



A linguagem em “O Pagador de Promessas”.¹

Virgínia de Oliveira SILVA²
Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

Resumo

Além da estética da narrativa fílmica, o presente artigo busca analisar algumas falas e escritas pinçadas de personagens principais e secundários do roteiro do filme “*O Pagador de Promessas*”, dirigido em 1962 por Anselmo Duarte, procurando ainda analisar as transversalidades encontradas nessa obra, em relação à imprensa e à literatura de cordel, à luz das contribuições teóricas proporcionadas pela Lingüística da Enunciação.

Palavras-chave: Estética fílmica; texto cinematográfico; Lingüística da Enunciação.

Apresentação

A cinematografia nacional foi ovacionada na França ao arrebatá-la, pela primeira vez para o Brasil, o Leão de Ouro, principal prêmio do Festival de Cannes, através de um de seus produtos mais ilustres e famosos, o filme “*O Pagador de Promessas*”³. Dirigido e roteirizado pelo cineasta e galã da Atlântida, Anselmo Duarte, em 1962, é estrelado por Leonardo Vilar, Glória Menezes, Geraldo Del Rey, e Norma Bengell, todos em atuações memoráveis. Passados quase 50 anos, refletindo sobre o filme⁴, percebemos que, desde a sua gênese, há a presença de transversalidade de linguagens artísticas, uma vez que a adaptação de obra teatral homônima, de autoria do dramaturgo e novelista Dias Gomes, possibilitaria a existência do texto que comporia os parâmetros de sua narrativa fílmica. Mas o que de fato interessa para a nossa proposta de análise, além das falas das suas personagens, são as transversalidades que encontramos nessa obra em relação à imprensa e à literatura de cordel, à luz das contribuições teóricas proporcionadas pela Lingüística da Enunciação.

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática 04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante do 7º período de Comunicação Social, Radialismo, da UFPB, Mestre em Educação pela UFRJ e Doutora em Educação pela Uff/RJ, Professora do Departamento de Habilitações Pedagógicas do Curso de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPB, Coordenadora do Projeto Cinestésico – Cinema e Educação e do Projeto Educação Legal, no Grupo de Pesquisa *Políticas Públicas, Gestão Educacional e Participação Cidadã*, do qual é líder, junto ao CNPq e ao PPGE/UFPB.

³ Recebeu diversas premiações além da Palma de Ouro, no Festival de Cannes (1962), tais como: 1º Prêmio do Festival de S. Francisco (EUA – 1962); 1º Prêmio do Festival da Venezuela (1962); *Critic’s Award*, do Festival de Edimburgo, Escócia (1962); Laureada no Festival de Acapulco, México (1962); Prêmio Saci (SP – 1962); Prêmio Governador do Estado (SP – 1962); Prêmio Cidade de São Paulo (1962); Prêmio Humberto Mauro.

⁴ A partir de sua exibição durante o seminário *Cinema, Mídia & Transversalidades*, proposto em 2008 pelo Núcleo de Pesquisas e Mídias Digitais - NUMID da UFPB.



Estética do filme

O filme em si não nos propõe nenhuma novidade estética, ao contrário, centra-se na tradicional estrutura narrativa do cinema prescrito pelo receituário dogmático hollywoodiano. Notamos tal influência, por exemplo, estampada na montagem de Carlos Coimbra, desde a cena de sua abertura, que poderíamos adjetivar de clássica, no sentido dos parâmetros americanos. Logo de início, o filme não nos oferece nenhum diálogo, o que nos leva a buscar subsídios interpretativos possíveis na tarefa de ler nas entrelinhas dos seus fotogramas, de sua música incidental e do seu som ambiente, posto que o que vemos, durante a apresentação de seus créditos iniciais, são planos-detalhes de tambores rufando, agogôs ressoando, maracás sacudindo-se, todos levados à ação por mãos anônimas, enquanto ouvimos os seus sons acompanhar, renitente, parte de um ponto de macumba - “*Relampejou! Relampejou!*” -, cantado em homenagem à Deusa dos raios, relâmpagos, ventos e trovoadas, Iansã. Depois, vemos um grupo de pessoas paramentadas a caráter para uma celebração ritualística em um terreiro de candomblé. Uns tocam e outros dançam, mas percebemos um homem totalmente contrito, ajoelhado aos pés da imagem de Iansã, para a qual olha fixamente, enquanto uma mulher de ar sério, grave e distante observa o ritual. O homem levanta-se, chama a mulher e os vemos trajados de maneira diversa a todos os outros, a atravessar aquele recinto, por entre os participantes do ritual dançante. Assim somos apresentados aos personagens que nos farão acompanhar sua saga durante todo o filme: sabemos que estão em um terreiro de umbanda, mas, como não demonstram estarem muito à vontade ali, as pistas nos levam a perceber que parecem não pertencer àquele mundo. Estão ali exatamente como os vemos: de passagem. Após essa cena, Zé do Burro, o personagem principal, vivido brilhantemente por Leonardo Vilar, e sua esposa, interpretada por uma quase irreconhecível Glória Menezes, partem de sua cidadezinha. Ele carrega às costas uma pesada cruz à semelhança da de Jesus, enquanto ela lhe segue calada, exatamente como seguiria ao seu dono um cão.

Há toda uma seqüência de imagens de paisagens naturais, exibindo primeiro uma grossa cortina de fumaça, depois com o movimento da grua para baixo revela-se ao fundo, cada vez mais ao longe, a cidade que se deixa através da picada de terra batida, além dos trechos que nos apresentam desde o mais recorrente símbolo do sertão, o mandacaru ofertando seus espinhos, até a imagem dos pés do casal cruzando chãos rachados, com o sol à pino, castigando os retirantes impiedosamente, lembrando-nos de alguns versos de Vital Farias, “*Bate com o pé xaxado / bate com o pé rachado*”, e a sua alternância para as que exibem vegetação mais litorânea, como as dos trechos de um imenso coqueiral, céu com nuvens e chãos encharcados pela chuva que agora cai. O dia vira noite. Aliado à mudança dessas imagens paisagísticas que nos apontam que um deslocamento espacial e temporal



está sendo realizado com devotado esforço pelo homem com sua cruz e com notável resignação pela mulher, temos a alteridade de elementos humanos, também apresentada de forma a dar a conhecer a marca distintiva de suas personalidades culturais. Alguns homens do interior, vaqueiros precisamente, interrompem de imediato a sua eterna cavalgada na lida cotidiana para conduzir o gado, e, respeitosamente, retiram da cabeça e recolhem junto ao peito o chapéu de couro diante da visão do fiel a carregar cruz idêntica à de Cristo, outros, sobretudo mulheres e crianças, passam a segui-los de modo venerado. Enquanto que, já no ambiente mais urbanizado, os homens e as mulheres boêmios, ao som instrumental do samba “*Dorinha, meu amor*”, composto em 1928 por José Francisco Freitas, ou Freitinhas, caçoam, apontam, mangam, riem de tal e mesma cena. E considerando-a, muito possivelmente, piegas por excelência, um desses boêmios retorna à casa noturna “*Elite Danças*”, de onde parece ter acabado de sair, chama um grupo de pessoas para ver o inusitado acontecendo dentro da noite, e assim se refere a Zé do Burro: “*Olha lá o palhaço!*”

Nesse ínterim, Bonitão, personagem garanhão defendido com propriedade por Geraldo Del Rey, cafetão da meretriz vivida por Norma Bengell, já nota a presença de “carne nova no pedaço” e se faz também ser notado pela mulher de Zé do Burro que, completamente obcecado pelo objetivo que o levava até ali e alheio às tacanhas questões terrenas e mundanas, nada percebe.

Somente ao chegar diante da Igreja de Santa Bárbara⁵, e após subirem os seus suntuosos e muitos degraus, é que ouviremos as primeiras falas dos personagens principais, referindo-se ao objetivo da pesada jornada que parecia estar sendo atingido:

ZÉ DO BURRO
É essa! Só pode ser essa!

ROSA
E agora?

ZÉ DO BURRO
É cedo ainda. Vamos esperar que abra!

É a partir da chegada desse casal interiorano à cidade grande, na madrugada do dia de Santa Bárbara, que o choque entre dois mundos diferentes e duas lógicas simbólicas distintas se instalará de maneira dramática e irrefreável. Nesse pequeno trecho de diálogo, encontramos a presença de uma ironia trágica. Sim, a igreja é aquela e está realmente cedo, mas de nada adiantará esperar ali até mais tarde, pois a porta não será aberta a ele e a sua cruz. Pelo menos, não em vida.

⁵ É de se notar que na Bahia não há Igreja de Santa Bárbara, o que havia era uma capela no interior do Mercado de Santa Bárbara, na qual se rendiam homenagens à santa desde os idos de 1641.



Enredo e personagens secundários

Zé do Burro, para pagar uma promessa que fizera a Iansã, divindade de temperamento ardente, impetuoso e justiceiro, no terreiro de candomblé, parte em romaria, deixando a sua roça pra trás e indo até a católica Igreja de Santa Bárbara, na cidade de Salvador, capital do Estado da Bahia, a sete léguas de distância. Por querer chegar sem atrasos e honrar prontamente a palavra que empenhara à Santa, acaba por chegar adiantado demais, ou seja, às vésperas da comemoração do dia de Santa Bárbara. São quatro horas da manhã, denunciam as badaladas do sino, a Igreja está fechada, e o casal está esgotado, com bolhas nos pés de tanto andar, ele traz ainda o ombro em carne viva, ferido pelo peso da cruz que carregara sem proteção especial alguma porque não citara essa possibilidade no momento em que fizera a promessa à santa. Estão desabrigados, famintos e esgotados fisicamente, e como é de costume ocorrer em qualquer cidade grande brasileira, não custará a aparecer um curioso notívago, a fim de “se dar bem em cima” desses dois matutos.

Marli e seu gigolô travam um bate-boca na rua a respeito do rendimento de mais uma noite de prostituição. Ele não está nada satisfeito com a soma que ela lhe exhibe, enquanto diz que a noite foi fraca. Ele, sem escrúpulo algum ou sequer pedir permissão, enfia a mão no decote dela, de onde retira e toma para si a quantia que ali ela escondera minutos antes. A esbofeteia no rosto, reclama e cita o exemplo de outra meretriz, a Matilde, que, além de ganhar muito mais do que Marli, ainda lhe oferece dinheiro. Ela suplica para que ele não a troque por Matilde, para que volte a ficar bem com ela, explicando-lhe que guardara o dinheiro somente para pagar o aluguel do quarto que já está atrasado há dois meses e que gosta de dar tudo o que ele quer, porque tem orgulho de vê-lo bem tratado e não por ter medo de perdê-lo para outra. Essa cena nos situa em relação a esses dois personagens secundários: domínio, exploração, desconfiança, e falta de caráter, por parte dele, subserviência, conformismo e ciúmes disfarçados, por parte dela. Vemos que a condição feminina na cidade não é muito destoante da que ocorre no interior, dado o exemplo representado antes pela mulher de Zé do Burro, que como aquela, mas ao seu modo, também é subserviente ao gênero masculino.

Bonitão deixa a amante e vai ter com o casal na escadaria da Igreja. Moto contínuo, percebendo de imediato a ingenuidade do romeiro, impõe-se como um possível protetor dos interesses da esposa de Zé do Burro, oferecendo-se logo para levá-la a um hotel “de família” para descansar e esperar o dia seguinte para assistir ao seu marido pagar a promessa que fizera à Santa Bárbara. Zé do Burro, por se encontrar obliterado em sua função de homem cumpridor daquilo que promete, não percebe as segundas intenções estampadas na cara de Bonitão e aceita a oferta de ajuda. Rosa parece hesitar ao chamá-lo ainda uma vez mais, balançando negativamente a cabeça: “Zé...”,



mas ele calcula que ela só queria lembrar-lhe de oferecer dinheiro para pagar o hotel em que ela supostamente descansará e o repassa a ela, desculpando-se pelo esquecimento e voltando-se para cuidar da cruz...

É de se notar que toda a estrutura narrativa fílmica construída até aqui ainda não nos revelou o teor da promessa que Zé do Burro fizera à Santa Bárbara, nem tão pouco se a graça fora de fato alcançada. Tudo isso gira como um pano de fundo desbotado, posto que não o enxerguemos perfeitamente. Ora ou outra temos *flashes* desse assunto, numa espécie de relance em que o tema é ventilado aqui ou ali entre os personagens principais. Só iremos penetrar na totalidade desse mistério quando surgir outro personagem secundário, vivido por Dionísio Azevedo, o Padre Olavo com quem Zé do Burro travará interessante e elucidativo diálogo, pelo menos para nós espectadores.

É nesse exato instante que a verdade⁶ nos é desvelada: Zé do Burro executara todo aquele sacrifício físico ímpar para pagar a promessa que fizera à Santa Bárbara num terreiro de candomblé em intenção à salvação de seu burro que se encontrava muito doente. Além disso, prometera não só levar a cruz tão pesada quanto a de Jesus, nos ombros, a pé e sem ajuda, de sua distante – para quem é pedestre como ele - cidadezinha até a Igreja de Santa Bárbara, mas também dividir suas posses, suas propriedades agrárias com lavradores pobres da região. Tal revelação chocará o padre que o enxergará, a partir de então, como alguém perigoso aos olhos dos interesses da Igreja Católica, posto que Zé do Burro não medisse esforços para se comparar a Cristo, filho de Deus. Sendo assim, Zé, literalmente, às portas de cumprir seu objetivo, será proibido pelo padre de realizá-lo, alegando-lhe que aquilo é coisa do demônio que estaria lhe atentando o juízo e que em sua igreja ele não entrará para pagar uma promessa tão absurda quanto aquela.

Cenário para o surgimento da lingüística da enunciação

A maneira como concebemos a linguagem e a língua pode alterar muito o *como* se estrutura a produção e recepção dessa língua, ou seja, a *concepção de linguagem* é tão importante quanto a *postura* que se tem relativamente à sua produção e recepção. Grosso modo, há três diferentes possibilidades de se conceber a linguagem. A primeira delas seria a concepção da linguagem como expressão do pensamento, segundo a qual, as pessoas não se expressam direito porque *não pensam*, uma vez que a *expressão* se construiria no interior da mente e a sua *exteriorização* é apenas uma *tradução*. A enunciação assim seria um *ato monológico*, individual, não afetado pelo outro nem pelas

⁶ Verdade como *Alethéia*, palavra grega formada pela partícula que exprime privação, ausência, negação: “a”, mais “*lethe*”: latente, oculto, designava ainda um dos dois rios do inferno, o rio do esquecimento. A verdade para os gregos antigos pressupunha trazer à tona o que estava escondido, esquecido, oculto.

circunstâncias que constituem a situação social em que ocorre. As leis da criação lingüística são as leis da psicologia individual e a exteriorização do pensamento por meio de uma linguagem articulada e organizada dependerá da capacidade de o homem organizar de maneira lógica o seu pensamento. O modo como está constituído o texto usado em cada situação de interação comunicativa não depende em nada de para quem se fala, em que situação se fala (onde, como, quando), para quem se fala.

Para a concepção de linguagem como instrumento de comunicação, a língua é vista como um código, como um conjunto de signos que se combinam segundo regras, e que é capaz de transmitir mensagens, informações de um emissor a um receptor. Esse código deve ser dominado pelos falantes para que a comunicação possa ser efetivada. Sendo o uso desse código um ato social envolvendo pelo menos duas pessoas, é necessário que o código seja utilizado de maneira convencional para que a comunicação se efetive. A língua se opõe ao indivíduo enquanto norma indestrutível, que o indivíduo só pode aceitar enquanto tal (NEDER, 1992). A língua é estudada como um código virtual, isolado de sua utilização – na *fala* (SAUSSURE, 1970) ou no *desempenho* (CHOMSKY, 1973) – não considerando os interlocutores e a situação de uso como determinantes das unidades e regras que constituem a língua. Afastou o indivíduo falante do processo de produção, do que é social e histórico na língua. Possui visão monológica e imanente da língua e a estuda segundo uma *perspectiva formalista* – limita esse estudo ao funcionamento interno da língua. Esta visão é representada pelos estudos lingüísticos realizados pelo *estruturalismo*, a partir de Saussure, e pelo *transformacionalismo*, a partir de Chomsky (NEDER, 1992). O falante tem em sua mente uma mensagem a transmitir a um ouvinte, para isso ele a coloca em código (*codificação*) e as remete para o outro através de um canal (*ondas sonoras ou luminosas...*). O outro recebe os sinais codificados e os transforma de novo em mensagem (informações). É a *decodificação*.

Como terceira concepção, temos a linguagem como forma ou processo de interação. O que o indivíduo faz ao usar a língua não é tão-somente *traduzir e exteriorizar um pensamento*, ou *transmitir informações a outrem*, mas sim *realizar ações, agir, atuar sobre o interlocutor (ouvinte/leitor)*. A linguagem é um lugar de interações humana e comunicativa, pela produção de efeitos de sentidos entre interlocutores, em uma dada situação de comunicação e em um contexto sócio-histórico e ideológico. Os usuários da língua ou interlocutores interagem como sujeitos que ocupam lugares sociais (o patrão, a empregada, o filho, a amante...). A verdadeira substância da linguagem não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas, nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada pela enunciação ou enunciações. “A interação verbal constitui, assim, a realidade fundamental da linguagem.” (NEDER, 1992). O diálogo em sentido amplo é o que



caracterizaria a linguagem. Essa concepção é representada por todas as correntes de estudo da língua que podem ser reunidas sob o rótulo de Lingüística da Enunciação.

Tanto a Lingüística Estrutural quanto a Lingüística Gerativa procuraram descrever a língua em abstrato, fora de qualquer contexto de uso. Lingüistas europeus, tais como Beaugrande e Dressler (1981), voltaram-se para a linguagem como atividade, ou seja, para as relações travadas entre a língua e seus usuários e, portanto, para a ação que se realiza *na* e *pela* linguagem. Assim, paulatinamente, surgia a Lingüística Pragmática. Estavam dadas as condições propícias para o aparecimento da Lingüística do Discurso, ou seja, de uma lingüística que se ocupa das manifestações lingüísticas produzidas por indivíduos concretos em situações concretas, sob determinadas condições de produção. Estas manifestações podem até mesmo se consistir de uma só palavra, de uma seqüência de duas ou mais palavras ou de uma frase mais ou menos longa, mas, na maioria dos casos, tratam-se de seqüências lingüísticas maiores que a frase. Ultrapassa-se, assim, o patamar da descrição frasal para tomar como objeto de estudos combinações de frases, seqüências textuais ou textos inteiros.

O objetivo da Lingüística Textual não é predizer, normalizar a boa ou a má-formação dos textos, mas sim permitir representar os processos e mecanismos de tratamentos de dados textuais que os usuários põem em ação quando buscam compreender e interpretar uma seqüência lingüística, estabelecendo o seu sentido e, portanto, calculando a sua coerência. Tais processos e mecanismos, em sua atuação, sofrem restrições que obedecem a determinações psicológicas e cognitivas, sócio-culturais, pragmáticas e lingüísticas. A partir desta mudança de objeto de estudo da lingüística, surgiram questões-emergentes: a) Como identificar o que seja texto? b) Quais são os fatores formadores de texto ou quais os elementos que conferem textualidade a um texto?

As respostas possíveis para estas questões constituem, exatamente, o elenco de elementos que utilizamos para analisar o uso social de textos realizados, dentre outros, por um agente da mídia impressa e por um agente da literatura de cordel no filme “*O Pagador de Promessas*”. Em primeiro lugar, necessitamos definir o conceito de texto; sendo este uma unidade lingüística concreta (perceptível pela visão ou pela audição), que é tomada pelos usuários da língua (falante, escritor/ouvinte, leitor) em uma situação de interação comunicativa, como uma unidade de sentido e como preenchendo uma função comunicativa reconhecível e reconhecida, independentemente de sua extensão (TRAVAGLIA, 1997). O texto, compreendido como objeto particular da investigação lingüística atual, seria a unidade básica de manifestação da linguagem, visto que o homem se comunica por meio de textos e que existem diversos fenômenos lingüísticos que só podem ser analisados e explicados no interior do texto. Sendo assim, o texto é muito mais que a soma de frases (e palavras) que o compõem, e a diferença, como podemos verificar, entre frase e texto não é



meramente quantitativa, mas, sim, de ordem qualitativa.

Os diálogos, o cordel e a imprensa

É preciso deixar claro que não estamos propondo ampliar essa noção de texto para o campo extralingüístico e passar a tratar o filme mesmo como um exemplo de texto a ser analisado. O que estamos considerando como textos a serem rapidamente aqui refletidos, dado o espaço exíguo que temos, são os veiculados no interior da película, a partir de seu roteiro, por alguns de seus personagens. Por exemplo, os diálogos do personagem principal com o Padre Olavo ou aqueles produzidos pela escrita e pela fala tanto do personagem repórter, quanto os propostos e criados pelo poeta popular e cordelista, Dedé Cospe Rima, para, como o jornal, serem impressos e também entrar em circulação para serem vendidos no comércio informal, avulso, feito de mão em mão.

Ao repórter, personagem de Othon Bastos, em sua primeira participação no cinema, somos apresentados a partir da redação do jornal sensacionalista em que trabalha. O diálogo rapidamente travado com o seu editor chefe revela que se trata de um veículo de comunicação que não resguarda qualquer ética ou deontologia. O que ali realmente interessa, e se deixa de pronto claro, é o caráter comercial da venda de jornais. Permite-se e estimula-se, inclusive, que se inventem fatos para virarem notícias vendáveis estampadas na primeira página do jornal que circula no local onde se passam as ações da narrativa fílmica.

Já o poeta surge do alto da escadaria em que se encontra prostrado o Zé do Burro e sua cruz ao mesmo tempo metafórica e concreta. Ele desce carregando uma tabuleta embaixo do braço, trajado um tanto quanto a *la* Carlitos de Chaplin. Saúda o romeiro, continua seu caminho, encontra-se ao pé da escadaria com o comerciante espanhol, Galego. Pede-lhe o desjejum em troca de novos versos que fez para o seu cordel “*ABC da mulata Esmeralda*” e ainda troça com ele que dizia não crer em candomblé e agora está a enfeitar o seu estabelecimento com bandeirinhas vermelhas e brancas, cores de Iansã. Ao que o Galego responde de imediato que acreditar não acredita, mas como é comerciante... O poeta retruca: “*Todos nós somos!*”

Aqui está dado de forma direta e sem ambigüidade alguma o *leitmotiv* de cada um desses dois profissionais da palavra: o caráter último de suas produções textuais é comercial e econômico. O objetivo é vender o jornal seja com notícias reais ou inventadas ou vender o cordel, considerados, afinal de contas, como produtos humanos vendáveis como o café e a cachaça encontrados no “Café e Bar” do Galego. Antes de serem um profissional ético ou um artista, são negociantes. Indivíduos perfeitamente assentados em uma sociedade organizada pela estrutura capitalista. É assim que



testemunhamos Zé do Burro, além de já ser *persona non grata* à Igreja Católica, passar a ser ameaça ao Estado, ao ser classificado como comunista pelo repórter sensacionalista.

De certo modo, vemos como vários personagens do filme se expressam assim, de maneira direta, agindo como possíveis (e questionáveis) exemplos da primeira concepção de linguagem, aqui anteriormente citada e já tão combatida no campo da lingüística da enunciação: linguagem como expressão do pensamento, posto que os personagens não demonstrem ter papas na língua ou qualquer pejo, são destituídos de *personas*, todos parecem falar exatamente o que lhe vai pela cabeça, independente de para quem estejam se dirigindo e de qual posição social ocupam esses ouvintes. Tudo é muito explícito, o que confere, a nosso ver, um problema para o roteiro, criando personagens planos.

Não há freios sociais, éticos ou legais, seja por ingenuidade, como é o caso da explanação franca e honesta constante de Zé do Burro, seja por extrema ambição e malandragem como é o caso do jornalista, que diz, alto e bom som, o que está escrevendo em seu bloquinho de notas, após cada pergunta que dedica a Zé e cujas respostas distorce a seu bel-prazer. Solicita ao fotógrafo que registre aquele inusitado conjunto humano reunido na escadaria: o casal caipira, o próprio repórter como se estivesse a anotar em seu bloco, o guarda que surge, o comerciante Galego que muda o ângulo da foto para que seu estabelecimento possa aparecer ao fundo... Sugere a Zé que vire vereador, promete preparar uma volta triunfal em carro aberto à sua cidadezinha e compensações financeiras, caso Zé não conceda entrevistas a mais ninguém. Assemelha-se a essa última postura a do poeta Dedé Cata Rima que oferece muito francamente a Zé do Burro a produção de algum folhetim expondo a sua história contra o Padre, com quem ele já possui uma rixa antiga e ainda prometendo com isso ganhar um troco.

Definido, por ora, o conceito de texto e sobre quais nos detivemos no caso específico de nossa análise, resta-nos resolver a outra questão: quais os fatores, os elementos que formam, que conferem textualidade a um texto? Dois pesquisadores alemães apresentam um elenco de tais fatores ou elementos em número de sete: coerência, coesão, aceitabilidade, intencionalidade, intertextualidade, situacionalidade e informatividade (BEAUGRANDE E DRESSLER, 1981).

Elemento primordial para a tarefa de conferir textualidade a um texto, a coerência é obtida ou percebida através do raciocínio lógico, através da não-contradição entre uma passagem e outra do texto ou entre o texto e o conhecimento estabelecido das coisas. Sendo assim, não depende só do modo como se combinam os elementos lingüísticos no texto, mas também de conhecimentos prévios sobre o mundo em que o texto se insere, bem como do tipo de texto que se quer produzir.

A coerência está diretamente ligada à possibilidade de se estabelecer sentido para o texto. É ela que faz com que um texto faça sentido para os usuários, portanto deve ser entendida como um

princípio de interpretabilidade, ligada à inteligibilidade do texto numa situação de comunicação, e, inclusive, à própria produção do texto e à capacidade que o receptor tem para calcular o seu sentido. Este sentido deve ser do todo, pois a coerência é global. Sendo assim, para haver coerência é preciso que haja possibilidade de estabelecer no texto alguma forma de unidade ou relação entre seus elementos. Pode ser sintética, semântica, pragmática ou estilística e, embora se relacione com a linearidade do texto, ela é subjacente, tentacular, reticulada e não-linear.

Já a coesão é a ligação, a relação, os nexos que se estabelecem entre os elementos que constituem a superfície textual. E é explicitamente revelada através de marcas lingüísticas, índices formais na estrutura da seqüência lingüística e superficial do texto o que lhe confere um caráter linear, uma vez que se manifesta na organização seqüencial do texto. A coesão se divide em duas importantes modalidades: a coesão referencial (referenciação), por referência ou substituição, e a coesão seqüencial (seqüenciação), por recorrência ou progressão. É sintática e gramatical, mas também semântica, pois, às vezes, os mecanismos coesivos se baseiam numa relação entre os significados de elementos de superfície do texto, como no caso da coesão referencial.

Embora a coesão auxilie no estabelecimento da coerência, ela não é garantia de se obter um texto coerente. Os elementos lingüísticos coesivos não são nem necessários, nem suficientes para que se estabeleça a coerência. Haverá sempre necessidade de recurso a conhecimentos exteriores ao texto (conhecimento de mundo, dos interlocutores, da situação, de normas sociais...).

Não é suficiente apontarmos as relações que devem existir ou que existem entre os elementos que representam superficialmente o texto, mas é necessário considerar o processo total, desde a intenção comunicativa do produtor falante/escritor do texto até as estruturas lingüísticas em que se manifesta finalmente esta intenção (BERNÁRDEZ, 1982).

A intencionalidade refere-se ao modo como os emissores usam textos para perseguir e realizar suas intenções, produzindo, para isso, textos adequados à obtenção dos efeitos desejados, uma vez que o produtor de um texto tem, necessariamente, determinados objetivos ou propósitos (explícitos ou implícitos) que vão desde a simples intenção de estabelecer contato com o receptor até a de levá-lo a partilhar de suas opiniões ou a agir ou a comportar-se de determinada maneira (como a propaganda publicitária, por exemplo). Para isso o emissor mobilizará todos os outros fatores de textualidade; dependendo do tipo de texto que queira produzir, se quiser se passar por louco ou bêbado poderá intencionalmente afrouxar a coerência para atingir seus objetivos.

A aceitabilidade é exatamente a contraparte da intencionalidade, pois, segundo o *Princípio Cooperativo* de GRICE (1982), a diretriz básica que rege a comunicação humana é a da cooperação. Isto é, as pessoas quando interagem por meio de linguagem, se esforçam por se fazer compreender e procuram calcular o sentido do texto dos interlocutores, a partir das pistas que ele contém e ativando



o seu conhecimento de mundo, da situação etc. Sendo assim, o receptor tentará estabelecer a coerência de um texto, mesmo que este não se apresente à primeira vista coerente e não tenha explícitos os elementos de coesão, dando-lhe a interpretação que lhe seja cabível, tendo sempre em vista os demais fatores da textualidade.

Como para o processamento cognitivo (produção/recepção) de um texto recorre-se ao conhecimento prévio de outros textos, outro fator importante de coerência é a intertextualidade, que pode ser de forma ou de conteúdo. A primeira ocorre quando o produtor do texto repete expressões, enunciados ou trechos de outros textos, ou então o estilo de determinado autor, ou de determinado tipo de discurso. A segunda pode ser explícita ou implícita. Ocorre constantemente, no diálogo que os textos de uma mesma época, de uma mesma cultura, de uma mesma área do conhecimento travam necessariamente uns com os outros. Quando é explícita, como no texto científico, citam-se as fontes, fazem-se referências, como na retomada das falas dos interlocutores, por exemplo. Já na intertextualidade implícita isto não ocorre, de maneira que o receptor deverá ter os conhecimentos necessários para recuperá-la e detectar a intenção do produtor do texto ao retomar o dito de outrem, do contrário, não será capaz de captar a significação implícita que o produtor pretende passar (ironia, paródia, certas paráfrases, etc.).

A situacionalidade, outro fator responsável pela coerência do texto, atua em duas direções. A primeira é da situação para o texto. A situação comunicativa interfere diretamente na maneira como o texto é construído, sendo responsável, portanto, pelas variações lingüísticas. É preciso verificar o que é adequado a uma dada situação: grau de formalidade, variedade dialetal, tratamento a ser dado ao tema, etc. O lugar e o momento da comunicação, bem como a idéia que os interlocutores fazem um do outro, os papéis que desempenham, seus pontos de vista, o objetivo da comunicação, enfim, todos os dados situacionais vão influir tanto na produção como na compreensão do texto. A segunda é do texto para a situação. O texto tem reflexos também sobre a situação comunicativa: o mundo real não é jamais igual, idêntico ao mundo textual. O produtor do texto recria o mundo de acordo com seus objetivos, propósitos, interesses, convicções, crenças, etc. Exibe assim um mundo particular, tal como é visto pelo produtor a partir de determinada perspectiva, de acordo com determinadas intenções. O receptor, por sua vez, interpreta o texto de acordo com a sua ótica, os seus propósitos, as suas convicções. Existe sempre uma mediação entre o mundo real e o mundo textual.

A informatividade é o sétimo fator/elemento formador de coerência textual citado pela dupla de pesquisadores alemães em que estamos nos baseando nesse texto. Diz respeito ao grau de previsibilidade (ou expectatibilidade) da informação contida no texto. Assim, um texto será tanto menos informativo quanto mais previsível ou esperada for a informação por ele trazida. A informação será baixa num texto que contiver apenas informações previsíveis ou redundantes; se



contiver além das informações previsíveis ou redundantes, informação não previsível, seu grau de informatividade será maior e, finalmente, se toda a informação de um texto for inesperada e imprevisível, ele terá um grau máximo de informatividade, podendo, inclusive, à primeira vista, parecer incoerente e exigir um enorme esforço do interlocutor para decodificá-lo (comum na literatura e na linguagem metafórica em geral, está tanto na poesia quanto nas mensagens publicitárias). É este sétimo elemento que vai determinar a seleção e o arranjo das alternativas de distribuição da informação no texto, de modo que o receptor possa calcular-lhe o sentido com maior ou menor grau de facilidade, dependendo sempre da intenção do produtor ao construir o texto.

Nesse sentido, os textos orais renitentes produzidos tanto por Zé do Burro quanto pelo Padre Olavo, e posteriormente pelo Monsenhor a quem o Padre chama para deliberar a decisão sobre o caso, são coesos e resguardam sua coerência interna a todo custo, até transformarem-se em intransigência incontornável. Cada um defende o seu ponto de vista a partir de uma determinada situação (situacionalidade) em que se encontra socialmente estabelecido. Mas nenhum consegue se colocar na posição do outro, para enxergar os motivos que promovem as suas intenções (intencionalidade), não possibilitando assim a flexibilidade do pensamento e de suas ações (aceitabilidade).

Zé, homem ingênuo do campo, só quer pagar a promessa que, em agradecimento ao pronto restabelecimento de seu amigo burro Nicolau, fizera em um terreiro de candomblé dedicado à Iansã, por pura inexistência de igreja católica para Santa Bárbara, em seu lugar de origem. Como tantos brasileiros humildes e do interior, não enxerga problema algum no sincretismo existente entre Iansã e Santa Bárbara, ao contrário, isto se lhe apresentou como verdadeira solução diante da morte iminente de seu burro. Para uma mesma questão, graus diferentes de informatividade são percebidos por sujeitos distintos, já que os representantes da Igreja Católica Apostólica Romana, aboletados nesse papel, não possuem a percepção de Zé do Burro quanto a esse mesmo fato, posto que devam defender os interesses arraigados de uma religião de 2000 anos e a qual pretendem preservar a qualquer custo, em detrimento das outras religiões, ainda mais a do candomblé que, eivada de preconceitos por parte da linha judaico-cristã, é considerada como demoníaca, meramente por ser oriunda de classe social economicamente mais desfavorecida e por remontar à escravidão. Na visão de Padre Olavo e do Monsenhor, a religião católica estaria para o bem tanto quanto o candomblé estaria irremediavelmente para o mal, portanto devendo ser combatido por eles.

Ou seja, entre eles e Zé do Burro não há aceitabilidade discursiva possível, não há a possibilidade de cooperação, posto que possuam intencionalidades completamente distintas e não abrem mão de seus princípios, um porque a sua dignidade de homem está nesse momento forjada na palavra empenhada à Santa e os outros por causa de posições que ocupam dentro de uma instituição

religiosa, rica e hierarquicamente organizada.

Já o texto do jornalista que veremos estampado na primeira página do Jornal da Bahia e que nos será lido em voz alta pelo Mestre Coca, capoeirista defendido na tela por Antônio Pitanga, começa a desenhar-se a partir de sua ótica distorcida, no afã de criar a notícia bombástica para impulsionar a venda de seu produto, conforme lhe fora encomendado, a despeito de todos os fatos concretos apresentados: “Novo Cristo prega a Revolução. Santo ou Demônio? Sete léguas carregando uma cruz pela Reforma Agrária”. Reforçando o texto, há uma foto de Zé do Burro de expressão colérica, com os punhos fechados e voltados para cima, registrada quando gritava para os fotógrafos que parassem de fotografá-lo, após confusão estabelecida no “Café e Bar” do Galego e que depois ganhara a rua, entre Bonitão, sua amante Marli e a mulher de Zé do Burro, com quem ele dormira no Hotel Ideal na noite anterior. Essa composição textual e fotográfica atrai o Mestre que reúne seu grupo de capoeirista para ir em direção à Igreja para juntarem-se a Zé do Burro, acreditando haver alguma intertextualidade entre o discurso do coletivo ao qual pertence e o dele.

Ainda que notemos, tanto na obra teatral quanto em sua ulterior adaptação cinematográfica, certo grau maniqueísta na construção de seus personagens, marcadamente pertencentes a determinados campos duais e contrários, que se revelam detentores de uma estrutura psicológica planejada e, de certa maneira, óbvios demais, acreditamos que tal preocupação tenha ficado para segundo plano diante de uma necessidade maior de Dias Gomes: possibilitar através da elaboração de uma verdadeira tragédia moderna a catarse do público brasileiro já tão vilipendiado.

A época da criação de “*O Pagador...*” nos diz muito sobre a sua própria possibilidade de existência material: o começo dos anos 60. Exatamente quando no Brasil já se faziam sentir os primeiros impactos da modernização econômica do cenário nacional, iniciada de modo conservador desde Getúlio Vargas e, de certo modo, potencializada por JK. A crescente necessidade de trabalhadores nos parques industriais e nos canteiros de obra da construção civil em ascensão promoveria verdadeiro aumento nas correntes migratórias de nordestinos, fugindo da seca de sua terra natal em busca das tais oportunidades cantadas em prosa e verso, sobretudo no eixo Sul-Sudeste e no Distrito Federal.

Essa movimentação humana possibilitou colocar frente a frente e em intenso convívio representantes de, pelo menos, dois modelos existentes de Brasil: o dos avanços técnicos e econômicos e o do atraso crasso. De âmbito geográfico reduzido, mas não menos importante, podemos perceber tal encontro promotor de choques culturais a partir da chegada emblemática e simbólica de um casal do interior rural baiano à sua capital, que embora diste do lugar de partida apenas 7 léguas ou 42 quilômetros, já está um tanto quanto modernizada, conforme nos exemplifica o trânsito constante de carros em frente ao cenário em que quase todas as cenas ocorrem e como



notamos na riqueza das diferentes relações sociais que se travam constantemente entre as personagens e que revelam disputas de interesses políticos, religiosos e econômicos.

Nesse contexto, é claro que em “*O Pagador...*” a parte mais fraca será a penalizada e sofrerá a perda de seu direito mais elementar como o de ir e vir: Zé do Burro, impossibilitado de entrar na Igreja, preso à sua idéia fixa, não arredará pé de sua porta até resolver arrombá-la contra tudo e contra todos. Está com uma faca na mão e rodeado de capoeirista que o defendem da polícia, mas é inútil, pois será punido exemplarmente ao ser alvejado por um tiro no meio da confusão. Sua morte é o resultado de um “julgamento” de rito sumário, seu crime, querer honrar a palavra empenhada a uma Santa em nome de um burro, sua arma, lidar com a intransigência alheia, sendo também intransigente.

Referências Bibliográficas

BEAUGRANDE, R. de & Dressler, W. U. **Introduction to text linguistics**. London: Longman, 1981.

BERNÁRDEZ, E. **Introducción a la Lingüística del Texto**. Madrid: Espasa-Calpe, S. A. 1982.

CHOMSKY, Noam. “Contribuições lingüísticas para o estudo do pensamento.” In: **Linguagem e pensamento**. Petrópolis. Vozes, 1973.

GOMES, Dias. “O pagador de promessas.” In: **Teatro de Dias Gomes**. RJ: Civilização Brasileira, 1972, pp. 01-117.

GRICE, H.P. “Lógica e conversação.” In: Dascal, M.,(org.) **Fundamentos metodológicos da lingüística**. Campinas: ed. do Autor, v.IV, p.81-103, 1982. (Trad. Geraldí, J.W. de *Logic and Conversation*. In: Cole& Morgan, 1975, p.41-58).

NEDER, Maria Lúcia Cavalli. **Ensino de linguagem**: a configuração de um drama. Cuiabá: 1992. Dissertação de Mestrado, Departamento de Educação, UFMT.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Editora Cultrix, 1970. (Org. Charles Bally e Albert Sechehaye).

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática no 1º e 2º graus**. São Paulo: Cortez, 1997.p.67.



Filmografia

Pagador de Promessas, O. Direção e Roteiro: Anselmo Duarte. Distribuição: Lionex Films e Embrafilme. Brasil: 1962.