

**DA PÓLIS GREGA ÀS LADEIRAS DO PELOURINHO
(ANÁLISE DO FILME *O PAGADOR DE PROMESSAS* E AS VIRTUDES DE ZÉ DO BURRO)**

PAIVA, Carla – UNEB – cpaiva@uneb.br

LOBO, Júlio César – UNEB/UFBA – jceslobo@hotmail.com

GT: Educação e Comunicação / n. 16

Agência Financiadora: Sem Financiamento

As reflexões que se seguem pretendem trazer uma contribuição para o estudo da virtude e sua relação com a educação, priorizando a análise dos signos da “nordestinidade” presentes no filme *O Pagador de Promessas* (1962), dirigido pelo paulista Anselmo Duarte¹. O ponto de partida desta especulação é a veiculação da figura de Zé do Burro (Leonardo Vilar), personagem principal do drama fílmico, como um “herói” do sertão ou um “novo Cristo”. Questiona-se, aqui, se os valores apresentados por Zé do Burro caracterizam-no como um homem virtuoso e por quê.

O filme de Anselmo Duarte poderia ser objeto de estudo por sua continuidade, equilíbrio de composição, uniformidade técnica, trilha sonora, encadeamento e desenvolvimento das ações ou jogo de câmaras. No entanto, torna-se relevante no momento indagar inicialmente duas coisas: a) no *Pagador de Promessas*, uma adaptação do texto de Dias Gomes para o teatro, há uma proximidade com o gênero trágico da Antiguidade Clássica? e b) que tipo de identidade social nordestina é construído pela caracterização do seu protagonista ?

O filme *O Pagador de Promessas*, caracterizado por muitos críticos como um embate entre a fé ingênua do povo e a fé institucionalizada da igreja como instituição contrária ao homem², recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes como melhor longa-metragem. Além disto, a sua temática (sincretismo religioso e oposição entre o mundo urbano e rural) continua atualizada, merecendo uma nova leitura, uma nova significação. A película guarda os mesmos diálogos da peça, mantendo uma estrutura narrativa que privilegia a representação do homem nordestino a partir de uma ótica

¹ Anselmo Duarte nasceu em 1920 e dirigiu o seu primeiro filme, em 1957, *Absolutamente Certo*.

² O filme *O Pagador de Promessas* por abordar estas questões era considerado um filme de esquerda e em alguns países católicos, como Espanha e Itália, a Igreja Católica tentou evitar sua exibição (MERTEN, 2004).

relativizada, com alicerce em signos estereotipados de nordestinidade com destaque para o conceito de virtude.

Para Comte-Sponville (1999), a “virtude pode ser melhor aprendida mais pelo exemplo do que pelos livros”, portanto a representação de personagens virtuosos no cinema brasileiro colabora para a construção da lógica da identificação e da semelhança (p. 1). Paradoxo e simultaneamente, a morte de Zé do Burro se apresenta como o fim inevitável para o choque cultural violento, que se opera no filme, entre o interior nordestino e o centro urbano, demonstrando o fosso que separa o Brasil urbano do Brasil rural. A “crucificação” e entrada de Zé do Burro na igreja estabelecem o caos, virando a “Igreja de cabeça para baixo”, como foi explicitado nas últimas imagens fílmicas (NASCIMENTO, 1981, p. 47), mas isso também suscita três questões no mínimo: a) Zé do Burro é apenas um nordestino “teimoso”? b) Zé do Burro é um “virtuoso”? e c) o que se aprende com a sua “birra” e sua morte?

Com o fenecer de Zé do Burro, pode-se aprender que valores como a coragem de Zé (um tipo de virtude presente nesta personagem) em enfrentar a “superioridade social” da Igreja e seu poder instituído - em cenas, por exemplo, como aquela em que o protagonista bate sua enorme cruz contra a porta da igreja de Santa Bárbara - perpetuam-se na história da humanidade. Por se tratar de habilidades e aptidões que se convertem em força educativa dentro do todo social, as virtudes ora são difundidas pelo ensino em diversas disciplinas do currículo escolar como Educação Moral e Cívica ou Filosofia, ora são disseminadas por intermédio das pessoas que a representam socialmente, como Zé do Burro.

O filme *O Pagador de Promessas* começa numa cadeia de planos montados para caracterizar o terreiro de Iansã e uma ação em particular, nas primeiras horas da manhã: a promessa de Zé do Burro³ diante da imagem da Iansã - Santa Bárbara. Em seguida, mostra-se a saída de Zé do Burro - assim denominado por andar sempre acompanhado por um burro - do interior baiano para uma igreja em Salvador, na companhia de sua esposa Rosa (Glória Menezes). Zé carrega uma cruz, a fim de pagar uma promessa feita a Santa Bárbara, e avança por diversos tipos de vegetação em direção a Salvador,

³ O ator Leonardo Vilar se mudou para Salvador antes do início das filmagens e teve que emagrecer, segundo instruções de seu diretor, 12 quilos para atingir o aspecto de nordestino pobre (MERTEN, 2004).

passando por intempéries climáticas, como sol e chuva, calor e frio, ao som de uma música tocada no berimbau a qual conota a idéia de luta e afirmação em prol de cumprir sua missão.

Durante sua passagem pelas cidades interioranas a caminho do centro urbano, Zé do Burro é reverenciado com respeito pelas pessoas (sertanejos nordestinos, mulheres e crianças), que o saúdam até sua chegada em Salvador, na escadaria da igreja de Santa Bárbara, quando os curiosos riem e depois investigam o porquê de sua jornada religiosa. Indagado pelos motivos que o levaram ao flagelo (carregar uma cruz semelhante à de Jesus Cristo de sua propriedade à capital), Zé do Burro explica que sua promessa se deve à cura de seu animal, o burro Nicolau, que fora ferido com a queda de uma árvore após um raio e corria risco de vida, só obtendo o restabelecimento da saúde após um compromisso assumido com Santa Bárbara, através de uma imagem em um terreiro de candomblé de sua cidade.

Pequeno proprietário rural, exemplo de fé e convicção íntima, Zé do Burro é impedido de cumprir a finalidade de sua peregrinação – levar a cruz até o altar de Santa Bárbara – pela intransigência política e religiosa caracterizada na figura do Padre Olavo (Dionísio Azevedo), que considera a sua promessa como uma blasfêmia, uma ofensa a Deus, uma vez que a Santa havia sido “confundida” com um orixá. Inicia-se assim o drama de Zé do Burro.

Zé do burro na pólis grega

Desde as primeiras imagens, o filme *O Pagador de Promessas* encadeia ações, que claramente nos remetem à Grécia e suas tragédias. Como se sabe, a tragédia é um gênero que apresenta um choque entre forças opostas (mundo mítico *versus* racional). Tendo como personagem central o herói, “uma espécie de semi-deus”, que, submetido a intempéries, passava por um processo de “metamorfose do negativo ao positivo” ou por uma “queda resplandecente em grandeza física e espiritual” (KOTHE, 1987, p. 12; 25), as tragédias eram imitações de ação de caráter elevado, constituída por diversas partes, entre as quais o coro, um acontecimento aterrorizante e o herói trágico.

O herói clássico é evidenciado como um indivíduo de uma “classe alta, um híbrido”, cujas peculiaridades oscilavam entre ser forte ou fraco, bom ou mau, mas, sobretudo,

por sua “condição de superioridade diante dos outros homens” por saber se engrandecer através das condições que o destino lhe oferecia (KOTHE, op. cit, p. 25 - 29). Considerando o sofrimento por qual passa Zé do Burro, por seu final apocalíptico e em especial pela caracterização de seu personagem, nitidamente marcado pela ingenuidade e pela obstinação em cumprir sua promessa, podemos compará-lo, em linhas gerais, às figuras trágicas na dramática aristotélica.

Segundo Lígia Costa (1988), o herói trágico “quer guiar-se por seu próprio caráter, [...] goza de reputação e fortuna, mas pode cair na desdita, por incorrer em erro (*hamartia*), quando impulsionado pela desmedida (*hybris*)” [p.9-10]. Em outras palavras, na tragédia, a personagem principal pode ser denominada como herói se o desenvolvimento de suas ações implicar no enfrentamento entre razão e destino, o mítico e o racional, o destino (*moira*) e a necessidade (*anaké*). Kothe (1987) chama a atenção ainda para o fato do herói trágico ser aquele que “descobre a mão-de-ferro do poder, do destino, da história: [...] que o seu agir foi errado; [...] que não devia ter feito tudo o que fez; [...] que é o mais fraco na correlação de forças, embora aparente ser o mais forte, ou ainda que tenha acreditado ser o mais forte” (p. 26).

Nas imagens de *O Pagador de Promessas*, ao marcar a oposição entre o “mundo mercantil da cidade e a consciência ingênua” do nordestino da área rural, Zé do Burro assume a postura de herói trágico e a condição de elemento transcendente, capaz de revelar todos os passos do “jogo social” (XAVIER, 1983, p. 50). Simultaneamente, ele adquire o *corpus* do nordestino simplório e honesto, cuja atenção apenas está voltada para o cumprimento de uma dívida de fé, descobrindo essa força do destino tão característica do gênero trágico grego (KOTHE, 1987, P. 13). Uma cena ilustra este destaque é o momento do olhar atento de Zé do Burro à Santa no andor e sua demorada contemplação da imagem, cuja ascensão pela escadaria (que cria um espaço dramático, forte, fechado e claustrofóbico diante das situações) ele acompanha hipnotizado. Reiterando o envolvimento pessoal de Zé do Burro e seu compromisso com a fé, a câmara mostra seu movimento totalmente alheio a multiplicidades de olhares e acontecimentos.

No *Pagador de Promessas*, portanto, centra-se o discurso fílmico na figura de um mártir, que desenvolve sua existência numa dimensão funesta, características trágicas, que não são apenas gregas, mas apresentam, através de ocorrências de dor, fome,

miséria e morte, aspectos que discutem condições de vida, educação, política e economia, aproximando a narrativa fílmica de traços típicos da tragédia grega clássica. Considerando os estudos de Hall (1998) sobre a construção das identidades nacionais, pode-se afirmar que a categorização da identidade social nordestina, paulatinamente, vai sendo construída pelo discurso cinematográfico, que opera como um “sistema de representação cultural”, promovendo nas pessoas o “sentimento de participação (ou não)” da idéia de ser nordestino por se sentir simbolizado por esta cultura regional (compondo uma comunidade simbólica) [p. 47-48].

Desse modo, é preciso conceber a identidade como uma construção que ocorre “dentro e não fora do discurso”, um mecanismo que emerge “no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica [...], uma mesmidade que tudo inclui” (HALL, 2000, p. 109), o que caracteriza bem, no caso em estudo, a concepção do Nordeste brasileiro representada pelo cinema nacional. Contudo, vale destacar que, o “conceito de identidade” está intimamente articulado ao “conceito de identificação”, principalmente quando esta última é entendida, através da “abordagem discursiva”, como uma “construção”, um “processo” oriundo do “reconhecimento de alguma origem comum”, ou de especificidades que são “partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal” (p. 106).

No *Pagador de Promessas*, através dos diálogos com os diversos personagens e Zé do Burro, o público compartilha utopias, como “ser nordestino é ser antes de tudo um forte” A identificação é trabalhada, paulatinamente, articulando o ideal do protagonista – Zé deve cumprir a promessa que fez à Santa – com os interesses de justiça e liberdade desejados pelo povo, como reforma agrária, sem ao menos a platéia e o protagonista terem idéia do que são estes conceitos saturados nas imagens fílmicas. Martirizado, Zé do Burro torna-se um Cristo local, tido como um comunista e um revolucionário, por ser a favor da reforma agrária, quando apenas tinha dividido sua propriedade com pequenos camponeses como parte de sua promessa. Uma questão que sucinta discussão. Zé não poderia apenas ser conceituado como um nordestino preguiçoso que não querendo trabalhar doa suas terras? Por que essa parte de sua promessa é valorizada pelos outros atores sociais como o jornalista e capoeiristas? Apesar da peça e o filme serem omissos quanto ao aprofundamento sobre a questão da reforma agrária, deve-se lembrar que nos

anos de 1960 surgem os primeiros movimentos de luta pela terra, alguns liderados por eclesiásticos, desde os anos 1950.

Aparentemente alheio a estas questões, *Zé do Burro* começa a ser “vítima de seu próprio destino”, socialmente determinado por seu grau de instrução, nível econômico e posição sócio-política distinta da visão imposta pela Igreja e imprensa. Isto é acentuado visualmente por alguns ângulos de câmara mostrando *Zé* sentado na escadaria sendo filmado através das grades, “preso à situação” em que está por se “obrigar a cumprir uma missão” (GHIROTTI, 2004, p. 1). Neste contexto, propõe-se uma aproximação entre alguns aspectos do *Pagador de Promessas* e a tragédia, espécie de gênero dramático. Especificamente, quando se analisam os aspectos gerais da tragédia, enquanto estrutura dramática e representação de um conflito irreconciliável dos limites impostos ao homem que o leva a transgredir o que é justo e reto.

Aristóteles ensina que as mais belas tragédias têm trama com ações complexas, porque ela é a “imitação de uma ação séria, completa e de certa extensão, através de texto, que se torna agradável pelo uso de diferentes recursos em cada uma de suas partes, e que pelas ações e não pela narração desperta piedade e temor e realiza a catarse de tais emoções” (GRÉCIA ANTIGA, 2004, p. 1 e 2). O desenvolvimento da tragédia vai do início até o acontecimento que produz a reviravolta ou peripécia⁴ para a felicidade ou infelicidade da personagem principal, enquanto o desenlace começa no início desses acontecimentos e termina no final da tragédia.

O desenvolvimento da “tragédia” de *Zé do Burro* inicia-se com a cena do terreiro de Iansã e termina quando o Padre Olavo se recusa a deixá-lo entrar na Igreja de Santa Bárbara fechando suas portas. Começa o desenlace, que termina com a morte de *Zé* e o acesso do povo à igreja. Nesta narrativa, que apresenta traços do trágico, o princípio de que a intervenção divina deve ser utilizada apenas em relação a fatos que ocorreram antes, fora ou após a peça, foi seguido escrupulosamente em cenas como a de *Zé do Burro* acompanhando a “imagem de Santa Bárbara no andor” (quando a palavra cede o lugar para a imagem), em ângulos de câmara como a Igreja de cabeça para baixo ao

⁴ As mudanças políticas e comportamentais de uma sociedade poderiam representar, na tragédia grega, a peripécia descrita por Aristóteles como a mutação dos sucessos no adverso, um acontecimento imprevisível que altera o rumo normal dos acontecimentos, da ação dramática, ao contrário do que a situação até então poderia fazer esperar.

final do filme e em falas do protagonista, como em “Santa Bárbara me abandonou”. Observa-se igualmente, no colorido da expressividade das imagens fílmicas, que a cruz, outro “princípio da intervenção divina”, passou a ser “símbolo de um fardo muito pesado, do qual é necessário livrar-se”. Em contrapartida, “abandoná-la é ainda elevar-se, galgar os degraus da imensa escadaria”, ascender a uma condição superior, “cumprir uma determinação divina” (NASCIMENTO, 1981, p. 47-48).

Além do princípio da intervenção divina, outras características da tragédia grega presentes no filme são os limites entre o justo e o injusto; o bem e o mal; a vida e a morte; essência e aparência; mitos e sentimentos religiosos, bem como o espírito apolíneo e dionisíaco⁵ existentes na caracterização da protagonista e da sua relação com a cruz. É no subir e descer implacável da escadaria da igreja que a história de Zé do Burro ganha a dimensão trágica do inevitável. Zé já não sobe mais sozinho com a chegada dos capoeiristas e baianas, ele é acompanhado do povo, representando o coro trágico (a coletividade dos cidadãos) e esta imagem justifica-se pelo “homem, simples mortal, em êxtase e entusiasmo, comungando com a imortalidade, tornava-se, vale dizer, um herói, um varão que ultrapassou ‘a medida de cada um’” (BRANDÃO apud SILVA, 2004, p. 3).

A figura do herói trágico que não se conforma com o seu destino, portanto, sai do território grego, desamarra-se das denominações de “elevado” e “superior” e incorpora-se em Zé do Burro, acrescentando mais um princípio da tragédia aristotélica à película de Anselmo Duarte. Ou seja, o “herói trágico é derrotado diante da força do destino, mas o que o humaniza, o que dá a ele uma ‘paixão-terrestre’, é exatamente sua luta contra isso” (FEIJÓ, 1984, p. 61). Contudo, no filme, a “força do destino” é representada pelas forças sociais que Zé denuncia e enfrenta, como a Igreja e a imprensa, em detrimento à vontade dos Deuses, como acontecia nas narrativas gregas,

⁵ Apolo, soberano da luz, era o Deus cujo raio fazia aparecer e desaparecer as flores, queimava ou aquecia a Terra, considerado como o pai do entusiasmo, da música e da poesia. Dionísio era o filho da união de Zeus com Sêmele, personificação da Terra em todo o esplendor primaveril da sua magnificência. A experiência apolínea é cúmplice da produção da vida, esta experimentada esteticamente é o mundo superior, enquanto a experiência dionisíaca ultrapassa o mundo do sofrimento pelo mergulho à unidade do próprio universo, uma experiência mística, levando ao inconsciente. O apolíneo e o dionisíaco têm entre eles um movimento incessante, o *devir*. Eles através desse movimento atuam juntos para produzir o mundo, porém não são frutos de uma produção da consciência. Portanto, temos a unidade do apolíneo com o dionisíaco, juntos formando o *devir*, a vida (MACHADO, 2005).

uma vez que, na modernidade, a vontade divina foi substituída pela razão, com o advento do iluminismo, da narrativa cristã e do marxismo.

No universo simbólico do cinema, Zé do Burro é esta personagem forte, que luta contra a força do seu próprio destino, enfrentado o esmagamento social e descobre a sua fraqueza, seu erro. Homem bom, de comportamento constante e verossímil, suas qualidades são apresentadas durante todo o filme. Um exemplo disso é quando ele descobre a traição de sua mulher Rosa com Bonitão (Geraldo Del Rey), através do acesso de fúria da prostituta Marli (Norma Bengell). Em vez de reagir violentamente contra a sua mulher, ele prefere se concentrar no desejo de cumprir sua promessa. Zé do Burro, apesar de ser um homem simples, se mantém firme em sua posição e, por vezes, insinua em algumas falas como são fracos aqueles que acreditam em suas convicções, mas não as defendem.

Zé age sem receios e não teme as palavras, sua algoz. A imprensa só fez sensacionalismo das falas de Zé, mas este realmente declarou aquilo que estava escrito nos jornais, ainda que de forma inocente. A polícia sentiu necessidade de prender Zé, depois de tê-lo ouvido falar que sentiu vontade de jogar uma bomba na igreja em sinal de revolta e cólera. Picollo (2004) alerta sobre o uso das palavras na tragédia, quando afirma: “a ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele, trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido, que lhe obstinava em não reconhecer” (p. 3). Como bem demonstrado no diálogo entre Zé do Burro e o jornalista, transcrito abaixo:

“JORNALISTA

- ... O Senhor é a favor da reforma agrária?

ZÉ

- Reforma agrária? O que isso? (Zé do Burro)

JORNALISTA

- É o que o senhor acaba de fazer com o seu sítio!

ZÉ

- E não tô arrependido, moço!

JORNALISTA

- A favor da reforma agrária. E se o governo desapropriasse as terras não cultivadas e repartisse entre os camponeses?

ZÉ

- Era muito bem feito. Cada um deve trabalhar no que é seu!

JORNALISTA

- É contra a exploração do homem pelo homem. O Senhor pertence a algum partido político?

ZÉ

- Já quiseram me fazer vereador por lá.

JORNALISTA

- Mas dessa vez, seu...

ZÉ

- Zé do Burro, seu criado.

JORNALISTA

- Seu Zé do Burro, o Senhor vai ser eleito com burro e tudo. Imagine a sua volta a cidade, carro aberto, banda de música, foguetes...

ZÉ

- O Senhor ta maluco? Não vai ter nada disso, não!

JORNALISTA

- Vai, vai porque meu jornal vai promover. Mas não conceda entrevista a mais ninguém. È claro que o Senhor vai ter uma compensação.

ZÉ

- Moço, o Senhor não me entendeu. Mas ninguém ainda me entendeu!"

Do mesmo modo que o diálogo entre Zé do Burro e o jornalista foi responsável pelo sensacionalismo da imprensa, foram as palavras de Zé do Burro que fizeram com que o Padre Olavo e a igreja se fechassem contra a sua promessa:

“ZÉ

- Padre não quis imitar Jesus!

PADRE OLAVO

- Não é verdade! Eu gravei bem suas palavras. Você disse que pretendia carregar uma cruz tão pesada como a de cristo.”

Zé não deveria ter dito que havia feito a jura em um terreiro de candomblé por sugestão do Padre Severino, um rezador. Contra as falas de Zé, Padre Olavo defere ao candomblé e ao Padre Severino o *status* de feitiçaria. Apesar de não aparecer na trama, deve-se questionar porque o autor Dias Gomes e o cineasta Anselmo Duarte não exploraram a dualidade existente entre um eclesiástico ortodoxo como Padre Olavo, que por intransigência motiva a realização do drama de Zé do Burro, e outro ligado ao sincretismo religioso como Padre Severino, citado nas falas do protagonista.

O Pagador de Promessas e a Arete nordestina

A representação de Zé do Burro como um mártir (o povo, em vez de massacrá-lo, parece multiplicar a força de Zé do Burro) nos remete a Euclides da Cunha e sua descrição do homem sertanejo: um miscigenado de aparência frágil e essência forte que não se tornou repositório da cultura ibero-medieval, constituindo-se como uma reserva biológica, a pedra viva da nacionalidade brasileira⁶.

É desgracioso, desengonçado, torto. [...] É o homem permanentemente fatigado. [...], na tendência constante à imobilidade e à quietude.

Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude. [...] Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormidas. O homem transfigura-se. [...], estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte. (1995, p. 81)

Assim, a personagem de Zé do Burro é caracterizada: um forte, nordestino que, inocentemente, é envolvido em um combate sem tréguas, cuja exigência requer imperiosamente todas as suas forças. Zé do Burro, em prol de cumprir sua promessa, espera pacientemente as adversidades passarem e decide não mais comer, nem beber nada. Ele se resigna a esperar o momento certo para entrar na igreja. Tenta, inutilmente, sozinho, avançar com sua cruz lançando-a sem sucesso contra a porta da igreja. Apesar de sua fraqueza e aparência frágil, Zé se apresenta como um homem forte, quando tem sua honra questionada pela prostituta Marli ou é ameaçado pela polícia.

Sobre o fato da identidade regional nordestina, expressa pelo cinema nacional, ser associada à literatura brasileira e suas caracterizações do homem do Nordeste, Tolentino (2001) alerta que a apropriação do estereótipo “nordestino” surge, nas telas, desde os anos 1930, repetindo a relação ambígua de admiração e repulsa que se encontra na literatura, uma idéia de Brasil impressa desde Euclides da Cunha. Uma apropriação da “temática rural” como sinônimo de “brasilidade”, uma tentativa de “retomar” um Brasil “perdido” com os “avanços”, principalmente na região sul e sudeste, das “leituras modernistas”. (p. 21; 58; 66).

⁶ Uma caracterização que, segundo o Professor Doutor Aurélio Lacerda, em entrevista realizada no dia 26/12/2006, sugere a fixidez e a repetição de uma representação positiva do homem sertanejo.

Concordando com Tolentino, percebe-se que a metáfora do nordestino, comparado ao sertanejo euclidiano, é respaldada pela descrição da personalidade de Zé do Burro feita pelos capoeiristas e representantes do candomblé. Estes, aglutinados nas escadarias da igreja, vêem em Zé do Burro como traços específicos: a “simplicidade”, a “resignação para cumprir seus objetivos” e a “relação positiva com a natureza”, representada pelo apego ao seu animal, por este motivo, eles resolvem apoiá-lo (GUILLEN, 2002, p. 109-110). Estas características exaltam o sertanejo euclidiano, o “homem primitivo, audacioso e forte, mas ao mesmo tempo crédulo, deixando-se facilmente arrebatar pelas superstições mais absurdas. [...] uma mestiçagem de crenças” (CUNHA, 1995, p. 96).

A disposição de Zé do Burro para o cumprimento de sua promessa à Santa Bárbara aproxima-se do conceito da *Arete* grega, virtude na acepção não-atenuada pelo uso puramente moral e como “expressão do mais alto ideal cavalheiresco unido a uma conduta cortês, própria e distinta dos heróis e guerreiros” (MADELEINE, 2005, p. 1). *Arete*, originalmente, segundo Jaeger (2001), designava um “valor objetivo”, uma “força que lhe era própria” e que constituía a sua perfeição. Todavia, de acordo com a modalidade de pensamento dos tempos primitivos, designa a “força e a destreza dos guerreiros ou lutadores e, acima de tudo, dos heróis” (p. 29). Nota-se este acerto subliminar entre a direção de Anselmo Duarte e a Antiguidade Clássica no rumo de imagens autênticas, que se iniciam com a morte de Zé do Burro, prossegue com o povo entrando na igreja, levando a cruz (filmado sem corte por um ângulo baixo que percorre todas as suas extremidades) sobre a qual havia sido colocado o protagonista, até a imagem final de Rosa (esposa de Zé) subindo a escadaria, e a Igreja sendo vista de cabeça para baixo.

Considerando a virtude como “uma capacidade, uma aptidão ou habilidade, passível de ser cultivada no homem”, deve-se indagar se Zé do Burro, realmente, pode ser considerado como um virtuoso, uma vez que, no desenlace de sua estória, o público, aos poucos, envolve-se numa catarse de sentimentos (BRUGGER, 1953, p. 405). O espectador se revolta com a sua “teimosia” em continuar querendo pagar sua promessa, o que se configura como um erro de nosso “herói”, mas também se emociona com sua simplicidade, exemplo de bondade e paciência. Nesta análise, como já explicitado, defende-se a proposição que se força a leitura do homem nordestino como um virtuoso, isto é, a narrativa fílmica estudada, seguindo uma tendência do cinema brasileiro da

época, constrói, em jogos de imagens e diálogos, o “mito” do nordestino como um virtuoso. No entendimento defendido neste estudo, sutilmente, isso acaba induzindo o espectador a repetir (no caso do morador da região Nordeste) ou identificar comportamentos e condutas essenciais que todo o nordestino deve possuir.

Segundo Dufays (1994), o estereótipo além de “construir um sentido para o leitor” ou espectador, apresenta alguns critérios para a sua identificação. Normalmente, o estereótipo se refere a um “conjunto anônimo de textos”, sob o domínio de um discurso que apresenta três diferentes registros: o “lingüístico e estilístico” (no caso do nordestino brasileiro respaldado por Euclides da Cunha e sua descrição sobre os sertões); o “comportamental” (que indica modos de pensar e gestualidade) e o “tipológico” ou a representação coletiva. Desta forma, o estereótipo se cristaliza na sociedade, via ações recíprocas humanas e consoante com o “repertório de representações”, tornando-se uma identidade social em sua “vertente positiva” e preconceito na “vertente negativa” (apud AMÂNCIO, 2000, p. 137-138).

A estereotipia, segundo Nara M. Antunes (2002) em seu estudo sobre a identidade nordestina através da literatura, ainda evidencia que “toda representação social é construída de um processo de seleção e esquematização, de modo, que, neste sentido, é um reducionismo” (p.127). Assim, o estereótipo nordestino positivo deve ser criticado, porque, provavelmente apresenta componentes sociais, políticos e econômicos que colaboram para a manutenção de uma única visão sobre o homem sertanejo nordestino ou porque “a realidade não pode ser tomada em si mesma para ser conhecida, devendo necessariamente passar pelas idéias, referências culturais, representações sociais” (Idem, p. 126).

Desse modo, a composição da personagem de Zé do Burro e sua representação estereotipada, além de não ser o “sertanejo real, mas aquele amalgamado no imaginário nacional desde Euclides da Cunha” (TOLENTINO, 2001, p. 68), colabora para a construção da imagem do nordestino, cuja ignorância e rusticidade só são atenuadas pelo vínculo entre virtude e obediência, virtude e dever, em face de normas e valores universais de supremacia da razão sobre a emoção, acúmulo de capitais e modernidade (CHAUÍ, 1992, p. 350). Esse fato que assinala uma preocupação do cinema brasileiro, como meio de comunicação social e veículo de educação, em corroborar para a

composição de um imaginário de nacionalidade, em que “o tradicionalismo abre mão de elementos que resultem funcionais à sua própria sobrevivência e muda-se em sua forma, mantendo-se remodelado” (TOLENTINO, op. cit, p. 62).

Em outras palavras, com a chegada de Zé do Burro a Salvador, sugere-se uma urbanidade e civilidade (composta por elementos simples do imaginário popular como a compra de colchões de molas para um melhor conforto na hora de dormir), através do “desfile” de personagens, que dialogam nas escadarias da igreja, incentivando o desejo de Zé em cumprir sua promessa ou o contrário. Bons exemplos são a Minha Tia, *ekédi*⁷, a qual sugere o cumprimento da promessa em um terreiro; o grupo de capoeiristas preocupados em salvar a personagem principal; o policial, que recomenda a Zé o retorno à sua cidade e o abandono da “causa”; o jornalista, que troca a exclusividade da matéria por produtos oferecidos por anunciantes; o cordelista interessado em criar o “ABC do novo Cristo”, entre outros. Em todos esses casos, nota-se um “acomodamento” entre o novo e o velho, entre “tradição nordestina” (fincada em cultos afro-indígenas) e a “racionalidade”, promovida pela modernização e o “capitalismo”.

Paradoxalmente, as falas das diversas personagens que dialogam com Zé do Burro produzem uma matriz estereotipada do homem nordestino como uma pessoa virtuosa, mas também um indivíduo que se apresenta como o “núcleo” de nossa raça em estado original. Uma construção imagética que pode ser interpretada como positiva por apresentar uma unidade cultural e artística, contudo merece ser objeto de avaliação pelas implicações políticas e ideológicas que possibilita como a submissão intelectual ou fragilidade física e espiritual. A representação do nordestino através do cinema também é evidenciada por Tolentino como “o sumo da brasilidade, mas, também, a parte menos evoluída dessa mesma raça mestiça, conformada pela miscigenação de índio, português e negro, à qual sobraría força física e faltaria a força moral e psíquica” (TOLENTINO, 2001, p. 66). Como explicita Euclides da Cunha na seguinte passagem de seu livro

A demonstração é positiva. Há um notável traço de originalidade na gênese da população sertaneja. O fator étnico preeminente transmitindo-lhes as tendências civilizadoras não

⁷ Na hierarquia do candomblé, a *ekédi* é uma figura de ligação entre o terreiro e a comunidade mais ampla. A *ekédi* fica abaixo da filha-de-santo que, por sua vez, fica abaixo da mãe-de-santo (CARNEIRO, 1982, p. 263; 272).

lhes impôs a civilização. [...] O sertanejo tomado em larga escala, [...], reflete, na índole e nos costumes, das outras raças formadoras apenas aqueles atributos mais ajustáveis à sua fase social incipiente. È um retrógrado; não é degenerado... as vicissitudes históricas o libertaram, na fase delicadíssima da sua formação, das exigências desproporcionadas de uma cultura de empréstimo, preparam-no para a conquistar um dia (1995, p. 68; 79).

Disperso pelas imagens fílmicas de *O Pagador de Promessas*, o processo de estereotipação do nordestino produz uma “matriz” (provavelmente advinda da ficção literária e do conjunto anônimo de textos) e generaliza traços através da “simplificação”, em que as “nuances” de uma diferenciação são como que “apagadas para facilitar o consumo rápido de um pré-conceito”: o nordestino é por natureza um virtuoso (AMÂNCIO, 2000, p. 135-136). Estas considerações suscitam três indagações: a) qual a *Arete* nordestina? b) como o sertanejo nordestino pode ser virtuoso, se a *Arete* não é inata, mas cultivada no homem a partir do esforço para se portar bem? c) se o nordestino é um homem virtuoso, quais devem ser as virtudes nordestinas e por que?

Inicialmente, é necessário compreender que a virtude é uma “força que age ou pode agir”. Em seguida, deve-se prever que as virtudes (conforme discutido no primeiro capítulo) são “independentes do uso que delas se faz”, são disposições adquiridas de “fazer o bem” (COMTE-SPONVILLE, 2005, p. 1). Destarte, quando se incomodou com o estado de saúde do burro Nicolau e se esforçou para a sua cura; ao dividir suas terras; ao perdoar sua esposa Rosa, etc, pode-se considerar que Zé do Burro e sua “boa vontade” inspiram este “poder” ou “valor”, denominado virtude.

Em *Zé do Burro*, nota-se a presença da *Arete* heróica, mas também da humildade, da simplicidade e da coragem. A humildade ensina que não se deve ter orgulho de ser virtuoso, caracterizando-se como “uma consciência extrema dos limites de qualquer virtude. Ela torna as virtudes discretas, como que despercebidas de si mesmas [...] não é a depreciação de si, [...] mas, ao contrário, conhecimento, ou reconhecimento, de tudo o que não somos” (COMTE-SPONVILLE, 1999, p. 41). Assim, quando afirma que não deseja ser um novo Cristo ou recusa a ajuda do jornalista, Zé está apenas admitindo os seus limites, sendo humilde e reconhecendo quais as suas virtudes que devem ser preservadas. Já a simplicidade do protagonista reside no “desprendimento de tudo e de

si mesmo, no desprendimento, desprezo de provar, de prevalecer, de parecer [...]. Transparência do olhar, pureza de coração, sinceridade do discurso” (Idem, p. 45), uma vez que suas falas, mal interpretadas pela diversidade de realidade (campo versus cidade), produzem seu final trágico.

Apesar desses “predicados” (humildade e simplicidade) existentes no “nordestino rústico” e reprováveis para o “olhar civilizado”, como expõe Tolentino (2001) na sua caracterização sobre o sertanejo nordestino que é retratado pelo cinema, sobressai na película *O Pagador de Promessas* a coragem de Zé do Burro, mesmo quando este é distinguido como um homem “ vaidoso, caprichoso, personalista, instintivo e portador de uma tosca religiosidade, atributos que acabariam depondo contra a sua coragem e bravura” (p. 76). Desta maneira, considerando que a coragem é uma virtude que “culmina no sacrifício de si” (COMTE-SPONVILLE, 1999, p. 13), Zé do Burro é colocado em prova por diversos personagens, em várias oportunidades, a saber: por Rosa, durante o tempo todo; pelo Padre que tenta fazê-lo reconhecer sua blasfêmia; pela Minha Tia, quando se colocar à disposição dele para levá-lo a um novo terreiro; pelo Monsenhor que admite ter a autoridade para isentá-lo da promessa; pelos capoeiristas, pelo delegado e pela prostituta Marli, que o chama de corno e o incita a linchar Rosa pela traição com Bonitão. Em todas essas “provas”, Zé, apesar de ter a oportunidade de fazer (mais) uma escolha, permanece com sua “idéia fixa” de cumprir a promessa, escolhendo errado, segundo a lógica do mundo em que ele luta para pagar a promessa. Esta é uma das características fortes da personagem trágica, como já observado.

Considerações Finais

A virtude como signo de nordestinidade, de saber, de modernidade e de educação estaria no *Pagador de Promessas* traduzida na defesa de valores caros à civilização, mas, sobretudo, a Zé do Burro, cunhado em atos simples deste protagonista que “vence todas as coisas, inclusive a força” em prol do cumprimento de seu objetivo. Entretanto, a *Arete* heróica só se aperfeiçoa com a “morte física do herói”, que deixa de “residir no homem mortal, perpetuando-se”, mesmo depois do falecimento, na sua “fama”, ou seja, na “imagem de sua *Arete*” (JAEGER, 2001, p. 32).

Destaca-se também, nesta escrita fílmica, que encontramos uma luta simbólica que reproduz, no campo das posições sociais, uma definição de mundo intimamente relacionada às divergências sócio-culturais da sociedade, cuja raiz centra-se no sistema econômico e político disseminado durante o “processo de exploração colonial européia”, que, por sua vez, teve os seus “princípios civilizadores influenciados pela cultura grego-latina” (JAEGER, op. cit, p. 24-25). Uma raiz capitalista que define a cidade como um “pólo de atração deslumbrante”, contudo “um antro de perversidade que arruína a sólida moral familiar, que decompõe, dissolve a ética tradicional, que mantém coesa a sociedade” (BERNARDET, 1980, p. 139).

Referências

AMÂNCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

ANTUNES, Nara Maria de Maia. Caras no espelho: identidade nordestina através da literatura. In: BURITY, Joanildo A. (Org.). *Cultura e identidade: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. A cidade, o campo: as notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro. In: VVAA. *Cinema Brasileiro: Oito Estudos*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1980.

BRUGGER, Walter. *Diccionario de Filosofia*. Barcelona: Herder, 1953.

CARNEIRO, Edison. Candomblés da Bahia. In: *Antologia do Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1982.

CHAUÍ, Marilena. Público, privado e despotismo. In: NOVAES, A. *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras e Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 345 a 390.

COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Brandão, Eduardo (Trad.). Versão digital capturada em

<http://www.filosofia.pop.com.br/03_filosofia/03_03_pequeno_tratado_das_grandes_virtudes/pequeno_tratado_das_grandes_virtudes.htm> Acesso em 02 de maio de 2005.

COSTA, Lígia Militz da. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. 36 ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1995.

DUFAYS, J-L. Stéréotype et Lecture. Paris: Univ. de Paris, 1993. In AMÂNCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GHIROTTI, Joaquim C. *Oficina O Pagador de Promessas de Anselmo Duarte*. Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/oficina/jguirottipagador.htm>> Acesso em: 21 maio 2004.

GRÉCIA ANTIGA: ASPECTOS DA ESTÉTICA ARISTOTÉLICA NA TRAGÉDIA GREGA – III. Disponível em <<http://www.warj.med.br/txt/tragedias3.asp>> Acesso em: 21 maio 2004.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. O sertão e a identidade nacional em Capistrano Abreu. In: BURITY, Joanildo A. (org.) *Cultura e identidade: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz T. da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. SILVA, Tomaz Tadeu da e LOURO, Guaracira L. (Trad.). 2 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 1998.

JAEGER, W. W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. A. M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KOTHE, Flávio R. *O Herói*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

MERTEN, L. Carlos. *Anselmo Duarte: O homem da Palma de Ouro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

MACHADO, Cristina G. *NIETZSCHE: Apolíneo e Dionisíaco*. Capturado em <http://www.suigeneris.pro.br/filo_socied10.htm>. Acessado em 12 de outubro de 2005.

MADELEINE, F. N. *A virtude*. Capturado em <http://gesp.org.br/mensagens/a_virtude.htm> Acessado em 02 de maio de 2005.

NASCIMENTO, Hélio. *Cinema brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

PICCOLO, Alexandre P. *A Tragédia Grega e a Identidade da Polis*. Disponível em <<http://www.unicamp.br/iel/alunos/publicacoes/textos/t00003.htm>> Acesso em: 21 maio 2004.

SILVA, Célia S.. *Tragédia grega à brasileira*. Disponível em <<http://www.ufop.br/ichs/conifes/anais/LCA/lca2503.htm>> Acesso em: 19 maio 2004.

TOLENTINO, Célia. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2001.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.