Sei lá... Só sei que sete vezes amaldiçoei aquele dia em que fui roubar caju com ele na roça dos padres.  
 BONITÃO: Ah, foi sim...  
 ROSA: A gente faz cada besteira.  
 BONITÃO: Quanto tempo faz?  
 ROSA: 8 anos.  
 BONITÃO: E você casou com ele?  
 ROSA: Casei.

BONITÃO: Sem gostar?

ROSA: Gostava, sim. Sabe, na roça, o homem é feio, magro, sujo e malvestido. Ele até que era dos melhores. Tinha um sítio...

BONITÃO: E daí?

ROSA: Daí eu achei que ele garantia tudo que eu queria da vida: homem e casa. A gente quando é franga, com licença da palavra, tem merda na cabeça. (GOMES, 2010, p. 40-41).

Em outro momento quando Bonitão quer convencer Rosa a dormir num hotel, afloram nela valores burgueses:

BONITÃO: - No hotel tem banheiro. Para quem andou sete léguas, um banho de chuveiro e depois uma cama com colchão de mola.

ROSA: - Colchão de mola mesmo? Nunca dormi num colchão de mola. Deve ser bom. (GOMES, 2010, p. 44).

Marli, Rosa e Bonitão fazem parte dessa engrenagem social, os indivíduos no contexto do capitalismo estão condicionados a esse sistema no qual é como se estivessem emparedadas, presos numa selva, onde os mais fortes sobressaem sobre os mais fracos. O ser humano se constrói de acordo com determinadas situações a que é submetido. A indiferença, sintoma do individualismo burguês, permeia toda a peça. Isso está exemplificado no fato de não haver reconhecimento e sensibilidade pelo próximo – afinal, o objetivo maior do capitalismo é o dinheiro, o lucro, o capital.

Mais uma vez insistimos: os valores da igreja se combinam com os valores burgueses. Contrário a tudo isso, a personagem de Zé demonstra não ter qualquer tipo de apego aos bens materiais, o que importava era sua essência: homem simples, honesto e cumpridor de suas promessas, que chega ao ponto de dividir suas terras com os lavradores pobres. De forma alguma, pensa em desistir e quer levar até o fim o acordo que fez com a santa. Sendo assim, na igreja, enquanto tenta convencer o padre Olavo, diz:

ZÉ: Nada disso seu padre. 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. Quando Nicolau adoeceu, o senhor não calcula como eu fiquei. (GOMES, 2010, p. 58).

Zé mantém-se firme no seu propósito por acreditar que não fez nada de mal ao prometer carregar uma cruz até a igreja de Santa Bárbara, em troca da benção recebida pelo burro. Ele quer pagar a promessa a todo custo, mesmo com sofrimentos, mesmo que suas atitudes não sejam aceitas em relação às regras da

Igreja Católica. O padre não abre nenhuma possibilidade ao diálogo, explicitando a intolerância em relação às manifestações culturais de matrizes africanas. Essa postura do padre pode ser evidenciada em determinado momento, quando Zé tenta exaustivamente explicar os propósitos que o levaram a fazer a promessa. Ao se referir às rezas do Preto Zeferino, é questionado, e na sua ingenuidade tenta explicar e convencer o padre que tinha razão, como podemos perceber no diálogo abaixo.

PADRE: E foi por ele, por um burro, que fez essa promessa?

ZÉ: Foi. É bem verdade que eu não sabia que era tão difícil achar uma igreja de Santa Bárbara, que ia precisar andar sessenta léguas para encontrar uma, aqui na Bahia. [...]

ZÉ: Mas mesmo que soubesse, eu não deixava de fazer a promessa. Porque quando vi que nem as rezas do Preto Zeferino davam jeito...

PADRE: Rezas? Que rezas?

ZÉ: Seu vigário me desculpe, mas eu tentei de tudo. Preto Zeferino é rezador afamado na minha zona: sarna de cachorro, bicheira de animal, peste de gado, tudo isso ele cura com duas rezas e três rabiscos no chão. Todo o mundo diz. E eu mesmo, uma vez estava com uma dor de cabeça danada, que não havia meio de passar. Chamei Preto Zeferino, ele disse que eu estava com o Sol dentro da cabeça. Botou uma toalha molhada na minha testa, e derramou uma garrafa d'água, rezou uma oração, o sol saiu e eu fiquei bom. (GOMES, 2010, p.62).

O que Zé apresenta sobre os motivos que o levou a fazer a promessa, deixa o padre em choque.

PADRE: Você fez mal, meu filho. Essas rezas são do demo.

ZÉ: Do demo, não senhor.

PADRE: Do demo sim. Você não soube distinguir o bem do mal. Todo homem é assim. Vive atrás do milagre em vez de viver atrás de Deus. E não sabe se caminha para o céu ou inferno.

ZÉ: Para o inferno? Como pode ser, Padre, se a oração fala de Deus? (Recita) 'Deus fez o Sol, Deus fez a luz, Deus fez toda a claridade do Universo grandioso. Com As Graça eu te benzo, te curo. Vai-te Sol, da cabeça desta criatura para as ondas do Mar Sagrado, com os santos poderes do Padre, do Filho e do Espírito Santo'. Depois rezou um Padre Nosso e a dor de cabeça sumiu no mesmo instante.

SACRISTÃO: Incrível!

PADRE: Meu filho, esse homem era um feiticeiro.

ZÉ: Como feiticeiro, se a reza é pra curar?

PADRE: Não é para curar, é para tentar. E você caiu na tentação.

ZÉ: Eu só sei que fiquei bom. (GOMES, 2010, p.62-63).

Padre Olavo assume o papel que lhe compete, o de fazer valer as regras da Igreja Católica, relacionando as atitudes de Zé-do-Burro às manifestações profanas, não considerando a presença das crenças populares, fruto do processo de colonização do povo brasileiro e negando o sincretismo religioso. Porém, o representante da igreja poderia ter adotado uma postura diferente, dando abertura

ao diálogo, com uma postura mais flexível. Zé-do-Burro traz consigo vivências de uma religiosidade que não dialoga com a realidade do mundo moderno. Seus argumentos, mesmo que não sejam aceitos, têm base nos fatos da vida e são retomados arquetipicamente<sup>8</sup>. A igreja com suas “verdades” absolutas não consegue ter essa percepção.

Mesmo com o discurso de autoridade imposto pelo padre, Zé-do-Burro continua explicando como tudo aconteceu e como se constituiu a promessa. Conta que as rezas não foram suficientes para curar o seu burro Nicolau. Foi quando a comadre Miúda sugeriu que ele fosse ao “Candomblé de Maria de Iansã”. Tal relato causa ainda mais indignação no padre Olavo, que exclama: “Candomblé?!”. Zé responde:

ZÉ: Sim, é um Candomblé que tem duas léguas adiante da minha roça. *(Com a consciência de quem cometeu uma falha, mas não muito grave)*. Eu sei que seu vigário vai ralhar comigo. Eu também nunca fui muito de frequentar terreiro de Candomblé. Mas o pobre Nicolau estava morrendo. Não custava tentar. Se não fizessem bem, mal não fazia. E eu fui. Conte pra Mãe-de-Santo o meu caso. Ela disse que era mesmo com Iansã, dona dos raios e das trovoadas. Iansã tinha ferido Nicolau, pra ela eu devia fazer uma obrigação, quer dizer: uma promessa. Mas tinha que ser uma promessa bem grande, porque Iansã, que tinha ferido Nicolau com um raio, não ia voltar atrás qualquer bobagem. E eu me lembrei então que Iansã é Santa Bárbara e prometi que se Nicolau ficasse bom eu carregava uma cruz tão pesada como a de Cristo.

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

ZÉ: A Santa Bárbara.

PADRE: A Iansã!

ZÉ: É a mesma coisa...

PADRE: *(Grita)* Não é a mesma coisa! *(Controla-se.)* Mas continue *(GOMES, 2010, p.64-65)*.

Para Zé-do-Burro, o milagre tinha acontecido, a graça fora alcançada, o que lhe restava era cumprir a promessa feita a Iansã. “Só eu e ele [o burro] sabíamos do milagre. *(Como que reificando.)* Eu, ele e Santa Bárbara”, frisa Zé” (p. 65). A falta de diálogo é constante no decorrer das ações e atitudes do Padre. Zé traz consigo uma forma diferente de vivenciar o seu lado espiritual e religioso e, na ingenuidade de

---

<sup>8</sup>Os arquétipos são relativamente autônomos como todos os conteúdos numinosos, não se pode integrá-los simplesmente por meios racionais, mas requerem um processo dialético, isto é, um confronto propriamente dito que muitas vezes é realizado pelo paciente em forma de diálogo. Assim ele concretiza, sem o saber, a definição alquímica da meditação, como *colloquium cuo suo angelo bono*, como diálogo interior com seu anjo bom. Esse processo tem um decurso dramático, com muitas peripécias. Ele é expresso ou acompanhado por símbolos oníricos, relacionados com as *représentations collectives*, as quais sempre retratam os processos anímicos da transformação sob a forma de temas mitológicos. (JUNG, 2000, p. 49).

homem simples, não entende a distinção entre Iansã e Santa Bárbara; o que lhe importa é a fé em Deus. A busca do milagre por meio de uma divindade do Candomblé não pode ser considerada uma atitude profana, relacionada ao demoníaco. A personagem adota uma concepção relacionada mais ao mítico; contudo, para o vigário, essa atitude do Zé-do-Burro é uma afronta às regras da igreja:

PADRE: (*Procurando, inicialmente, controlar-se.*) Em primeiro lugar, mesmo admitindo a intervenção de Santa Bárbara, não se trataria de um milagre, mas apenas de uma graça. O burro poderia ter-se curado sem intervenção divina.

ZÉ: Como, padre, se ele sarou de um dia pro outro...

PADRE: (*Como se não 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 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! (p.65-66).

O padre continua irredutível e firme nas suas “verdades” absolutas e inquestionáveis:

ZÉ: (*Em desespero*). Mas, padre, eu prometi levar a cruz até o altar-mor! Preciso cumprir a minha promessa!

PADRE: Fizesse-a então numa igreja. Ou em qualquer parte, menos num antro de feitiçaria.

ZÉ: Eu já expliquei...

PADRE: Não se pode servir a dois senhores, a Deus e ao diabo!

ZÉ: Padre...

PADRE: Um ritual pagão, que começou num terreiro de Candomblé, não pode terminar na nave de uma igreja!

ZÉ: mas, Padre, a igreja...

PADRE: A igreja é a casa de Deus. Candomblé é o culto do diabo!

ZÉ: Padre, eu não andei sete léguas para voltar daqui. O senhor não pode impedir a minha entrada. A igreja não é sua, é de Deus!

PADRE: Vai desrespeitar a minha autoridade?

ZÉ: Padre, entre o senhor e Santa Bárbara, eu fico com Santa Bárbara (p. 69-70).

Na fala do padre Olavo, a de que “não se pode servir a dois senhores”, fica claro que somente a Igreja Católica pode ser considerada a casa de Deus: os demais espaços na sua visão são profanos. Alarga-se o contraste entre terreiro e igreja. Forças opostas se confundem com bem e mal, concepção construída pela Igreja Católica. Tudo que está dentro das regras e diretrizes da Igreja está no plano

do bem, enquanto tudo aquilo que foge a essas diretrizes fica no plano do mal. Já no Candomblé, por outro lado, não há essa distinção entre o bem e o mal. Zé-do-Burro é impedido de entrar na igreja carregando a cruz. A porta é fechada e o padre Olavo toma todos os cuidados para garantir que ele não entre. O que lhe resta é o meio da praça. A personagem não consegue entender o porquê dessa incompreensão demonstrada pela autoridade que representa a igreja.

Além do padre Olavo, na peça, outras personagens assumem a mesma postura adotada pelo clérigo, diferenciando os espaços considerados sagrados dos espaços considerados profanos. Negam qualquer forma diferenciada de perceber e viver a religiosidade. Essa postura é evidenciada no diálogo entre a Beata, que representa uma suposta ideia de bem, e Minha Tia, representando o “mal”, o profano, por ser devota de Iansã.

MINHA TIA: *(oferece:)* Caruru, Iaiá?

BEATA: *(Para junto a ela.)* Que?

MINHA TIA: Caruru de Iansã...

BEATA: *(Como se ouvisse o nome do diabo.)* Iansã?! E que é que eu tenho com dona Iansã? Sou católica apostólica romana, não acredito em bruxarias!

MINHA TIA: Adiscurpe, Iaiá, mas Iansã e Santa Bárbara não é a mesma coisa?

BEATA: Não é não senhora! Santa Bárbara é uma santa. E Iansã é... é coisa do Candomblé, que Deus me perdoe! *(Benze-se repetidas vezes e sai.)* (GOMES, 2010, p. 161-162).

Duas formas diferentes de ser religioso impossibilitam o diálogo devido à intransigência das personagens. De um lado, o padre Olavo, representante da Igreja Católica, com sua inflexibilidade e com a crença de que precisa defender os valores cristãos e a divindade na qual acredita, classifica o Candomblé como “manifestação demoníaca” e não mantém uma postura de respeito para com as religiões de origem africana. Por outro lado, Zé-do-Burro, com sua fé e com uma maneira diferente de vivenciar o lado religioso, está convicto de que é católico e de que acredita em Deus e em Santa Bárbara e de que, ao mesmo tempo, pode ser devoto de Iansã. Suas crenças e valores de homem simples, empenhado no peso da palavra dada, levam-no à convicção de que a promessa à Santa deve ser cumprida de qualquer modo.

Diante do impasse desencadeado por Padre Olavo e Zé-do-Burro, impasse esse no qual cada uma das personagens defende aquilo que acredita, de acordo com seus valores morais ou de acordo com as conveniências daquele que representa o poder, Monsenhor aparece naquele momento, exercendo o papel de

autoridade maior da igreja, intervindo para solucionar o problema. A pretensão do Monsenhor era chamar a atenção do público ali presente. Ele afirma que foi designado pelo seu superior para demonstrar a tolerância da igreja para aqueles que manifestam sua religiosidade de forma diferente da pregada pela religião católica. Trata-se, dessa forma, de uma “tolerância” que leva à exclusão. Monsenhor assume o papel de administrar a diferença. A tolerância é posta de acordo com aquilo que Monsenhor acredita ser a “verdade” da igreja. A seguinte passagem evidencia bem essa situação. Nela, há a interferência do Monsenhor como tentativa de resolver aquilo que, para a igreja, representava uma afronta:

MONSENHOR: Venho aqui a pedido do Monsenhor arcebispo. S. Exa. está muito preocupado com o vulto que está tomando este incidente e incumbiu-me, pessoalmente, de resolver a questão. A fim de dar uma prova de tolerância da igreja para com aqueles que se desviam dos cânones sagrados...

ZÉ: *(interrompe. Padre, eu sou católico.* Não entendo muita coisa do que dizem, mas queria que o senhor entendesse que sou católico. Pode ser que eu tenha errado, mas sou católico.

MONSENHOR: Pois bem. Vamos lhe dar uma oportunidade. Se é católico, renegue todos os atos que praticou por inspiração do Diabo e volte ao seio da Santa Madre Igreja.

ZÉ: *(Sem entender)* Como, padre?

MONSENHOR: Abjure a promessa que fez, reconheça que foi feita ao Demônio, atire fora essa cruz e venha, sozinho, pedir perdão a Deus.

ZÉ: *(Cai num terrível conflito de consciência.)* O senhor acha mesmo que eu devia fazer isso?!

MONSENHOR: E a sua única maneira de salvar-se. A Igreja Católica concede a nós, sacerdotes, o direito de trocar uma promessa por outra.

ROSA: *(incitando-o a ceder.)* Zé ... talvez fosse melhor...

ZÉ: *(Angustiado.)* Mas Rosa... se eu faço isso, estou faltando a minha promessa. Seja Iansã, seja Santa Bárbara, estou faltando...

MONSENHOR: Com a autoridade de que estou investido, eu o liberto dessa promessa, já disse. Venha fazer outra.

PADRE: Monsenhor está dando uma prova de tolerância crista. Resta agora você escolher entre a tolerância da Igreja ou sua própria intransigência.

ZÉ: *(pausa.)* O senhor me liberta... mas não foi ao senhor que fiz a promessa, foi a Santa Bárbara. E quem me garante que como castigo, quando eu voltar pra minha roça, não vou encontrar meu burro morto?

MONSENHOR: Decida! Renega ou não renega?

[...]

ZÉ: Não! Não posso fazer isso! Não posso arriscar a vida do meu burro!

PADRE: Então é porque você acredita mais na força do Demônio do que na força de Deus! É porque tudo que fez foi mesmo por inspiração do Diabo!

MONSENHOR: Nada mais posso fazer então. *(Atravessa a praça e sai.)*  
(GOMES, 2010, p. 125-127).

Evidenciamos que a presença de Monsenhor, nesse momento da peça, não está propriamente relacionada à preocupação com Zé-do-Burro, mas caminha no sentido de administrar a diferença. Implícita nesse discurso, está uma intenção maior, a de fazer Zé acreditar que estava equivocado e que realmente praticou um

ato profano, deixando claro para a multidão ali presente que a igreja, por meio do seu representante maior, esgotou todas as possibilidades de um diálogo, que se mostrou o tempo todo tolerante com Zé-do-Burro. Como não houve acordo, Monsenhor não se responsabilizaria por nada do que viesse a ocorrer. As convicções de Zé-do-Burro, conforme já afirmamos, identificam-se com um mundo arcaico e longínquo, que não dialoga com o mundo moderno. Sua religiosidade pode ser reconhecida pelo sincretismo e, por essa razão, ele insiste no seu propósito de cumprir a promessa, por acreditar nos seus princípios. Ele não tem consciência de tudo que se passava à sua volta, de que aquela situação se encaminhava para um desfecho trágico. Iansã e Santa Bárbara, terreiro e igreja, são colocadas como forças antitéticas que se chocam com os dogmas da Igreja Católica.

Podemos comparar a posição do Monsenhor à assumida por Pilatos em relação à condenação de Jesus. É como se a igreja dissesse que tinha tentado de tudo para tirar a personagem Zé do caminho, que se via errado e relacionado às manifestações profanas. Então, com “as mãos são lavadas”, não há responsabilidade por aquilo que poderá ocorrer, muito menos com o final trágico que se anuncia. Verifica-se, pois, uma repetição do mito sagrado envolvendo Jesus.

A mesma atitude de Monsenhor é repetida pelo padre Olavo em outro momento, quando, para o delegado, aponta Zé como o único culpado pela agitação na frente da igreja, por toda a confusão que se formou, confirmando a intolerância de ambos os religiosos, mascarados por uma falsa tolerância. Padre Olavo e Monsenhor estão no mesmo patamar; a aparente tolerância de Monsenhor só destaca e reforça a intolerância do padre.

ZÉ: Os senhores devem estar enganados. Devem estar me confundido 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!

ZÉ: Padre, o senhor não pode dizer que é mentira, que 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 seus 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 arrepende-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.*) (GOMES, 2010, p. 167-168).

Em todo o desenvolvimento do enredo, fica evidente a posição assumida por padre Olavo, a de superioridade em relação a Zé. De fato, o padre sempre está no alto da escadaria da igreja, em contraposição ao protagonista que se encontra nos degraus abaixo. Na foto a seguir, retirada do filme homônimo, datado de 1962, realizado por Anselmo Duarte, esse recurso cênico fica evidente. A figura do padre mostra-se distante e altiva, apontando o dedo inquisitorialmente para a personagem principal. Firmam, desse modo, uma pretensa superioridade. Diante de toda a situação exposta, a personagem Zé vê-se sem saídas, num desenrolar trágico de tudo o que acredita, por tão somente desejar cumprir uma promessa que realizou na mais pura inocência de homem simples do campo.

Figura 1 – Padre Olavo em cena do filme *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte.



Fonte: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-3759/fotos/detalhe/?cmediafile=18910475>>.

Acesso em: 15 nov. 2017.

A incompreensão e a falta de tolerância são evidenciadas por parte daqueles que estão no poder e que são responsáveis por fazer cumprir as normas pré-estabelecidas. Conforme já adiantado, isso pode ser lido como uma alusão à paixão de Jesus Cristo, que também não foi compreendido na sua forma de pregar e

propagar o Evangelho e, por isso, foi crucificado e morto.

Atualmente, testemunhamos frequentes cenas de atrocidades e barbaridades cometidas em nome de princípios tidos como certos em relação ao que se apresenta como diferente. Por exemplo, os cristãos que são perseguidos, massacrados e mortos em nome da doutrina Islâmica. Pelo viés da religiosidade, a peça propõe-nos pensar aspectos da intolerância e alienação e, também, como determinada situação se configura trágica na medida em que não se permite qualquer manifestação do que seja diferente de determinada ordem estabelecida. A religião se submeteu, pois, aos paradigmas do poder.

Na configuração da peça, a forma como Zé-do-Burro vive a sua religiosidade é relacionada a manifestações demoníacas, que afrontam os dogmas da Igreja Católica. Essa personagem dá-nos elementos que possibilitam perceber a intolerância desencadeada por meio da fé, pela forma como as pessoas compreendem e vivenciam seu lado espiritual. Detrás dessa intolerância, há a negação implícita da tradição e da cultura de um povo e a valorização positiva da cultura do colonizador. Zé-do-Burro simboliza todos os excluídos na configuração do mundo moderno e do capitalismo

No processo de colonização, ocorreu o encontro de diferentes culturas, costumes e tradições, mas sempre houve a tentativa por parte de uma cultura de sobrepor a outra, correndo-se o risco de a dominada desaparecer perante a dominante. A personagem principal de Dias Gomes representa um símbolo de resistência. Zé-do-Burro, inclusive, é carregado à igreja para consumir o cumprimento de sua promessa somente após o seu assassinato. Ele é conduzido por figuras típicas das manifestações africanas, como os capoeiristas e as baianas. Isso demonstra a força e resistência de um povo frente à violência do poder instituído pela igreja. Uma imagem do já citado filme de Anselmo Duarte ilustra essa passagem da obra.

Figura 2 – Zé-do-Burro sendo carregado na cruz em cena do filme *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte.



Fonte: <<http://www.cinepipocacult.com.br/2015/01/grandes-cenas-o-pagador-de-promessas.html>>.  
Acesso em: 03 fev. 2018.

Na imagem acima, Zé é colocado em cima da cruz pelos que se identificam de alguma forma com a sua causa; é, então, levado até o altar. Tal episódio é apresentado a partir da “câmara alta”, de cima, um recurso que nos dá a dimensão da proporção considerável das pessoas que se resultaram e se levantaram a favor do cumprimento da promessa de Zé. Elas representam a causa de uma coletividade que teve, em seu processo histórico, as expressões próprias sufocadas.

O protagonista, nesse contexto, acaba se confundindo com o Jesus crucificado, aquele que não abriu mão de valores como a caridade, a honestidade, a pureza de coração, e foi por isso castigado. O pathos de Zé-do-Burro confunde-se com o do Messias do Cristianismo, que ironicamente é exaltado por capoeiristas e baianas, fato que pode ser metaforicamente lido como uma vitória do sincretismo religioso. Literalmente, Zé-do-Burro toma a sua cruz e segue. É importante ainda salientar que o comportamento dele é aquele que se harmoniza com o do homem religioso, assim caracterizado por Eliade (2010, p.164-163):

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 humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade. [...] **Reatualizando a história sagrada, imitando o comportamento divino, o homem instala-se e mantém-se junto dos deuses, quer dizer, no real e no significativo.** (Grifos nossos).

Como já afirmamos, o desfecho trágico não se situa no fato da morte do

protagonista ocorrer, mas em elementos contextuais que negam a possibilidade de liberdade de expressão do ser na sua essência primeira, frente aos dogmas religiosos da Igreja Católica. Dias Gomes atingiu uma contradição trágica e o fez pela via da religiosidade, duas religiões diferentes justapostas, de modo que uma se afirma superior à outra, numa relação de desmerecimento, unilateral: o Catolicismo se negando à inspiração divina do Candomblé. Essa contradição trágica suscitou um desfecho trágico à medida da paixão de Cristo. Como elementos da peça, apontamos a ideologia de poder, os valores capitalistas, como dominação, individualismo em detrimento da solidariedade, ingenuidade *versus* pragmatismo, contexto rural *versus* urbanidade. Eis, pois, o trágico em *O pagador de promessas*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, partimos da hipótese de que as configurações do trágico, na obra *O pagador de promessas*, não estão necessariamente ligadas ao desfecho disfórico que se verifica na peça, com a morte da personagem principal. A hipótese é que o trágico aparece articulado a dois aspectos: um, ligado à impossibilidade de cumprir a promessa e a tudo o que isso revela sobre o mundo em que Zé-do-Burro se move, e outro, ligado à tensão estabelecida a partir do conflito entre as religiões e a partir da forma como se concebe o sagrado e o profano, nessa pesquisa entendidos como forças antitéticas. Desse modo, procuramos demonstrar que em Dias Gomes o “trágico” está mais próximo das concepções que encaram o conceito como uma contradição ou dualidade, como o faz Nietzsche (2013), que aborda a dualidade existente entre os impulsos de Dionísio e Apolo.

Para cumprimos os objetivos propostos, dividimos este estudo em quatro capítulos. No primeiro, apresentamos uma exposição sobre o conceito de trágico e de tragédia. No segundo capítulo, tratamos do primeiro aspecto enunciado na hipótese apresentada. Mostramos que a atmosfera dual, de tom nietzschiano, é estabelecida logo no início da peça. A promessa é retratada como o índice de individuação na obra, aproximando-se de um ideal apolíneo; contudo, por outro lado, ela esconde o sofrimento, o sombrio e o tenebroso da vida, aquilo que desencadeia o desfecho disfórico e a queda do herói.

No capítulo 3, procuramos mostrar como, em *O pagador de promessas*, o sincretismo é a motivação principal para o conflito e para o desfecho trágico da peça. A peça evidencia que, mesmo em ambientes aparentemente mais progressistas, as atitudes continuam a ser as mais conservadoras. Por fim, no capítulo 4, analisamos o *pathos* do herói, dando ênfase ao aspecto de que, por meio da religiosidade, o desfecho catastrófico acontece nos moldes da paixão de Cristo.

Escritores não falam de forma isolada; suas vozes emitem ecos que nos permitem pensar outras situações e outros lugares. Uma obra não pertence e não simboliza apenas o lugar onde ela foi produzida, porque, por meio da literatura, estabelecemos redes de comunicação. Dias Gomes, com sua obra, denuncia um processo de exclusão das diferenças e o egocentrismo arraigado em relação à cultura do outro, frente a uma sociedade capitalista que se integra por instituições fortemente pautadas por dogmas que orientam a prática coletiva e social de seus

membros, muitas vezes, lhes impondo seu conjunto ideológico de forma autoritária, tal como ocorre com a Igreja Católica em relação à personagem Zé-do-Burro. Isso chega, inclusive, ao paroxismo, com a morte dessa personagem, que diverge da forma oficial de compreender a prática e a manifestação religiosa.

Os caminhos traçados nesta pesquisa indicaram que o trágico se revela por meio do embate entre o sincretismo vivenciado por Zé-do-Burro e a sua incapacidade de compreender a forma oficial de sentir e expressar a fé, que emana das autoridades religiosas e de outras personagens, imbuídas na futilidade e na hostilidade do capitalismo, tal como o cafetão Bonitão, o repórter, as beatas da igreja, o delegado e, claro, os clérigos.

O descompasso entre os valores apregoados pelo sistema capitalista e os valores defendidos pelo protagonista provocam um desequilíbrio social de grande envergadura. As pessoas passam a tomar ciência da persistência de Zé. Forças surgem no sentido de ora estimulá-lo a cumprir a sua promessa, ora fazê-lo dela desistir. O enfrentamento que a personagem realiza ultrapassa os valores capitalistas. Herói que se assume, visto que se mostra um legítimo homem religioso, solitário e corajoso, desprende-se do capital, divide as próprias terras e sacrifica-se pelo seu burro Nicolau, em busca de sua cura.

Outro aspecto que eleva Zé-do-Burro à condição de herói trágico dessa engrenagem capitalista está situado na seriedade e obstinação em cumprir a palavra por ele empenhada. Trata-se da desmedida das tragédias gregas. A personagem acreditava piamente no poder de sua palavra firmada em promessa e na necessidade de honrá-la, demonstrando respeito pelas divindades (Deus, Iansã e Santa Bárbara). Como dissemos, as autoridades religiosas não conseguem perceber esse sincretismo como fenômeno característico do mito em sua forma mais essencial e, por isso, acusam Zé de profanar o sagrado. Padre Olavo e arcebispo Monsenhor não compreendem que sagrado e profano estão mutuamente relacionados e não se negam na realidade contraditória do ser.

## REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamim. **Literatura Comparada e Relações Comunitárias Hoje**. São Paulo: Ateliê, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1981, p. 17-54.

BEAUVOIR, Simone de. **A força das coisas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BÍBLIA SAGRADA. **Hebreus**. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/hb>>. Acesso em: 19 set. 2016.

BRANDÃO, Jacynto Lins. **Em nome da (in)diferença: o mito grego e os apologistas cristãos do segundo século**. Campinas: Unicamp, 2014.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 1984.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CAMPBELL, J. MOYERS, B. O mito e o mundo moderno. In: ELIADE, M., *et al.* **O poder do mito**. São Paulo: Martin Claret, s.d., p.47-85.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

\_\_\_\_\_. "O direito à literatura". In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

\_\_\_\_\_; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972. Disponível em: <<http://groups.google.com/group/digitalsource>>. Acesso em: 23 set. 2016.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. São Paulo: UNESP, 1997.

COSTA, L. M. da.; REMÉDIOS, M. L. R. **A tragédia: estrutura e história**. São Paulo: Ática, 1988.

EAGLETON, Terry. **Doce Violência, a ideia do trágico**. São Paulo: Unesp, 2013.

ELIADE, M. Função dos mitos. *In: ELIADE, M. et al. O poder do mito*. São Paulo: Martin Claret, s.d., p. 9-31.

\_\_\_\_\_. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1977.

FERRETTI, Sérgio E. Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 182-198, jun. 1997. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v4n8/0104-7183-ha-4-8-0182.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2017.

FRYE, Northrop. "O mythos do outono: a tragédia". *In: Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 133-235.

GATTO, Dante; RODRIGUES, Demilson Moreira; SILVA, Patrícia Almeida da. **A construção do trágico**. Revista Alere. Ano 08, vol. 12, n. 02, dez. 2015.

GOMES, Dias. **O pagador de promessas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

GOMES, Guilherme. **A forma, o discurso e a política: as gerações da tragédia grega no século V a.C.** Dissertação (Mestrado), Universidade Federal Fluminense, Departamento de História. Disponível em: <[http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert2007\\_MOERBECK\\_Guilherme\\_Gomes-S.pdf](http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert2007_MOERBECK_Guilherme_Gomes-S.pdf)>. Acesso em: 15 abr. 2018.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LOPES, Nei. **História e cultura africana e afro-brasileira**. São Paulo: Balsa Planeta, 2008.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: 34, 2000.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. Nietzsche e o renascimento do trágico. **Kriterion**, vol. 46, n.º 112, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2005000200003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200003)>. Acesso em: 8 out. 2017.

MAFESSOLI, Michel. **O Instante Eterno**: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003.

NASCIMENTO, Alessandra Amaral Soares. Candomblé e Umbanda: Práticas religiosas da identidade negra no Brasil. **RBSE**, 9 (27): 923 a 944. ISSN 1676-8965, dezembro de 2010. <<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/index.html>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

NIETZSCHE, F. W. **Crepúsculo dos Ídolos ou filosofia a golpes de martelo**. São Paulo: Hemus, 1984.

\_\_\_\_\_. **Genealogia da moral**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Ecce homo**: como se chega a ser o que é. São Paulo: Covilhã, 2008.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Escala, 2013.

ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: A construção da personagem. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Brasília: UnB, 1998.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. São Paulo: Herder, 1964.

SNELL, Bruno. **A cultura grega e as origens do pensamento europeu**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

UNAMUNO, Miguel de. **Do sentimento Trágico da vida nos homens e nos povos**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia antiga**. Campinas: Papirus, 1992.

VIANNA, Walny Terezinha de Marino. **Consciência Negra: uma reflexão crítica sobre a história e a cultura afro-brasileira**. Curitiba: Casa do Saber Soluções Pedagógicas e Técnicas, 2008.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **Os gregos, os historiadores, a democracia: o grande desvio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.