

## Zê-do-Burro: um personagem cômico

EDUARDO NAVARRETE\*

### Resumo:

O objetivo do artigo é analisar, a partir de estudos diversos sobre a comédia e a comicidade, os elementos cômicos que compõe o personagem Zê-do-Burro da peça *O Pagador de Promessas* de Dias Gomes.

**Palavras-chave:** Comédia; Comicidade; Dias Gomes.

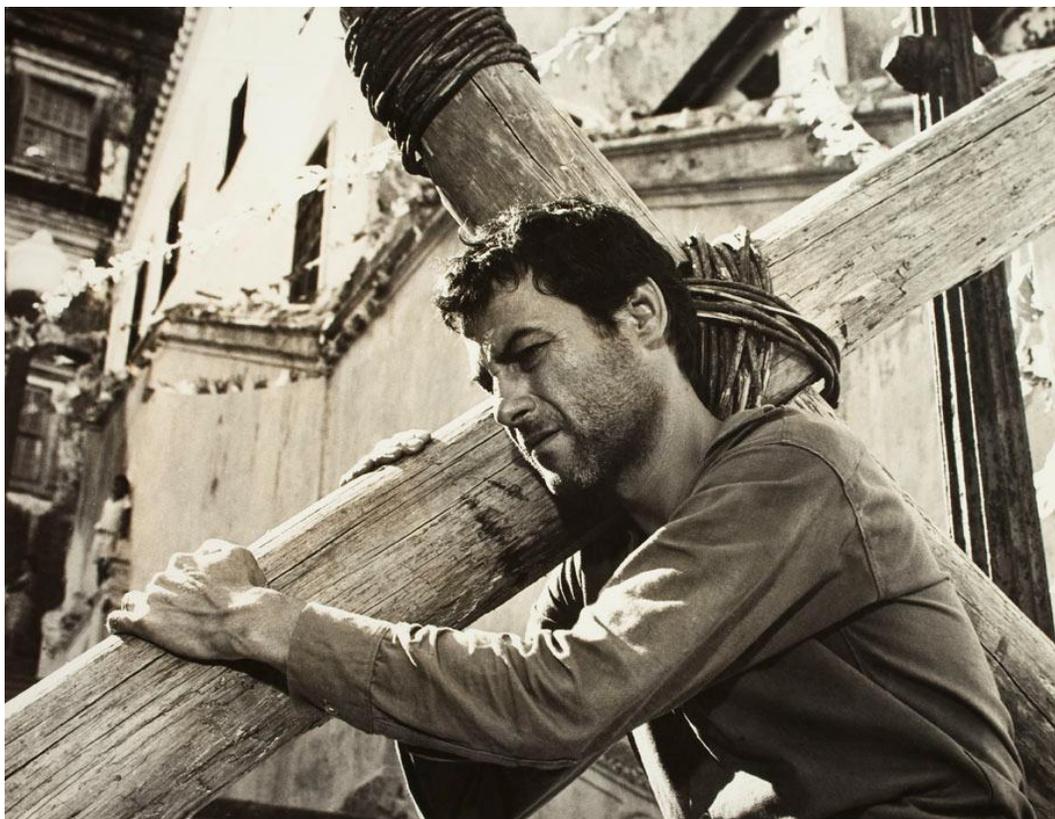
### Abstract:

The purpose of this article is to analyze, from various studies on comedy and comicality, the comic elements that make up the character Zê-do-Burro from the play *O Pagador de Promessas* by the writer Dias Gomes.

**Key words:** Comedy; Comicality; Dias Gomes.



\* EDUARDO NAVARRETE é Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá.



## 1. Introdução

Quem lê *O Pagador de Promessas* percebe, em meio a alguns risos, que se está diante de um texto que tem um caráter indiscutivelmente cômico. Essa percepção, porém, não vem sem certa estranheza, pois quando se realiza um levantamento bibliográfico acerca da peça nota-se que, mesmo tratando-se de uma obra sumamente conhecida, não há nenhum estudo que se dedique a analisar esse seu aspecto. Ao contrário, quando o objetivo é caracterizá-la esteticamente todos estabelecem tão-somente suas mais do que visíveis ligações com o universo trágico. É evidente, portanto, que se está aqui diante de um tema ainda inexplorado que carece e merece uma investigação.

A comicidade da peça de Dias Gomes, de fato, não é de fácil compreensão dada sua mistura inextricável com a tragicidade. Dentre os críticos

abordados, o único que a ela se referiu, *en passant*, foi Sábato Magaldi quando comentou que Zé-do-Burro tem um “inevitável feitiço cômico” (MAGALDI, 2005, p. 8) e quando caracterizou o diálogo da obra como “diálogo vivo, seco, pontilhado de efeitos cômicos insuspeitados” (MAGALDI, 2005, p. 13). No mais, entre os outros teóricos, há um grande silêncio sobre o tema, silêncio que esperamos romper com este pequeno artigo. Para tanto, consultaremos os trabalhos de alguns pesquisadores que se debruçaram sobre o riso e a comédia e os utilizaremos como instrumental teórico. São trabalhos com enfoques e posições diferentes entre si, mas que serão utilizados como um todo, sendo trazidos à discussão conforme a peça o exige. A partir deste material, então, realizaremos uma análise da comicidade do protagonista da peça, atentando para os efeitos cômicos que ele produz e sua

filiação com a tradição da comédia, tradição muito longa e variada que vai da comédia clássica, passa pela farsa, pelo grotesco, etc. Primeiramente, porém, localizaremos Dias Gomes e sua obra historicamente a fim de lançar alguma luz sobre as reflexões tecidas na sequência.

## 2. Dias Gomes: contexto e obra

A década de 60, período em que Dias Gomes concebeu suas obras, foi um momento bastante fecundo e, ao mesmo tempo, turbulento da cultura e da sociedade brasileira. Eloísa B. de Holanda e Marcos A. Gonçalves (1982) traçam um panorama da situação cultural do país nesses anos. Segundo estes autores, a década viu surgirem os centros populares de cultura CPCS, os *happenings* nas artes plásticas, o cinema novo no cinema, o tropicalismo na música, e os grupos Arena e Oficina no teatro. Todos esses movimentos artísticos configuravam uma produção cultural, cujo eixo em comum era o desejo de fazer da arte não mais um instrumento repetitivo e previsível de uma veiculação política direta, mas um espaço aberto à invenção, à provocação, à procura de novas possibilidades expressivas, culturais e existenciais. As artes, dentro desse contexto, foram consideradas instrumentos fundamentais para a organização e movimentação de organizações populares que conquistavam espaço até que o Golpe de 1964 freou esse avanço. A partir desse momento, com a perseguição dos movimentos progressistas, grande parcela da produção artística teve de se organizar enquanto forma de resistência política.

Foi nesse contexto tumultuado que viveu e produziu Dias Gomes. Nascido em Salvador em 1922, ele passou a maior parte da vida no Rio de Janeiro, além de São Paulo, onde morreu em

1999. Foi militante do Partido Comunista Brasileiro (do qual ele veio a se desligar em 1973), tendo dirigido seu Comitê Cultural e editado a Revista Civilização Brasileira. Apesar de sua forte militância, sempre se recusou a produzir obras de caráter panfletário. Em seu entender, uma obra só tornava-se política na medida em que ela tinha valor artístico: “A obra é tanto mais política quanto mais artística ela for, ou seja, em primeiro lugar você tem que fazer uma obra de arte e, se for válida como obra de arte, ela será politicamente, senão, não será nada” (GOMES, 1996, s.n.). E, de fato, sua obra tem alta qualidade artística, a ponto de ele ser reputado como o dramaturgo brasileiro mais prestigiado no exterior.

Tanto do ponto de vista dos meios de expressão – rádio, telenovela, minisséries, romances, contos e teatro – quanto do ponto de vista dos gêneros estéticos e estilísticos – tragédia, comédia, musical, farsa, etc. – sua obra é bastante ampla e variada, o que revela toda a versatilidade do autor. Os denominadores comuns dessa produção heterogênea seriam, do ponto de vista de Rosenfeld, o inconformismo decorrente do “empenho consequente e pertinaz por valores político-sociais – por valores humanos, portanto – mercê da visão crítica de um homem que não está satisfeito com a realidade do Brasil e do mundo” (ROSENFELD, 1996a, p. 55). E, também, o forte teor popular: “As peças transpiram vida popular brasileira de todos os poros, também graças à linguagem saborosa, direta, rica de regionalismos, expandindo-se num diálogo espontâneo e comunicativo” (ROSENFELD, 1996a, p. 57).

Inconformismo e teor popular são duas marcas, aliás, do *opus magnum* de Dias

Gomes – *O Pagador de Promessa*. Escrita em 1959, a peça foi sucesso de público e de crítica. Representou um divisor de águas na carreira do autor, pois foi a primeira obra de alta qualidade artística escrita por ele e o primeiro trabalho que o projetou nacionalmente. Foi adaptada para o cinema em 1962 e ganhou a Palma de Ouro do Festival de Cannes no mesmo ano. A fábula desse célebre texto gira em torno de Zé-do-Burro, um simplório homem do interior baiano que, vendo seu burro agonizar por conta de um acidente, faz duas promessas à Iansã (um Orixá do Candomblé que, para ele, confundia-se com a Santa Bárbara católica) caso Nicolau fosse curado e sobrevivesse: repartir seu sítio com os lavradores pobres e transportar uma pesada cruz desde sua propriedade até a Igreja de Santa Bárbara em Salvador – um percurso de sessenta léguas.

O conflito eclode quando o protagonista, acompanhado de sua esposa Rosa, chega à Igreja e explica seu caso ao Padre. Este não permite que aquele homem adentre ao templo, porque a promessa não havia sido feita a uma santa católica, porque um animal não era digno de uma promessa e, ainda, porque temia que o peregrino quisesse tornar-se, ele mesmo, uma nova santidade. Após horas de negociações, às quais Zé-do-Burro manteve-se sempre inflexível, após sua esposa o trair com um cafetão chamado Bonitão, após ser assediado pelo Repórter, por Dedé Cospe-Rima e pelo Galego, o policial Secreta arma uma situação para tentar prendê-lo. Cria-se, com isso, um grande entrevero em que o personagem é alvejado por um tiro. O povo, então, instigado por um sentimento de revolta, o coloca sobre a cruz que é levada para dentro da Igreja.

### 3. Zé-do-Burro: herói e tolo

Embora seja um personagem do teatro, onde não há muito espaço para caracterizações mais extensas, Zé-do-Burro é dotado de certa complexidade. Ele foi construído a partir de elementos de tradições narrativas bastante diferentes, algumas até contraditórias entre si, como a Bíblia, a tragédia, tradições populares, etc. Entre estes elementos, aparecem também os provenientes das tradições cômicas. A ênfase, evidente no nome do protagonista, na importância de um animal para a trama e para a formação do personagem já o vincula, de início, à comédia antiga grega cuja origem foi um ritual antigo em que os foliões colocavam-se inextricavelmente unidos a animais:

Muitas vezes [os foliões] tinham animais e pássaros em suas mãos: peixes, corvos, andorinhas. Frequentemente se disfarçavam em animais, imitando assim os *kômois* rituais, restos de cultos zoomórficos, em que os fiéis se assimilavam ao deus que celebravam. Não é isso mesmo, diga-se de passagem, uma explicação para a frequência dos coros cômicos compostos de animais, Rãs, Vespas, Aves, nas comédias aristofânicas? (BRANDÃO, 1985, p. 74).

Além disso, o nome Zé-do-Burro revela a obsessão do homem com seu animal, emprestando a ele uma dimensão caricatural, já que nas caricaturas “as figuras são construídas com algumas poucas qualidades que nelas atuam com a força de uma mania” (KAISER, 1986, p. 48). Desse modo, há também uma leve aproximação da peça em questão com a chamada comédia de caráter que “se centra num personagem específico, cujo caráter será exposto ao longo da peça, em detalhes que provocam o riso,

via de regra, pela sua rigidez, deixando um pouco de lado a trama” (FLORY, 2010, p. 89-90). Se a escolha de tal nome sugere, *per se*, a comicidade do personagem, o título da peça também atua no mesmo sentido, pois é similar aos títulos da comédia nova grega – os quais acabaram se tornando uma tradição na comédia de épocas posteriores – que são constituídos por “nomes de uma profissão ou estado: o camponês, o soldado, o bajulador, o parasita, a cortesã... Criam-se tipos, como o soldado fanfarrão, a sogra, o mercador de escravos, o avarento, o misantropo, o adúltero” (BRANDÃO, 1985, p. 93). O pagador de promessas não é uma profissão ou estado, mas é um ofício que se transforma em um tipo por definir a própria substância de Zé-do-Burro.

Pode-se dizer, *grosso modo*, que a comicidade de *O Pagador de Promessas* vem do conflito estabelecido entre dois mundos radicalmente distintos: o mundo urbano e moderno representado pela praça de Salvador, espaço em que transcorre toda a narrativa; e o mundo arcaico e rural de onde vem Zé-do-Burro. Esse choque, preñado de possibilidades cômicas, mostra-se no deboche com que Zé-do-Burro é tratado por alguns personagens. Bonitão, por exemplo, soltas gargalhadas estridentes ao observar as complicações em que ele se meteu para conseguir pagar sua promessa. Tamanho é o desencontro entre o protagonista e aquele universo que a própria comunicabilidade entre eles fica comprometida. São inúmeros os momentos em que ele manifesta sua incompreensão com relação àquelas pessoas e àquele lugar, chegando a lhe parecer que a realidade das coisas havia sido invertida: “Já não entendo nada. Parece que me viraram pelo avesso e estou vendo as coisas ao contrário do

que elas são. O céu no lugar do inferno, o demônio no lugar dos santos” (GOMES, 2005, p. 81). Os outros indivíduos, por outro lado, embora acreditem saber quem, de fato, é Zé-do-Burro, acabam por inevitavelmente interpretá-lo de maneira errada.

O Repórter vê nele a figura de um revolucionário que quer apenas atrair a atenção dos eleitores e fazer a reforma agrária – “(Não entende) Reforma agrária? O que é isso?” (GOMES, 2005, p. 88), pergunta ele após ouvir a fala do Repórter. O símbolo do desentendimento entre os dois é a incompreensão da piscadela de cumplicidade que o Repórter dá depois de comentar sobre seu plano de dar publicidade a Zé-do-Burro através de seu jornal: “Pisca o olho para Zé-do-Burro, que não percebe a insinuação” (GOMES, 2005, p. 92). O Padre, por sua vez, acredita que ele quer ser um novo Cristo, um novo profeta. Excetuando os capoeiras e as vendedoras ambulantes, que o enxergam com certa simpatia, ninguém mais atina com seus reais propósitos e ninguém se mostra de seu lado nesse conflito. Até mesmo de Rosa, sua esposa, ele se vê distanciado: “instintivamente começa a perceber que ela se encontra do outro lado, do lado daqueles que, por este ou aquele motivo, não o compreendem, ou fingem não compreendê-lo” (GOMES, 2005, p. 112). Aos olhos daquelas pessoas ele era um elemento estranho, problemático e cômico: “(...) toda *particularidade* ou *estranheza* que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torná-la ridícula” (PROPP, 1992, p. 59).

A inserção de uma figura como essa em um meio tão diferente de seu habitat natural resulta em certos desentendimentos a que Dias Gomes deu, em muitas situações, um feitiço

cômico. De acordo com Aristóteles, um traço característico da comédia seria o aproximar-se da vida real, sobretudo, daqueles momentos em que a lógica cotidiana é suspensa, provocando o riso: “Na rotina diária da vida, o riso desponta sempre que algo inesperado ocorre, quebrando nossas expectativas consagradas (...). O riso deflagra em razão da incongruência ou da ruptura, ainda que breve, das regras estabelecidas pelo uso” (Aristóteles *apud* Moisés, 2004, p. 81). Vemos que esse efeito humorístico aparece em algumas conversas que Zé-do-Burro têm com pessoas daquele mundo já moderno e urbano, sobretudo, com aqueles que representam poderes constituídos.

À medida que, por exemplo, conta seu caso e sua intenção ao Padre logo após ter chegado ao templo católico, certas expectativas normais do representante da Igreja vão sendo quebradas aos poucos. Como se tratava de alguém que o procurou na Igreja e trazendo uma cruz, naturalmente ele acreditava que aquele seria um homem de fé exclusivamente católica. Quando, porém, o protagonista começa a revelar o sincretismo religioso que, na sua fé ingênua, organizava suas crenças e práticas, o Padre, que é descrito como fanático e que começava a se simpatizar com o sujeito, manifesta pequenas surpresas em sequência. Primeiramente, Zé-do-Burro deixa escapar que havia recorrido a um curandeiro para salvar seu burro e, em seguida, disse que tinha até mesmo ido a um terreiro:

**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:** Foi então que comadre Miúda me lembrou: por que eu não ia no candomblé de Maria de Iansã?

**PADRE:** Candomblé?! (GOMES, 2005, p. 61-4).

A boa expectativa que ele nutriu é rompida com decepções que aparecem de modo repentino. A própria inocência de Zé-do-Burro por não imaginar que a Igreja estabelecia uma divisão muito nítida entre suas práticas, preceitos e crenças e as das religiões populares produz certa comicidade. Depois de ouvir do Padre que aqueles que recorrem a curandeiros serão mandados para o inferno, pois os próprios curandeiros são os demônios, ele fica espantado, já que acreditava que rezas e orações, padre e curandeiros, Igreja e terreiro, eram uma só e mesma coisa. Ingenuamente, ele tenta questionar o Padre em uma fala contínua e descontrolada:

Para o inferno? Como pode ser, Padre, se a oração fala em Deus? (Recita) “Deus fez o Sol. Deus fez a luz, Deus fez toda a claridade do Universo grandioso. Com sua 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 (GOMES, 2005, p. 62).

A inocência do personagem faz lembrar que ele é similar aos tolos que Propp viu como um dos elementos basilares de narrativas cômicas: “Analisando as tramas das comédias é possível estabelecer que o fazer alguém de bobo constitui um dos seus sustentáculos fundamentais” (PROPP, 1992, p. 100). Na cena acima mencionada, porém, não há um personagem feito de bobo, mas alguém que aparece como tolo aos olhos dos outros personagens (e do leitor) por

desconhecer os cânones religiosos. E não são apenas os cânones da Igreja que ele ignora. Ele desconhece, em geral, todos os códigos daquele mundo já urbanizado e modernizado e a ignorância, como notou Propp, tem também sua veia jocosa: “(...) A estultice, a incapacidade mais elementar de observar corretamente, de ligar causas e efeitos, desperta o riso” (PROPP, 1992, p. 107). Quando, perto do fim, o Secreta se aproxima e pede os documentos, Zé-do-Burro dá uma resposta com certo toque de absurdo, revelando o desconhecimento dessa obrigatoriedade própria das cidades: “Moço, eu vim só pagar uma promessa. A Santa me conhece, não precisava trazer carteira de identidade” (GOMES, 2005, p. 166).

Não é muito diferente o que sucede no diálogo mantido com o Repórter. Respondendo ao interrogatório realizado pelo membro da imprensa, Zé-do-Burro dá a conhecer todo o inusitado da situação:

**REPÓRTER:** O burro? Que burro?

**ROSA:** O Nicolau.

**ZÉ:** (Irritado) Por quê? O senhor também vai achar que o meu burro não vale uma promessa?

**REPÓRTER:** Não, de modo algum... eu... eu apenas não sabia... então, tudo isso... quarenta e dois quilômetros... a cruz... tudo por causa de um burro... (Repentinamente, antevendo o interesse que despertará a reportagem) Fabuloso! (GOMES, 2005, p. 87).

Há uma discrepância entre o que o Repórter esperava – que, normalmente, a promessa tivesse sido realizada por algo mais importante que um simples animal – e o que ele ouve, gerando uma surpresa cômica, tal como é cômica também a decisão momentânea de

explorar midiaticamente o caso que ele expressa em seguida. Tanto o diálogo envolvendo o Padre quanto este envolvendo o Repórter se encaixam no que Propp denominou de *malogro da vontade* – uma das causas do riso nas narrativas e que ocorre quando “(...) as pessoas se deparam com algo desagradável pelo qual não esperavam e que altera o curso tranquilo de suas vidas. Acontece um inesperado malogro de uma vontade humana devido a motivos perfeitamente casuais e imprevistos” (PROPP, 1992, p. 94). Há, pois, um malogro da vontade do Padre e do Repórter nesses casos. O ápice dessa quebra de expectativa foi o momento em que Zé-do-Burro, depois de narrar toda a estória de como chegou a realizar aquela promessa, finalmente revela ao Padre que o beneficiado, não tinha sido um ser humano como ele esperava, mas um reles animal, um burro:

**ZÉ:** Nicolau teve o azar de nascer burro... de quatro patas.

**PADRE:** Burro?! Então esse... que você chama de Nicolau, é um burro?! Um animal?!

**ZÉ:** Meu burro... sim senhor (GOMES, 2005, p. 61).

Há, aqui, um processo de profanação de certos valores católicos e o Padre entende a conduta do protagonista como uma espécie de paródia da conduta de Cristo: “Por que então repete a Divina Paixão? Para salvar a humanidade? Não, para salvar um burro” (GOMES, 2005, p. 68). Enquanto Cristo agiu em função de valores elevados, da humanidade, Zé-do-Burro age em função de motivos pequenos, de um ser que, aos olhos do Padre e da Igreja, não era digno de uma promessa religiosa e nem do nome bíblico que tinha recebido. Percebe-se, nesse caso, a utilização de um *tópos* cômico muito comum – o *rebaixamento*. Tal *tópos*,

comum tanto à arte grotesca quanto aos ritos carnavalescos, consiste em uma “(...) figura de retórica que expressa o rebaixamento engraçado de um tópico elevado ao lugar-comum discursivo” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 78). Zé-do-Burro, portanto, rebaixa e, por conseguinte, profana, a figura de Cristo e o próprio rito da salvação ao percorrer sua *via crucis* apenas para salvar um simples animal, que, ademais, na cultura brasileira, está associado à obtusidade intelectual. O mais elevado dos homens é conectado a um dos mais baixos animais.

E, de fato, na peça é como que sugerida uma fusão entre Zé-do-Burro e seu animal, a começar pelo próprio nome do personagem. É indicada uma profunda ligação entre ambos, de tal modo que eles se mostram inseparáveis: “(...) porque quem quisesse saber onde eu estava, era só procurar Nicolau. Se eu ia na missa, ele ficava esperando na porta da igreja...” (GOMES, 2005, p. 60). E, à proporção que Zé-do-Burro traz à tona essa ligação, ele também apresenta seu animal de um modo antropomorfizado. Ao burro são atribuídas características humanas que deveriam torná-lo diferente dos outros animais e digno da mesma consideração dada aos seres humanos:

Nicolau não é um burro como os outros. É um burro com alma de gente. E faz isso por amizade, por dedicação. Eu nunca monto nele, prefiro andar a pé ou a cavalo. Mas de um modo ou de outro, ele vem atrás. Se eu entrar numa casa e me demorar duas horas, duas horas ele espera por mim, plantado na porta. Um burro desses, seu padre, não vale uma promessa? (GOMES, 2005, p. 63).

A antropomorfização de Nicolau apresenta-nos uma faceta levemente grotesca da peça. A estética grotesca

estabelece um mundo incomum, um mundo em “que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois nosso mundo que se transformou” (KAISER, 1986, p. 159). Um dos modos de estabelecer esse estranhamento é transgredir a hierarquia dos seres, misturando o mundo animal, vegetal, humano e das coisas, transgredindo as fronteiras entre a natureza e cultura. O tratamento antropomórfico e a amizade de Zé-do-Burro pelo burro põem em questão a separação normalmente estabelecida em nossa cultura entre animais e humanos, em que aqueles vivem unicamente para obedecer a seus instintos enquanto estes transcendem esses desejos mais primitivos:

Com efeito, o que se põe em jogo para o animal é a sua relação com o meio circundante (...) em termos de comida, reprodução e pura conservação de si. Para o homem, por outro lado, contaria em princípio tudo isto mais as questões essenciais do sentido e do valor, que o levam à busca ética da transcendência e a dirigir seu desejo para valores e ideais (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 50).

Zé-do-Burro representa seu burro, não apenas como um ser voltado para suas pulsões primárias, mas como um ser dotado de alma, de afeto, de uma capacidade de ir além de seus instintos e atingir valores e ideais mais elevados. A peça embaralha, pois, as tradicionais fronteiras ontológicas entre homens e animais, provocando um estranhamento. O burro não tem mais somente uma dimensão “baixa”, mas é uma fusão de baixo e elevado, ao modo da estética grotesca que conecta profundamente dois tipos de seres: “(...) um, prisioneiro dos apetites, necessidades e paixões, o outro levado pelas asas do entusiasmo e

da fantasia; aquele, enfim, sempre curvado para a terra, sua mãe, estoutro lançado sem cessar para o céu, sua pátria” (HUGO, 2007, p. 46). A atribuição de uma dimensão metafísica a um animal, ao mesmo tempo em que provoca o estranhamento, provoca o riso, já que, como contava Propp ao lembrar Tomachevski, “nós rimos dos animais, diz ele, porque eles nos lembram os homens e seus movimentos” (PROPP, 1992, p. 38). Do mesmo modo, se por um lado Nicolau tem um caráter antropomórfico, o protagonista da peça, em razão ligação espiritual com o bicho, reconecta-se profundamente com o mundo natural e animal:

Essa relação não só é sintoma de um mundo afastado da vida técnico-urbana, lidando essencialmente com o universo orgânico-vegetativo, ao contrário do domínio dos elementos anorgânicos no mundo moderno (fato de que se originam desde logo atitudes bem diversas). É antes de tudo expressão da mentalidade mítica que não conhece diferenças fundamentais entre o humano e o mundo animal e vegetativo, concebendo o homem em diálogo íntimo com a natureza (ROSENFELD, 1996a, p. 60).

O feitio levemente grotesco da peça, tal como foi apresentado, chega a ter umas pitadas de elementos escatológicos. A escatologia, como bem afirmou Bakhtin (1999), sendo um instrumento do grotesco, opera pela exibição do baixo corporal, pela amostra das partes do corpo que nos ligam ao mundo físico (fezes, urina, comer, regurgitar, etc.). Zé-do-Burro, em alguns momentos, nos põe diante de partes baixas, como na cena abaixo em que ele diz, em linguagem chula, para desgosto do Padre, que os excrementos foram mais eficazes que os remédios farmacêuticos

para a cura do burro, apontando para a ideia de que o curandeirismo popular funcionaria melhor que o saber científico da medicina. A comicidade advém do uso de um elemento “baixo” para um fim nobre como a cura de uma doença e de isso ser dito a um padre na porta da Igreja:

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

**PADRE:** (Enojado) Mas meu filho, isso é atraso! Uma porcaria! (GOMES, 2005, p. 59).

Outro elemento que confere certa comicidade a Zé-do-Burro é sua absoluta obstinação em cumprir a promessa. Henry Bergson desenvolveu a tese de que “rigidez, inflexibilidade, automatismo, nas suas mais variadas manifestações, constituem o suporte fundamental da comicidade” (FARIA, 1998, p. 74). Para o filósofo, o riso surge quando a flexibilidade livre é suplantada pelo enrijecimento maquinal:

O rígido, o já feito, o mecânico, contrariamente ao maleável, ao continuamente cambiante, ao vivo, o desvio contrariamente à atenção, enfim, o automatismo contrastando com a atividade livre, eis em suma o que o riso ressalta e pretende corrigir (BERGSON, 1983, p. 63).

O personagem de Dias Gomes é completamente inflexível no que se refere ao cumprimento da promessa. Durante toda a peça aparecem oportunidades convenientes, senão de abandoná-la, ao menos de diminuir suas dificuldades. Ele, porém, declina todas as propostas, não negocia, não aceita facilidades que lhes são oferecidas. Obstina-se em cumprir o que prometeu com todo o rigor, o que lhe acentua os

contornos cômicos, porque se vê sobressair na sua composição uma inocência infantil em contraste com a ardileza dos outros personagens. Logo ao início já tomamos contato com a rigidez de sua conduta. Ao chegar à Igreja depois da longa jornada, Rosa diz que ele deveria ter usado almofadas nas costas para aliviar a dor, ao que ele responde: “Não era direito. Eu prometi trazer a cruz nas costas, como Jesus. E Jesus não usou almofadinhas” (GOMES, 2005, p. 22). Na sequência, sua esposa sugere que ele deixe a cruz na praça enquanto eles vão a um hotel descansar e dormir. De modo resolutivo, ele repele a ideia, acreditando que aceitar qualquer concessão, por menor que fosse, seria comprometer o cumprimento da promessa como um todo:

**ZÉ:** E a cruz?

**ROSA:** Você deixava a cruz aí e amanhã, de dia...

**ZÉ:** Podem roubar...

**ROSA:** Quem é que vai roubar uma cruz, homem de Deus? Pra que serve uma cruz?

**ZÉ:** Tem tanta maldade no mundo. Era correr um risco muito grande, depois de ter quase cumprido a promessa. E você já pensou; se me roubassem a cruz, eu ia ter que fazer outra e vir de novo com ela nas costas da roça até aqui. Sete léguas.

**ROSA:** Pra quê? Você explicava à santa que tinha sido roubado, ela não ia fazer questão.

**ZÉ:** É o que você pensa. Quando você vai pagar uma conta no armário e perde o dinheiro no caminho, o turco perdoa a dívida? Uma ova! (GOMES, 2005, p. 24-5).

E assim seguirá por toda a peça! Vindas de diversos personagens, uma após a outra, as “negociações” serão negadas,

pelo fato de ele crer que elas representavam um desvirtuamento da sua promessa. Sua obstinação foi tal que até mesmo ante a suspeita de traição da esposa, surgida da acusação da personagem Marli de que ele era um “corno manso”, ele se manteve focado, deixando esse problema para ser resolvido depois do pagamento da promessa: “Quando aquela sujeita disse tudo aquilo. O sangue me subiu na cabeça e se eu me deixo tentar tinha matado um homem ou uma mulher” (GOMES, 2005, p. 114). Observa-se, nesse momento, que o adultério, motivo recorrente em comédias, não ganha ares cômicos em *O Pagador de Promessas*. Ele não tem a leveza necessária para provocar o riso, pois Rosa sente alguma culpa e o marido, percebendo o que se passa, deixa aquela ameaça grave de poder matar alguém para vingar-se. A comicidade revela, assim, seus limites dentro da peça.

Se for atentado para a última fala de Zé-do-Burro na citação acima ver-se-á um dado curioso na caracterização do personagem: ele usa uma linguagem mercantil para se referir a sua promessa. E ele sempre se porta como um bom pagador, um bom cliente, porque se recusa a passar o “calote”, como ele mesmo diz. Vejamos, para reforçar a argumentação, outros trechos em que ele deixa isso bastante evidente. Na discussão em que a esposa tenta lhe convencer de que deveria ter usado almofadinhas nas costas e ir dormir em um hotel, conclui sua posição frente ao problema com sua “teimosia” em pagar a promessa rigorosamente como a havia realizado, sem nenhum logro para com o santo:

Não, nesse negócio de milagres, é preciso ser honesto. Se a gente embrulha o santo, perde o crédito. De outra vez o santo olha, consulta lá os seus assentamentos e diz: -

Ah, você é o Zé-do-Burro, aquele que já me passou a perna! E agora vem me fazer nova promessa. Pois vá fazer promessa pro diabo que o carregue, seu caloteiro duma figa! E tem mais: santo é como gringo, passou calote num, todos os outros ficam sabendo (GOMES, 2005, p. 22-3).

Já no diálogo com o Padre, ele voltar a inserir sua relação com os santos dentro de um contexto mercantil, recusando as propostas que lhes são feitas como se aceitá-las representasse tornar-se inadimplente: “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” (GOMES, 2005, p. 58). Portanto, as relações com as santidades são, para ele, relações de compra e venda nas quais se devem manter uma absoluta correção. Essa face mercantilizada de sua rigidez de princípios e comportamentos também representa um *rebaixamento*, pois elementos sagrados são articulados em um jargão marcadamente secular, elementos elevados são trazidos para o mundo rasteiro dos interesses pecuniários. A transposição de fatos normalmente tratados por um universo simbólico para outro universo simbólico distinto, e mais “baixo”, é criador de comicidade:

Assim, certas profissões têm um vocabulário técnico: quantos efeitos risíveis não se produziram transpondo para essa linguagem profissional as idéias da vida cotidiana! Também cômica é a extensão da língua dos negócios às relações mundanas (BERGSON, 1983, p. 62).

#### 4. Considerações finais

Como ficou evidenciado, portanto, na análise feita até o momento, Zé-do-Burro possui uma faceta cômica. Tal conclusão, no entanto, não pode ofuscar outros traços do perfil de um personagem complexo que combina referências distintas em sua composição. É quase uma unanimidade, entre os críticos, a caracterização dele como uma figura de feitio mais elevado, mais próximo dos heróis trágicos. Anatol Rosenfeld (1996a) viu nele um protótipo do que ele denominou de *herói humilde*: herói, pois empenha sua vida na defesa de certos valores; humilde, pois é um homem do povo, é um representante das formas de vida arcaicas e pré-modernas. Décio de Almeida Prado (2009, p. 136), no mesmo sentido, asseverou que ele era um exemplar da exaltação da coragem, do heroísmo, do sacrifício em nome de uma causa que marcam a obra de Dias Gomes, ao contrário da aceitação do medo da morte, das concessões e das acomodações ante o poder que alicerçavam a produção dramaturgica de Bertold Brecht. E, realmente, a disposição para o sacrifício, a pureza e a inocência fazem de Zé-do-Burro um herói no sentido mais elementar do termo. É bastante clara sua aproximação com Cristo: assim como o Filho do Homem, ele caminha por sua *via crucis* carregando uma cruz até o local onde será morto e crucificado. É possível vê-lo, também, como uma espécie de encarnação do bom selvagem imaginado por Rousseau, já que ele não se maculou com a corrupção da sociedade.

Deve ser dito, contudo, que o fato de Zé-do-Burro ser moralmente exaltado na peça não significa que ele seja absolutamente incorruptível. Ele tem pequenos defeitos, irrelevantes para a

trama, mas que não podem passar despercebidos: Rosa revela que ele, junto a ela, já praticou o roubo: “Sei lá... só sei que sete vezes amaldiçoei aquele dia em que fui roubar caju com ele na roça dos padres...” (GOMES, 2005, p. 40); e ele deixa entrever certa vaidade quando lhe perguntam se ele já tinha pensado em ser político: “(Com alguma vaidade, dissimulada num sorriso modesto) Já quiseram me fazer vereador... qual...” (GOMES, 2005, p. 89). Embora ele possua essas pequenas “nódoas” marcando sua incorruptibilidade, não são tais defeitos que o transformam em um personagem cômico. Pelo contrário, diferentemente do que ocorre em grande parte das comédias, são suas próprias qualidades que lhe conferem comicidade. Sabe-se que, para Aristóteles, a comédia imitaria os vícios ridículos, ou seja, os vícios que não provocam medo e compaixão: “o ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente” (ARISTÓTELES *apud* MOISÉS, 2004, p. 80). Em *O Pagador de Promessas*, porém, são a coragem e o sacrifício adotados de modo rígido, como vimos acima, que, paradoxalmente, produzem efeitos risíveis. Seu protagonista se assemelha a Alceste (personagem de *O Misanthropo*, de Molière), que, conforme o estudo de Bergson, também é objeto de riso em função de suas qualidades:

E, enfim, força é confessar — embora penoso de dizer — que não rimos apenas dos defeitos de nossos semelhantes, mas também, algumas vezes, de suas qualidades. Rimos de Alceste. Dir-se-á que não é a honestidade de Alceste o que é cômico, mas a forma particular de honestidade assumida nele e, em suma, certa obliquidade que a nosso ver a prejudica. Concordo, mas é também certo que esse cacoete de Alceste, de que nos rimos, torna risível a sua honestidade, e aí está o

ponto importante. Concluímos, pois, afinal, que o cômico nem sempre é sinal de defeito, no sentido moral da palavra

O pagador de promessas, longe de ser portador de vícios, como grande parte dos personagens risíveis, é um homem virtuoso. E é justamente o caráter enrijecido de suas virtudes que o encherá de graça, uma vez que “um vício maleável seria menos fácil de ridicularizar do que uma virtude inflexível. Suspeita à sociedade é a *rigidez*” (BERGSON, 1983, p. 67). Novamente transparece algo dos bobos estudados por Propp nos contos russos: “(...) o bobo vê o mundo distorcido, tira conclusões erradas e com isso os ouvintes se divertem. Mas as suas motivações internas são as melhores possíveis” (PROPP, 1992, p. 113). Ele é moralmente correto e socialmente bobo, suscitando simpatia e riso ao mesmo tempo.

Pode-se concluir, portanto, que Zé-do-Burro é um personagem que comporta uma ambiguidade estrutural, porque é risível e sério simultaneamente, porque possui elementos cômicos e trágicos no seu conjunto. Nesse sentido, ele se assemelha ao Dom Quixote de Cervantes: “Pela nobreza de suas aspirações e pela elevação de suas considerações, Dom Quixote é figura que sobressai positivamente. Porém é ridículo, devido à completa incapacidade de adaptar-se à vida” (PROPP, 1992, p. 143). Realmente, ele tem intenções elevadas, por um lado, e, por outro, não se adapta àquele meio social. Mas ele guarda ainda novo parentesco com o Cavaleiro da Triste Figura que “(...) é diametralmente oposto àqueles pilantras e espertos que são bem-sucedidos na vida e lutam vitoriosamente para o seu proveito e o proveito daqueles a quem são fiéis” (PROPP, 1992, p. 143). Zé-do-Burro é

um antimalandro, pois não tem maleabilidade moral. Ao contrário, tem princípios rígidos. Ele é um antipícaro, pois não se dá bem em razão de uma suposta “astúcia”. Ao contrário, ele acaba sucumbindo ao final pela recusa categórica em realizar qualquer trapaça. Zé-do-Burro é ambivalente: em uma metade é Cristo, herói trágico; em outra é um bobo, um atrapalhado.

#### Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Frateschi Vieira. São Paulo / Brasília: Hucitec, 1999.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1983

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985.

FARIA, João Roberto Gomes. **Teatro na estante**: estudos sobre a dramaturgia brasileira e estrangeira. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

FLORY, A. V. Leitura de textos dramáticos. In: Mirian Hisae Yaegashi Zappone. (Org.). **Leitura do texto literário**: práticas e letramento. Maringá: EDUEM, 2010, v. 1, p. 71-108.

GOMES, Dias. **Dias Gomes: depoimento** [22 jan. 1996]. Entrevistador: Marcelo Siqueira Ridenti. Rio de Janeiro, 1996.

GOMES, Dias. **O pagador de promessas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HOLANDA, Heloísa B. de; GONÇALVES, Marcos A.. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Col. Tudo é História).

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: GOMES, Dias. **O pagador de promessas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

KAISER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996a.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

Recebido em 2017-04-12  
Publicado em 2017-09-07