

CAROLINA DE AQUINO GOMES

**O RISO DIABÓLICO *RESIDUAL* N'AS PELEJAS DE OJUARA: O
HOMEM QUE DESAFIOU O DIABO**

FORTALEZA
2011

CAROLINA DE AQUINO GOMES

**O RISO DIABÓLICO *RESIDUAL* N'AS *PELEJAS DE OJUARA*: O
HOMEM QUE DESAFIOU O DIABO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras na área de Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins.

FORTALEZA
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- G613r Gomes, Carolina de Aquino.
O riso diabólico residual n'As pelepas de Ojuara : o homem que desafiou o diabo / Carolina de Aquino Gomes. – 2011.
214 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2011.
Área de Concentração: Literatura regional.
Orientação: Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins.
- 1.Castro,Nei Leandro de,1940- .As Pelepas de Ojuara:o homem que desafiou o Diabo – Crítica e interpretação. 2.Teoria da residualidade(Literatura). 3.Demônio na literatura. 4.Riso na literatura. 5.Pecado na literatura. 6.Literatura medieval. I. Título.

CAROLINA DE AQUINO GOMES

**O RISO DIABÓLICO *RESIDUAL* N'AS PELEJAS DE OJUARA: O
HOMEM QUE DESAFIOU O DIABO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras na área de Literatura Comparada.

Aprovada em ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Elizabeth Dias Martins (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes (1º examinador)

Universidade Nove de Julho - UNINOVE

Prof. Dra. Ana Marcia Alves Siqueira (2º examinador)

Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Stélio Torquato Lima (1º Suplente)

Universidade Federal do Ceará – UFC

Dedico este trabalho a Deus que, em sua infinita bondade, encheu meu espírito de perseverança.

Aos meus pais Dulcinéa e João Batista que me deram a vida e tão pacientemente me apoiaram nessa jornada.

À minha irmã, Liana, que proporcionou momentos de alegria, ajudando-me a superar muitas dificuldades.

Ao meu marido, Tiago, cuja força, compreensão e apoio incondicional foram fundamentais para o sucesso deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins, minha orientadora, pela paciência e inestimável atenção e presteza.

Ao Prof. Dr. Roberto Pontes que me iniciou no universo da pesquisa acadêmica, além das inúmeras e enriquecedoras contribuições dadas para este estudo.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, Ana Marcia Alves Siqueira, Odalice de Castro e Silva, Martine Suzanne Kunz e Marcelo de Almeida Pellogio, pelo conhecimento compartilhado.

Aos amigos que cultivei durante o Curso de Mestrado em Literatura Comparada, Patrícia Elaine Lima Barros, Anne Caroline de Oliveira, Arlene Fernandes Vasconcelos, Airton Uchoa Neto, Jane Mary Cunha e Huston Dantas, pelas indicações de livros e apoio fundamental.

A Silvana Bento Andrade, pela compreensão e amizade, que me fortificou nos momentos de incertezas e desânimo, estando sempre pronta a dar ótimos conselhos revigorantes.

Aos colegas, graduandos em Letras, dos Grupos de Estudo em *Residualidade* Literária e Cultural e Literatura Popular em Verso, em especial, Lílian Kelly F. Teixeira e Luciana Braga pelo apoio e carinho com que acolheram o meu projeto de tutoria aos grupos de estudo.

Ao PROPAG – Programa REUNI de Orientação e Operacionalização da Pós-Graduação Articulada à Graduação, pelo apoio financeiro indispensável para o desenvolvimento desta pesquisa.

E a todos que contribuíram de maneira direta ou indireta para a realização deste trabalho.

O Diabo do livro me prendeu e fascinou. Sou sensível, antes de tudo, à arte escrita, e tocou-me a graça do seu estilo, que torna a leitura uma festa. A gente vive o personagem, suas aventuras, seu destino. E isso é ficção da boa.¹

Carlos Drummond de Andrade

¹Essa impressão do poeta Carlos Drummond de Andrade consta nas edições de 1984 e de 2006 do romance *As Pelejas de Ojuara*, de Nei Leandro de Castro.

RESUMO

O presente estudo, vinculado à linha de pesquisa Literatura Regional, tem como objetivos verificar como a Idade Média pensava o riso relacionado ao pecado e ao Diabo, e investigar a remanescência dessa *mentalidade* e de crenças populares medievais no romance *As Pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo*, de Nei Leandro de Castro, e na literatura popular contemporânea em verso. Para identificarmos como o imaginário e a *mentalidade* medieval, no tocante às crenças no Inferno e no Diabo, estão presentes em forma de *resíduos* na cultura popular nordestina representada no romance, utilizamos o arcabouço teórico-metodológico da Teoria da *Residualidade*, desenvolvido por Roberto Pontes. Esse método investigativo está certificado junto à Universidade Federal do Ceará e ao Diretório de Pesquisa do CNPq, sob o título *Estudos de Residualidade Cultural e Literária*, e vem sendo aplicado e desenvolvido em diversos trabalhos acadêmicos, como: teses, dissertações, artigos publicados em periódicos, palestras e comunicações orais. O sistematizador da Teoria da *Residualidade* aponta quatro conceitos essenciais para a sua compreensão, a partir do grau de relevância que cada definição exerce dentro da teoria. São eles, respectivamente: *residualidade*, *cristalização*, *mentalidade* e *hibridismo cultural*, os quais nos ajudaram a compreender como o riso é relacionado ao Diabo atualmente através da literatura popular em verso e em obras da literatura erudita que se baseiam em preceitos populares, como é o caso de *As Pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo*. Este trabalho divide-se em três momentos: o primeiro, no qual discorremos sobre a origem do Mal e a do Diabo, como se deu a formação da imagem do Demônio desde a Antiguidade Clássica e sua consolidação na Idade Média; em seguida, a representação do Diabo no imaginário sertanejo nordestino, com base nas crenças populares representadas no romance, ressaltando o *hibridismo cultural* que envolve essa entidade diabólica; e, por fim, verificamos a derrisão e o escarnecimento do Diabo, pois o riso é utilizado como arma contra o medo do Inferno e do Demônio, através do cômico, do grotesco e do obscuro. Para essa análise destacamos aspectos referentes ao Diabo na *Bíblia Sagrada*, em documentos e em estudos históricos e culturais a respeito das crenças populares europeias medievais e nordestinas contemporâneas, assim como há em cordéis do *Ciclo do Demônio Logrado*, representações pictóricas do Príncipe das Trevas e estudos relacionados ao riso na Idade Média, no Renascimento e na contemporaneidade. Compreende-se a presença de *resíduos* culturais dos valores e crenças europeias medievais no universo do sertanejo nordestino, principalmente do norte-rio-grandense, a fim de tornar evidente a *hibridação cultural* que percebemos na leitura do romance de Nei Leandro de Castro.

Palavras-chave: Diabo; Riso; Residualidade; Hibridação Cultural

RESUMÉE

Cette étude, souscrite à la ligne de recherche Littérature Régionale, a pour buts de vérifier comment le Moyen Âge pensait le rire relatif au pêcher et au Diable, et de rechercher la rémanence de cette *mentalité* et de croyances populaires moyenâgeuses dans le roman *As Pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo*, de Nei Leandro de Castro, et dans la littérature populaire en vers contemporaine. Pour identifier comment l'imaginaire et la *mentalité* moyenâgeux, en ce qui concerne les croyances à l'Enfer et au Diable, sont présentes en forme de *résidus* dans la culture populaire du Nordeste brésilien représentée dans le roman, nous utilisons le cadre théorique-méthodologique de la Théorie de la *Residualidade*, développé par Roberto Pontes. Cette méthodologie de sondage est certifiée auprès de l'Universidade Federal do Ceará et du Diretório de Pesquisa do CNPq, sous le titre *Estudos de Residualidade Cultural e Literária*, et est appliquée et développée dans plusieurs travaux académiques, comme: thèses, dissertações, articles publiés en périodiques, discours et communications orales. Le systématisateur de la Théorie de la *Residualidade* montre quatre concepts essentiels pour sa compréhension, à partir du degré de pertinence que chaque définition exerce dans la théorie. Ce sont, respectivement: *residualidade*, *crystallisation*, *mentalité* et *hybridisme culturel*, celles qui nous ont aidé à comprendre comment le rire est lié au Diable actuellement à travers la littérature populaire en vers et des œuvres de la littérature érudite qui se basent sur des préceptes populaires, ce qui est le cas de *As Pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo*. Ce travail se divise en trois moments: le premier, dans lequel nous dissertons à propos de l'origine du Mal et du Diable, comment s'est passée la formation de l'image du Démon dès l'Antiquité Classique, qui se consolide au Moyen Âge; ensuite, la représentation du Diable dans l'imaginaire du sertão du Nordeste, basée sur les croyances populaires représentées dans le roman, en faisant ressortir l'*hybridisme culturel* qui entoure cette entité diabolique; et, finalement, nous vérifions la dérision et la ridiculisation du Diable, puis que le rire est utilisé comme arme contre la peur de l'Enfer et du Démon, à travers le comique, le grotesque et l'obscène. Pour cette analyse nous soulignons des aspects relatifs au Diable dans la *Sainte Bible*, dans des documents et des études historiques et culturels concernant les croyances populaires en Europe moyenâgeuse et au Nordeste brésilien contemporain, ainsi que l'analyse de cordéis du *Ciclo do Demônio Logrado*, représentations pictoriques du Prince des Ténèbres et des études relatifs au rire au Moyen Âge, à la Renaissance et à la contemporanéité. On comprend la présence de *résidus* culturels des valeurs et croyances européennes moyenâgeuses dans l'univers de l'homme du sertão du Nordeste, principalement de l'État du Rio Grande do Norte, afin de rendre évident l'hybridation culturelle qu'on observe à la lecture du roman de Nei Leandro de Castro.

Mots-clés: Diable; Rire; Résidualité; Hybridation Culturel

SUMÁRIO

1. A teia ficcional de Nei Leandro de Castro feita com capricho.....	11
2. A Origem do Mal e a invenção do Diabo no Nordeste.....	32
2.1. Antecedentes mitológicos.....	32
2.2. O Diabo Bíblico.....	37
2.3. O Diabo na linguagem do povo.....	46
2.4. Satã: o mestre dos disfarces	65
3. É o Diabo em forma de bicho, é o Satanás em figura de gente.....	71
3.1. Animais diabólicos	71
3.2. Mulheres Diabólicas.....	86
3.3. Imaginário diabólico <i>residual</i> do medievo.....	106
3.4. Exu, Anhangá e demônios familiares.....	110
4. O riso diabólico	137
4.1. Origens do pensamento sobre o riso.....	137
4.2. O baixo material e o corporal segundo Bakhtin.....	149
4.3. O riso n'As <i>Pelejas de Ojuara</i>	160
4.3.1. O grotesco.....	160
4.3.2. O obsceno.....	171
4.3.3. O Diabo e o riso.....	180
5. Considerações finais.....	189
6. Referências Bibliográficas.....	193

Anexos



Xilogravura extraída do livro *Doce como o Diabo: demônio, utopia e liberdade na poesia de cordel nordestina*, de Mário Pontes.

1. A teia ficcional de Nei Leandro de Castro² feita com capricho

A presente dissertação, inserida na linha de pesquisa Literatura Regional, do Curso de Mestrado em Literatura Comparada, da Universidade Federal do Ceará, intenciona verificar como a Idade Média pensava o riso relacionado ao pecado e ao Diabo, bem como investigar a *remanescência* dessa *mentalidade* oriunda do medievo na literatura popular contemporânea em verso e no romance de Nei Leandro de Castro, *As Pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo*³.

Com a leitura do romance somos transportados para o sertão mítico do Nordeste brasileiro, numa narrativa que integra a beleza seca da paisagem norte-rio-grandense às suas credices, às suas lendas, à sua literatura popular em verso e aos seus mitos.

No decorrer da narrativa, deparamo-nos com algumas histórias da tradição popular nordestina que remanescem de outras culturas, tais como a indígena, a africana e a lusitana, representantes básicas da formação cultural brasileira. A presença dessas narrativas no romance constrói um acervo de lendas tradicionais que contém um forte teor heróico e fantástico.

As Pelejas de Ojuara é um romance composto por uma rica atmosfera mítica construída através de remanescentes da mitologia indígena, acrescida de substratos da mitologia africana e da cristã, que, permeadas pela colonização europeia no Brasil,

² Nei Leandro de Castro, escritor da geração de 60, nasceu em Caicó, Rio Grande do Norte, em maio de 1940. Aos cinco anos de idade mudou-se para Natal, onde viveu até os vinte oito anos. Ainda em Natal, formou-se em Direito, lecionou Língua Portuguesa e Literatura no Atheneu e Redação na Faculdade de Jornalismo Eloy de Souza. Desde muito jovem participou de várias atividades culturais, integrando grupos literários estudantis. Foi um dos fundadores da revista norte-rio-grandense *Cactus* e colunista da *Tribuna do Norte*. Aos dezoito anos, em 1958, recebeu um prêmio nacional de poesia pelo jornal *O Globo*. Seu primeiro livro de poemas, *O Pastor e a Flauta*, foi publicado em 1961, seguido de *Voz Geral*, em 1963, que traz uma reflexão das preocupações sociais vividas durante o período ditatorial no Brasil, fato que contribuiu para sua prisão em junho 1964. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1968, mas logo em seguida viajou para Lisboa, onde fez importantes contatos com militantes de esquerda e artistas de vanguarda. De volta ao Rio de Janeiro, em 1969, trabalhou como redator e diretor de criação em algumas das principais agências de publicidade e propaganda. Foi colaborador do *Pasquim*, sob o pseudônimo de Neil de Castro, com o qual assinou três de suas obras. Participou da produção do movimento artístico *Poema Processo*, que ocorreu no Rio de Janeiro e Natal, respectivamente, no período de 1967 a 1972. Nei Leandro de Castro também se destacou como jornalista nos suplementos literários do *Jornal do Brasil* e d'*O Globo*. Sua produção literária é vasta e principia percorrendo os caminhos da poesia, o que resulta na publicação de *O Pastor e a Flauta* (1961), *Voz Geral* (1964), *Romance da Cidade de Natal* (1975, com reedição em 2004), *Feira Livre* (1975), *Canto contra Canto* (1981), *50 Sonetos de Forno e Fogão* (1982, em parceria com Celso Japiassu), *Musa de Verão* (1984), *Era Uma Vez Eros* (1993), *Diário Íntimo da Palavra* (2000) e *Autobiografia* (2008). Publicou um trabalho sobre a linguagem de João Guimarães Rosa em 1970, intitulado *Vocabulário do Grande Sertão*, que foi premiado pelo Instituto Nacional do Livro. Na arte do romance, Nei Leandro de Castro publicou *O Dia das Moscas* (1963, relançado em 2008), *As Pelejas de Ojuara: O Homem que Desafiou o Diabo* (1986, relançado em 2006), *As Dunas Vermelhas* (2003) e *A Fortaleza dos Vencidos* (2009).

³ Todas as citações da narrativa referem-se à publicação CASTRO, Nei Leandro de. *As Pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo*. 4ª ed. São Paulo: Arx, 2006.

resultam numa *hibridação* própria da cultura popular nordestina, tão bem representada no romance.

O Diabo, os demônios familiares⁴ e seres mágicos rondam as aventuras de Ojuara pelo sertão norte-rio-grandense. Geralmente detestados por todos os cristãos nas narrativas populares tradicionais, o Diabo e os seres demoníacos são companhia certa, mesmo que indesejada, do caboclo Ojuara, que tanto ganha a simpatia de alguns demônios, como intriga-se com o próprio Príncipe das Trevas, o qual, por vezes, assim como nos tradicionais folhetos de cordel, sai logrado de suas investidas contra o protagonista.

Desde seu nascimento, aos 28 anos, na cidade de Jardim dos Caiacós, “num certo lugar do mapa, cujo contorno lembra um elefante mal-ajambrado”⁵, Ojuara esteve na companhia do Tinhoso. A começar pelo mês do nascimento⁶ do nosso herói, agosto, que é conhecido na cultura popular por ser o “mês do desgosto” ou o “mês que o Diabo anda solto”. Não é de se admirar que o herói potiguar ganhasse a proteção de Chico Rabelê e de seus companheiros, Miguel de Sá e Pedro Bala, os velhos “aparentados do Tribufu”⁷.

A literatura popular em verso, fonte fiel da cultura popular nordestina, está presente em toda a narrativa. A poesia pode ser encontrada não só nas histórias tradicionais que se combinam para formar o romance, como no próprio discurso das personagens, que estão sempre preparadas a improvisar ou cantar versos prontos. Nessa atmosfera, mesmo quem não é dado a poeta se arrisca a recitar versos de outros

⁴ Segundo Robert Muchembled, os demônios familiares são companheiros dos homens e não praticam o Mal para aqueles com quem simpatizam, tornando-se uma espécie de espírito protetor. MUCHEMBLEMED, Robert. *Uma história do Diabo: séculos XII – XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

⁵ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 11.

⁶ Na narrativa, José Araújo Filho, um caixeiro viajante mulhengo, é seduzido por uma descendente de turcos, Dualiba, e após desvirginá-la é obrigado a se casar. Depois de “sete anos, quatro meses e nove dias” (Cf.: CASTRO, Nei Leandro de. *As Pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo*. 4ª ed. São Paulo: Arx, 2006, p. 36) de maus tratos e submissão à mulher e ao sogro, José Araújo, já escarnecido pelos poetas da cidade de Jardim dos Caiacós, revolta-se e dá início a uma transformação que culmina com sua morte simbólica, dando origem ao caboclo Ojuara Abaporujucaiba, quem o povo da cidade acredita ser a encarnação do índio guerreiro Janduí, “bravo índio tarairiú que habitou aqueles sertões há muitos anos” (Cf.: CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, 2006, p. 37). Esse fenômeno, de acordo com Mircea Eliade, consiste num *rito de iniciação*, característico das sociedades ancestrais, pois “mostranos que o homem das sociedades primitivas não se considera acabado, tal como se encontra no nível natural da existência: para se tornar um homem propriamente dito, deve morrer para esta vida primeira (natural) e renascer para uma vida superior, que é ao mesmo tempo religiosa e cultural”. (Cf.: ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes^{2ª} ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 152.) Assim, após o rito de iniciação sobrenatural, Ojuara adentra o universo mítico do sertão, percorrendo todo o mapa do Estado do Rio Grande do Norte em busca de aventuras várias e até encontros com seres mágicos que compõem o bestiário medieval.

⁷ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 77.

trovadores famosos da região. O romance nos dá a impressão de estarmos passeando entre várias narrativas de folhetos de cordel que se encaixam perfeitamente à “realidade” das personagens.

É interessante observar como o autor propõe a construção da narrativa e da comunicação com enredos de folhetos de cordel tradicionais como: *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos, *Romance do Pavão Misterioso*, de João Melquíades Ferreira da Silva, *A Incrível História da Imperatriz Porcina*, de Evaristo Geraldo da Silva, *História do Boi Mandingueiro e o Cavalo Misterioso*, de Luis da Costa Pinheiro, *A Vida de Cancão de Fogo e seu Testamento*, de Leandro Gomes de Barros, *A Mulher que Virou Cobra*, de Severino Gonçalves, e *Peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho*, de Firmino Teixeira do Amaral, todos incluídos na obra de maneira *intertextual*⁸.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva entende *intertextualidade* “como a interação semiótica de um texto com outro(s) texto(s)”⁹ e *intertexto* “como o texto ou o *corpus* de textos com os quais um determinado texto mantém aquele tipo de interação”¹⁰. Em seu livro *Teoria da Literatura*, ele assinala a existência de dois tipos de *intertextualidade*: a *exoliterária*, que consiste no diálogo que uma obra literária estabelece com textos que não pertencem ao campo literário; e *endoliterária*, que é a relação dialógica entre obras literárias, podendo se manifestar de *modo explícito*, através de *citações*, da *paródia* e da *imitação declarada*; e de *modo implícito*, *oculto* ou *dissimulado*, através de *alusões*. A *intertextualidade* n’*As Pelejas de Ojuara* exerce sua função *corroboradora*, ou seja,

⁸ SANTOS, Manoel Camilo dos. *Viagem a São Saruê*. In.: CEARÁ. Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social. *Antologia da literatura de cordel*. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social, 1978, p. 629-639.

SILVA, João Melquíades Ferreira da. *Romance do Pavão Misterioso*. 2 ed. Parnamirim: Chico Editora, 2008.

SILVA, Evaristo Geraldo da. *A Incrível História da Imperatriz Porcina*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2004.

PINHEIRO, Luis da Costa. “História do Boi Mandingueiro e do Cavalo Misterioso – Volume I”. In.: CEARÁ. Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social. *Antologia da literatura de cordel*. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social, 1978, p. 560-562.

ATHAYDE, João Martins de. *A Vida de Cancão de Fogo e seu Testamento*. In.: *Literatura Popular em Verso, Antologia*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 427-442.

GONÇALVES, Severino. *A Moça que Virou Cobra*. In.: *Literatura Popular em Verso, Antologia*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 249-253.

AMARAL, Firmino Teixeira do. *Peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho*. Natal: Casa do Cordel, [s. d.].

⁹ AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 8. Ed. Coimbra: Almedina, 2006, p. 625.

¹⁰ AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Op. cit.*, p. 625.

quando uma obra literária reafirma, valida ou exalta outra, por meio do uso de *citações* e da *imitação declarada*.

Além do *intertexto* declarado com os cordéis acima citados, o romance também dialoga, por meio de *alusões*, com textos da literatura universal, como *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes Saavedra, *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais, *Édipo Rei*, de Sófocles e *Otelo*, de William Shakespeare. Porém, percebe-se, a inserção de *resíduos*¹¹ de algumas narrativas populares tradicionais, assim como de elementos *residuais* encontrados em cordéis do Ciclo do Demônio Logrado¹². O romance se desenvolve imerso em narrativas populares e eruditas repletas da manifestação de seres fantásticos que povoam a mente e as crenças do povo sertanejo nordestino, os quais agem direta ou indiretamente na vida das personagens, seja para fazer o Bem ou o Mal.

A narrativa principal é rodeada por pequenos episódios, que são semelhantes aos famosos “Causos” e Contos Populares, comuns nas rodas de conversa dos sertanejos. Altimar Pimentel diferencia o Conto popular do ‘Causo’ pela participação, direta ou indireta, do narrador na ação, pois “enquanto no Conto abundam elementos ficcionais, no ‘Causo’ há uma preocupação patente de verossimilhança, expressa no arrolamento dos detalhes, como local exato da ação, nomes de pessoas conhecidas que dela participam, data, etc.”¹³. O narrador de *As Pelejas de Ojuara* dedica uma grande atenção às cidades pelas quais Ojuara passa em suas aventuras. Com exceção de São Saruê, as cidades citadas na obra existem e têm características e personagens que correspondem à

¹¹ De acordo com uma das acepções do *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*, *resíduos* são “elementos culturais que sobreviveram a mudanças com as quais estão em contradição” (Cf.: HOUAISS, Instituto Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Editora Objetiva, dez. 2009). Por *resíduo* entendemos aquele traço cultural “que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura, toda uma obra. O *resíduo* é dotado de extremo vigor. Não se confunde com o antigo” (Cf.: MOREIRA, Rubenita. *Entrevista sobre a Teoria da Residualidade*, com Roberto Pontes. Universidade Federal do Ceará. Jornada da Residualidade. Fortaleza, 05 de junho de 2006, p. 7). O crítico marxista Raymond Williams explica, de maneira esclarecedora, a diferença entre o *residual* e o arcaico: “por ‘residual’ quero dizer alguma coisa diferente do ‘arcaico’, embora na prática seja difícil, com frequência, distingui-los. [...] Eu chamaria de arcaico aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser ‘revivido’ de maneira consciente de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo ‘residual’ é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas como um elemento efetivo do presente” (Cf.: WILLIAMS, Raymond. *Dominante, residual e emergente*. In.: *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p.125). Desse modo, entendemos o *residual* como diferente do *intertextual*, pois este se dá somente no plano do texto, enquanto aquele aparece na obra sem que o autor tenha consciência do aproveitamento do material utilizado, visto que o *resíduo* se encontra no plano da *mentalidade*.

¹² Classificação feita por Câmara Cascudo, que considera “todos os contos ou disputas em que o Demônio intervém, perde a aposta e é derrotado. Parece estabelecer o Ciclo, isto é, a reunião de contos e lendas derredor de um motivo único, o Demônio Logrado”. (Cf.: CASCUDO, Luis da Câmara. *Contos tradicionais no Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 19).

¹³ PIMENTEL, Altimar de Alencar. *O Diabo e outras entidades míticas do conto popular*. Paraíba: Coordenada Editora de Brasília, 1969, p. 12.

realidade. O narrador chega a citar estudos duvidosos do etnógrafo potiguar Luis da Câmara Cascudo para conferir veracidade à história de Ojuara¹⁴, assim como nos pequenos episódios em que contadores de “Causos” e até o nosso herói potiguar são surpreendidos narrando histórias, em que colocam uma pitada de exagero para aumentar o interesse da audiência¹⁵. A respeito dessa característica do “Causo” comenta Renato Almeida:

Há também os ‘causos’, que são episódios acontecidos com os contadores, ou assim relatados, enfeitados pela fantasia, sobretudo os dos caçadores, famosos pelas suas patranhas. Os tropeiros, os vaqueiros, os pescadores, os peões de fazenda, os bandidos, são em geral extraordinários contadores de ‘causos’, nos quais não raro misturam elementos míticos, lendários e de contos tradicionais. Via de regra são o personagem principal, outras vezes, porém, assistiram ao episódio.¹⁶

Pimentel enriquece o comentário sobre o “Causo” expondo que eles

têm certos detalhes que não aparecem nos Contos: nomes dos protagonistas e pessoas e coisas que entram na narrativa; informações detalhadas sobre os participantes do episódio – se são mortos ou estão ainda vivos, residem ou não no local onde o “fato” aconteceu; nomes dos locais onde a ação se desenrola, tudo visando à verossimilhança.¹⁷

A preparação de Ojuara para iniciar sua aventura é feita à base da leitura de folhetos de feira, tal qual Dom Quixote e a leitura das novelas de cavalaria, os quais servem de guia para o caboclo recém-nascido, como observamos no relato do narrador, quando Zé Pretinho, um garoto que recebia dinheiro dos moradores da cidade para espiar a vida alheia, foi bisbilhotar Ojuara depois do segundo dia de seu “nascimento”:

Ojuara estava espichado numa rede e poderia se dizer que estava nu como viera ao mundo, não fosse uma ereção que os recém-nascidos estão longe de ter. Embaixo da rede, um baú com a tampa aberta, abarrotado de folhetos de feira.

Tremendo de frio, o moleque passou mais de um quarto de hora brechando o que lhe pareceu muito monótono. Ojuara lia um folheto atrás do outro, muito sereno, quase sorrindo.¹⁸

¹⁴ Além de Luís da Câmara Cascudo, há referências ao historiador natalense Olavo de Medeiros Filho (Olavo Filheiros); ao poeta assuense Moysés Sesyom, a Luís Carlos Guimarães e Zila Mamede, poetas norte-rio-grandenses, entre outros que servem como elemento de verossimilhança à narrativa.

¹⁵ Parece óbvio que as histórias contadas no romance não têm nenhuma veracidade ou mesmo alguma plausibilidade. O leitor também não atribui fé a tais relatos. O narrador, suspeitando a reação do leitor quanto à inverossimilhança do que se conta, algumas vezes interrompe a narrativa para explicar, fornecendo dados de pesquisas etnológicas, inclusive uma de Câmara Cascudo, intitulada *Ojuara e outros ensaios*. Além de explicar pormenores, por exemplo, de onde Ojuara arranjava tanto dinheiro para financiar suas aventuras.

¹⁶ ALMEIDA, Renato. *apud* PIMENTEL, Altamar de Alencar. *O Diabo e outras entidades míticas do conto popular*. Paraíba: Coordenada Editora de Brasília, 1969, p. 12- 13.

¹⁷ PIMENTEL, Altamar de Alencar. *Op. cit.*, p. 13.

¹⁸ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 44.

A narrativa segue com a prática da contação de histórias, do improvisado dos versos, chegando mesmo a compor diálogos, que, apesar de se apresentarem em prosa, estão metrificados. A literatura popular em verso em *As Pelejas de Ojuara* está implícita na voz do povo, que a vivencia e a pratica. Esse aspecto do romance só ressalta a importância da poesia de expressão oral no cotidiano do sertanejo, pois ela é uma das fontes mais significativas de manifestação da cultura popular¹⁹.

No Nordeste brasileiro representado no romance, assim como na Idade Média²⁰, dava-se grande importância à palavra falada. O medievalista Paul Zumthor insiste no poder que ainda damos à voz; uma autoridade no sentido medieval de garantia, justificada pela presença de um contato pessoal, o que a escrita não pode proporcionar, visto o distanciamento físico do enunciador e do receptor²¹.

Luis da Câmara Cascudo considera a literatura oral brasileira “poderosa e vasta”. Ela “compreende um público como não sonha a vaidade dos nossos escritores”²². Para esse grande etnógrafo potiguar,

a literatura oral brasileira, se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual. Indígenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar.²³

Desse modo, para a pesquisa que aqui propomos, é indispensável o estudo de alguns aspectos da cultura europeia na passagem da Idade Média para o Renascimento,

¹⁹ Lígia Vassallo comenta em seu livro *O Sertão Medieval* que os espetáculos populares medievais remanescentes no Nordeste brasileiro têm características que observamos assemelhar-se às do romance estudado. Nesses autos, assim como n’*As Pelejas de Ojuara*, “o tema parte do sagrado para penetrar no profano, com a licenciosidade verbal, e no popular, com muitas cenas de pancadaria e gestos associados ao baixo corporal e material. Esse teatro anti-ilusionista – tal como o medieval - usa [...] improvisos ao lado de um roteiro definido, com partes que não variam. Adotam a forma narrativa e evitam as unidades dramáticas clássicas. O próprio texto oral contém improvisado, falas memorizadas ditas ou cantadas, exprimindo-se o todo alternadamente em prosa e em verso, com partes faladas e outras cantadas, tal como em *Aucassin et Nicolette*, do século XIII” (Cf.: VASSALLO, Lígia. *O Sertão Medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 77-78). O romance de Nei Leandro de Castro é repleto de cenas de pancadaria, obscenas e também conservam essa característica dos autos medievais de mesclar a prosa à poesia.

²⁰ Paul Zumthor também explica em seu livro *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*, a respeito das tradições orais e escritas, que na Alta Idade Média havia uma predominância de tradições orais. Essas tradições não deixam de exercer uma hegemonia na cultura dos séculos IX, X, XI. Nesse contexto, a voz humana era sobrecarregada de uma função de poder, ou seja, “o poder caminhava lado a lado com a voz” (Cf.: ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005, p. 124).

²¹ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 19.

²² CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984, p. 28.

²³ CASCUDO, Luis da Câmara. *Op. cit.*, p. 29.

principalmente no que diz respeito à importância dessa literatura oral, pois inúmeros valores e crenças foram transmitidos às Américas e são responsáveis por moldar tanto a sociedade quanto a cultura e transparecem na produção literária popular do Nordeste brasileiro.

A herança medieval vai além da estrutura da forma poética. Ela pode ser identificada, também, no conteúdo dos versos dos poetas populares, nos romances de caráter regionalista, os quais apresentam os costumes, as crenças, os medos e os mitos de um povo, numa constante ratificação dos costumes medievais em nossa cultura. Sendo assim, para os estudos literários brasileiros, investigar o contexto medieval é imprescindível na compreensão da gênese da cultura popular, principalmente no que diz respeito à religiosidade como elemento formador da *identidade nacional*²⁴.

Os primeiros conquistadores buscaram confirmar na América todo um imaginário construído na Idade Média acerca de seres monstruosos que povoariam essas terras segundo os relatos de viajantes no final da Idade Média, como Marco Polo, Montecorvino e Pian Del Carpine. Para Claude Lévi-Strauss, os europeus deixaram suas terras menos para adquirir conhecimentos novos e mais para confirmar suas velhas crenças, projetando no Novo Mundo a realidade e as tradições no antigo²⁵.

Apesar de não termos vivenciado a Idade Média europeia, nosso país foi colonizado à luz de uma *mentalidade* medieval. De acordo com Hilário Franco Júnior,

para nós brasileiros, membros da chamada civilização ocidental cristã, a Idade Média representa o enquadramento no qual nosso país foi formado e cujos traços ainda são claramente visíveis. Ou melhor, traços algumas vezes tão presentes, que perdemos consciência de sua medievalidade. Outras vezes, traços tão enraizados e transformados, que não percebemos seu sentido.²⁶

²⁴ Para as áreas de estudo da Antropologia e da Psicologia, identidade é “um sistema de representações que permite a construção do ‘eu’, ou seja, que permite que o indivíduo se torne semelhante a si mesmo e diferente dos outros. Tal sistema possui representações do passado, de condutas atuais e de projetos para o futuro” (Cf: SILVA, Kalina Vanderlei. *Identidade. Dicionário de conceitos históricos*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 202). No entanto, trabalhamos com o conceito de *identidade cultural*, que consiste na partilha de uma mesma essência entre diferentes indivíduos e quando ligamos esse conceito ao de nação, nos referimos aos traços peculiares de uma dada comunidade que a faz se integrar à identidade de uma nação. Um dos aspectos estudados nesta dissertação, a religiosidade popular, é um ponto de intersecção entre a cultura popular do Nordeste e do Brasil como um todo. Atualmente, é cada vez mais comum estudar a identidade de um povo a partir do hibridismo, ou seja, da sobreposição de identidades diferentes. Dessa forma, estuda-se a identidade no seu caráter relacional, pois se constrói a partir do seu encontro com outras culturas.

²⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude. *apud* BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal: do ano 1000 à colonização da América*. Tradução Marcelo Rede. São Paulo: Globo, 2006, p. 29.

²⁶ FRANCO JÚNIOR, Hilário. Raízes Medievais do Brasil. In.: *Revista Páginas de História*. vol. II, nº 1. Belém: 1998. p. 3.

Assim acontece com a religiosidade popular: elementos que já estão bastante sedimentados numa cultura híbrida, como a brasileira, nem são percebidos pelo senso comum como *resíduos* de outra cultura e muitas vezes são considerados originais. Até a religiosidade sincrética característica da Idade Média remanesce no Brasil “com sua mescla de Cristianismo, xamanismo indígena, crenças africanas, e, mais recentemente, religiões e seitas orientais”²⁷

Segundo Hilário Franco Júnior,

assim como na Europa medieval ocorrera uma cristianização do paganismo clássico e uma paganização do cristianismo, na colônia portuguesa houve cristianização dos negros e africanização do cristianismo. Cristianismo que era mais medieval que pós-tridentino, devido ao isolamento da colônia e ao caráter arcaico de sua população e suas instituições.²⁸

Jacques Le Goff propôs a hipótese de uma longa Idade Média, do século IV ao XVIII. Longe de pensar numa Idade Média imóvel, a ideia de permanência de uma *longa duração da mentalidade*²⁹ desse período rompe com as ilusões de uma pretensa modernidade com o advento do Renascimento. Para o historiador francês, “o conceito

²⁷ FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Op. cit.*, p. 16.

²⁸ *Ibidem*, p. 16.

²⁹ A partir dos estudos empreendidos pela História Nova, o conceito de *mentalidades* passou a designar as atitudes mentais de uma sociedade, os valores, o sentimento, o imaginário, os medos, o que se considera verdade, todas as atividades inconscientes de determinada época. As *mentalidades* são aqueles elementos culturais e de pensamento presentes no cotidiano, que os indivíduos não percebem, é a estrutura que está por trás das ideologias e dos imaginários de uma sociedade. Desse modo a *mentalidade* é considerada uma estrutura de longa duração, pois suas mudanças são tão lentas ao ponto de nem serem percebidas. (Cf.: SILVA, Kalina Vanderlei. *Mentalidades. Dicionário de conceitos históricos*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 281). Sendo assim, por *mentalidade* podemos entender como o “conjunto de manifestações de ordem mental (crenças, maneira de pensar, disposições psíquicas e morais) que caracterizam uma coletividade, uma classe de pessoas ou um indivíduo” (Cf.: HOUAISS. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009). A *mentalidade* é o nível mais estável das sociedades, pois, de acordo com Jacques Le Goff, sua história se situa “no ponto de junção entre o individual e o coletivo, do longo tempo e do cotidiano, do inconsciente e do intencional, do estrutural e do conjuntural, do marginal e do geral” (Cf.: LE GOFF, Jacques. *As Mentalidades*. In.: LE GOFF, Jacques. NORA, Pierre. *História: Novos objetos*. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 71). Le Goff afirma que o nível da História das *Mentalidades* é “aquele do cotidiano e do automático é o que escapa aos sujeitos particulares da história, porque revelador do conteúdo impessoal de seu pensamento” (LE GOFF, Jacques, 1976, *Op. cit.*, p. 71). Georges Duby, por sua vez, conceitua o termo como sendo “o conjunto vago de imagens e certezas não conscientizadas ao qual se referem todos os membros de um mesmo grupo” (DUBY, Georges. *A História Continua*. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993, p. 91). Duby afirma que o estudioso das *mentalidades* deve buscar “reconhecer não o que cada pessoa guarda reprimido fora da sua consciência, mas esse magma confuso de presunções herdadas a que, sem prestar atenção mas ao mesmo tempo sem afastar da mente ela faz referência a todo instante. (DUBY, Georges. *Reflexões sobre a História das Mentalidades e a Arte*. In: *Novos Estudos*, n. 33, julho, 1992. CEBRAP, p. 71). Por isso, escolhemos esse nível das *mentalidades* para empreender a busca de seus substratos na literatura, pois, segundo Michel Vovelle, “o circuito da literatura me parece enquanto historiador das *mentalidades*, um meio não somente útil, mas indispensável para reintroduzir no caminho do tempo curto, uma História que tem uma tendência forte demais para ceder às tentações de uma História imóvel, mergulhando com enlevo em uma etnografia, histórica ou não, justamente quando a dimensão do tempo curto corresponde ao da História que se agita com frêmitos de sensibilidade que são muito mais que a espuma fugidia dos dias” (VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 64).

de modernidade aplicado aos Tempos Modernos deve ser descartado ou senão guardado entre as velharias”³⁰.

Tomando como ponto de partida os estudos feitos em torno do imaginário³¹ medieval, observamos que o imaginário mítico acerca do Diabo no Brasil assemelha-se com o imaginário desse mesmo ente sobrenatural oriundo do medievo, pois somente nesse período teremos uma representação da imagem de Lúcifer. O *imaginário* do Diabo e do inferno surge na Idade Média, mas só na época moderna que o Inimigo de Deus triunfa na imaginação dos homens ocidentais³². O Demônio caracterizado com chifres, meio homem, meio bode, carregando um tridente, foi criado na Idade Média pela subversão dos deuses das culturas consideradas pagãs. E é essa imagem do Diabo medieval que encontramos *residualmente* em *As Pelejas de Ojuara*.

A partir da transformação de José Araújo em Ojuara, testemunhamos a entrada desta personagem no universo mítico do sertão norte-rio-grandense, aonde irá se deparar com seres sobrenaturais, num amálgama de narrativas de caráter fantástico-maravilhoso.

Utilizando a teoria da literatura fantástica de Tzvetan Todorov, o romance parece se aproximar da esfera do fantástico-maravilhoso, pois segundo o teórico búlgaro

estamos no fantástico-maravilhoso, ou em outros termos, na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico

³⁰ LE GOFF, Jacques. *apud* BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal: do ano 1000 à colonização da América*. Tradução Marcelo Rede; prefácio Jacques Le Goff. São Paulo: Globo, 2006, p. 44.

³¹ Entendemos por imaginário o conjunto de imagens guardadas na memória coletiva de uma sociedade ou de um grupo social; é o depósito de imagens de memória e imaginação. Ele abarca todas as representações de uma sociedade, toda a experiência humana, coletiva e individual. As imagens que o constituem não são iconográficas, mas figuras de memória, imagens mentais que representam as coisas que temos em nosso cotidiano, por isso elas não são imóveis. Segundo Kalina Silva, o estudo do imaginário pode ser feito a partir de imagens iconográficas e de discursos, pois ambos são capazes de reproduzir figuras de memória e cada imagem é um traço da mentalidade coletiva de sua época. (Cf: SILVA, Kalina Vanderlei. *Imaginário. Dicionário de conceitos históricos*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 214). Para Hilário Franco Júnior, imaginário é a decodificação e representação cultural do complexo de emoções e pensamento analógico que é a *mentalidade*. (Cf.: FRANCO JÚNIOR, Hilário. O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário. In: *Revista Signum*, n. 05 - Revista da ABREM – Associação Brasileira de Estudos Medievais. São Paulo: ABREM, 2003ª, p. 95). Ele prossegue dizendo que entende imaginário como tradução histórica e segmentada do intemporal e do universal, concluindo que “o imaginário é um sistema de imagens que exerce a função catártica e construtora da identidade coletiva ao aflorar e historicizar sentimentos profundos do substrato psicológico de longuíssima duração” (Cf.: FRANCO JÚNIOR, Hilário, 2003ª, *Op. cit.*, p. 95-96). Para ele toda imagem é formada a partir de um material preexistente a uma dada cultura, embora as sucessivas moldagens ao longo do tempo terminem por alterar o próprio material. Desse modo, o imaginário torna-se o canal para alcançar a mentalidade, mesmo sabendo que a filtragem cultural impede o contato direto, ou seja, “o imaginário é o espelho da mentalidade: revela, mas deforma” (Cf.: FRANCO JÚNIOR, Hilário, 2003ª, *Op. cit.*, p. 97).

³² NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no Imaginário Cristão*. Bauru-SP: EDUSC, 2002, p. 96.

puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural.³³

Porém *As Pelejas de Ojuara* não se encaixam na teoria de Todorov sobre o fantástico propriamente dito, aproximando-se da esfera do maravilhoso, pois desobedece a primeira regra para a caracterização da literatura fantástica, em que “o fantástico se define a partir do efeito de incerteza e da hesitação provocada no leitor face a um acontecimento sobrenatural”³⁴.

No entanto, para H. P. Lovecraft, romancista e teórico, o fantástico deve ser identificado pela experiência do leitor real, que deve ser a do medo, a da intensidade emocional provocada pela intriga. Lovecraft considera que “um conto é fantástico simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos”³⁵. Nem a sistematização teórica de Lovecraft abrange o romance de Nei Leandro de Castro, visto que, assim como as personagens não estranham o sobrenatural, o leitor não é levado a um sentimento de medo. O Diabo e os demônios são temidos, porém são, na maioria das vezes, logrados pelas espertas personagens sertanejas.

Sendo assim, o romance em questão se aproxima da esfera do maravilhoso cristão, que, para Selma Rodrigues, acontece “quando há interferência de seres miraculosos ligados à mitologia cristã (anjos, demônios, santos, etc.). [...] Na literatura medieval predomina o maravilhoso cristão misturado ao celta, por exemplo.”³⁶. Jacques Le Goff teoriza sobre o maravilhoso cristão, tratando-o desde a sua origem. Para ele, o sobrenatural na literatura medieval entre os séculos XII e XIII se dividia em três âmbitos: *mirabilis*, *magicus* e *miraculosus*. O romance aqui estudado se assemelha, de acordo com a definição de Jacques Le Goff, ao *magicus*, visto que nesse domínio

se reconhecia a existência de uma magia negra que tinha a ver com o diabo, mas também de uma magia branca que, em contrapartida, era considerada lícita. De facto o termo *magicus*, e o campo por ele designado, rapidamente deslizou para o lado do mal, para o lado de Satanás. *Magicus* é, portanto, o sobrenatural maléfico, o sobrenatural satânico.³⁷

Ainda para Jacques Le Goff,

³³ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 58.

³⁴ RODRIGUES, Selma Calazans. *O Fantástico*. Série Princípios. São Paulo: 1988, p. 28.

³⁵ LOVECRAFT, H. P. *apud* TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.*, p. 40.

³⁶ RODRIGUES, Selma Calazans. *Op. cit.*, p. 55.

³⁷ LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente Medieval*. Tradução de José António P. Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 22. (Grifo do autor).

o maravilhoso perturba o menos possível a regularidade quotidiana; e provavelmente é exactamente este o dado mais inquietante do maravilhoso medieval, ou seja, o facto de ninguém se interrogar sobre sua presença que não tem ligação com o quotidiano e está, no entanto, totalmente inserida nele.³⁸

Um termo mais atual e diretamente ligado ao estudo dessas narrativas latino-americanas de cunho popular e sobrenatural é o *realismo maravilhoso*, que, segundo Irleamar Chiampi, caracteriza-se por tornar natural o sobrenatural, inusitado, extraordinário e maravilhoso, tudo o que foge do curso diário das coisas e da realidade humana³⁹. Dessa forma, o *realismo maravilhoso* mantém alguns traços do fantástico, como o questionamento da realidade, o jogo verbal para conseguir a credibilidade do leitor e, também, por comunicar os mesmos motivos da tradição cultural, a exemplo das aparições, dos demônios, das metamorfoses, dos desalinhos do acaso, do tempo e do espaço. No entanto, diferencia-se pelo efeito do medo e suas variantes, características intrínsecas ao fantástico, que não estão articuladas no *realismo maravilhoso*. Esse medo é substituído pelo encantamento. Desse modo, o narrador combina o sobrenatural e o real por meio de um jogo discursivo, pois, ao longo do enredo, o que não tem explicação é privado de mistério e tem “uma probabilidade interna, tem casualidade no próprio âmbito da diegese e não apela à atividade de deciframento do leitor”⁴⁰.

Esse nível do *realismo maravilhoso* permite que as personagens comuns convivam com seres sobrenaturais em um cotidiano aparentemente verossímil, como o próprio Diabo, ou seres diabólicos, anjos e santos. Da mesma forma que esses seres mágicos não são protestados no universo narrativo, o leitor passa a não questioná-los, pois aceita a ficção e seus pressupostos.

Verificamos que o *realismo maravilhoso* está em várias representações da cultura popular brasileira, assim como nos contos e lendas folclóricas. Desse modo, o que observamos em *As Pelejas de Ojuara* são vários recortes discursivos, que possibilitam essa nova realidade. A trama vai sendo tecida com base nas histórias do povo, representadas pelas vozes dos contadores de causos e dos poetas populares, de onde o autor extraiu muitas histórias que compõem o enredo.

Em *As Pelejas de Ojuara*, desde o subtítulo do romance, “o homem que desafiou o Diabo”, o Pai da Mentira está presente. Ele não é a personagem principal, mas é quem

³⁸ LE GOFF, Jacques. 1985. *Op.cit.*, p. 26.

³⁹ CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. Série Debates: São Paulo: Perspectiva, 1980, p.

54.

⁴⁰ CHIAMPI, Irleamar. *Op. cit.*, p. 59.

move muitas histórias que compõem o romance. Em vários episódios percebemos sua presença, seja por meio de demônios familiares, de animais fabulosos, das manifestações da natureza, ou até se fazendo presente, com toda sua feiúra física e moral, semelhante às histórias que compõem o Ciclo do Demônio logrado da literatura de cordel.

Ao sair do mundo real e entrar no mundo maravilhoso⁴¹, Ojuara segue em busca de aventuras, somente na companhia de sua viola e de seus cavalos⁴², não querendo um companheiro de aventuras. Ojuara vivencia as mais diversas histórias, algumas baseadas em folhetos de cordel e em histórias da tradição oral popular, enfrentando o Diabo e seres diabólicos em pelejas, das quais, na maioria das vezes, sai vitorioso. Porém, em sua última batalha com o Bode Preto, ele se transforma na aranha janduí, a que aparece na pintura do artista plástico holandês Albert Eckhout⁴³ ao lado da figura do valente índio da tribo dos tarairiús, Janduí, de quem dizem ser Ojuara a encarnação no início do romance. O herói se eterniza na forma de uma aranha depois da briga em que quase sai vencido pelo Diabo e se perpetua no imaginário popular, dando margem a diversas versões de seu destino.

⁴¹ A partir da transformação de José Araújo Filho em Ojuara, percebemos uma mudança no universo narrativo. O que antes, na realidade de Jardim dos Caiacós, não se considerava natural, passa a ser depois que Ojuara sai em busca de aventuras, mergulhando em um universo repleto de seres sobrenaturais e de lugares imaginários, como São Saruê (que lembra o mito medieval do país da Cocanha).

⁴² Durante todo o romance, Ojuara possui sete cavalos. O autor brinca com a realidade, dizendo que Luis da Câmara Cascudo teria atribuído “com ares de erudição”, nomes de cavalos famosos da literatura universal a todas as sete montarias de Ojuara. Na narrativa de Nei Leandro de Castro, o primeiro cavalo de Ojuara, Buceta (p. 61), seria, para Câmara Cascudo, Bucéfalo, cavalo de Alexandre Magno; Peguassu, que na língua de índio da personagem quer dizer “caminho grande”(p. 64), seria o cavalo alado Pégaso; Baité (p. 98), que significava “feio” na língua de Ojuara, para Cascudo seria Baiarte, o cavalo de Reinaldo de Montalvão; a égua Orelha era, na suposta versão eruditizada do etnógrafo potiguar, Orélia, como o cavalo do rei Rodrigo, último rei dos godos; o quinto cavalo de Ojuara era Brilho-de-Ouro (p. 95), que teria sido transformado em Brilhadoro, o cavalo de Orlando, o Furioso; Pori (p. 191), que, para o fazendeiro Ruzivelte, primeiro dono do cavalo no romance, era um animal à toa, virou Peritoa, um dos cavalos do Sol, presente no *Metamorfoses*, de Ovídio; e o sétimo e último cavalo de Ojuara era, na suposta versão de Câmara Cascudo, o imortal Bootes (p. 222), que no romance era Bosta, pois o herói ficou cansado de dar nomes a cavalos e nomeava todos os subsequentes de Bosta. Todos esses cavalos estão presentes no seguinte trecho de *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes: “– Como se chama o cavalo, Senhora Dolorida? – Não é como o cavalo de Belefrente, que se chamava Pégaso; nem como o de Alexandre Magno, chamado Bucéfalo; nem como o do Orlando Furioso, que tinha por nome Brilhadoro; nem Baiardo, que foi o de Reinaldo de Montalbán; nem Frontino, como o de Rogero, nem Bootes, nem Peritoa, como dizem que se chamam os do Sol; nem tampouco se chama Orélia, como o cavalo com que o desditoso Rodrigo, último rei dos godos, entrou na batalha em que perdeu a vida e o reino” (Cf.: SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo, notas traduzidas por Fernando Nuno Rodrigues. São Paulo: Nova Cultural, 2002, p. 525).

⁴³ Ver anexo 4 - Albert Eckhout, pintura a óleo, Índio Tarairiú (Tapuia). Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brazilian_Tapuia.jpg

Embora tradicionalmente o Diabo seja a encarnação do Mal no mundo, ele, por muitas vezes, aparece como personagem cômica que suscita a simpatia dos homens em diversas manifestações da cultura popular. Um exemplo a ser exposto é o do Diabo grotesco. Esse tolo e desajeitado Diabo aparece muitas vezes em festejos natalinos e se deixa enganar pelos homens. Mostra-se às vezes com um ótimo senso de humor. As suas tolices reforçam os sentimentos positivos que os homens têm deles mesmos, limitando o lado tenebroso de Satanás.

Quando o Diabo se torna uma personagem cômica, os atos maldosos podem ser transformados em vantagens para a felicidade dos humanos. Exemplos do que afirmamos são encontrados nos carnavais descritos por Bakhtin⁴⁴, nos contos do ciclo do “Diabo logrado”, organizados por Câmara Cascudo⁴⁵, e ainda nos folhetos de cordéis ou nas travessuras de Pedro Malasartes.

Porém, a caracterização não foge totalmente à do Demônio cristão, preservando, muitas vezes, suas características físicas e morais. Sempre caracterizado como preto, sujo, fedorento, incorporando características de animais, apegado aos prazeres mundanos, como o sexo, a gula, a bebida. A especificidade desse tipo cômico do Diabo parece estar na disposição dessas características e da sua própria relação com o Mal.

Essa relação se torna ambígua à medida que ele nunca está totalmente dominado pelo Mal. A maldade que faz a alguém é geralmente um benefício que faz a outrem. E quando faz o Mal somente por prazer, é derrotado pelos homens com sua própria maldade.

No Brasil, a representação de Lúcifer mais recorrente na literatura popular, que se aproxima do cômico, é o Exu, entidade das religiões afro-brasileiras, muitas vezes confundido com o Diabo cristão. O Exu carrega consigo essa ambiguidade, pois suas noções de Bem e de Mal dependem das circunstâncias nas quais ele se apresenta, conforme discorre Zaluar:

Estes tanto protegem como se vingam e fazem o mal a pedido de alguém. Ninguém é por isso julgado, supliciado ou condenado à prisão. Os Exus não habitam o inferno nem são espíritos das trevas, são espíritos da rua que, por se encontrarem na Terra, servem de intermediários ou mensageiros dos orixás, que ficam no astral. Não discriminam ninguém: até mesmo prostitutas, bandidos e ladrões podem obter a sua proteção mediante pagamento. O Exu é sobretudo interesseiro. Na umbanda não há lugar para o

⁴⁴ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec/Unb, 1987.

⁴⁵ CASCUDO, Luis da Câmara. *Contos tradicionais no Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

maniqueísmo moralista que caracterizou as religiões cristãs, nem para o terror espiritual dos sacerdotes do vodu.⁴⁶

O Diabo encontrado em diversas fontes da literatura popular nordestina tende, assim como Exu, à mediação entre o Bem e o Mal, exatamente entre o divino e o humano, podendo fazer pilhérias com os santos, mas também podendo ser enganado pelos homens. Por fim, trata-se de uma personagem ambígua que mantém uma relação especial com o riso.

Como criatura ambígua que é, o Diabo não pode ser definido. Passamos então daquela visão dicotômica de Bem e Mal para as mediações, tornando-o um sujeito à margem, inclassificável.

Sendo assim, segundo Mary Douglas⁴⁷, o Diabo, além de ser associado à sujeira, às imoralidades e deformidades, geralmente está relacionado às margens do corpo, como: olhos, boca, narinas, ânus e genitais e aos elementos que pelos orifícios expõem odores, excrementos, sangue e demais secreções. O ato sexual, a gestação, o parto, a morte e a degeneração também são símbolos inerentes à ação de Lúcifer.

Essa visão grotesca do corpo associa-se ao riso. Segundo Bakhtin, o grotesco está relacionado ao universo cômico popular, ligando-se à percepção e representação da ambiguidade por meio do riso. Não é difícil encontrar no imaginário popular, revelado pela literatura de cordel, Diabos com feições que reafirmam esta condição ambígua.

O Demônio da literatura popular é geralmente provido de corpo e de sexualidade, podendo pactuar com os humanos e apoderar-se dos seus corpos. Em relação a essa personagem, as crenças difundidas por estudos da Idade Média e pelo folclore brasileiro coincidem. Revelam-se, portanto, *resíduos* medievais na cultura popular. As descrições desse Diabo cômico são datadas a partir do século XV, com a sistematização das ideias dos tratados demonológicos “oficiais”:

Os povos primitivos da Europa – como de outros continentes – tinham conhecimento de encantamentos e feitiços, e a noção de vôo noturno “com Diana ou Heródias” perdurou nos primeiros séculos cristãos, mas a substância essencial da nova demonologia – o pacto com Satã, o sabbat das feiticeiras, o intercurso carnal com os demônios etc. – e a estrutura hierárquica e sistemática do reino do Diabo constituem produto autônomo do final da Idade Média [...]. Uma vez deslanchada, esta mitologia ganhou ímpeto próprio. Estabeleceu-se como folclore, gerando suas próprias evidências, e atuando muito além de seu lugar de origem.⁴⁸

⁴⁶ ZALUAR, Alba. O Diabo em Belíndia. In.: *Religião e Sociedade* - 12/2. Rio de Janeiro: Campus, 1985, p. 134.

⁴⁷ DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

⁴⁸ TREVOR-ROPER, Hugh Redwald. A fobia às Bruxas na Europa. In.: *Religião e Sociedade* - 12/2. Rio de Janeiro: Campus, 1985, p. 45.

O Diabo pode assumir forma humana, animal ou monstruosa, podendo aparecer aos homens para fazer maldades ou para alegrá-los, atendendo a seus desejos. O reino do Capeta é o da mentira e da ilusão, podendo ele aparecer em diversas formas, conforme os tratados demonológicos trabalhados por Hugh Redwald Trevor-Roper.

Além das supracitadas, o Diabo pode assumir formas de criança, assim como de mulher. Esta se apresenta bela ou feia, nova ou velha, donzela ou prostituta, aparecendo para iludir ou copular com os homens. Mesmo assim a imagem mais comum é a do demônio masculino. Este tem em sua descrição, geralmente, partes do corpo de animais misturadas a partes humanas, essas, por sua vez, são aberrantes. Essa monstruosidade pode se inclinar para o terrível, assim como para o grotesco, o caricato e o risível.

Observamos que há uma associação entre o Diabo, possuidor de chifres enormes e assustadores, e o palhaço, ambos como seres risíveis. Bakhtin os define como alegres espantalhos do medo, personagens centrais das feiras e dos carnavais da Idade Média. A relação da figura demoníaca com a baixeza, simbolizada pelo “baixo material e corporal” são características do riso popular.

O camponês brasileiro tem uma frágil ponte de uma herança cultural indireta, remota e afetada por diversos fatores de dissolução que o liga ao paganismo. De acordo com Mário Pontes, é por causa dessa ínfima ligação com o passado que o sertanejo nordestino, assim como os seus antepassados, se vê mais inclinado a rir do Diabo, “compósito e algo ridículo que lhe impingiram”⁴⁹, do que a temê-lo.

Carlos Roberto F. Nogueira, em seu estudo sobre a obra do escritor Alexandre Parafita *Diabos, Diabritos e outros Mafarricos*, baseada em contos populares, identifica essa prática na cultura portuguesa. Carlos Nogueira conclui que,

na disputa com o português supostamente ingênuo ou indefeso, o diabo, figura maior dessa legião de demônios que quer seduzir e escravizar o Homem, não consegue usar com sucesso os seus conhecimentos malignos e vê-se não só derrotado como ridicularizado.⁵⁰

Observando a *remanescência* desse *substrato mental*, elegemos para o estudo da *mentalidade* do riso diabólico *residual* n’*As Pelejas de Ojuara*, o arcabouço teórico-metodológico da Teoria da *Residualidade*. Esse método investigativo está certificado

⁴⁹ PONTES, Mário. *Doce como o Diabo: Demônio, liberdade e utopia na poesia de cordel nordestina*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979, p. 34.

⁵⁰ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. “Do conto popular e da lenda à literatura para crianças e jovens. A propósito de *Diabos, Diabritos e Outros Mafarricos*, de Alexandre Parafita”. *Culturas Populares*. Revista Electrónica 7 (juliodiciembre 2008).

<http://www.culturaspopulares.org/textos7/articulos/nogueira1.pdf>

junto à Universidade Federal do Ceará e ao Diretório de Pesquisa do CNPq, sob o título *Estudos de Residualidade Cultural e Literária*, e vem sendo aplicado e desenvolvido em diversos trabalhos acadêmicos, como: teses, dissertações, palestras e comunicações.

Roberto Pontes, ao propor a *Teoria da Residualidade*, aponta quatro conceitos essenciais para a sua compreensão, a partir do grau de relevância que cada definição exerce dentro da teoria. São eles, respectivamente: *residualidade*, *crystalização*, *mentalidade* e *hibridismo cultural*, os quais nos ajudaram a compreender como o riso é relacionado ao Diabo, tanto na Idade Média como na contemporaneidade, através da literatura popular em verso e em obras da literatura erudita que se baseiam em preceitos populares.

Ao empreendermos um estudo dos traços culturais de uma determinada sociedade, é preciso nos debruçar sobre os seus aspectos culturais, intelectuais, materiais e espirituais, produzidos a partir das suas necessidades e experiências formadoras de uma *memória coletiva*⁵¹ híbrida, apinhada de aspectos socioculturais repassados, consciente ou inconscientemente, por várias gerações, o que constitui uma herança formadora da identidade cultural de um povo. Esta é construída através de um mosaico de práticas culturais, por meio de processos de apropriação, trocas, acomodações culturais em contextos espaciais e temporais, o que o historiador da *École des Annales*, Peter Burke⁵², denomina em seu livro homônimo de *hibridação cultural*, que, segundo Roberto Pontes, é uma

expressão usada para explicar que as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas que vão numa única direção. São rumos convergentes, são caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam. A *hibridação cultural* se nutre do conceito de *hibridismo comum* à mitologia. Que é um ser híbrido? É aquele composto de materiais de natureza diversa⁵³

Desse modo, percebemos que, ao haver o encontro de duas ou mais culturas, uma não pressupõe a destruição da outra, pois numa determinada sociedade em que há

⁵¹ Segundo Maurice Halbwachs, a *memória coletiva* consiste no resultado da inserção da memória individual num repertório de grupo. A esse respeito Roberto Pontes assinala que essa inserção “se consubstancia pelo sentimento natural existente no indivíduo, qual seja a necessidade de comunhão com sua comunidade afetiva”. (Cf.: PONTES, Roberto. “O Três modos de tratar a memória coletiva nacional” In.: *Literatura e Memória Cultural*. Anais do 2º Congresso da ABRALIC, vol.II, p. 149-59, Belo Horizonte, 1991, p. 144.)

⁵² BURKE, Peter. *Hibridação Cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

⁵³ MOREIRA, Rubenita. *Entrevista sobre a Teoria da Residualidade*, com Roberto Pontes. Universidade Federal do Ceará. Jornada da Residualidade. Fortaleza, 05 de junho de 2006, p. 7

criação, invenção e renovação, não se verifica a extinção da tradição, mas sim a permanência, a preservação na *memória coletiva*.

Assim sendo, notamos que em algumas regiões a tradição e a preservação da memória têm maior potência que em outras, dadas as circunstâncias particulares de cada povo ou região, que se mostra resistente às inovações no plano da *mentalidade* e, por conseguinte, evoluem mais lentamente que em outros contextos socioculturais. Isso nos revela o complexo conjunto de elementos justapostos da cultura de um povo, constituído de diversos núcleos inter-relacionados a fim de manter um equilíbrio, que, ao ser perturbado, criará novas ligações, as quais tenderão a se readaptar e se acomodar a novas situações.

No estudo da literatura como reflexo da cultura de um povo, esse processo de adaptação cultural é por Roberto Pontes denominado *cristalização*, que é baseado na atualização dos *resíduos*, naquilo que ficou de mais significativo de uma época em outra. O resultado é uma obra mais consistente e rica, pois, segundo o sistematizador da Teoria da *Residualidade*, “a gente apanha aquele remanescente dotado de força viva e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma. É aí que se dá o processo de *cristalização*”⁵⁴. É por esse procedimento que verificamos uma expressão atual, porém não original⁵⁵, do imaginário mítico acerca do riso diabólico no Nordeste do Brasil em *As Pelejas de Ojuara*.

Esse imaginário é, por excelência, o depositário de uma tradição híbrida adquirida através do contato com diversos povos. De acordo com Roberto Pontes, “todos sabemos que a transmissão dos padrões culturais se dá através do contato entre povos, no processo civilizatório, mesmo que este traga dissimulada consigo a barbárie”⁵⁶. Desse modo, destacamos as influências portuguesa, autóctone e africana, como base formadora da cultura brasileira, por considerarmos que o Brasil recebeu um modelo de colonização correspondente ao sistema sociopolítico empregado em Portugal no século XVI. Segundo Lígia Vassalo,

com a ocupação do Brasil, Portugal transpõe para a nova terra o sistema sociopolítico que adotava à época dos descobrimentos, bem como seus

⁵⁴ PONTES, Roberto. *Op. cit.*, 2006, p. 3.

⁵⁵ Por original entendemos aquilo que provém ou constitui a origem, o início, o originário, o primitivo. Afirmamos que sua identificação é bastante difícil, praticamente impossível, visto que o que acreditamos ser original pode ser um *resíduo*, que remanesceu de outra época e/ou de outro lugar de forma *cristalizada*.

⁵⁶ PONTES, Roberto. “O viés afrobrasílico e as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa”. . In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania (org.). *Marcas da diferença: as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. São Paulo, Alameda, 2006, p. 60.

padrões culturais. Tais características vão forjar a sociedade brasileira dos primeiros tempos e devido a circunstâncias particulares, mantêm-se no Nordeste.⁵⁷

O pesquisador holandês Johannes Huizinga⁵⁸ afirma que para distinguirmos as representações de um grupo ou de uma sociedade temos que conhecer também o seu sistema social, a religião, as relações de classe e as formas de comunicação, pois o imaginário atravessa todos esses elementos e só pode ser estudado em interação com a observação do conjunto da estrutura social.

A paisagem natural d'*As Pelejas de Ojuara* é situada no sertão norte-rio-grandense, fortemente marcado pelo coronelismo, pelas crenças religiosas, pela omissão das autoridades públicas e pela prática da contação de causos e criação poética popular como meio principal de informação. O sertanejo se vê sob o jugo dos poderosos e sob ensino moral religioso empreendido pela Igreja, assim como sob a influência das histórias tradicionais encontradas nos folhetos de cordel. Sendo assim, o imaginário do Inferno, do Diabo e das forças satânicas é mais familiar ao homem do sertão do que o do Céu povoado de anjos de luz, pois através do mito do Diabo ele compreende que seus pecados são expurgados na terra seca, o que representaria uma explicação plausível para o seu sofrimento.

Dentro desse contexto, a presença do ente diabólico e de suas ações está bem presente no romance de Nei Leandro de Castro. Em contrapartida, Deus e o imaginário celeste pouco são mencionados, o que nos leva a constatar uma maior popularidade do chamado “Príncipe deste mundo” nas representações culturais do sertanejo Nordestino, tendo como base para essa afirmação o texto do escritor norte-rio-grandense, visto que ele extrai sua obra da cultura popular.

Ao analisarmos o romance *As Pelejas de Ojuara*, uma obra contemporânea de traços regionalistas, verificamos a presença de remanescentes espaçotemporais na cultura popular nordestina brasileira no que diz respeito ao misticismo e à religiosidade popular, bem como percebemos claramente que um dos fatores primordiais da existência das crenças e superstições cunhadas em torno do diabólico nos foram legadas através do processo de colonização do nosso país.

Diante do exposto, propomo-nos a verificar como o riso é relacionado ao Diabo na obra do escritor potiguar Nei Leandro de Castro, tomando como ponto de partida o

⁵⁷ VASSALLO, Lígia. *Op. cit.*, p. 57-58.

⁵⁸ HUIZINGA, Johannes. *apud* SILVA, Kalina Vanderlei. “Imaginário”. *Dicionário de conceitos históricos*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 215.

estudo da construção do imaginário diabólico, assim como do Diabo, desde suas origens bíblicas até o uso que se faz do imaginário diabólico no romance, a fim de verificar a remanescência de *substratos mentais* que corroboram para a desmoralização do Diabo frente ao sertanejo nordestino, que tanto teme como zomba dele. Para isso, utilizamos estudos baseados na *História das Mentalidades*, um dos pilares da nossa pesquisa, para entender como o homem medieval pensava, imaginava e representava o Diabo, assim como procuramos, com base em estudos culturais de antropólogos e etnólogos renomados, distinguir e identificar elementos *residuais* do medievo na cultura popular nordestina, encontrados no romance.

O primeiro capítulo desta dissertação é dedicado ao estudo das origens do imaginário diabólico, assim como seu emprego na linguagem e nas crenças relativas aos fenômenos da natureza. A partir da investigação dos antecedentes mitológicos, objetivamos esclarecer como as crenças denominadas pagãs contribuíram para a criação de um Diabo na Idade Média, assim como ressaltar os *resíduos* que permaneceram no imaginário medieval e foram *cristalizados* na imagem do Demônio. Respaldamos também a origem do “Príncipe das Trevas” na narrativa bíblica, desde sua tímida atuação como Anjo de Luz até seu desempenho perturbador no Novo Testamento, culminando com um primeiro esboço da imagem do Diabo medieval. Também estudamos a maneira como o Diabo é encontrado na linguagem do sertanejo, através das expressões populares que estão presentes na fala e na mente do povo, representando uma herança cultural da Idade Média lusitana no sertão norte-rio-grandense, assim como obras literárias da Idade Média e do Renascimento, como a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e *Os Cantos da Cantuária*, de Geoffrey Chaucer, que também contribuíram para a permanência de alguns *resíduos* do imaginário medieval na literatura de cunho popular no Nordeste do Brasil. Por fim, iniciamos o estudo das manifestações diabólicas no romance de Nei Leandro de Castro, com base nas crenças e superstições encontradas em *As Pelejas de Ojuara*, em contraponto com as do período do fim da Idade Média e início do Renascimento. A fim de referendar a análise *residual* nessa perspectiva, apoiamo-nos nos estudos de Gerald Messadié sobre os antecedentes mitológicos do Diabo, assim como de Jeffrey Burton Russel, John A. Sanford e Mircea Eliade. Empreendemos um estudo da *Bíblia Sagrada*, assim como procuramos nos certificar do uso linguístico do termo Diabo e seus correspondentes, com base nos estudos de Robert Muchembled, Luther Link, Wolfgang Iser, Gilberto Freyre, Mário Pontes, Mário Souto Maior, entre outras fontes não menos importantes.

O segundo capítulo trata dos *resíduos* do imaginário diabólico medieval no romance, observando sua atuação em meio aos animais e às personagens humanas e sobrenaturais, bem como sua construção híbrida no imaginário do povo nordestino brasileiro. Primeiramente, analisamos os animais fabulosos que têm relação com o Diabo, trabalhando o texto do autor norte-rio-grandense, de forma a identificar *intertextos* e *resíduos*. Depois analisamos como as mulheres que cercam as aventuras de Ojuara estão ligadas ao diabólico e como podemos identificar *resíduos* de uma *mentalidade* misógina medieval que identificava a mulher como a principal vítima do Diabo. Também buscamos nas raízes da nossa colonização os aspectos que moldam as crenças e as superstições, no que diz respeito ao Capeta, fazendo com que ele seja ambíguo, podendo ser bom com uns e ruim com outros. Investigamos os traços das entidades mágicas, Exu e Anhangá⁵⁹, que os fizeram serem identificados como o Diabo em terras brasileiras. Como base teórica, além dos já citados, destacamos a contribuição de Luis da Câmara Cascudo, Laura de Mello e Souza, Carlos Roberto F. Nogueira, Reginaldo Prandi, Maurice Van Woensel, Eduardo Diatahy B. Menezes, Umberto Eco, Georges Duby e Leonardo Arroyo.

No último capítulo, analisamos como o riso popular, antes promovido pelo Diabo, voltou-se contra ele. A partir do estudo da cultura popular na Idade Média, feito por Mikhail Bakhtin, com base na obra de François Rabelais, buscamos identificar as características do grotesco e do obscuro na obra de Nei Leandro de Castro que levam ao riso e ao escarnecimento, provocado e tolerado pelo Diabo e seus sequazes, a fim de verificarmos a remanescência de *substratos mentais*, oriundos do medievo, que ligavam o riso à esfera do Mal. Para o desenvolvimento desse capítulo, apoiamos-nos nos estudos sobre o riso de Henri Bergson, Jacques Le Goff, Georges Minois, Mikhail Bakhtin, Verena Alberti e José Rivair Macedo, entre outros.

⁵⁹ Utilizaremos a palavra Anhangá desta forma por compartilharmos da mesma opinião do etnógrafo potiguar Luís da Câmara Cascudo, que diz ser correta a grafia Anhangá e não Anhangá, como é utilizado por Nei Leandro de Castro em *As Pelejas de Ojuara*. (Cf.: CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. 2. ed. São Paulo: Global, 2002, p. 98)



Figura extraída do livro Território da danação: o Diabo na cultura popular do Nordeste, de Mário Souto Maior.

2. A Origem do Mal e a invenção do Diabo no Nordeste.

*Ninguém pode saber a origem do mal sem ter entendido a verdade sobre o chamado Diabo e seus anjos, e quem ele era antes de tornar-se um diabo e como ele se tornou um diabo.*⁶⁰

Orígenes

Para iniciar um estudo sobre a formação do imaginário mítico do Diabo na cultura popular do Nordeste brasileiro, é interessante saber como foi construída a iconografia em torno do Diabo e do Inferno, para, assim, poder entender a construção do imaginário híbrido na cultura popular nordestina e presente n’*As Pelejas de Ojuara*. Dessa forma, faremos uma explanação sobre a origem do Mal, utilizando fontes como as obras de Santo Agostinho, assim como aquelas que tratam o tema da origem do Diabo no imaginário cristão, apoiando-nos também na *Bíblia Sagrada*⁶¹. Em seguida, realizamos uma análise do emprego dos nomes e das expressões populares dedicadas ao Príncipe das Trevas e, por fim, trataremos dos inúmeros disfarces do Tentador no romance.

2.1. Antecedentes mitológicos

É inerente aos seres humanos procurar explicações para os fenômenos que os cercam, principalmente no que diz respeito ao Bem e ao Mal. Sendo assim, as mitologias e religiões têm tentado cada uma à sua maneira, ao longo dos séculos, esclarecerem a presença do Mal.

Essa explicação dos fenômenos se dá através da elaboração de mitos⁶², com os quais o homem primeiramente personificou alguns fenômenos da natureza, considerados como nocivos ou ameaçadores do mundo espiritual e material.

⁶⁰ ORÍGENES *apud* LINK, Luther. *O Diabo: A máscara sem rosto*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.9.

⁶¹ BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. 7 ed. rev. São Paulo: Paulus, 1995.

⁶² Entendemos por mito aquilo que é, de acordo com Jeffrey Burton Russel, produto do inconsciente alterado pelo consciente, que raramente sabe o que se passa no inconsciente. Nessa abordagem de Russel, influenciada por Claude Lévi-Strauss, o mito é diferente da lenda e da fábula, ele é uma espécie de “disfarce” para o pensamento abstrato e a expressão aprofundada da consciência humana.

Uma revisão de alguns desses mitos, considerados por nós importantes para a formação do imaginário cristão que *remanesce* na cultura popular nordestina contemporânea, se faz necessária para compreendermos como se deu a concepção da imagem aterradora do Diabo no medievo.

Os homens antigos já personificavam as manifestações do Mal em seres ou espíritos mitológicos. Desta forma, entre os egípcios, a representação do Mal cabia a Set. Este era filho de Osíris, que personificava o Bem, a terra fértil, a luz que irradia sobre o mundo, enquanto Set é a encarnação do Mal, do deserto árido, é o portador das trevas e da seca. A luta entre o Bem e o Mal se instaura na mitologia Egípcia primeiramente através do embate entre pai e filho, que disputam a hegemonia do reino terreno e dos céus. Segundo Gerald Messadié,

durante muito tempo ensinou-se que o Egito teve dois deuses principais, um, Hórus, senhor do Alto Egito, e outro, Set, do Baixo Egito, ambos filhos de Osíris e de Ísis, e que teriam disputado o poder. Set assassinou Osíris, logo o seu próprio pai, contestando então a herança de Hórus. Este então desafiou o seu irmão para um duelo, venceu-o e reinou sobre os Dois Países finalmente unificados. Neste mito, considerado como ilustrando a transmissão legítima do poder real, Hórus era o filho bom e Set o mau. Na realidade, Set surge em muitos outros mitos como uma personagem detestável. Esta seria, assim, a refiguração do espírito do Mal.⁶³

Assim como os egípcios, os povos celtas tinham necessidade de acreditar no maravilhoso e visivelmente não creram todos ao mesmo tempo nos mesmos deuses. Acreditavam em demônios e espíritos dos mortos, mas na sua mitologia não existe nenhuma representação de um exclusivo espírito do Mal, antagonista de um único Criador.

(Cf.: SILVA, Kalina Vanderlei. SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de Conceitos Históricos*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 293-297). Hilário Franco Júnior declara que o mito é o elemento cultural mais próximo da mentalidade, pois sempre foi a forma privilegiada de uma sociedade arcaica enunciar e apreender a essencialidade do universo. Nas palavras de Franco Júnior, “ao estabelecer assim palavras, gestos, atos, eventos, pensamento e sentimentos arquetípicos, porque colocado na origem dos tempos, o mito funciona como modelo de comportamento. Para os homens que o vivenciam, o mito é registro de um passado indefinido e guia tanto para o cotidiano quanto para o transcendental a serem experimentados no presente e no futuro” (FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Eva Barbada: ensaios de Mitologia Medieval*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 38). Para Mircea Eliade, “o mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo. [...] O mito é pois a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou Seres divinos fizeram no começo do Tempo” (Cf.: ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 84-85). Eliade ressalta que a função mais importante do mito é fixar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas, como alimentação, trabalho, educação, sexualidade etc. (Cf.: ELIADE, Mircea, 2008, *Op. cit.*, p.87).

⁶³ MESSADIÉ, Gerald. *História Geral do Diabo*. Tradução Alda Sophie Vinga. Portugal: Edições Europa-América, LDA., 2001, p. 216.

Um dos deuses celtas que se assemelha ao Diabo cristão em sua forma é *Cernunos*, um deus ambíguo que é representado com cornos e, por vezes, sentado na mesma posição de *Buda*. Conforme Messadié, Cernunos é o deus celta

cujo nome significaria “o Cornudo”, estava certamente associado com os Infernos, mas era também, como Proserpina, deusa dos Infernos, o deus da fertilidade, da sorte e das colheitas. Se ele era um diabo, esse *deus de todos os cervos*, aos quais o nosso próprio Diabo deve os seus cornos, era também um bom diabo em certas alturas⁶⁴.

De acordo com esse mesmo autor, ao olhar para a imagem de Cernunos, que se encontra no museu de Cluny, “surge um certo mal-estar: com os seus cornos de bode e o seu olhar fixo, começa a assemelhar-se furiosamente ao nosso Diabo medieval”⁶⁵.

Entre os povos celtas, o deus Loki⁶⁶ personificava o Mal em relação a Baldur, o deus bom. Para John Sanford:

Baldur era tão belo que irradiava luz por onde passava. Ninguém o igualava em sabedoria. Vê-lo simplesmente já era amá-lo. Ele era o predileto tanto dos deuses quanto dos homens. Mas Loqui, deus hostil e malévolos, que odiava Baldur, preparou-lhe uma armadilha.⁶⁷

Loki, aproveitando-se que todos os seres vivos, com exceção da planta do visco tinham se comprometido a não ferir Baldur, convenceu um cego chamado Hod a atirar em Baldur com uma flecha embebida no visco. O cego Hod, certo de que nada feriria o deus bom, atirou em Baldur, que caiu morto e afundou no chão. A respeito de Loki, Gerald Messadié comenta:

Existe um outro deus que parece ser um candidato mais adequado ao título de antepassado do Diabo e este é Loki. [...] Loki é o farsista astuto do panteão nórdico, escandinavo e germânico, o pai e comandante de forças hostis aos deuses, o lobo, *Fenrir*, Hel, deusa dos Infernos, Midgard, a serpente. É um deus proteiforme, que pode assumir a aparência que quiser e passou nas lendas célticas como o pai do cavalo com oito pernas *Sleipnir*.⁶⁸

Um estudo empreendido por Dumezil⁶⁹ reconhece um caráter semelhante ao de um *trickster*⁷⁰ em Loki, o que encontraremos também em Exu, deus do panteão

⁶⁴ MESSADIÉ, Gerald. *Op. cit.*, p. 148 – grifo do autor

⁶⁵ *Ibidem*, p. 148.

⁶⁶ Utilizamos a grafia proposta por MESSADIÉ, Gerald. *História Geral do Diabo*. Tradução: Alda Sophie Vinga. Portugal: Edições Europa-América, LDA., 2001.

⁶⁷ SANFORD, John A. *Mal: o lado sombrio da realidade*. Tradução de Silvio José Pilon, João Silvério Trevisan. São Paulo: Paulus, 1988, p. 27

⁶⁸ MESSADIÉ, Gerald. *Op. cit.*, p. 149-150 – grifo do autor.

⁶⁹ DUMEZIL *apud* MESSADIÉ, Gerald. *História Geral do Diabo*. Tradução de Alda Sophie Vinga. Portugal: Edições Europa-América, LDA., 2001, p. 150.

⁷⁰ De acordo com Messadié, “o trickster é uma personagem mítica encontrada em numerosas religiões e que pode comparar-se a um bobo do rei, um jóquer que pode irritar o rei dos deuses, mas,

africano, porém o pesquisador não restringe Loki somente a essa característica, para ele esse deus celta encarna o verdadeiro espírito do Mal. No entanto, ele serve o deus Odin, e é sociável, característica incomum encontrada nesse deus no panteão céltico. Porém não perde uma oportunidade de pregar peças desagradáveis ao seu senhor e a outros imortais. Na mitologia germânica ele é comparado ao próprio agente do apocalipse ou Ragnarok⁷¹. Nessa narrativa, percebemos uma semelhança com o apocalipse narrado na Bíblia Sagrada. De acordo com Messadié,

No Tempo futuro do Machado e da Espada, os homens lutarão até todo mundo se ter incendiado. Então os deuses armar-se-ão para um último combate contra as forças do Mal: os gigantes sob a direção de Ymir, os filhos de Muspell sob a de Loki, e Surtur com o fogo. O lobo *Fenrir* engolirá o grande deus Odin, cujo filho, Vidar, matará Fenrir. Pelo seu lado, Tor vencerá a serpente *Midgard*, mas sucumbirá sob o seu sopro envenenado. Freir será vencido por Surtur, deus do fogo, e é então que este incendiará o mundo. “O Sol enegrece, a terra é engolida pelo mar e as brilhantes estrelas caem do céu”.⁷²

Percebemos na mitologia celta uma narrativa semelhante ao nosso apocalipse em que as forças do Bem em do Mal se enfrentam no Juízo Final. Mircea Eliade também se mostra convencido de que Loki é de fato um antepassado do Diabo cristão, a ponto de declarar que o deus celta é “a encarnação por excelência do demônio da nossa era”⁷³.

Referência maior à mitologia cristã encontramos na mitologia persa: há a distinção entre dois deuses, Aura-Mazda e Arimã, um representando o Bem e o outro o Mal, respectivamente. Aquele é o deus que rege a vida, a luz, a verdade e as bênçãos sobre os homens e este espalha a guerra, dele provêm as mortes, mentiras e doenças. O mundo terreno é o eterno campo de batalha desses dois deuses que disputam a prêmio as almas dos homens. Arimã é possuidor de uma tropa de seres malignos “devotados ao embuste e à falsidade”⁷⁴, semelhante a Lúcifer, que comanda um exército de anjos caídos. Assim como os demônios cristãos, o exército de Arimã trabalha na terra para desvirtuar as almas dos homens e encaminhá-las para o Mal.

contudo, não perde nunca o seu lugar na corte. É de notar que, em todas as iconografias, até e incluindo nossos jogos de cartas, atribui-se-lhe uma aparência maligna no sentido benigno da palavra, a de um diabrete de ópera. O mais curioso nesse tipo de deus é que se encontra em religiões sem relação aparente; no panteão dos Ioruba, grande etnia da África ocidental, é Eshu, mensageiro de todos os deuses, comparável nessa religião a Hermes-Mercúrio”. Cf.: MESSADIÉ, Gerald. *História Geral do Diabo*. Tradução: Alda Sophie Vinga. Portugal: Edições Europa-América, LDA.,2001, p. 150.

⁷¹ MESSADIÉ, Gerald. *Op. cit.*, p. 150.

⁷² *Ibidem*, p. 150.

⁷³ (sic.) ELIADE, Mircea. *apud* MESSADIÉ, Gerald. *Ibidem*, p. 152.

⁷⁴ SANFORD, John A. *Op. cit.*, p. 28.

Segundo John A. Sanford, “antes a oposição bem e mal ou entre luz e sombra nunca tinha sido tão claramente configurada como na religião iraniana”⁷⁵. Diferente dos egípcios e dos celtas que apresentam a luta entre dois deuses combatentes entre si, ou seja, duas entre várias divindades, os deuses persas, Aura-Mazda e Arimã, são os únicos a chefiar o panteão iraniano, cabendo a cada um sua parte no reino espiritual. Assim como na mitologia dos povos celta, também há na mitologia persa uma espécie de “juízo final” e, como é de se esperar, é Aura-Mazda quem sai vencedor dessa batalha. De fato, a mitologia persa influenciou o Cristianismo. Até um dos nomes dados ao Diabo no Novo Testamento da *Bíblia Sagrada* cristã, Belzebu, que significa “senhor das moscas”, descende de antigas lendas persas sobre *Arimã*, que teria descido a Terra na forma de uma mosca.

Diferentemente do persa, no panteão grego não havia nenhuma divindade que representasse o Mal de forma isolada, nem uma divindade que tivesse criado sozinha todas as coisas boas. Os deuses gregos eram capazes tanto do Bem quanto do Mal. De acordo com Gerald Messadié,

consequentemente, os deuses gregos são tão imprevisíveis como os seus longínquos antepassados indo-arianos. Nunca se sabe que bicho lhes morderá e lhes inspirará o mal ou o bem. Assim, que sentimento religioso pode ser-lhes atribuído? Aí pode perguntar-se o que é, antes do mais, a religião na Grécia Antiga, considerando a natureza dos deuses que é suposto venerar?⁷⁶

Segundo o estudioso, a religião grega só pode ser entendida quando relacionada à estrutura do Estado e os deuses que a compõem são como uma espécie de heróis, encarregados do peso dos mitos fundadores. Os ritos prestados a eles não representavam uma experiência metafísica, mas uma celebração da virtude que se identifica com a essência da Cidade, mesmo que, por vezes, incitassem revoltas e guerras. Para Messadié, “é assim que a democracia grega se encontra intimamente ligada aos ideais cívicos encarnados pelos deuses”⁷⁷. Contrário aos povos pagãos gregos, Elaine Paegels explica que “os cristãos cortaram os laços tradicionais entre religião, nação e povo [...] Os povos antigos davam como certo que a religião estava indissolúvelmente ligada a uma dada cidade, nação ou povo”⁷⁸

⁷⁵ SANFORD, John A. *Op. cit.*, p. 28.

⁷⁶ MESSADIÉ, Gerald. *Op. cit.*, p. 169.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 170. (*sic.*)

⁷⁸ PAEGELS, Elaine. *As origens de Satanás: um estudo sobre o poder que as forças irracionais exercem na sociedade moderna*. Tradução de Ruy Jungmann. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996, p. 153.

Dessa forma, percebemos que religiões em que os deuses são a representação tanto do Bem quanto do Mal, como a grega, a egípcia e a celta, não têm a necessidade de criar um Diabo que encarne somente o Mal.

Ao final dessa explanação, percebemos que, na linguagem mitológica, deve-se estabelecer um equilíbrio, ou seja, não se pode reverenciar a divindade representante do Bem, ligada à luz e ao amor, e desprezar a “divindade-irmã”⁷⁹, das trevas e do Mal. Na mitologia egípcia, quando Osíris concede o reino do céu a Hórus em detrimento de Set, é este quem tem condições de provocar a queda do irmão, assim como na mitologia celta, enquanto os deuses tentam tornar Baldur inatingível, Loki trama para destruí-lo. É exatamente quando Aura-Mazda busca estabelecer o seu reino na Terra que Arimã guerreia contra ele. Somente entre os deuses gregos não existem guerras, podendo haver disputas. Conforme John Sanford, isso pode ser explicado porque os deuses gregos são sábios demais para se pretenderem totalmente bons⁸⁰.

2.2. O Diabo bíblico

Nós, ocidentais, somos culturalmente voltados para uma perspectiva judaico-cristã⁸¹, independente de crermos ou não nos dogmas das religiões. Tendo em vista essa relevância, daremos maior atenção neste trabalho às ideias de Bem e de Mal cultivadas nas *mentalidades* judaica e cristã, com ênfase nesta última por ser a base religiosa das crenças sertanejas nordestinas. É rara entre as mitologias essa postura dualista que encontramos no zoroastrismo⁸², o qual influenciou não só o pensamento cristão, mas também o judaico como nos afirma o historiador Sérgio Feldman, que explica a existência do Diabo no imaginário judaico através da permanência do contato entre judeus e cristãos na Idade Média, período em que mais se desenvolveu o medo e o

⁷⁹ SANFORD, John. *Op. cit.*, p. 36.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 36.

⁸¹ FELDMAN, Sérgio Alberto. A presença do Diabo no cotidiano medieval judaico: os ritos de passagem. In.: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Abril/Maio/Junho de 2007. vol. 4. ano IV. nº2. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/vol11Feldman.php>, p. 6.

⁸² Antiga religião persa fundada no séc. VII a.C. por Zoroastro (ou Zaratustra), caracterizada pelo dualismo ético, cósmico e teogônico que implica a luta primordial entre dois deuses, Aura-Mazda e Arimã, representantes do bem e do mal, presentes e atuantes em todos os elementos e esferas do universo, inclusive no âmbito da subjetividade e das relações humanas. Cf.: HOUAISS, Instituto Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Editora Objetiva, dez. 2009.

repúdio pelo diabólico, ao afirmar que “em ambas [Judaísmo e Cristianismo] o imaginário coletivo era muito fértil no que tange ao mundo satânico”⁸³. Apesar de combater as crenças maniqueístas e mazdeístas, que acreditavam na existência de dois poderes antagônicos e contestavam o monoteísmo trinitário dos cristãos, estes se tornaram favoráveis à concepção da representação do Mal como entidade independente, a exemplo dos credos que criticavam. A construção e a permanência dessas crenças nos imaginários judaicos e cristãos segundo o historiador, se dão

[...] num processo de longa duração. O imaginário se constrói dentro e em função de um determinado contexto social. O Diabo surge no Cristianismo primitivo como uma faceta do intenso dualismo que marca a luta da Igreja para se afirmar nos séculos II e IV. O medievo é uma sucessão de confrontos entre o bem (encarnado pela Igreja) e o mal (encarnado pelo Diabo e seus aliados).⁸⁴

Sendo assim, verificamos como o Diabo se encontra representado na *Bíblia Sagrada*⁸⁵ católica, visando a estabelecer uma ligação entre o discurso utilizado na narrativa bíblica e a construção do imaginário acerca do Diabo na Idade Média para, assim, melhor entendermos como essa herança cultural nos foi legada e de que forma encontramos seu registro no romance *As Pelejas de Ojuara*.

No Antigo Testamento, não existe uma forma personificada e autônoma do Mal. Satanás é citado apenas quatro vezes como um ser sobrenatural e todas as referências são encontradas nos livros pós-exílio, ou seja, depois de 597 a. C.⁸⁶ No livro de *Zacarias*⁸⁷, Satã⁸⁸ aparece como acusador de Josué, que é defendido por um anjo do Senhor. Nessa passagem, Satanás aparece como um ser mau que procura arruinar a alma de Josué, porém percebemos que o Maligno ainda não tem autonomia para conseguir realizar sua vontade. Em *Crônicas*⁸⁹, a passagem que reconta a história apresentada no segundo livro de Samuel, de como Davi fez o recenseamento em Israel contra a vontade

⁸³ FELDMAN, Sérgio Alberto. *Op. cit.*, p. 6.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 4.

⁸⁵ BÍBLIA. *A Bíblia de Jerusalém*. Nova ed. revista. Ed. Paulinas: São Paulo, 1996.

⁸⁶ SANFORD, John. *Op. cit.*, p. 37.

⁸⁷ Zc 3, 1-2 – “Ele me fez ver Josué, sumo sacerdote, que estava de pé diante do Anjo de Iahweh e Satã, que estava de pé à sua direita para acusá-lo. O Anjo de Iahweh disse a Satã: ‘Que Iahweh te reprima, Satã, reprima-te Iahweh, que elegeu Jerusalém. Este não é, por acaso, um tição tirado do fogo?’ ”. Cf.: *A Bíblia de Jerusalém*. Nova ed. revista. Ed. Paulinas: São Paulo, 1966, p. 1807.

⁸⁸ Segundo Jonh A. Sanford, “Existem, no Antigo Testamento, apenas quatro referências a Satanás como sendo um ser sobrenatural. Todas as quatro encontram-se nos livros do pós-exílio, ou posteriores a 597 a. C. Além do mais nenhuma dessas referências é importante na narrativa do Antigo Testamento”. No livro de Jó, Satã parece fazer parte da família mais íntima de Deus, sem ainda mostrar-se como um adversário preciso das vontades divinas. Já no Novo Testamento Satã é apresentado como um espírito oposto a Deus. Cf.: STANFORD, John A. *Op. cit.*, p. 37.

⁸⁹ 1 Cr 21, 1 – “Satã levantou-se contra Israel e induziu Davi a fazer o recenseamento de Israel”. Cf.: *A Bíblia de Jerusalém*. Nova ed. revista. Ed. Paulinas: São Paulo, 1966, p. 626.

de Javé, tem-se a influência de Satã, que se levantou contra Israel e induziu Davi a fazer o recenseamento. Aqui, observa-se que Satanás adquire o poder de influenciar os homens a transgredir as leis de Deus. No entanto, Elaine Paegels explica que o cronista adverte que apesar de ter sido incitado por Satanás, o rei Davi foi pessoalmente responsabilizado e culpado por tal ato⁹⁰. A terceira passagem que cita Satã está no livro dos *Salmos*⁹¹, que mostra Satã a serviço de Deus, exercendo o seu papel de acusador.

No livro de *Jó*, encontramos uma passagem que pode indicar o início da separação do lado sombrio de Deus, pois no Antigo Testamento temos a predominância de um pensamento monístico, em que Deus é o responsável pelo Bem e pelo Mal. De acordo com o biblista e especialista em Antigo Testamento, Nelson Kilpp,

No Antigo Testamento, o Deus de Israel exige ser adorado como Deus único. Esta exclusividade do Deus bíblico é responsável pela falta de um dualismo radical entre o bem e o mal e também pela inexistência de uma demonologia no Antigo Testamento. Sendo Javé único, ele se apresenta como um Deus ambivalente: ele causa o bem, mas também está na origem do mal.⁹²

Desse modo, em *Jó*, Satanás parece ser integrante da corte celestial e, ao lado de Deus, questiona sobre a integridade de Jó e propõe que Deus lhe retire todas as bênçãos. Para provar a fidelidade de Jó, Deus deixa de cobri-lo de graças atendendo às provocações de Satanás com o objetivo de convencê-lo da integridade desse homem⁹³.

Há, de fato, no Antigo Testamento poucas referências a Satã, pois como Deus era a representação tanto do Bem quanto do Mal, em relação às punições geradas a partir da violação de Suas leis pelos homens, a presença do Diabo era desnecessária. Percebamos que foi a vontade de Deus, que, questionado por Satã, cobriu Jó de desgraças. Há muitos exemplos com os quais nos deparamos na narrativa bíblica do

⁹⁰ PAEGELS, Elaine. *Op. cit.*, p. 70.

⁹¹ SI 109,6-7 – “[...]‘Designa um ímpio contra ele, / Que um acusador se poste À sua direita! / Saia condenado do julgamento, / E sua prece, seja tida por pecado [...]’”.

⁹² KILPP, Nelson. *apud* OLIVA, Alfredo dos Santos. *A História do Diabo no Brasil*. São Paulo: Fonte Editorial, 2007., p. 28.

⁹³ Jó 1, 6-12: “No dia em que os Filhos de Deus vieram se apresentar a Iahweh, entre eles veio Satanás. Iahweh então perguntou a Satanás: ‘Donde vens?’ – ‘Venho de dar uma volta pela terra, andando a esmo’, respondeu Satanás. Iahvweh disse a Satanás: ‘Reparaste no meu servo Jó? Na terra não a outro igual: é um homem íntegro e reto, que teme a Deus e se afasta do mal’. Satanás responde a Iahweh: ‘É por nada que Jó teme a Deus? Por ventura não levantaste um muro de proteção ao redor dele, de sua casa e de todos os seus bens? Abençoaste a obra das tuas mãos e seus rebanhos cobrem toda a região. Mas estende tua mão e toca nos seus bens; eu te garanto que te lançará maldições em rosto’. Então Iahweh disse a Satanás: ‘Pois bem, tudo o que ele possui está em teu poder, mas não estendas tua mão contra ele’. E Satanás saiu da presença de Iahweh”. *BÍBLIA. A Bíblia de Jerusalém*. Nova ed. revista. Ed. Paulinas: São Paulo, 1966, p. 882.

Antigo Testamento⁹⁴ em que Javé representa os opostos, uma visão monista. Conforme nos explica Jeffrey Burton Russel⁹⁵, no Antigo Testamento não há espaço para nada que ofusque a soberania absoluta de Deus e dessa forma deve ser entendido pelos homens.

Eles acreditavam num único Deus, e, se havia o bem e o mal no mundo, se o homem sofresse uma tragédia ou fosse cumulado de bênçãos, se sucumbisse a humores destrutivos e paixões más, tudo isso tinha sua origem em Iahweh. Isso até que a consciência moral hebraica se desenvolvesse e eles sentissem um certo incômodo na idéia de um Deus que aparentemente enviava tanto o bem quanto o mal sobre a espécie humana.⁹⁶

Observamos que se trata de uma imagem primitiva de Deus encontrada na literatura bíblica pré-exílica, a qual será modificada no Novo Testamento. Vale ressaltar que esse Deus do Antigo Testamento só derramava males sobre os homens como retribuição de suas desobediências. Recordamos que nos capítulos dois e três do Gênesis, Ele aparece como o Criador de todas as coisas. O ser humano, após receber todas as orientações para viver e se perpetuar no paraíso, transgride as regras e é essa desobediência a causa de todos os males que se abatem sobre a humanidade e que só vão ser expurgados com a morte em cruz do próprio filho unigênito de Deus, Jesus Cristo.

De acordo com Alfredo dos Santos Oliva,

no Antigo Testamento não existe uma concepção do mal de forma personificada e autônoma, como há no Novo Testamento. Ao folhear o Primeiro Testamento quase não se pode encontrar citações que falem de um ser personificado e autônomo em relação a Deus atuando destrutivamente. Mas ao folhear o Novo Testamento, especialmente os Evangelhos, é surpreendente como passam a ser abundantes as referências ao mal de forma personificada, autônoma e antagonica a Deus.⁹⁷

Naturalmente, por estarmos inseridos numa cultura híbrida, porém de base religiosa cristã, tendemos a estranhar essa representação de Deus encontrada no Antigo Testamento, que é fonte tanto do Bem quanto do Mal. A concepção de Deus como fonte infinita de bondade e Satã como o inverso de Deus foi intensificada no Novo

⁹⁴ Como exemplo, observamos essa visão monística do Antigo Testamento em Amós 3, 6: “Se uma trombeta soa na cidade,/ não ficará a população apavorada?/ Se acontece uma desgraça na cidade,/ não foi Iahweh quem agiu?”; Isaías 45,7: “Eu formo a luz e crio as trevas,/ asseguro o bem-estar e crio a desgraça:/ sim eu, Iahweh, faço tudo isto.”; e I Samuel 18, 10: “No dia seguinte, um mal espírito da parte de Deus assaltou Saul, que começou a delirar no meio da casa. Davi tangia a lira como nos outros dias, e Saul estava com a lança na mão”. *BÍBLIA. A Bíblia de Jerusalém*. Nova ed. revista. Ed. Paulinas: São Paulo, 1966.

⁹⁵ RUSSELL, Jeffrey Burton. *apud* OLIVA, Alfredo dos Santos. *A História do Diabo no Brasil*. São Paulo: Fonte Editorial, 2007., p. 27.

⁹⁶ SANFORD, John A. *Op. cit.*, p. 39-40.

⁹⁷ OLIVA, Alfredo dos Santos. *A História do Diabo no Brasil*. São Paulo: Fonte Editorial, 2007, p. 27.

Testamento, em que vamos nos deparar com uma maior atuação do anjo caído. John Sanford afirma que

é óbvio que nos poucos séculos entre os últimos livros do AT [Antigo Testamento] e o começo da atividade de Jesus, houve uma considerável mudança no pensamento dos judeus sobre o mal, como podemos ver na literatura apócrifa do judaísmo que se desenvolveu na era pós-exílica e em muitos dos apocalipses judaicos que não estão no cânon judaico do AT⁹⁸

Quanto a essa literatura apócrifa, de fato é compreensível que há uma lacuna entre os dois Testamentos, por não ser perceptível uma mudança gradual na compreensão do Mal, principalmente na transfiguração deste no Diabo, do Antigo para o Novo Testamento. De acordo com Peter Stanford,

embora exista um enorme oceano entre o Velho e o Novo Testamentos, no que diz respeito às suas respectivas atitudes em relação à personificação do mal, não resta dúvida de que os Apócrifos [textos não incorporados ao cânon cristão] são a ponte que pode fazer a ligação entre ambos. Porque na época de Cristo eles foram muito lidos e influenciaram seus discípulos, além de terem feito o mesmo com os pensadores que, mais tarde, elaboraram o Diabo como adulto aterrador.⁹⁹

Desse modo, a lacuna entre o primeiro e o segundo Testamentos da *Bíblia* judaico-cristã seria, de acordo com estudiosos, preenchida por esses livros apócrifos, assim como a assimilação, por parte de judeus e cristãos, das ideias dos gregos e do Antigo Oriente sobre o Mal. Contudo é inegável a participação do Antigo Testamento na construção do Diabo presente nos Evangelhos e demais livros do Novo Testamento. Entretanto, não nos deteremos nos pormenores dessa questão, pois o que nos interessa ao fazer esse epítome é acompanhar como a representação do Príncipe das Trevas foi construída no imaginário cristão ocidental e como se deu a criação da sua imagem na Idade Média, período que adotamos como referência para analisarmos a *crystalização* de *substratos mentais* oriundos do medievo na cultura popular do Nordeste do Brasil.

No Novo testamento, Satã exerce uma função importante e por isso notamos que ele recebe diversos nomes. Segundo John Sanford,

Trinta e cinco vezes nos evangelhos ele é chamado de Satã; trinta e sete vezes ele é o “inimigo” e sete vezes ele é referido como Belzebu [...]. No quarto evangelho, também encontramos frequentes referências ao diabo, citado muitas vezes como “príncipe deste mundo”¹⁰⁰

⁹⁸ SANFORD, John A. *Op. cit.*, p. 48.

⁹⁹ STANFORD, Peter *apud* OLIVA, Alfredo dos Santos. *A História do Diabo no Brasil*. São Paulo: Fonte Editorial, 2007, p. 31.

¹⁰⁰ SANFORD, John A. *Op. cit.*, p. 49.

Observamos que Satã aparece no Novo Testamento como um espírito oposto a Deus, que não faz mais parte de Sua corte celestial. A função do Diabo é impor problemas à vida dos homens para a saúde e principalmente para sua relação com Deus. Ele não é apenas portador do sofrimento humano, mas é o principal estimulador da rebelião contra os dogmas da doutrina cristã e o causador do distanciamento entre os homens e Deus.

No romance de Nei Leandro de Castro, é perceptível essa proximidade do homem com o Diabo e seu conseqüente afastamento de Deus. Em determinado momento, por influência do Maligno, o herói Ojuara se vê desassistido por Deus e brada com fúria que “Só Anhangá existe!”¹⁰¹.

Satã é um nome de origem hebraica que significa adversário e por mais que o termo popular mais empregado para o adversário de Deus seja Diabo, Satã é o primeiro termo para designar esse Filho de Deus¹⁰² que viria a se tornar Seu inimigo e é o mais usado no Antigo Testamento, conforme vimos anteriormente. No Novo Testamento, mais especificamente nos Evangelhos de *São Lucas* e *São Mateus*, o adversário de Deus é chamado de *diabolos*. Segundo Luther Link, essa palavra de origem grega, traduzida como *diabolus* para o latim, significa acusador ou difamador. Sanford acrescenta que essa palavra também pode significar “jogar atravessado”, ou melhor, “como se o “*diabolos*” jogasse alguma coisa atravessada no nosso caminho para interferir no nosso progresso”¹⁰³. Segundo Carlos Roberto Nogueira, o Novo Testamento

é o primeiro momento de glória de Satã: a sua grandiosidade, negada pelo Antigo Testamento, será devidamente estabelecida pela literatura apócrifa e posteriormente reconhecida pelos Evangelhos e pelo Apocalipse de São João, onde Satanás assume o lugar de príncipe das trevas, responsável pela perdição do gênero humano.¹⁰⁴

Satã, no Antigo Testamento, não é sinônimo de Diabo, termo presente no Novo Testamento. Porém, “mais de trezentos anos antes de Cristo um fator de resultados imprevisíveis foi introduzido pelos judeus alexandrinos”¹⁰⁵, pois estes, ao traduzirem para o grego, verteram *Satan*, termo em hebraico, para *Diabolos*, vocábulo grego, cujo

¹⁰¹ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 269. Anhangá é um dos nomes que o Diabo recebe no romance. Essa relação entre o espírito malfazejo dos indígenas e sua relação com o Diabo cristão é melhor trabalhado no subtópico 3.4 do 3º capítulo desta dissertação.

¹⁰² Conforme é registrado em Jó 1, 6: “No dia em que os Filhos de Deus vieram se apresentar a Iahweh, entre eles veio Satanás.” Cf.: BÍBLIA. *A Bíblia de Jerusalém*. Nova ed. revista. Ed. Paulinas: São Paulo, 1966, p. 882.

¹⁰³ SANFORD, John A. *Op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁴ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. 2002. *Op. cit.*, p. 22

¹⁰⁵ LINK, Luther. *O Diabo: A máscara sem rosto*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 24.

significado se aproxima da palavra hebraica. Esses termos se confundiram ao longo dos séculos até que se sobrepujaram, sendo usados como sinônimos desde o século I d. C.

Outro nome também dado ao Diabo, assim como aos seus “soldados”, é Demônio, cuja origem está na palavra grega *Dáimon* e significa “um espírito mediador entre deuses e homens, muitas vezes o espírito de um herói morto”¹⁰⁶. No entanto, *Dáimon* e *Daimônion* também poderiam significar um espírito perverso, dominador, significado desenvolvido no Novo Testamento e difundido por vários séculos de ensinamento da doutrina cristã. Luther Link atribui o emprego dessa acepção aos apologistas alexandrinos helenizados dos séculos II e III d. C. que primeiramente interpretaram os demônios como anjos caídos; e “assim fizeram com vistas a formar uma nova equação: deuses pagãos = demônios maus = diabos”¹⁰⁷ e essa equação reorientou a arte, as percepções e as ciências sociais, o que vem a ser confirmado na narrativa do livro do *Apocalipse*¹⁰⁸.

É curioso observarmos que na *Bíblia Sagrada*, em nenhum momento, Satã, Satanás ou o Diabo é chamado de Lúcifer. Como afirma André Lefèvre, “no Antigo Testamento não se dá uma notícia clara sobre a queda do anjo”¹⁰⁹, algo que é confirmado por Luther Link, que explica de modo conclusivo: “Lúcifer como nome do Diabo – não está nas escrituras”¹¹⁰. O autor afirma que esse nome vem da interpretação de uma passagem no livro de *Isaías*: “Como caíste do céu, ó estrela d’alva, filho da aurora! Como foste atirado à terra, vencedor das nações”¹¹¹, na qual Isaías possivelmente estava se referindo aos excessos de um rei babilônico tirano que, nas palavras de Link, “caiu no mundo dos mortos”¹¹², e é provável que essa história tenha sido retirada de um antigo mito cananeu. Sendo assim, a metáfora utilizada por Isaías para se referir ao rei babilônico, Lúcifer, que significa estrela da manhã, posteriormente é atribuída ao Diabo. De acordo com Luther Link, “a resposta à questão de por que esse rei foi identificado com o Diabo é que isso resolvia o incômodo problema da natureza do Diabo”¹¹³. Destarte, a queda de Lúcifer viria a integrar o dogma central do

¹⁰⁶ LINK, Luther. *Op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁷ *Ibidem*

¹⁰⁸ Ap 12, 9: “Foi expulso o grande Dragão, a antiga serpente, o chamado Diabo ou Satanás, sedutor de toda a terra habitada – foi expulso da terra, e seus Anjos foram expulsos com ele.”. *BÍBLIA. A Bíblia de Jerusalém*. Nova ed. revista. Ed. Paulinas: São Paulo, 1966, p. 2314.

¹⁰⁹ LEFÈVRE, André. *apud* NOGUEIRA, Carlos Roberto F. 2002. *Op. cit.*, p. 15.

¹¹⁰ LINK, Luther. *Op. cit.*, p. 28.

¹¹¹ Isaías. Capítulo 14; versículo 12. *BÍBLIA. A Bíblia de Jerusalém*. Nova ed. revista. Ed. Paulinas: São Paulo, 1966, p. 1382.

¹¹² LINK, Luther. *Op. cit.*, p. 28.

¹¹³ *Ibidem*, p. 29.

Cristianismo e respaldar as narrativas do livro do *Gênesis*, a da queda do homem e da perda do Paraíso pelo pecado original e até da redenção pela morte de Jesus Cristo na cruz, pois, segundo Link,

se Deus criou o Diabo e este é em si mau, então Deus criou o mal. As implicações poderiam ser perturbadoras [...]. Se o Diabo houvesse nascido mau, poderíamos dizer que ele pecou? Ele não teria opção, a não ser fazer o mal. Mas se Deus não criou o Diabo, Deus não é onipotente, e assim mergulhamos em um mundo maniqueísta, marcado pelo conflito entre o bem e o mal cujo resultado é inerentemente inconclusivo.¹¹⁴

Para resolver esse problema, os padres cristãos do século XV explicaram que Deus criou o Diabo, no entanto ele não era originariamente mau. Porém, Satanás escolheu, fazendo o uso de seu livre-arbítrio, desobedecer a Deus, assim como posteriormente fizeram os homens. Dessa forma, Deus permanece onipotente, mas é isento de responsabilidade com o Mal, que foi criado a partir do mau uso do livre-arbítrio.

De acordo com Santo Agostinho, Deus não é o autor do Mal. No seu diálogo intitulado *O livre-arbítrio*¹¹⁵, Agostinho vai de encontro à teoria maniqueísta, que crê na existência de duas divindades supremas a presidir o princípio do Bem e do Mal e como consequência moral, segundo os maniqueus, o homem tem duas almas – uma boa e uma má. Portanto, de acordo com a teoria maniqueísta, o mal é metafísico e ontológico. Sendo assim, a pessoa não é a responsável pelo mal que pratica, e isso vai ser combatido no diálogo de Santo Agostinho com Evódio, no qual explica que “Deus não pode praticar o mal”¹¹⁶. Dessa forma, explica-se que o Mal surge do uso equivocado do livre-arbítrio, dado aos homens por Deus, o que é confirmado pela resposta de Santo Agostinho à pergunta de Evódio:

Evódio: Haverá então algum outro autor daquele primeiro gênero de mal, uma vez estar claro não ser Deus?

Agostinho: Certamente, pois o mal não poderia ser cometido sem um autor. Mas caso me pergunte quem seja o autor, não poderia dizer. Com efeito, não existe um só e único autor. Pois cada pessoa ao cometê-lo é o autor de sua má ação. Se duvidas, reflète no que já dissemos acima: as más ações são punidas pela justiça de Deus. Ora, elas não seriam punidas com justiça, se não tivessem sido praticadas de modo voluntário.¹¹⁷

¹¹⁴ LINK, Luther. *Op. cit.*, p. 29.

¹¹⁵ AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona, 354-430. *O livre-arbítrio*. Tradução, organização, introdução e notas de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paullus, 1995.

¹¹⁶ AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. *Op. cit.*, p. 25.

¹¹⁷ *Ibidem*, p.25-26.

Da mesma forma, os padres do século XV se inspiraram no argumento do Santo Bispo de Hipona. A desobediência do homem e consequentemente seus pecados podem ser perdoados, porém os anjos caídos não têm direito ao perdão divino. A respeito disso nos explica Leszek Kolakowski:

É fácil compreender por que o pecado dos diabos é irreversível. Diferentemente da espécie humana, estavam bem próximos do Trono de Deus no momento da criação. Devido à própria existência da sua condição, tiveram um tempo curtíssimo para deliberar sobre a sua sorte. E aí a divisão entre os dois tipos de anjos foi estabelecida para todo o sempre. Os anjos decaídos não podem ser salvos, e os anjos fiéis não podem se desviar para seguir os passos dos irmãos condenados.¹¹⁸

Na terceira parte do livro intitulado *A Cidade de Deus*¹¹⁹, o santo Bispo de Hipona explica como e porque alguns anjos foram precipitados do céu ao esclarecer a origem das duas cidades – a de Deus e a do Diabo. Segundo o autor, os anjos eram originalmente todos seres de luz, porém alguns deles se afastaram da verdade e foram expulsos da morada de Deus. Santo Agostinho respalda sua narrativa na *epístola de São João*¹²⁰. Porém surge uma contradição. O Diabo de que fala São João não é o mesmo de Santo Agostinho. No entanto, este explica que aquele, ao dizer que “o Diabo vive pecando desde o princípio”, deve ser compreendido que o Diabo não pecou desde o início de sua criação, mas desde o princípio do pecado, pois, segundo Agostinho, o pecado teve início com o orgulho de Lúcifer. Dessa maneira, o Bispo de Hipona combate o dualismo maniqueísta, respaldando seu argumento na passagem bíblica do livro de *Isaías*¹²¹, como vemos no trecho destacado do livro *A Cidade de Deus*:

Os maniqueus não entendem que, se o Diabo é mau por natureza, não se pode absolutamente falar em pecado. Eles não têm como objetar os testemunhos dos profetas, por exemplo, quando Isaías, representando figurativamente o Diabo na pessoa do príncipe da Babilônia, pergunta: “Como caíste do céu, ó

¹¹⁸ KOLAKOWSKI, Leszek. O Diabo. In.: *Religião e Sociedade - 12/2*. Rio de Janeiro: Campus, 1985, p. 14.

¹¹⁹ AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. *A Cidade de Deus*. Tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J.Dias Pereira. 2ª ed. 3. v. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

¹²⁰ Epístola de João 3, 8-9: “Aquele que comete o pecado é do diabo, porque o diabo é pecador desde o princípio. Para isto é que o Filho de Deus se manifestou: para destruir as obras do diabo. Todo aquele que nasceu de Deus não comete pecado, porque sua semente permanece nele; ele não pode pecar porque nasceu de Deus”. Cf: BÍBLIA. *A Bíblia de Jerusalém*. Nova ed. revista. Ed. Paulinas: São Paulo, 1966, p. 2287.

¹²¹ Is 14, 12-15: “Como caíste do céu ó estrela d’alva, filho da aurora! Como foste atirado à terra, vencedor das nações! E, no entanto, dizias no teu coração: ‘Ei de subir até o céu, acima das estrelas de Deus colocarei o meu trono. Estabelecer-me-ei na montanha da Assembléia, nos confins do norte. Subirei acima das nuvens, tornar-me-ei semelhante ao Altíssimo’. E, contudo, foste precipitado ao Xeol, nas profundezas do abismo”. BÍBLIA. *A Bíblia de Jerusalém*. Nova ed. revista. Ed. Paulinas: São Paulo, 1966, p. 1382

Lúcifer, filho da alva?”. [Isso indica que] o Diabo esteve por algum tempo sem pecado.¹²²

A partir desse trecho, percebemos que mesmo não relacionando Lúcifer diretamente ao Diabo, Santo Agostinho tinha a intenção de identificar não somente o Diabo, mas os hereges. Para ele os anjos e os homens que acompanharam e acompanham Satanás eram e são hereges. Agostinho também assegura que o Diabo não tem poderes próprios, nem território próprio, e mais, não é uma autocriação, assim como acreditavam os maniqueus. O nome de Lúcifer, dessa forma, foi dado ao Diabo para reforçar a ideia de que Satanás é um anjo caído, que sendo originalmente bom, recusou a graça de Deus e deu as costas à luz da verdade.

Há outro mito da queda de Lúcifer cuja causa não remete ao orgulho, mas à luxúria. Segundo Luther Link,

o pecado do Diabo, portanto, não foi o orgulho. O pecado do Diabo foi a luxúria. Demônios e diabos foram criação da união sexual entre anjos lúbricos e mulheres. Essa interpretação influente apresentada por muitos dos primeiros padres da Igreja é uma razão para [o livro de] *Enoque* ter sido excluído do cânone.¹²³

Creu-se por muito tempo que esses demônios resultantes do cruzamento entre as filhas de Eva e os anjos eram os responsáveis pelos assassinatos, adultérios e todos os outros males.

2.3. O Diabo na linguagem do povo:

Durante a Idade Média, o Diabo adquiriu vários nomes. Além dos bíblicos “Satã, Lúcifer, Asmodeu, Belial ou Belzebu”, de acordo com Robert Muchembled, ele também assumiu múltiplas denominações, até sobrenomes e “não raro [nomes dos] herdeiros de pequenos deuses dos tempos do paganismo”. Mas também o uso de apelidos, por vezes jocosos, para denominá-lo, como, por exemplo, “Velho Chifrudo”¹²⁴, “Velho Cabeludo, Espantalho Preto, o Companheiro Bom, Velho Rabisco”¹²⁵, serviam para

¹²² AGOSTINHO, Santo. *apud* LINK, Luther. *O Diabo: A máscara sem rosto*. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 30.

¹²³ LINK, Luther. *Op. cit.*, p. 35.

¹²⁴ MUCHEMBLED, Robert. *Op. cit.*, p. 25.

¹²⁵ RUSSEL, Jeffrey Burton. *Lúcifer: O Diabo na Idade Média*. São Paulo: Madras Editora Ltda., 2003, p. 63.

diminuir o medo que essa personagem sobrenatural inspirava. Para Jeffrey Burton Russel, “dar ao Diabo um nome absurdo é oferecer um antídoto ao medo que ele gerou. [...] Associadas a esses nomes, temos centenas de frases normalmente humorísticas ou exclamações”¹²⁶. Essa prática de lograr o Diabo por meio de nomes e apelidos que diminuía seu poder amedrontador através da derrisão *remanesce* atualmente como prática comum na linguagem de diversas sociedades ocidentais, mesmo que seja atribuído outro sentido ao uso da expressão.

Na linguagem do sertanejo nordestino, o Diabo é muito popular. Por mais repudiado que seja pelo matiz religioso do povo do sertão, o Capeta continua a fazer parte de suas crenças e fantasias. Segundo Mário Pontes, “isto aparece bem claro, por exemplo, quando se verifica o grau de intensidade com que impregna a linguagem da região”¹²⁷.

Verificamos que nos usos dos nomes dados ao Príncipe das Trevas n’*As Pelejas de Ojuara* há ocorrência de variadas funções na fala do sertanejo, como seu uso ao praguejar, quando as personagens parecem possuídas por sentimentos malignos, ao intensificarem ações e reações ou usarem interjeições e expressões bem-humoradas.

Destacamos alguns trechos do romance que contêm registros em estudos sobre a linguagem popular nordestina e expressões que fazem uso do nome e de apelidos pilhéricos dados a Satanás.

Logo no início da narrativa, o caixeiro viajante José Araújo Filho é seduzido por Dualiba, uma “turca pendurada no caritó”¹²⁸. E para se referir a ela, admirado com as suas habilidades sexuais, usa a seguinte expressão: “essa mulher é o Cão chupando manga”¹²⁹. De acordo com Mário Souto Maior, o termo destacado é usado no Nordeste brasileiro com

[...] múltiplas aplicações, indicando, entre outros, sentido de revolta, admiração, entusiasmo, censura, dificuldade, etc. Pode ainda referir-se a uma pessoa ou coisa. Registra Tomé Cabral (11/1973/CE). Abon.: “Moça do mato é o cão” PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo, 1951.¹³⁰

¹²⁶ RUSSEL. Jeffrey Burton. *Op. cit.*, p. 63.

¹²⁷ PONTES, Mário. *Op.cit.*, p. 12.

¹²⁸ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 14.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 27. Grifo nosso.

¹³⁰ SOUTO MAIOR, Mário. *Território da Danação: O Diabo na Cultura Popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1975, p. 64. Grifo nosso.

As expressões como “é o Cão” e “com o Cão no couro”, registradas por vários pesquisadores da cultura popular nordestina e reunidas por Mario Souto Maior, têm largo uso pelas personagens em *As Pelejas de Ojuara*.

– O seu cavalo é o *Cão*? – perguntou o fazendeiro [...]
– Esse cavalo é o *Cão*. Deixou os nossos assombrados.¹³¹

A safada suspendeu o mijo e desembestou. Foi carreirão, ele pega, não pega, a mula na frente levantando poeira de todas as cores, atravessando os capinzais de cheiro-verde, escalando rochas de rapadura, cruzando córregos de coalhada, rios de leite e mel. Parecia que estava *com o Cão no couro*.¹³²

Neste último excerto, a mula de Ojuara, após manter relações sexuais com o caboclo em São Saruê, revela um comportamento anormal e reage como se estivesse possessa pelo demônio da luxúria, o que é logo percebido pelo narrador, que ressalta o comportamento pecaminoso da mula, a qual, nessa narrativa repleta de aspectos fantásticos, assume feições e desejos humanos, possibilitando o jogo de significados que o narrador estabelece com a expressão de caráter popular. Para Souto Maior, estar “com o Cão no couro” é apresentar um aspecto “endiabrado, irado, possesso, capaz de fazer tudo, de cometer qualquer desatino; fora de si”.¹³³

Sobre esse aspecto lúdico, Wolfgang Iser¹³⁴ considera que a ficção literária implica em duas transgressões: a primeira ao “irrealizar o real”, o qual não reproduz o universo empírico, mas transforma-o em signo de algo diferente de si, através do imaginário. Já a segunda consiste em “realizar o irreal”, ou seja, no lugar de transpor o nível de irrealidade do imaginário, “torna real” um mundo ficcional cuja existência e verossimilhança se faz possível através de leis e determinações próprias. E é neste caráter transgressor da ficção através do lúdico que o Diabo encontrado em *As Pelejas de Ojuara* atua e se torna verossímil dentro de uma narrativa de caráter fantástico-maravilhoso.

É também dentro desse jogo da dúvida colocada para o leitor – se o que está posto é uma simples expressão da linguagem popular, ou se de fato há uma ação sobrenatural e demoníaca sob a personagem – que o sobrenatural se revela na obra no domínio da linguagem.

¹³¹ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 192. Grifo nosso.

¹³² *Ibidem*, p. 61. Grifo nosso.

¹³³ SOUTO MAIOR, Mário. *Op. cit.*, p. 61.

¹³⁴ ISER, Wolfgang. *O Fictício e o imaginário*. Perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

Ao descrever Dualiba e a sua reação ao desprezo do marido, quando, depois de muito esperar por José Araújo Filho na noite de núpcias vai procurá-lo e o encontra num bar, cantando para algumas prostitutas da “zona” de Natal, o narrador usa a expressão destacada no seguinte trecho, para demonstrar a fúria de Duá, apelido de Dualiba:

Até os policiais se espantaram quando a turca avançou sobre o marido com unhas e dentes, lanhou o seu rosto manchado de batom, fez picadinho de sua camisa, enquanto gritava numa língua que ninguém entendia. *Parecia o Satanás em figura de gente.*¹³⁵

Quando usa essa expressão própria da linguagem popular nordestina, o narrador realiza também um jogo de sentidos, baseando-se na reação de Dualiba, que se mostra arrebatada pela ira, talvez revelando uma possessão demoníaca ou simplesmente usando a expressão para indicar intensidade. Ao lançar mão do significado e da coleta dessa manifestação da fala típica nordestina, Souto Maior explica o seu uso através do verbete a seguir:

SER-O-DIABO-EM-FIGURA-DE-GENTE: Diz da pessoa diabólica, desordeira, capaz de influenciar outra para o mal. Abon.: “Mas assim, andando sozinha, como vive, o miserável tem a faca e o queijo na mão. Cada via engabelando mais a tola... E a moça quando encegueira por um homem, é o *diabo* em figura de gente”, FONTES, Amando. *Os Corumbas*, São Paulo, 1974.¹³⁶

Entre outras passagens percebemos o recorrente uso do vocábulo “Cão”, referente ao Diabo, na fala das personagens e do narrador, conforme podemos observar nos seguintes fragmentos da obra:

Ojuara viu logo que era *coisa do Cão*, pelo cheiro de enxofre e de casca de ovo queimada. Mas nem ligou. Acocorou-se e ficou ouvindo a história do dia, que era sobre a mãe de Pantanha.¹³⁷

- Aquele pra *Cão* só falta o rabo – disse a velhinha.¹³⁸

Acabaram com a cachaça no tempo que o *Cão* leva pra tirar um cisco do olho.¹³⁹

O termo “Cão” é registrado por Souto Maior como

apelativo popular do Diabo no Nordeste, registram Pereira da Costa (1/1908/PE), Rodolfo Garcia (3/1923/CE), Eduardo Campos (5/1960/CE), Nertan Macedo (6/1961/CE) e Alexandre Passos (10/1973/BA). <<O

¹³⁵ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 32. Grifo nosso

¹³⁶ SOUTO MAIOR, Mário. *Op. cit.*, p.70.

¹³⁷ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 66

¹³⁸ *Ibidem*, p. 147.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 182.

Sertanejo, o homem do Nordeste em geral, quase sempre diz cachorro, o termo cão é mais utilizado em relação ao demônio>>. ¹⁴⁰

Seguindo com a identificação dos jogos de sentidos feitos pelo narrador e pelos contadores de histórias, que também são personagens do romance, ressaltamos expressões que caracterizam a linguagem popular encontrada no Nordeste. Em alguns trechos, as sentenças “arte do Cão”, “coisas do Cão”, “coisas do Tinhoso”, “coisa de Satã” e “artes do Tinhoso”, dentro de seus contextos, têm significados variados. No entanto, percebe-se a ligação com o universo do maravilhoso presente no imaginário cristão medieval, no que diz respeito ao pecado e ao Diabo, como podemos observar a no seguinte trecho: “Deu-se bem com o chuparino, elas lamberam que babaram sua trouxa, fez o bregueço, fez moer os dois engenhos, fez coisas de menino e *arte do Cão*” ¹⁴¹. Observamos nesse trecho a clara alusão à relação sexual, considerada pervertida pelas leis cristãs, que instituem a monogamia e a relação sexual com fins de reprodução, sendo condenados o sexo antes do matrimônio e a poligamia, o que concorda com o uso da expressão popular “arte do cão”, que significa fazer “travessuras, trelas, traquinadas; cometer uma falta, um ato mau” ¹⁴².

Já os seguintes excertos revelam aspectos de uma narrativa crivada de traços do maravilhoso e sobrenatural:

Chegaram na fazenda já era noite alta, todo mundo morto de cansaço, homens e animais, menos o cavalo misterioso, que parecia pedir mais corridas e mais bois para derrubar. Parecia mesmo *coisa do Cão*. ¹⁴³

Pelo visto tomaram chá-de-sumiço, sem deixar rastro nem nada. *Coisas do Tinhoso?* Possa ser. ¹⁴⁴

– Votes! – exclamou Franco Jorge se benzendo. – Parece *coisa de Satã*. ¹⁴⁵

Era bem capaz de o fazendeiro Ruzivelte Dias mandar matar todas aquelas bastardas que por *artes do Tinhoso* tinham traços de parecença com sua filha donzela. ¹⁴⁶

Esses trechos relacionados ao Cavalo Misterioso, ao Boi Mandingueiro e ao desejo carnal que Ojuara nutriu por Leonor, filha donzela do fazendeiro Ruzivelte, respectivamente, culminam em eventos sobrenaturais na narrativa, o que só reforça o uso das expressões populares pelo narrador que brinca com o sentido conotativo e

¹⁴⁰ SOUTO MAIOR, *Op. cit.*, p. 49.

¹⁴¹ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 83.

¹⁴² SOUTO MAIOR, *Op. cit.*, p. 61.

¹⁴³ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 197. Grifo nosso.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 210. Grifo nosso.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.192. Grifo nosso.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 213. Grifo nosso.

denotativo das sentenças a fim de causar a impressão de episódios maravilhosos, porém sem se distanciar da verossimilhança, por se tratar das aplicações de expressões sedimentadas na linguagem popular, mas que foram construídas com base num imaginário maravilhoso oriundo do medievo.

Entretanto, algumas sentenças já *crystalizadas* na linguagem do povo são utilizadas de acordo com a prática comum empregada pelos falantes do sertão nordestino. Observemos os trechos retirados do romance:

Prolegômenos à parte, vamos ao que interessa. Pelo menos o que interessa, neste momento, ao narrador meio de saco cheio de onipresença, que cansa *como os seiscentos diabos*.¹⁴⁷

Só dentes muito fortes conseguiram arrancar um naco da bicha gostosa mais dura *como os seiscentos diabos*.¹⁴⁸

E o cavalo de Ojuara em cima, desembestado *como os seiscentos diabos*. Só se via o fumaceiro no meio do tabuleiro como fogo fumaçando.¹⁴⁹

De acordo com Souto Maior, a expressão “como os seiscentos diabos” quer exprimir “abundância, quantidade, muito”¹⁵⁰ e é dessa forma utilizada na obra, sem a alteração do sentido. Outras expressões como “que diabo é” e “como o diabo” estão presentes no vocabulário das personagens em *As Pelejas de Ojuara*, empregando o sentido registrado por Mário Souto Maior, conforme observamos no excerto em destaque: “De madrugada, [Dona Belinha] já triscada *como o diabo*, desencavou de um baú de garrafas de bebida que ninguém ali conhecia”¹⁵¹. No verbete recolhido por Souto Maior, temos a sentença destacada significando uma “locução comparativa geral (quantidade, dinheiro, distância, doença, etc.)”¹⁵². E por fim, nos seguintes fragmentos:

– *Que diabo é dez?* – gritou para Ojuara, arreganhando um beijo assustador.¹⁵³

– *Que diabo é dez?* – assustou-se o fazendeiro.¹⁵⁴

O uso dado é compatível com o verbete recolhido por Souto Maior que define o emprego dessa expressão em substituição a “o que é? O que significa? O que quer

¹⁴⁷ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 40. (grifo nosso)

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 108. (grifo nosso)

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 195. (grifo nosso)

¹⁵⁰ SOUTO MAIOR, Mário. *Op. cit.*, p. 62.

¹⁵¹ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p.164.

¹⁵² SOUTO MAIOR, Mário. *Op. cit.*, p. 62.

¹⁵³ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 149.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 192.

dizer?”¹⁵⁵. De acordo com o que verificamos nos extratos textuais destacados, constatamos o uso *crystalizado* dessas sentenças na linguagem do sertanejo nordestino¹⁵⁶.

Recolhemos, além das expressões, outros nomes, apelidos, atribuídos ao Demônio, na obra, como: Satanás, Cão, Tinhoso, Diacho, Dianho, Das-Trevas, Mafarro, Tribufu, Caretento, Caningado, Capiroto, Demônio, Bufute, Besta-Fera, Papa-figo, Coisa-Ruim, Capeta, Exu, Sujo, Temba, Barzabu, Pai-da-Mentira, Pé-Preto, Carujo, Tranjão, Cramulhão, Inimigo, Anhangá, Chifrudo, Fedorento, Disgramado.

Uma lista como essa é também encontrada em várias obras da Literatura Brasileira, como em *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, em que as personagens atribuem uma grande quantidade de apelidos ao Príncipe das Trevas: o Cujo, o Oculto, o Tal, o Que-Diga, o Tristonho, o Que-não-Fala, o Que-não-Ri, o Que-nunca-se-Ri, o Sem-Gracejos, o Não-sei-que-Diga, o Muito-Sério, o Sempre-Sério, o Austero, o Severo-Mor, o Galhardo, o Romãozinho – um diabo-menino, o Rapaz, o Homem, o Indivíduo, Dianho, o Pai-da-Mentira, Diogo, Dião, o Pai-do-Mal, o Maligno, o Coisa-Ruim, o Tendeiro, o Mafarro, o Manfarri, o Canho, o Coxo, o Capeta, o Capiroto, o Das-trevas, o Tisnado, o Pé-Preto, o Pé-de-Pato, o Bode-Preto, o Cão, o Morcego, o Gramulhão, o Xu, o Temba, o Dubá-Dubá, o Azarape, o Dê, o Dado, o Danado, o Danador, o Arrenegado, o Dia, o Diacho, o Diabo, o Rei-Diabo, o Demo, o Demônio, o Drão, o Demonião, Barzabu, Lúcifer, Satanás, Satanazim, Satanão, Sujo, o Dos-Fins, o Solto-Eu, o Outro, o Ele, o O.¹⁵⁷

Verificamos por meio dos estudos de Mario Pontes e Mário Souto Maior sobre a presença do Demônio no Nordeste brasileiro que, além do Diabo cristão e seu império infernal, os europeus trouxeram na bagagem cultural todo um imaginário acerca desse ente, do qual se acompanharam lendas, mitos, crenças e superstições.

De acordo com Mário Souto Maior, “naquele tempo o Diabo estava no apogeu de sua fama, respeitado e temido no mundo inteiro, personagem central de tudo quanto era lenda, estórias e credices armazenadas desde o começo do mundo”.¹⁵⁸ A tripulação das caravelas respeitava e temia o Diabo de acordo com os usos e costumes de sua

¹⁵⁵ SOUTO MAIOR, Mário. *Op. cit.*, p. 69.

¹⁵⁶ Optamos por delimitar nosso campo de investigação, de acordo com o recorte que sugerimos, à região Nordeste, pelo romance em estudo se tratar de uma obra caracterizada por ter traços regionais.

¹⁵⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006; ARROYO, Leonardo. *Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas: Filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1984, p. 235.

¹⁵⁸ SOUTO MAIOR, Mário. *Op. cit.*, p. 15.

província, sendo comum a eles a crença de que pronunciar o nome do Capeta trazia mau agouro e atraía a sua presença, sendo este capaz de aparecer e realizar seus ardis.

No século XVI, ao aportarem no Brasil,

os tripulantes das caravelas, oriundos das mais diversas províncias portuguesas, traziam, misturadas com sua fé religiosa, essas credices, essas estórias, essas lendas. Povo conhecido por sua mobilidade, o português gostava de aventuras, de viver no mar procurando novas terras, de negociar em outros continentes por onde andava, enriquecendo ainda mais sua herança mística, fortalecendo o que tinha já de mítico no seu mundo interior onde se uniam o real e o fantasmagórico.¹⁵⁹

Dessa forma, como herança da *mentalidade* lusa, o sertanejo prefere pronunciar os apelidos do Diabo para não ser surpreendido pela sua presença ou simplesmente para lográ-lo, prática comum desde as idades mais tenras, como exemplifica Mário Pontes:

Pronunciar o nome do Diabo é uma das primeiras coisas proibidas à criança, antes mesmo, às vezes, de ter idade suficiente para receber noções de comportamento religioso. Não há, porém, tabu mais violado. E essa violação não ocorre somente quando as pessoas praguejam ou se lamentam da sorte; a menção ao Tentador extravasa o âmbito da cólera e da imprecação, espalhando-se por quase todos os rincões do discurso.¹⁶⁰

O que é confirmado como um hábito supersticioso português por José Leite de Vasconcelos, ao reiterar que “é menos pecado pronunciar alguns desses nomes do que outros”.¹⁶¹

Para Mário Souto Maior, “foi assim que o Diabo chegou ao Nordeste. Com muitos apelidos. Com muita fama. Respeitado e temido. Enchendo a cabeça dos portugueses de luxúria”.¹⁶² A fim de evitar que os portugueses pecassem tanto, visto que ao aportarem no Brasil, “o europeu saltava em terra escorregando em Índia nua”¹⁶³, os padres jesuítas da Companhia de Jesus, com o objetivo de catequizar, pintavam o Diabo com as cores mais fortes para que seu impacto aterrorizante, enunciador dos castigos do Inferno, estivesse cada vez mais presente na mente do colonizador, o que abriu espaço para a criação de diversos contos e lendas populares. Nessas histórias, o Diabo se apresenta de modo iconograficamente híbrido, como descreve Souto Maior:

o Diabo era preto, usava chifres, tinha o nariz adunco por onde expelia fogo e fumaça, os pés eram de pato, a cauda terminava em seta, parecia um

¹⁵⁹ SOUTO MAIOR, Mário. *Op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁰ PONTES, Mário. *Op. cit.*, p. 12.

¹⁶¹ VASCONCELOS, José Leite de. *Tradições Populares de Portugal*. 1ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986, p. 334.

¹⁶² SOUTO MAIOR, Mário. *Op. cit.*, p. 17.

¹⁶³ FREYRE, Gilberto. *apud* SOUTO MAIOR, Mário. *Op. cit.*, p. 15.

morcego, sua presença era sentida por causa do cheiro de enxofre que exalava e só andava com um espeto na mão.¹⁶⁴

Percebemos na descrição da figura diabólica semelhanças várias com a imagem de Lúcifer criada na Idade Média. De acordo com Carlos Roberto F. Nogueira, durante o período medieval, a partir do século IX,

o ‘horror diabólico’ domina as consciências cristãs. Nas igrejas, pregam-se as penas infernais. A fantasia dos eclesiásticos deve chocar, provocar terror: lagos de enxofre, diabos armados de chicote, dragões, água e piche ferventes, fogo e gelo, infinitas torturas. Eis o inferno: livre campo à fantasia, livre curso a todas as crenças tradicionais.¹⁶⁵

Dessa forma, os artistas cristãos medievais buscaram no mundo clássico os elementos que iriam compor os traços iconográficos predominantes de Lúcifer.

Na hora de pintar o Diabo, os artistas tinham enorme dificuldade. Não existia tradição literária digna do nome e, o mais exasperante, não havia tradição pictórica alguma. Nas catacumbas e nos sarcófagos não há Diabo. Essa inexistência de tradição pictórica, combinada a fontes literárias que confundiram o Diabo, Satã, Lúcifer e demônios, são razões importantes para a ausência de uma imagem unificada do Diabo e da iconografia irregular. Mas alguma coisa é sempre melhor que nada. E havia algo que o artista cristão podia tirar das fontes clássicas e que os comentários teológicos corroboravam - Pã.¹⁶⁶

Na subversão dos cultos pagãos, o deus grego Pã forneceu os atributos iconográficos predominantes nas imagens do Diabo medieval, como: os chifres, os cascos, as orelhas, o rabo e a parte inferior do corpo peluda.

Santo Agostinho chamava ao Diabo de macaco de Deus, pois a ele é atribuída toda tentativa de se igualar ao Criador. Carlos Nogueira explica que é da natureza de Satã imitar de modo corrompido “as glórias celestiais; da mesma forma que, na qualidade de imitador de Deus, ele se delicia em invadir os corpos dos homens e possuí-los, para zombar da encarnação em homem do Cristo”.¹⁶⁷ Algo que verificamos no Lúcifer Monstruoso de Dante Alighieri, na sua *Divina Comédia*.

As imagens do Diabo causam terror e, por meio delas, impõe-se um rígido código moral. Na *Bíblia Sagrada*, esse imaginário ganha corpo nos livros de *Isaías* e *Apocalipse*.

¹⁶⁴ SOUTO MAIOR, Mário. *Op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁵ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. 2002. *Op. cit.*, p. 77.

¹⁶⁶ LINK, Luther. *Op. cit.*, p. 53

¹⁶⁷ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. 2002. *Op. cit.*, p. 63.

A passagem de *Isaiás* que faz menção a Lúcifer e sua precipitação dos céus, entremeada com a quarta parte do *Apocalipse*, corrobora para a formação da imagem do anjo rebelde, aterrorizador, que encontraremos na literatura e na arte sacra medieval. Observemos o trecho do livro do *Apocalipse*:

[...] sua cauda arrastava um terço das estrelas do céu, lançando-as para a terra. O Dragão colocou-se diante da mulher que estava para dar a luz, a fim de lhe devorar o filho, tão logo nascesse. [...] Houve então uma batalha no céu: Miguel e seus anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão batalhou, juntamente com seus anjos, mas foi derrotado e não encontrou mais um lugar para eles no céu. Foi expulso o grande Dragão, a antiga serpente, o chamado Diabo ou Satanás, sedutor de toda a terra habitada – foi expulso para a terra, e seus Anjos foram expulsos com ele.¹⁶⁸

Essa representação criada a partir da fusão entre o que foi dito em *Isaiás* e no *Apocalipse* fez com que Dante Alighieri, no último canto do “Inferno” de sua *Divina Comédia*, escrevesse a respeito de Lúcifer, que

Se belo foi quão feio ora é seu modo,
E contra o seu feitor ergueu a frente,
Só dele proceder deve o mal todo.¹⁶⁹

Dante é considerado o maior poeta medieval e teólogo de posição¹⁷⁰. Sua *Divina Comédia* é um poema místico complexo, no qual o Diabo pouco aparece fisicamente, mas se mostra uma força que atua no Inferno e na Terra. Para criar sua teoria diabólica, o poeta italiano se apoiou nas tradições cristãs, além da influência do escolasticismo, e dos pensamentos greco-romano e mulçumano. Verificamos que as fontes utilizadas para a composição do inferno de Dante são de caráter híbrido, mas coerentes com a *mentalidade* que nutria o mito do Diabo na Idade Média.

O Lúcifer de Dante está preso e praticamente imóvel nas profundas do Inferno, da cintura para baixo imerso num grande lago de gelo, Cocito, em contraste com as águas mornas e vivas do amor divino. Sua queda, representada no poema, é causada pelo seu orgulho, concordando com a teoria defendida por Santo Agostinho. Alguns anjos escolheram segui-lo, outros, porém, decidiram se manter fiéis ao Criador, como podemos observar nos seguintes versos de sua *Comédia*:

E ele: “As almas que vês nesse amargor,
São dos que têm no mundo – e ora deploram –

¹⁶⁸ Apocalipse 12, 4 e 7-9. BÍBLIA. *A Bíblia de Jerusalém*. Nova ed. revista. Ed. Paulinas: São Paulo, 1966, p. 2314.

¹⁶⁹ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução e comentários de Ítalo Eugênio Mauro; prefácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 249.

¹⁷⁰ RUSSEL, Jeffrey Burton. *Op. cit.*, p. 208.

Vivido sem infâmia e sem louvor.
 Co'aqueles anjos vis agora moram
 Que a Deus não opuseram rebeldia
 Nem lhes foram fiéis, mas por si foram.

O Céu exclui-os porque os aviltaria,
 E o fundo Inferno também os proscrive,
 Que tê-los certa glória aos réus traria”.¹⁷¹

Dante descreve o monstro que identifica como Lúcifer, conforme podemos observar nos seguintes versos:

[...] E agora o rei do triste reino eu vejo,
 De meio peito do gelo montante;
 E mais um com um gigante eu me cotejo
 Que um braço seu co' um inteiro gigante;
 Imagina o que dele é então o todo
 Pra que tal parte não ser aberrante.
 Se belo foi quão é feio ora é o seu modo,
 E contra o seu feitor ergueu a frente,
 Só dele proceder deve o mal todo

Mas foi o meu assombro inda crescente
 Quando três caras vi na sua cabeça:
 Toda vermelha era a que tinha à frente,
 E das duas outras, cada qual egressa
 Do meio do ombro, que em cima se ajeita
 De cada lado e junta com essa,

Branco-amarelo era a cor da direita
 E a da esquerda, a daquela gente estranha
 Que chega de onde o Nilo ao vale deita.
 Um par de grandes asas acompanha
 Cada uma, com tal ave consoantes:
 – vela de mar vira eu jamais tamanha –

Essas, sem penas, semelhavam antes
 Às dos morcegos, e ele as abanava,
 Assim que, co'os três ventos resultantes
 As águas de Cocito congelava.
 Por seis olhos chorava, e dos três mentos
 Sangrenta baba co'o pranto pingava.
 Em cada boca um pecador, com cruentos
 Dentes, moía a feição de gramadeira,
 Aos três prestando, de vez, seus tormentos. [...] ¹⁷²

A descrição é de um ser grotesco, patético e repulsivo; mantenedor de três cabeçorras, cada uma de uma cor, “vermelha”, “branco-amarela” e “negra”. Jeffrey Burton Russel explica que essas cabeças podem ser relacionadas à passagem bíblica do

¹⁷¹ ALIGHIERI, Dante. *Op. cit.*, p. 48.

¹⁷² *Ibidem*, p. 248-249

livro de Lucas¹⁷³, pois Santo Ambrósio ligou a amoeira ao símbolo do Diabo, por ser a fruta dessa planta quase amarelada, que quando amadurece fica vermelha e ao passar do tempo vai escurecendo até ficar preta. Segundo Russel, “assim o Diabo começa glorioso e branco, brilha vermelho no poder dele, e então fica preto como o pecado”¹⁷⁴. Mas as três cabeças também podem caracterizar uma sátira da Santíssima Trindade, visto que Santo Agostinho apontava o Diabo como o macaco de Deus.

As seis asas, correspondentes aos três pares que acompanham cada cabeça, denunciam a origem angelical do Príncipe das Trevas, que são relacionadas ao Serafim, na posição hierárquica dos anjos. No entanto, não se apresentam asas com plumas como as dos Filhos de Deus, e sim asas semelhantes às de morcegos gigantes, as quais, ao abanarem, gelam mais ainda o lago congelado que prende o Diabo. A visão que se tem depois desse excerto, destacado do poema de Dante, é a imagem aterradora da mastigação dos traidores: Judas, Bruto e Cassio.¹⁷⁵

No *Apocalipse* de São João, testemunha-se a transformação do Satã, adversário e acusador do Antigo Testamento, para o maligno e aterrador Diabo do Novo Testamento. Segundo Luther Link, apesar de Lúcifer ter sido um nome adicionado como sinônimo de Satã, a maioria da cristandade, incluindo o próprio Dante, acreditava que Lúcifer precedeu Satã; e afirma que “somente a feiúra e a maldade de Satã estiveram na mente dos crentes, pensadores, escritores e artistas durante mais de mil anos”.¹⁷⁶ A ilustração de Botticelli para o canto XXXIV do “Inferno” d’*A Divina Comédia* delinea bem esse imaginário popular existente desde a Alta Idade Média até a Baixa Idade Média, remanescendo através de *substratos mentais* no imaginário popular contemporâneo.

O Diabo na literatura medieval recebe uma forma monstruosa, medonha e repulsiva, assim como na representação feita por Dante Alighieri no século XIV, da qual temos a ilustração de seu Lúcifer feita por Botticelli¹⁷⁷.

Observamos que mesmo sendo Botticelli um amante da beleza, sua ilustração hedionda de Lúcifer condiz com o texto de Dante, porém em várias pinturas, esculturas e na própria literatura encontramos diversas representações do Diabo e seus anjos rebeldes, como espíritos grotescos.

¹⁷³ Lucas 17: 6: “O Senhor respondeu: “Se tivésseis fé como um grão de mostarda, diríeis a esta amoeira: ‘Arranca-te e replanta-te no mar’, e ela vos obedeceria”. Cf.: BÍBLIA. *A Bíblia de Jerusalém*. Nova ed. revista. Ed. Paulinas: São Paulo, 1966, p. 1962.

¹⁷⁴ RUSSEL, Jeffry Burton. *Op. cit.*, p. 224.

¹⁷⁵ ALIGHIERI, Dante. *Op. cit.*, p. 250.

¹⁷⁶ LINK, Luther. *Op. cit.*, p. 31

¹⁷⁷ Conferir Anexo 1 desta dissertação.

N'Os Cantos da Cantuária, do inglês Geoffrey Chaucer, o Diabo tem sua representação mais próxima da metáfora do que da sua ação direta, como ente sobrenatural, sobre os mortais. Em “O Conto do Frade”, um citador reconhece um demônio em forma de homem, que lhe explica a condição dos demônios que não têm forma definida, mas podem mudá-la criando ilusões de corpos temporários ou até mesmo animando os corpos dos mortos. Porém, isso só lhes é permitido com a autorização do Todo-Poderoso, pois Ele usa as tentações para fortalecer a fé e o coração dos justos. Chaucer não utiliza a fala do demônio para escarnecê-lo ou para entrar na discussão de seu caráter maligno, mas sua atenção se volta para a ganância e as demais faltas humanas. O anjo caído se mostra como um ser digno que não age sem ser autorizado pelo homem e nem por Deus. O autor d’ *Os Contos da Cantuária* foca a maioria de seus contos na figura dos frades. Seus contos são amplamente escatológicos e obscenos, “com mais para dizer sobre peidos que sobre demônios”¹⁷⁸.

Na Idade Média, a imagem era muito importante para instruir, esclarecer e fortalecer a crença no Cristianismo e isso era feito com o uso de recursos visuais como iluminuras, pinturas, vitrais, mosaicos, esculturas e até encenações teatrais. De acordo com Luther Link, “o significado determinava-se pela iconografia, que normalmente era estabelecida pelas igrejas individuais e executadas por seus próprios artistas”¹⁷⁹.

O Cristianismo, religião predominante na coletividade ocidental, foi criado à luz da tradição religiosa hebraica, a qual reuniu e formou inicialmente as atitudes e as representações do Diabo. A religião hebraica foi responsável por imprimir nas consciências dos cristãos uma representação imagética inicial do Príncipe das Trevas, evoluindo de um caráter tribal a um monoteísmo de caráter absoluto, em meio a um grande esforço para sobreviver rodeada de crenças politeístas, o que explica a condenação, por parte dos cristãos, dos ídolos dos templos pagãos. Com essa superposição de crenças, fica claro o que os hebreus pensavam dos deuses estrangeiros. Para eles, não eram mais que ídolos insignificantes, os quais foram equiparados a demônios. Devido aos vários conflitos e invasões na Palestina, os deuses do adversário de guerra se transformavam em seus espíritos maus, aqueles responsáveis por toda desgraça que se abateu sobre o povo judeu¹⁸⁰.

¹⁷⁸ RUSSEL, Jeffrey Burton. *Op. cit.*, p. 234.

¹⁷⁹ LINK, Luther. *Op. cit.*, p. 43.

¹⁸⁰ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. 2002. *Op. cit.*, p. 13-16

O Demônio popular medieval foi construído por meio dos *resíduos* remanescentes dessas religiões anteriores ao Cristianismo. Através do processo de *hibridação cultural*, as elites clericais corromperam o sentido e a função das divindades consideradas pagãs para conquistar mais adeptos ao Cristianismo. Para Carlos Roberto F. Nogueira, “a nível popular, coexistem tradições antiquíssimas, práticas mágicas, terrores supersticiosos, sobrevivências das tradições orais que foram enriquecidas por novos acréscimos oriundos dos contatos com os outros povos”.¹⁸¹ Esse processo de *hibridação cultural* ocorrido no início do Cristianismo é semelhante ao que ocorreu no Brasil, onde várias divindades indígenas e africanas foram relacionadas a demônios e até ao próprio Diabo. Um exemplo é o de Anhangá, que em *As Pelejas de Ojuara* encarna não só a forma, mas o caráter irascível entre outras características do Diabo medieval, assim como Exu, deus do panteão africano, que, no romance, assimila características do Inimigo, demonstrando seu caráter vingativo.

No entanto, é pelo contato dos hebreus com a religião persa, o mazdeísmo, durante o exílio, que o Cristianismo, e mesmo o judaísmo, assimilaram o caráter dualista que se instaurou posteriormente, junto com a necessidade de criar uma força antagônica a Deus, para que assim Ele pudesse reinar absoluto sendo incorruptivelmente bom. Isso não quer dizer que o Cristianismo é uma religião dualista, visto o combate empreendido por Santo Agostinho e outros doutores da Igreja contra os maniqueus e as demais religiões dualistas, mas é inevitável a conveniência da criação de um representante do Mal absoluto, se os cristãos quisessem um Deus totalmente bom.

Para a cristandade medieval, o Diabo era o representante de todos os inimigos da Igreja. A progressiva demonização das práticas pagãs pelo Cristianismo levou os cristãos a excluir ou assimilar todos os outros credos ao Inimigo.¹⁸² No Novo Testamento da *Bíblia Sagrada*, há passagens que exprimem essa postura do início do Cristianismo, a exemplo da primeira e da segunda Epístola de São Paulo aos Coríntios¹⁸³.

No entanto, essas ideias em relação ao paganismo não flutuam de maneira desligada acima das sociedades. Elas só adquirem importância a partir da sua união com as necessidades das coletividades, adaptando-se às mudanças por que elas passam. A noção de um Mal absoluto não foi imposta a essas sociedades, pois tal noção já estava

¹⁸¹ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. 2002. *Op. cit.*, p. 14.

¹⁸² *Ibidem*, p. 26.

¹⁸³ I Coríntios 10:20; 2 Coríntios 4:4. Cf.: BÍBLIA. *A Bíblia de Jerusalém*. Nova ed. revista. Ed. Paulinas: São Paulo, 1966.

incorporada a essas culturas, principalmente às ligadas ao antigo Oriente Médio, pela influência da religião persa no seu combate primordial entre os deuses Aura-Mazda e Arimã.

Apesar de estarem subjugados à dominação cristã, os povos considerados pagãos mantiveram algumas de suas crenças. Para Carlos Nogueira,

o politeísmo oficial estava destruído, mas a fé nos deuses – reduzidos à condição de demônios – na eficácia dos ritos que tinha outrora constituído seu culto não estava na realidade extirpada. No território do antigo Império Romano persistia uma multidão de crenças populares e costumes revestidos de uma aparência cristã.¹⁸⁴

Houve, então, uma apropriação por parte do Cristianismo de crenças, costumes e festas das religiões politeístas. A própria Igreja católica designou seus sacerdotes em missões para transformar templos pagãos em Igrejas, assim como os locais de sacrifícios aos deuses em cemitérios. Porém, aqueles elementos que eram considerados demasiadamente pagãos, destituídos de condições para serem assimilados sem prejuízo à doutrina cristã, foram repelidos para o universo demoníaco. Por isso, não é raro encontrarmos representações na arte e na literatura de deuses das religiões politeístas caracterizados como demônios. A imagem mais popular de Lúcifer no imaginário cristão ocidental assimila características de deuses de culturas várias. A ele foram emprestadas as imagens que os antigos atribuíam às suas divindades infernais. A própria visão do inferno é repleta de detalhes da descrição do Hades, encontrado na literatura grega, que são incorporados à imaginação cristã. Segundo Carlos Nogueira,

[...] essas visões não faziam senão fortificar a crença em todo um cortejo de horrores e tormentos do mundo dos danados, passando o Diabo a resumir, em sua larga individualidade, todas as tradições impuras que o Cristianismo encontrou no mundo antigo.¹⁸⁵

N'As *Pelejas de Ojuara*, a representação imagética do inferno para o sertanejo vem à tona no episódio de Tião Pé-de-Santo, quando este cachaceiro é convidado pelos “papa-hóstias” para participar da cerimônia do lava pés, na quinta-feira da Semana Santa. Ao serem convidados, os bêbados resistem, mas logo recordam os castigos empreendidos aos pecadores no inferno, o que podemos observar no seguinte excerto:

Estavam, pois Tião e os papudinhos moendo cana quando entrou na bodega uma ruma de papa-hóstias.

¹⁸⁴ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. 2002. *Op. cit.*, p. 34.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 36.

- Bebendo uma hora dessas? espantou-se o que parecia ser o chefe dos carolas.
- E nós brinca? – debochou um papudinho.
- Dionisíacos! exclamou o homenzinho de paletó e gravata, no meio do fumaceiro e no calor dos infernos.
- Que mal pergunto – disse Tião –, que palavra é essa?
- Deve ser esbregue ou coisa de sacanagem – comentou o papudinho debochado.
- Perdoai, Pai, eles não sabem o que fazem – disse o carola, olhando para o alto, com tanta convicção de que falava com o pai celestial, que vários olhares acompanharam o seu.
- Amém... – cantarolou alguém, soltando em seguida um peido de carretilha.
- Depois que os risos cessaram, o chefe dos papa-hóstias falou num tom solene e voz fanhosa:
- Sei que não posso salvar suas almas, mesmo assim eu rezarei por sua salvação. – Falou com tanta seriedade que, de repente, os bêbados pensaram a um só tempo na profundidade dos infernos, do Diabo espetando e queimando suas almas condenadas.¹⁸⁶

Verificamos que a imagem cultivada por toda a Idade Média, de um lugar flamejante, onde castigos são aplicados por demônios aos pecadores, remanesce no sertão norte-rio-grandense e até na imaginação dos homens menos apegados aos valores sagrados, nesse caso, os bêbados. Porém, todos aqueles que estavam presentes ao discurso do “carola” recordaram o inferno com alguns elementos que remontam ao imaginário medieval.

De acordo com Umberto Eco, “muito antes [do inferno de Dante Alighieri], várias religiões já haviam concebido um lugar, em geral subterrâneo, onde vagavam as sombras dos mortos”¹⁸⁷. Sendo assim, há diversas representações de lugares para a expurgação das faltas humanas cometidas durante a vida. Na Idade Média, por exemplo, há várias descrições das profundezas e narrativas de viagens infernais, como da *Navegação de São Brandão* ou a *Visão de Tundalo*, assim como na tradição árabe costuma-se citar o *Livro da Escada*, no qual Umberto Eco afirma que Dante Alighieri buscou elementos para a construção do seu inferno¹⁸⁸. Percebemos claramente a remanescência de alguns traços desses “infernos”, muitas vezes construídos à sombra de uma tradição pré-cristã, na imaginação das personagens do romance de Nei Leandro de Castro.

Entretanto, os esforços empreendidos pela Igreja na assimilação de possíveis práticas pagãs possibilitaram a sobrevivência delas. No cotidiano dos indivíduos, as

186

CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 126.

187

ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p.

82.

188

Ibidem, p. 82.

antigas superstições se perpetuavam com toda liberdade e se enraizavam com o consentimento da Igreja. Carlos Nogueira afirma que

[...] o Cristianismo entra em compromisso com as crenças que o precedem. De modo consciente ou não, incorpora divindades, ritos, festas religiosas já institucionalizados pela tradição, dotando-os de um outro discurso, de uma nova roupagem, que a princípio, mal conseguem ocultar sua origem pagã.¹⁸⁹

As ricas tradições das religiões politeístas não podiam ser simplesmente extintas, nem é possível cancelar toda uma *memória coletiva* de tradições já enraizadas no seio de uma sociedade. Quando se viu impossibilitado de revogar os poderes das divindades pagãs, o Cristianismo deturpou seus valores, seus costumes e suas crenças, reduzindo os povos praticantes da antiga religião à condição de adoradores do demônio.

Para Robert Muchembled, “esboçada em grandes linhas a história do diabo no Ocidente é a de uma extensão progressiva de seu impacto sobre a sociedade, acompanhada de uma mutação de grande amplitude de suas supostas características”.¹⁹⁰ Pouco a pouco o Diabo passa a representar todo o Mal. A começar da tentação de Eva no Jardim do Éden e da culpa atribuída à serpente, animal que no Apocalipse é identificado como Satanás. A presença constante do Diabo nas representações e nos sermões no cotidiano medieval fez surgir uma nova linha de especulação, com a autoridade de ciência – a *demonologia*. Segundo Carlos Roberto F. Nogueira, a *demonologia* se constituiu através de um esforço “piedoso” dos teólogos para esclarecer a respeito do Inimigo, a fim de prover conhecimentos à cristandade para resistir às forças do Maligno. Essa ciência estabeleceu suas bases ao recolher as descrições existentes tanto na tradição erudita quanto na popular, acrescentando outras criadas por uma imaginação excessiva. Desse modo, os teólogos “corporificam milhares de retratos riquissimamente detalhados sobre as formas demoníacas”.¹⁹¹

Os primeiros teólogos atribuíram ao Diabo os obstáculos colocados no caminho dos novos adeptos da fé cristã, alegando que os demônios eram incapazes de deixar os homens em paz, infligindo toda sorte de calamidades sobre estes, como: secas, doenças e más colheitas.

Dessa forma, entendemos que a redenção de Cristo parece não ter sido suficiente para redimir todos os pecados dos homens, apesar de ter reduzido o poder do Diabo sobre a humanidade. Carlos Nogueira explica que

¹⁸⁹ ECO, Umberto. *Op. cit.*, p. 37

¹⁹⁰ MUCHEMBLED, Robert. *Op. cit.*, p. 21.

¹⁹¹ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. 2002. *Op. cit.*, p. 61.

embora acreditando que Jesus havia vindo ao mundo para salvar o homem do poder do Diabo, a Igreja deixou de sustentar que ele estava totalmente vencido. Se assim fosse, não haveria razão para a continuada existência da Igreja. Aos olhos dos cristãos, surgia a aterrorizante certeza da conspiração sobrenatural contra o triunfo do Salvador.¹⁹²

Mesmo assim, a Igreja anunciava uma invasão de demônios. Segundo Nogueira, “novas e terrificantes angústias começaram a assaltar os espíritos cristãos, que se perguntaram se o mundo, em verdade, não está sob a presidência dos demônios e se estes não têm aliados por toda parte, inclusive no seio da comunidade cristã”.¹⁹³

Surge no medievo uma “pedagogia do medo”¹⁹⁴ com base na criação de uma imagem para o Diabo e em todo um imaginário mítico envolvendo esse ente e o Inferno, atribuindo-lhe poderes de ação sobre a vida dos homens, pois se acreditava que miríades de demônios estavam espalhadas por toda parte, realizando seus trabalhos de tentar e corromper as almas humanas, explorando cada fragilidade e desejo. O Inimigo estava na mente e no cotidiano das pessoas. Ensinava-se que os demônios ficavam à espreita todo o tempo, e também no leito de morte para obter a alma do homem pecador. Atribuíram-lhe todo acontecimento para o qual não havia explicação. Posteriormente, esse medo do demoníaco tomou proporções tão intensas que desencadeou na coletividade cristã uma terrível e furiosa perseguição dos demônios.

Durante a Idade Média, inicia-se a construção da imagem de Lúcifer e seus anjos caídos. Jérôme Baschet, no verbete “Diabo” do *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* data as primeiras aparições das imagens de Lúcifer e seus demônios a partir do século IX. Nas palavras de Baschet,

o Diabo está quase totalmente ausente das imagens cristãs até o século IX. É somente por volta do ano 1000 que encontra uma posição digna dele, quando se desenvolve uma representação específica enfatizando sua monstruosidade e animalidade, e manifestando seu poder hostil de modo cada vez mais insistente.¹⁹⁵

No princípio o Diabo se mostrou discreto. Teólogos e moralistas revelaram interesse por ele, mas somente a partir do primeiro milênio veio à tona sua representação na arte sacra. Antes disso ele não tinha uma imagem definida. Segundo Robert Muchembled,

¹⁹² NOGUEIRA, Carlos Roberto F. 2002. *Op. cit.*, p. 41.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 38.

¹⁹⁴ Termo utilizado pelo pesquisador Carlos Roberto F. Nogueira. *Ibid.*, p. 41.

¹⁹⁵ BASCHET, Jérôme. Diabo. In.: LE GOFF, J. & SCHIMITT, J. C. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: EDUSC, 2002, p. 319.

as figuras do Mal não deixaram de existir, com características bastante diversas, correspondente ao politeísmo fundamental das populações. Inúmeras delas iriam gradativamente fundir-se no fluxo da grande demonologia do final da Idade Média, matizando com traços variados e, por vezes contraditórios, a imagem de Lúcifer, rei dos infernos.¹⁹⁶

Como podemos perceber, as imagens que o representam são bem variadas na Idade Média. Segundo Luther Link,

o Diabo [...] é um capetinha imponente ou um demônio perverso com aparências variadas em *qualquer* época. Sua representação difere até mesmo nas obras de um mesmo escultor do século XII, na mesma catedral românica de St. Lazare, em Autum¹⁹⁷

Após o ano 1000 d.C., com a ideia da investida diabólica sobre o exército do Bem no final do milênio, a imagem do Diabo começou a tomar forma. Ele se apresentou no seio da vida monástica da Alta Idade Média, adquirindo uma força nova em um universo que ditava as regras religiosas e transmitia o essencial da cultura da época.

O depoimento do monge Raoul Glaber ainda não mostra uma imagem convincente e poderosa do Maligno. Ele afirma ter se encontrado com o Diabo três vezes. A sua primeira experiência pode ser lida no excerto abaixo retirado de seu depoimento:

Na época em que vivia no mosteiro do bem-aventurado mártir Léger, a quem chamam Champeaux, uma noite, antes do ofício das matinas, ergue-se perante mim, junto ao meu leito, uma espécie de anão horrível à vista. Era, tanto quanto pude ver, de estatura medíocre, com um pescoço franzino, um rosto macilento, olhos muito pretos, testa enrugada e crispada, narinas contraídas, boca proeminente, lábios entumecidos, o queixo fugidio e muito direito, barba de bode, orelhas peludas e afiladas, cabelos eriçados, dentes de cão, crâneo em ponteagudo, peito inchado, costas arqueadas, nádegas trêmulas, vestuário sórdido, excitado pelo seu esforço, com o corpo inclinado para diante. Agarrou a extremidade da cama onde eu repousava, fez estremecer o leito todo com terríveis safanões e, por fim, disse: “Tu não permanecerás por muito mais tempo aqui”. E eu, aterrado, acordei sobressaltado e vi-o, tal como acabo de o descrever.¹⁹⁸

Conferimos no depoimento do monge um ser semelhante a um humano anão e disforme, com caráter agressivo, mau. Suas características em nada refletem o sobrenatural, mesmo a insistência do monge em dar detalhes como o crânio deformado, as corcundas, que apesar de indicarem deformidades não fogem aos traços humanos. Alguns aspectos animais são ressaltados, como a barba de bode, orelhas afiladas e peludas, os dentes pontudos, mas o Diabo não apresenta os pés fendidos, não fede a

¹⁹⁶ MUCHEMBLED, Robert. *Op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁷ LINK, Luther. *Op. cit.*, pp. 46-47. Grifo do autor.

¹⁹⁸ GLABER, Raoul. *apud* DUBY, Georges. *O ano mil*. Tradução de Teresa Matos. Lisboa: Edições 70. s.d, p. 130.

enxofre, nem tem olhos faiscantes ou capacidades sobrenaturais. O monge demonstra estar situado num período de aproximação entre a tradição teológica e as reproduções sensíveis do sobrenatural. Percebemos a junção das crenças populares ainda vigentes na Europa, compartilhadas não só pela massa popular como também pela elite dirigente, inclusive pelos clérigos.

É por volta dos séculos XII e XIII que os elementos heterogêneos da imagem demoníaca vêm assumir lugar decisivo nas representações e nas práticas carregadas do imaginário *residual* terrível e obsessivo que vai ter seu apogeu no final da Idade Média. Jeffrey Burton Russel afirma que o conceito cristão de Diabo foi fortemente influenciado por elementos etnológicos, nascidos das práticas pagãs e das tradições já *crystalizadas*, em contraste com uma religião popular, ou seja, “idéias pagãs penetraram no Cristianismo enquanto idéias cristãs penetraram no paganismo”¹⁹⁹. O folclore surge, então, de práticas não conscientes, ou já tão internalizadas, que invadem e deixam seus rastros na tradição oral. A religião popular consiste nas convicções e práticas das pessoas de cultura simples, sem praticamente nenhuma erudição.

2.4. Satã: o mestre dos disfarces

Carlos Roberto F. Nogueira afirma que Satã e seus demônios são “os mestres do disfarce, pois seria desastroso se aparecessem sempre aos homens como são na realidade”.²⁰⁰ Esse pensamento explica o porquê de uma iconografia tão variada para a representação do Príncipe das Trevas e seus demônios. Até no trabalho de um mesmo artista, como o *Juízo Final* de Fra Angelico, no convento de São Marcos, em Florença, século XV, verificamos a variação na feição dos demônios: uns têm chifres, outros apresentam rabo, são alados, são peludos, outros se apresentam sem pelos, têm cara de gato ou de cachorro; e o Diabo, grande e negro a devorar as almas dos pecadores, é uma imagem grotesca e hedionda.²⁰¹

Carlos Roberto F. Nogueira comenta que as

¹⁹⁹ RUSSEL, J. B., *Op. cit.*, p. 59

²⁰⁰ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. 2002. *Op. cit.*, p. 61.

²⁰¹ Ver anexo 2.

pinturas representando o Diabo não são comuns até o século XII, quando então as representações do Juízo Final e do Inferno povoaram a imaginação dos fiéis e as paredes das igrejas. Inicialmente ele é representado como uma figura com certa dignidade, como cabia à sua condição de anjo caído. Mas, logo após, devido aos esforços pedagógicos dos representantes da fé, passa a aparecer como um monstro repugnante, cuja deformidade evidencia sua corrupção espiritual.²⁰²

Quando nos deparamos com a arte sacra entre os séculos XI e XVI, geralmente vemos animais grotescos, dragões açoitando as nádegas de uma bruxa nua com a língua, diabretes cochichando no ouvido de homens ou até mesmo saindo de suas bocas; uma criatura repulsiva fitando uma mulher que se envaidece olhando no espelho; batalhas de anjos com um ente meio animal.

De acordo com Luther Link,

às vezes esses diabos parecem grotescos, às vezes deploráveis e às vezes perversos. Vemos diabos nus que frequentemente são mais cômicos que atemorizantes, mas não vemos Satã, o Diabo, o adversário de Deus. Vemos criaturas que podemos interpretar como o Diabo – um dragão, por exemplo.²⁰³

Para Del Rio, os demônios podem operar de três formas: “imediatamente por movimento local, aplicando por verdadeira alteração das coisas ativas às passivas, que é a doutrina comum dos teólogos” ou “ofuscando os sentidos com as suas ilusões”²⁰⁴. Ele afirma que os demônios são incapazes de alterar a ordem do universo, porém eles podem, assim como os anjos, mover corpos e influenciar pessoas. Desse modo, Del Rio expõe que

[...] por alteração ou mutação das coisas, eles fazem muitas vezes maravilhas, cujas causas são naturais, mas desconhecidas por nós. Pois eles vêem as substâncias de todas as coisas naturais, conhecem suas particularidades propriedades, e as estações mais cômodas para aplicá-las, não ignoram enfim nenhuma espécie de artifício ou indústria. Pelo que não é preciso surpreender-se muitas vezes se fazem várias coisas que só a operação da Natureza jamais fizera, se por um artificial aplicação não a houvessem ajudado os demônios, servindo-se dos agentes naturais como de instrumentos e ferramentas [...] Tais obras jamais saem das fronteiras e limites da natureza.²⁰⁵

Carlos Nogueira concorda com Del Rio ao enfatizar que, devido à falta de informações necessárias, os primeiros cristãos, para compreender as leis do universo, conferiam – da mesma forma que os povos de crenças por eles consideradas pagãs – a

²⁰² NOGUEIRA, Carlos Roberto F. 2002. *Op. cit.*, p. 62-63.

²⁰³ LINK, Luther. *Op. cit.*, p. 47.

²⁰⁴ DEL RIO, M. *apud* DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300 – 1800: uma cidade sitiada*. radução Maria Lucia Machado. Tradução de notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 373.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 374.

causa de todos os fenômenos da natureza a seres sobrenaturais. E essa *mentalidade* nos foi legada através do processo de *hibridação cultural* aliado ao de *longa duração*, o que nos permite encontrar atualmente, em algumas regiões do Brasil, *resíduos* dessa *mentalidade*, assim como no romance estudado, visto que é uma prática comum no Nordeste brasileiro atribuir a causa de fenômenos da natureza de difícil explicação a Deus ou ao Diabo, como podemos observar neste trecho, em que, após o “nascimento” do herói Ojuara, a natureza se manifesta – o que faz parte do rito de iniciação, descrito por Mircea Eliade²⁰⁶, pelo qual o herói passa – e o narrador, como representante da voz da coletividade, declara:

Por dias e dias, muita gente pensou que tivesse participado de um sonho, de uma loucura, de uma brincadeira do Cão com a cidade inteira. Naquela tarde, não faltou sequer por artes do Diabo, uma chuva em plena seca, com trovões que rolavam das cabeceiras do céu e espocavam no chão crestado e nas lajes que cercavam, pétreas sentinelas, Jardim dos Caiacós. A natureza saudava o nascimento de Ojuara.²⁰⁷

Mesmo no tocante à ação de Satã sobre os fenômenos naturais, Jean Delumeau, com base nos escritos de Del Rio, acrescenta que os demônios têm o poder de arrasar um campo de colheitas e de frutos para transferi-los a outros lugares, por meio de encantamentos, com a finalidade de deixar os campos estéreis. Podem também lançar póis mágicos no ar, que na mão de bruxos ou de demônios podem se transformar em toda espécie de praga, como lagartas, gafanhotos, caracóis, ratos e outros bichos ligados à destruição de lavouras.²⁰⁸ Em relação ao poder atribuído ao Diabo, verificamos a *remanescência* dessa *mentalidade* no romance estudado, pois além de interferir no fluxo da natureza, a um demônio é atribuída a autoria de um enxame de gafanhotos, que arrasa lavouras e ajuda o caboclo Ojuara na luta contra o famigerado e arrojado Zé Tabacão, como podemos observar na passagem destacada:

Zé Tabacão vestia calça verde e camisa do mesmo pano, de um verde muito vivo e forte chega doía na vista. Talvez para não amassar a camisa muito bem engomada, ficou nu da cintura pra cima e aí empestou o ar com o cheiro de sua sovaqueira. [...] Quem estava no campo não viu a briga dos dois cabras dispostos, talvez tenha visto coisa pior. Pelo menos coisa mais feia. Perto de uma hora da tarde, Ojuara e Zé Tabacão ainda atracados que nem feras, surgiu uma nuvem escura no céu. Acostumados com as nuvens de papagaios, os matutos não ligaram muito. Quem sabe, os papagaios estavam se mudando àquela hora. Não era muito comum, mas podia ser. De repente, baixaram sobre o verde da plantação milhões de gafanhotos. Ao barulho de suas asas em vôo somou-se o ruído da serra dos seus dentes, devorando feijão, milho,

²⁰⁶ ELIADE, Mircea. 2008. *Op. cit.*, p. 150.

²⁰⁷ CASTRO, Nei Leandro de . *Op. cit.*, p. 39.

²⁰⁸ DELUMEAU, Jean. *Op. cit.*, 375.

mandioca, cana-de-açúcar, destruindo tudo o que era verde. [...] E enquanto os gafanhotos devoravam tudo, os dois homens brigavam, nenhum dando parte de fraco, nenhum amolecendo a munheca. A briga tinha começado em frente a pensão de Belinha. Cinco horas depois, rola daqui, rola dacolá, os inimigos mortais já tinham se deslocado alguns quilômetros. Estavam entrando na plantação dos arredores da cidade.

Uns dizem que a briga foi empate. Outros brigaram querendo receber as apostas que fizeram no caboclo Ojuara que à certa altura, saiu sozinho do meio de uma plantação de feijão.

– Cadê Zé Tabacão? – perguntou-lhe o garachué, muito interessado no desfecho da briga.

Ojuara afastou dezenas de gafanhotos que haviam entranhado em seus cabelos. Estava cansado, mas conseguiu dizer com voz firme:

– Lá, lá – falou apontando para a plantação. – Os gafanhotos pegaram ele. [...] Encontraram o corpo triturado da cintura pra baixo. Sua calça verde, com as cores vivas de uma plantação, tinha atraído milhares de gafanhotos famintos. Dela não restava só um fiapo.²⁰⁹

A nuvem de gafanhotos voraz é um distúrbio da natureza e este é, na maioria das vezes, identificado como uma intervenção do Diabo ou de seus súditos. No romance encontramos a confirmação da causa do fenômeno da nuvem de gafanhotos como tendo sido mandada por Chico Rabelê, personagem próxima ao demônio familiar, ente também encontrado nas crenças populares medievais, que ajudou Ojuara, mandando as pragas para deterem Zé Tabacão, conforme verificamos no seguinte trecho:

Beberam umas chamadas, e aí Chico Rabelê danou-se a falar; dizendo que não valia a pena ficar brigado com o rei das encruzilhadas só por causa de uma moedinha besta que não enricava ninguém, deixasse aquilo lá que ainda era tempo, aconselhava porque simpatizava muito com o caboclo, admirava sua valentia, tinha acompanhado de longe e de perto as suas brigas, às vezes até dando uma mãozinha, então quem tinha feito os gafanhotos comerem o valentão vestido de verde, na grande peleja de Taipu?²¹⁰

São Tomás de Aquino, através de sua *Summa Teológica*, confirmará a existência oficial da crença na doutrina da Igreja católica de que o Diabo pode mover os objetos com o fim de levar o homem ao pecado. Para São Tomás de Aquino,

ora, não é isso que o diabo procura, antes ele procura obscurecer-lhe a razão para consentir no pecado. E como esse obscurecimento provém da imaginação e do apetite sensível, parece que toda a ação interior do diabo seja sobre estas duas faculdades, e que é movendo uma e outra que ele pode induzir ao pecado. Ele pode fazer com que algumas formas imaginárias se apresentem à imaginação. Pode fazer, igualmente, que o apetite sensível seja excitado para alguma paixão.

Foi dito na I Parte, que a natureza corporal obedece naturalmente à espiritual, quanto ao movimento local. Por conseguinte, o diabo tem o poder, a menos que uma potência divina o impeça, de causar todas aquelas coisas que podem provir do movimento local. [...] Portanto, este movimento local dos espíritos ou humores pode ser provocado pelos demônios quer durmam

²⁰⁹ CASTRO, Nei Leandro de. Op. cit., p. 150-153.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 245.

os homens ou estejam acordados. E assim se segue que o homem imagina algumas coisas.²¹¹

Esse excerto da *Suma Teológica* de São Tomás de Aquino vem nos confirmar que a cultura popular e a cultura erudita, no tocante à religiosidade, conviveram e até se confundiram muitas vezes, formando um magma misto entre o que era oriundo da cultura popular, carregada das crenças ditas pagãs, e da considerada erudita, registrada nesse documento da Igreja Católica.

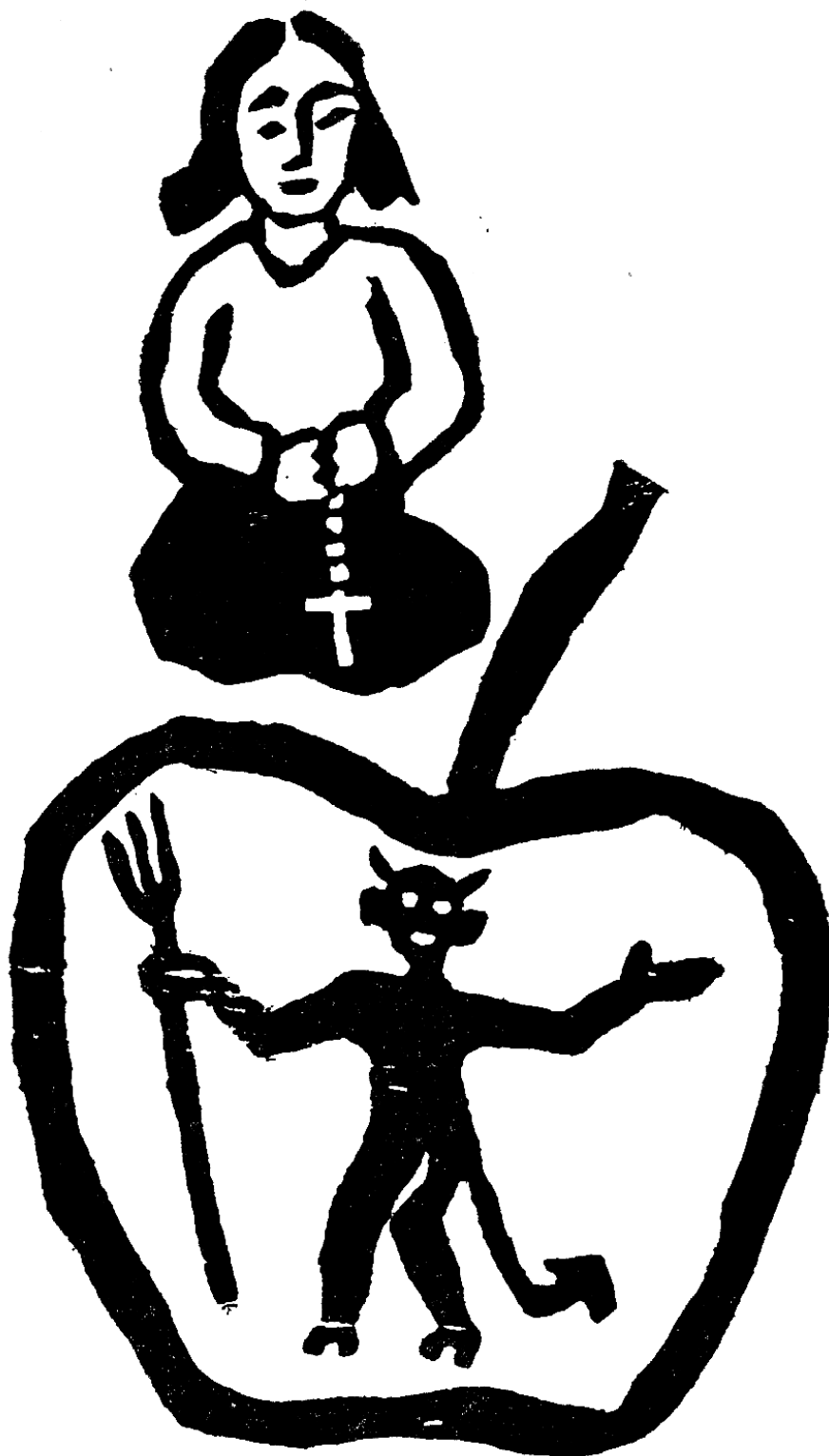
Hilário Franco Júnior chama esse denominador comum entre cultura popular e cultura erudita de *cultura intermediária*²¹², que é assim designada “por estar colocada entre a cultura de elite e a dos demais segmentos; ‘intermediária’ espacialmente, por ser o ponto de convergência de dados provenientes dos pólos culturais”²¹³. Ele explica que, mesmo entre sociedades distanciadas no tempo, no espaço e nas suas trajetórias históricas, podem-se perceber semelhanças entre as *culturas intermediárias*, devido ao *substrato mental*, ainda que possam ter grandes diferenças em suas culturas de elite. A *cultura intermediária* se constrói a partir da migração de determinados extratos culturais, aumentando a zona de identidade grupal, como: étnica, religiosa, linguística, artística etc., e de intermediação cultural, em que ocorrem eventualmente as mudanças sociais.

Desse modo, percebemos que a comunicação feita entre a cultura popular e cultura oficial na Idade Média europeia contribuíram para a formação da cultura popular ou *intermediária* brasileira, posto que haja no Brasil contemporâneo, assim como houve na Idade Média europeia, uma *hibridação* das crenças ditas pagãs e oficiais, traço que se percebe claramente na construção do imaginário diabólico em *As Pelejas de Ojuara*.

²¹¹ SÃO TOMÁS DE AQUINO. *Summa Teológica IV*. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 416-417.

²¹² Termo utilizado por Hilário Franco Júnior. (Cf.: FRANCO JÚNIOR, Hilário. Meu, teu, nosso: reflexões sobre o conceito de cultura intermediária. In.: FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Eva Barbada: Ensaio de Mitologia Medieval*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 35).

²¹³ FRANCO JÚNIOR, Hilário. 1996, *Op. cit.*, p. 35.



a mulher e a tentação

Xilogravura de José Altino, extraída do livro *O Diabo e outras entidades míticas no conto popular*, de Altimar Pimentel.

3. É o Diabo em forma de bicho, é o Satanás em figura de gente

“Não posso nem quero investigar até que ponto o professor Kumpf acreditava na existência real do Adversário, mas tenho para mim que onde quer que haja Teologia, o Diabo também deve entrar no quadro, preservando sua autenticidade complementar à de Deus. Seria fácil dizer que os teólogos modernos o tomam apenas como um ‘símbolo’. [...] E no que toca ao simbolismo, não entendo por que se deva considerar o Inferno mais simbólico do que o Céu. Quanto ao povo, esse certamente nunca agiu assim. Pelo contrário, sempre sentiu maior intimidade para com a imagem drástica, obscenamente humorística, do Diabo, do que para com a Majestade Suprema”.

Thomas Mann, Doktor Faustus

Buscamos, neste capítulo, verificar como o imaginário diabólico medieval remanesce de forma híbrida na representação das crenças populares em torno das personagens diabólicas do romance, assim como identificar os elementos formadores desse imaginário híbrido brasileiro acerca do Diabo e suas ações no sertão nordestino representado no romance. O Diabo é o mestre dos disfarces. Ao tomar a forma de animais e de humanos, ele se insere no cotidiano das personagens, tornando-se demônios familiares, incubus e até sendo identificado com entes de outras crenças, como Exu e Anhangá, presentes nas mitologias africana e indígena, respectivamente.

3.1. Animais Diabólicos

De acordo com Jeffrey Burton Russel, não é somente nos fenômenos da natureza que o Diabo interfere. Durante a Idade Média, o Demônio frequentemente foi identificado ou associado a animais considerados impuros pelas tradições judaica e cristã ou relacionado a deuses pagãos, os quais eram associados a demônios pelos cristãos, como:

Macaco ou imitador, víbora, basilisco, morcego, urso, abelha ou enxame de abelhas, javali, touro, camelo, gato, centauro, quimera (tendo a cabeça de um leão, corpo de uma cabra e rabo de uma serpente), crocodilo, corvo, cervo, cachorro, dragão, águia, peixe, mosca, raposa, mosquito, cabra, ganso, grifo,

gaivota, lebre, falcão, cavalo, hiena, leopardo, leão, lagarto, toupeira, avestruz, coruja, fênix, porco, galo, salamandra, ovelha, pardal, aranha, veado, andorinha, tigre, sapo, tartaruga, urubu, vespa, baleia, lobo ou lombriga. Os mais frequentes eram serpente (dragão), cabra e cachorro.²¹⁴

Em *As Pelejas de Ojuara*, existem vários animais considerados diabólicos, ou em estado de possessão, e que são identificados pelas personagens, que lhes atribuem aspectos demoníacos. O primeiro animal da narrativa que transcende o mundo “real” e entra no universo fantástico-maravilhoso é a primeira montaria de Ojuara, a mula Buceta, que ganhou esse nome devido à transgressão cometida pelo herói. Por falta de parceiras sexuais na terra de São Saruê, Ojuara se vê tentado a manter relações sexuais com a mula, como observamos no trecho destacado:

[...] Ojuara estava insatisfeito da vida. Tenho que sair daqui, pensou, muita paz ninguém atura, dá dermonência no corpo, erisipela e gastura. Sinto falta de arruaça, de mulher e cangerê. Se o paraíso é assim, o diabo é quem vai querer. [...]

A burra mula apoiou-se nas patas traseiras e derrubou um telhado de feno e alfafa. Ojuara, depois da procura inútil [por mulher], postou-se diante do animal e berrou:

– Ojuara onharón! – Estava com a molesta de raiva.

A mula relinchou de medo e só então o caboclo observou a curva de suas ancas luzídias de tão gordas. Aproximou-se, alisou o animal que levantou as orelhas, com os sentidos alertas ao carinho que desconhecía.

– Cunhã, cunha – disse Ojuara, num sussurro, enquanto conduzia a mula para dentro de uma das casas que parecia ter sido feita só pra se chafurdar na cama, pena que não tivesse mulher nenhuma em São Saruê, que coisa mais esquisita, mas se não tem buceta de cunhã, a sua serve, venha cá, minha safada, que eu não vou fazer mal a você não, só vou dar uma chinelada pra burra nenhuma botar defeito, venha cá, se ajeite nessa beirada de cama que eu subo e acerto nesse seu cachimbo grande e bonito [...]

Passaram a noite chafurdando, sassarimbando, pois os dois estavam em secura, ele de uma boa perseguida, o bicho animal carente de um mangará de burro.²¹⁵

A bestialidade, crime sexual cometido por Ojuara, foi condenada por lei na Idade Média, com punição do homem e do animal por morte na fogueira. O imaginário erudito, no século XII rejeitava progressivamente as relações sexuais entre as duas esferas, humana e animal. São Tomás de Aquino definia a bestialidade como o pior dos pecados sexuais, pois ela não resguardava as diferenças²¹⁶. De acordo com Muchembled,

considerada como um crime capital em um código espanhol, a partir do final do século XIII, a bestialidade levou a muitas execuções em Maiorca no século XV, ou foi declarada passível de morte na Inglaterra, bem como na Suécia em 1534. A nova severidade repressiva provém, segundo vários

²¹⁴ RUSSEL, Jeffrey Burton. *Op. cit.*, 2003, pp. 63-64.

²¹⁵ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 57-60.

²¹⁶ SÃO TOMÁS DE AQUINO *apud* MUCHEMBLED, Robert. *Op. cit.*, p. 42.

autores, da definição de uma transgressão considerada inadmissível, das fronteiras entre os gêneros humano e animal.²¹⁷

Ojuara, após a conclusão do ato sexual, admite que

teve nojo de si mesmo. Estava antojado de todas aquelas coisas boas e fáceis de São Saruê, diacho de um país sem mulher, cunhatã ou mesmo um buceteirozinho, por menor que fosse, não custava nada. Não tinha pé de tudo?.²¹⁸

Por algum motivo o caboclo se sentiu sujo pelo pecado. A prática sexual com o animal o fez demonstrar a existência do *resíduo* moral-religioso cristão. Mesmo não evidenciando ter crença alguma – pois Ojuara demonstra não ser adepto de nenhuma religião – ele mostra arrependimento e consciência de que feriu a moral e os bons costumes, admitindo um sentimento de culpa e inferioridade diante do ato sexual consumado. Isso nos leva a concluir que através do processo de *hibridação cultural* o sertanejo nordestino adquiriu essa regra moral cristã, baseada antes de tudo na *longa duração* da *mentalidade* medieval que *remanesce* atualmente na forma de *resíduos* tão sedimentados na cultura popular brasileira a ponto de Ojuara não demonstrar ter consciência da origem desse pensamento moralizante.

Muchembled declara que os processos inquisitoriais funcionavam como caixas de ressonância das angústias culturais mais profundas e traziam à tona “todo o horror resultante da transgressão dos maiores tabus religiosos”²¹⁹. No século XVI, diversos países da Europa decretaram leis a respeito dos crimes sexuais inaceitáveis e dentre eles está o da bestialidade, além da homossexualidade, da sodomia e do incesto, que levavam à pena de morte, geralmente na fogueira, como uma forma de expurgação dos pecados inspirados pelo Diabo.

No final da Idade Média, existia a crença de que desses coitos entre seres humanos e animais, ou quaisquer relações sexuais que transgredissem as regras morais, resultariam em nascimento de monstros, pois, segundo Muchembled, “toda esfera da sexualidade se encontra, na realidade, envolvida, pois os médicos garantem que o excesso amoroso, a imaginação e, sem sombra de dúvida, as relações durante as regras produzem monstros”²²⁰. É interessante observar como o fantástico e o sobrenatural são recursos utilizados na Idade Média para ensinar e fixar na *memória coletiva* as punições por transgressão das regras morais da sociedade.

²¹⁷ MUCHEMBLED, Robert. *Op. cit.*, p. 42.

²¹⁸ CASTRO, Nei Leandro de *Op. cit.*, p. 60.

²¹⁹ MUCHEMBLED, Robert. *Op. cit.*, p. 81.

²²⁰ *Ibidem*, p. 108.

No medievo a imagem do Diabo inspira variedade de características. De acordo com Muchembled, “o fluxo unificador do Cristianismo incorpora múltiplos elementos estrangeiros, cuja origem histórica e geográfica exata é, em geral, impossível de ser detectada”²²¹. Para esse historiador, a capacidade do Inimigo de ter várias formas se revela um tanto incongruente, pois consiste na consequência da luta entre o Cristianismo e as crenças e práticas pagãs, das quais certos núcleos resistem à aniquilação e são aos poucos assimilados, *cristalizados* e reorientados agora para um novo contexto, porém conservando seu particular poder de evocação, ou seja, o satanismo teológico interpreta equivocadamente, porém sem destruir totalmente, preservando *resíduos* de múltiplas culturas. Com isso, o Diabo assume características inumeráveis. Quando transformado em animal, hesita entre a tradição judaica e cristã e os deuses associados à esfera do paganismo.

Embora a crença cristã exclua o boi e o asno da esfera do demoníaco²²², em *As Pelejas de Ojuara* e na literatura de cordel esses animais estão associados ao demônio. De acordo com Altimar Pimentel,

na Literatura Oral encontraram-se várias narrativas em que o Diabo toma a forma de animais – gato, cavalo, boi, bode, veado. A Literatura de Cordel registra estórias (*sic.*) como a do “Boi Mandingueiro e o Cavalo Misterioso”. É popularíssimo o repente de ganzá que conta a estória do “Negro que pegou o Boi num Bode”, em que ambos os animais não manifestações satânicas e o cavaleiro era o próprio Diabo.²²³

A mula com características humanas nos confirma esse pensamento. O Boi Mandingueiro e o Cavalo Misterioso, personagens de um cordel de Luis da Costa Pinheiro, foram inseridos *intertextualmente* no romance de Nei Leandro de Castro. O tema desse folheto sugere uma evolução do Ciclo do Demônio Logrado na literatura popular em verso, pois não se prende aos estratagemas para enganar o Diabo. Outros folhetos com a mesma temática podem ser encontrados nas narrativas tradicionais nordestinas, a exemplo dos cordéis *O vaqueiro Zé de Melo e o Boi Misterioso*, de José Costa Leite, *Vaquejada e vaqueiro*, Maria do Carmo Cristovam, *A Vaquejada e o Sertão*, de João Alexandre Sobrinho, *A Pega do Boi Nambu Roxo e os Vaqueiros*

²²¹ MUCHEMBLED, Robert. *Op. cit.*, p. 25.

²²² Segundo Mario Souto Maior, “o Diabo também se disfarçava em animais, tomando a forma de um cachorro, de um porco, de um bode, de um gato ou de outros bichos. Só não se transformava em animais que serviram a Nosso Senhor, conforme reza a tradição popular registrada por Luís da Câmara Cascudo: o boi, porque deu sua manjedoura para Nosso Senhor nascer; o jumento, porque conduziu Nosso Senhor quando fugia de Herodes; o galo, porque anunciou o nascimento de Cristo” (Cf.: SOUTO MAIOR, Mário. *Op. cit.*, p. 17)

²²³ PIMENTEL, Altimar de Alencar. *O Diabo e outras entidades míticas do conto popular*. Paraíba: Coordenada Editora de Brasília, 1969, p. 24.

Famosos do Cariri, de José de Fontes Rangel e *História do Boi Misterioso*, de Leandro Gomes de Barros²²⁴. Sobre este último folheto e as obras do poeta paraibano, declara Mário Pontes

a leitura de uma só de suas obras, no caso do próprio Boi Misterioso, é suficiente para mostrar o quanto reteve e assimilou dessa cultura [popular nordestina], cuja desagregação testemunhou. Ao longo das duzentas e tantas estrofes do romance, o poeta reúne uma considerável massa de informações sobre os hábitos, costumes, crenças e relações sociais dos sertanejos que habitaram o Nordeste no final do período batizado de *civilização do couro* por Capistrano de Abreu.²²⁵

Dos folhetos inclusos no tema tradicional das “estórias de animais”²²⁶ da literatura de cordel, Nei Leandro de Castro escolhe a narrativa de traços maravilhosos do cordelista Luis da Costa Pinheiro e a insere no universo das aventuras de Ojuara, que é o responsável pela captura do Boi Mandingueiro, no lugar de Genésio, o vaqueiro misterioso do cordel. À semelhança do folheto, a atmosfera sobrenatural que envolve os animais é realçada através das crenças e superstições *residuais* encontradas no sertão nordestino²²⁷.

²²⁴ CEARÁ. Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social. *Antologia da literatura de cordel*. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social, 1978, p. 555-556.

²²⁵ PONTES, Mário. *Op. cit.*, p. 15.

²²⁶ DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Tentativa de Classificação da Literatura de Cordel. In.: *Revista Cultura*. Brasília. Ano 8. N. 30. Julho/Dezembro. 1978, p. 36.

²²⁷ No volume I do cordel, o boi tem um nascimento misterioso, que envolve práticas mágicas, com indícios da presença do Diabo no nome da vaca que deu à luz o Boi Mandingueiro (Cf.: PINHEIRO, Luis da Costa. “História do Boi Mandingueiro e do Cavallo Misterioso – Volume I”. In.: CEARÁ. Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social. *Antologia da literatura de cordel*. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social, 1978, p. 560-562). A gestação de uma vaca, Endiabrada, atingida pela velhice se dá num contexto que condiz com o nome dado ao animal. O nascimento do bezerro, que previamente apresenta características anormais, pois não tem o tamanho de um animal recém nascido, além da cor preta, denuncia a presença diabólica. Desde muito tempo, tendo seu apogeu na Idade Média, a cor negra ou escura é geralmente atribuída ao Diabo, como nos declara o historiador Carlos Roberto F. Nogueira, pois “seja na forma humana ou animal, Satã é frequentemente negro ou escuro, como convinha ao Príncipe das Trevas, podendo adotar qualquer disfarce, por mais excêntrico que fosse – como um caranguejo, ou manifestar-se como *água negra*” (Cf.: NOGUEIRA, Carlos R. F. 2002. *Op. cit.*, p. 69). Percebemos que algumas crenças e superstições da Idade Média estão presentes no cordel de Luis da Costa Pinheiro, assim como no romance de Nei Leandro de Castro, que apresenta a peleja de Ojuara com o Boi Mandingueiro. O nascimento do Cavallo Misterioso, no cordel de Pinheiro, também revela traços do sobrenatural diabólico (Cf.: PINHEIRO, Luis da Costa. Volume I. *Op. cit.*, p. 582-583). Da mesma forma que o Boi Mandingueiro, o Cavallo Misterioso foi parido por uma mãe anciã, o que pode conotar até uma subversão ou paródia da gravidez de Sara, esposa de Abraão, na narrativa bíblica. Segundo Carlos Roberto F. Nogueira, “como um adversário de Deus, o Diabo, como um macaco, imita de modo corrompido as glórias celestiais; da mesma forma que na qualidade de imitador de Deus, ele se delicia em invadir os corpos dos homens e possuí-los, para zombar da encarnação do homem do cristo” (Cf.: NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *Op. cit.*, p. 63.). Porém, o que nos chama atenção é, mais uma vez, a cor do animal e a superstição a respeito das “horas abertas”. Segundo Jeffrey Burton Russel, o imaginário medieval conserva a crença de que “o Diabo prefere o meio-dia e a meia-noite, mas também gosta do crepúsculo; foge ao amanhecer quando o galo canta” (Cf.: RUSSEL, Jeffrey B. *Op. cit.*, p. 67.), pois de acordo com a tradição judaico-cristã, na Idade Média pensava-se que os demônios viviam na atmosfera ou no submundo, mas eles saíam de seus lugares para atormentar as pessoas. A concepção das horas

O Boi Mandingueiro se apresenta adulto e indomável no romance, como consta no volume II do cordel. Na chegada de Ojuara à fazenda de Ruzivelte, o caboclo é recebido com grande festa e se encontra com os vaqueiros citados no cordel do poeta norte-rio-grandense²²⁸. Ruzivelte leva Ojuara até o curral de sua fazenda, onde o caboclo fica maravilhado com a variedade de raças e beleza dos cavalos do fazendeiro. O caboclo escolhe um dos cavalos do fazendeiro para apanhar o boi barbatão, porém sua escolha contraria a lógica. No lugar de escolher um cavalo forte, Ojuara seleciona um pangaré magro e sua fala faz referência direta ao cordel de Luis da Costa Pinheiro, quando declara que “lembrou-se logo do cavalo Misterioso, do vaqueiro Genésio”²²⁹, o que nos leva a constatar a presença da *intertextualidade*, segundo Vitor Manuel de Aguiar e Silva, em sua *função corroboradora*²³⁰.

A admiração do fazendeiro Ruzivelte a respeito da escolha do caboclo é demonstrada no seguinte excerto:

O fazendeiro coçou o queixo, meteu-lhe os dedos nas costelas, riu de se acabar. Depois de gastar o riso, disse:
 – Você tá brincando, caboclo. Vamos escolha um cavalo mesmo e deixe esse desinfeliz morrer sossegado. Esse é um coitado, tou deixando morrer em paz. Ojuara aproximou-se do animal que parecia estar nas últimas. O cavalo era tão magro, *de contar osso por osso, um esqueleto horrível, de causar até sobrosso.*²³¹

abertas é um exemplo da influência neoplatônica ou gnóstica na crença de que há um demônio para cada hora do dia e da noite, cada dia da semana, os demônios dos sete dias que são derivados dos sete demônios planetários dos neoplatonistas. Essa convicção é também encontrada no Brasil, principalmente nas regiões mais isoladas, como ressalta Mário Souto Maior a respeito dessa crença no Nordeste: “observe-se, de passagem, que o Diabo apesar de ter medo da cruz, gosta de aparecer nas encruzilhadas durante as chamadas horas abertas, isto é, ao meio-dia, à meia-noite e durante os dois crepúsculos” (Cf.: SOUTO MAIOR, Mário. *Op. cit.*, p. 19-20). Desse modo observamos que estão *crystalizadas* na *mentalidade* do cordelista, assim como do povo nordestino que ele representa, essas convicções herdadas através do processo de *hibridação cultural*. No romance, essas passagens do volume I do folheto de Luis da Costa Pinheiro não são mencionadas.

²²⁸ Nesse momento da narrativa, tanto no romance de Nei Leandro de Castro, quanto no cordel de Luis da Costa Pinheiro, encontramos uma semelhança entre a festa para a captura do boi e as justas e torneios de cavaleiros na Idade Média. De acordo com Jean Flori, “a nobreza proporciona jantares, torneios e festas suntuosas, cede cavalos e armas, ouro e prata, tecidos e vestimentas preciosas”, o que contraria a burguesia, acumuladora de riquezas. Para o historiador francês, “os cavaleiros são na verdade os primeiros, mesmo os únicos beneficiários das generosidades ostentatórias. Porque generosidade não é caridade, e dádiva não é esmola” (Cf.: FLORI, Jean. *Cavalaria*. In.: *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol II. Bauru, SP: Edusc, 2006, p. 198)

²²⁹ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 191.

²³⁰ Segundo Vitor Manuel de Aguiar e Silva, a *função corroboradora* é identificada quando uma obra literária reafirma, valida ou exalta outra, por meio de citações e da imitação declarada. (Cf.: AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Op. cit.*, p.632)

²³¹ *Ibidem*, p. 191

Há nesse trecho a realização de um *intertexto explícito*. A passagem destacada em itálico é encontrada no décimo terceiro verso do Volume II do cordel de Luís da Costa Pinheiro.

O cavalo emagreceu
De contar osso por osso
Um esqueleto horrível
De causar até sobrosso
Parecendo um saraé
Aonde se punha em pé
De suor ficava o poço²³²

Num quadro de *intertextualidade endoliterária*²³³, *As Pelejas de Ojuara* dialoga com o cordel do poeta potiguar, realizando pequenas alterações ao longo da narrativa. No folheto, o nome do fazendeiro é coronel Medeiros, no romance o dono do Boi Mandingueiro é Ruzivelte. O vaqueiro que captura o Boi Mandingueiro, no folheto, chama-se Genésio. Este foi substituído por Ojuara no romance, no entanto, o vaqueiro do folheto foi representado por outra personagem, Jé Bernardo, talvez uma alusão ao nome do editor do folheto, José Bernardo da Silva.

No entanto, os nomes de outras personagens do cordel permanecem idênticos no romance de Nei Leandro de Castro. É o caso da filha do fazendeiro, Leonor, e dos vaqueiros e seus cavalos, que já tentaram capturar o Boi Mandingueiro, porém sem sucesso, como podemos observar na passagem do romance:

Pedro Carcará montado em seu Ferro e Fogo. Vitorino montado em Pensamento. Benvenuto no Rucinho. Zé Brejeito em Bolandeira. Pedro Sebastião em Sovela, Neco Bacurau em Visão. Horácio Raposa em Capivara. Clemente Juriti em Sarapó. Anselmo Trajano em Floresta. Galdino Sanharão em Corisco. Aleixo Pintado em Pirilampo²³⁴.

Essas referências, e até trechos do cordel, são reproduzidos de forma *intertextual* no romance, através de alusões ou de citações diretas do cordel. O que não significa dizer que não há *substratos mentais* que possam ser extraídos das duas produções literárias, cordel e romance, como comprovaremos ao longo de nossa análise, com base nos aspectos culturais extraídos da obra de Nei Leandro de Castro.

²³² PINHEIRO, Luis da Costa. Volume II. *Op. cit.*, p. 596.

²³³ Segundo Vitor Manuel de Aguiar e Silva, a *intertextualidade endoliterária* consiste na relação dialógica entre obras literárias podendo se manifestar de modo explícito, através de citações, da paródia, e da imitação declarada. (Cf.: AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Op. cit.*, p. 630)

²³⁴ CASTRO, Nei Leandro. *Op. cit.*, p. 184.

No romance, o cavalo Misterioso é chamado por Ojuara de “Pori”, que na língua de índio de Ojuara “quer dizer gente miúda”²³⁵. Um jogo feito entre o nome dado por Ojuara, Pori, e uma observação do fazendeiro Ruzivelte, que consta do comentário sobre o cavalo que “é um bicho à toa”²³⁶, faz com que o narrador atribua a autoria de um livro a Câmara Cascudo: “*Ojuara e outros ensaios*, o quadragésimo dos cento e danou-se livros que escreveu”²³⁷, articulando realidade e ficção na tentativa de dar veracidade ao argumento de que o sexto cavalo de Ojuara é na verdade Peritoa, segundo o narrador, um dos cavalos do Sol citados em *Metamorfoses* de Ovídio. Esse cavalo é descrito no cordel de Luis da Costa Pinheiro da seguinte forma:

O cavalo emagreceu
De contar osso por osso
Um esqueleto horrível
De causar até sobroço
Parecendo um saraé,
Aonde se punha em pé
De suor ficava o pôço

No peito do cavalo dele
Aquele sino Salomão
Que com ele já nasceu
Diz na mesma oração:
“um sinal mui perigoso
Cavalo Misterioso –
O vencedor da questão”²³⁸

Verificamos a referência direta ao cordel no romance. Porém, o cavalo Misterioso de Genésio é forte e perigoso, mas quando chega à fazenda do coronel Medeiros fica magro e inútil. Já Pori, cavalo de Ojuara, apresenta-se pela primeira vez como um cavalo à beira da morte. Entretanto, a capacidade de tomar uma forma diferenciada é pertencente aos dois cavalos, como podemos observar no cordel:

– Ele é misterioso
Nada lhe causa embaraço
Tem as canelas de ferro
A existência de aço
Brinca nas asas do vento
Viaja no pensamento
Passeia pelo espaço
[...]
– Dizem que ele morreu
Não é verdade esse fato
Qualquer que bolir com ele
Verá pular como gato

²³⁵ *Ibidem*, p. 191

²³⁶ *Ibid.*, p. 191.

²³⁷ *Ibid.*, p. 191. Grifo do autor.

²³⁸ PINHEIRO, Luis da Costa. “História do Boi Mandingueiro e do Cavalo Misterioso – Volume II”. In.: CEARÁ. Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social. *Antologia da literatura de cordel*. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social, 1978, p. 596.

Precisa eu acordá-lo
 Para com o tempo selá-lo
 Para correremos no mato
 [...]
 O fazendeiro foi ver
 Se era o cavalo do moço
 Estava ele de forma
 Que só tinha o arcabouço
 Com mais de cem urubus
 Comendo os pedaços crus
 Que o chão estava grosso

Chegou e disse sorrindo:
 O seu cavalo está morto;
 – não senhor, disse Genésio
 Está tomando conforto
 Ele agora foi ao mar
 E depois quando voltar
 Vem ancorar neste porto
 [...]
 Botou o dedo na boca
 Deu um assobio espantoso
 Depois um grande abôio
 Chamou o Misterioso
 O cavalo deu um rincho
 E depois soltou um guincho
 Que este foi pavoroso

E lá vem desembestado
 Lá das bandas do aprisco
 Dando saltos com 6 metros
 Ligeiro como um corisco
 Com medo disseram: oi!
 Disse Genésio: o boi
 Dá muito bem um petisco

Estava gordo de forma
 De deixar tudo assombrado
 O corpo descomunal
 Tamanho demasiado
 De todos admirá-lo;
 Não era mais o cavalo
 Em que ele veio montado.²³⁹

Em *As Pelejas de Ojuara*, verificamos no seguinte trecho a descrição do cavalo Pori e sua transformação:

– Esse aí não pega um sapo peado de pé e mão – disse o fazendeiro, coçando os queixos. Ojuara deu um pulo de banda, para se livrar da cutucada nas suas costelas. Ruzivelte espetou um xeledéu à sua direita, e muitas risadas reboaram em seguida.

De repente, apareceu uma nuvem de fumaça com cheiro de enxofre e casca de ovo queimada, bem em cima do cavalo magro. Não durou mais que um minuto e, quando desapareceu, o pangaré tinha desaparecido junto.

– Que diabo é dez? – assustou-se o fazendeiro.

Foi a vez de Ojuara soltar uma gargalhada, depois de que falou com a voz solene:

239

– Esse cavalo é dos meus. *Ele é misterioso, nada lhe causa embaraço, tem as canelas de ferro, a resistência do aço, brinca nas asas do vento, viaja no pensamento, passeia pelo espaço.* [...].

Ojuara botou o dedo na boca e deu um assovio da molesta. E todos viram surgir do nada do cavalo misterioso chegando *desembestado lá das bandas do aprisco, dando saltos de seis metros, ligeiro como corisco. Já não era o mesmo.*²⁴⁰

Mais uma vez, o narrador faz uso de uma citação direta de versos do cordel de Luis da Costa Pinheiro:

– Ele é misterioso
Nada lhe causa embaraço
Tem as canelas de ferro
A existência de aço
Brinca nas asas do vento
Viaja no pensamento
Passeia pelo Espaço.²⁴¹
[...]
E lá vem desembestado
Lá das bandas do aprisco
Dando salto com 6 metros
Ligeiro como um corisco
Com medo disseram: oi!
Disse Genésio: o boi
Dá muito bem um petisco²⁴²

Verificamos o diálogo *heteroautorat*²⁴³ entre romance e cordel, mas chamamos atenção para a adaptação, feita por Nei Leandro de Castro, dos versos para a prosa, assim como para a preocupação em manter o final feliz do cordel, com o casamento de Jé Bernardo e Leonor, mesmo tendo o autor modificado a ordem dos acontecimentos para inserir Ojuara como personagem central da narrativa²⁴⁴.

O medo, após transformação do cavalo, é expresso pela fala do povo, representado pelo fazendeiro e por um vaqueiro presente, que observavam a movimentação no curral de Ruzivelte. Diante do sumiço do cavalo numa nuvem de poeira com odor de enxofre e casca de ovo queimada, um forte indício da presença diabólica, oriundo do imaginário popular do medievo, surge o seguinte comentário:

²⁴⁰ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 191-192. Grifos nossos. Os trechos grifados da citação correspondem a uma reprodução direta do folheto *História do Boi Mandingueiro e do Cavalo Misterioso – Volume II*, de Luis da Costa Pinheiro.

²⁴¹ PINHEIRO, Luis da Costa. *Volume II. Op. cit.*, p. 604.

²⁴² *Ibidem*, p. 606.

²⁴³ Termo utilizado por Vitor Manuel de Aguiar e Silva que designa o diálogo de uma obra com obras de vários autores. No caso de *As Pelejas de Ojuara*, o romance dialoga diretamente com as obras François Rabelais, Miguel de Cervantes, William Shakespeare, Dante Alighieri, Gil Vicente, além do diálogo com alguns poetas populares.

²⁴⁴ Por concordarmos com a definição de *intertextualidade* de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, que a entende como “a interação semiótica de um texto com outro(s) texto(s)” (Cf.: AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel. *Op. cit.*, p. 625), é que buscamos aprofundar nossa análise, investigando além da superfície do texto, nos detendo nas representações do *imaginário* e da *mentalidade* do sertanejo contidos em *As Pelejas de Ojuara*.

– O seu cavalo é o Cão? – perguntou o fazendeiro.
 – Não senhor – disse Ojuara – ,mas faz a imitação. Foi nascido para mim, não monto cavalo ruim, tenho esta opinião.
 Um vaqueiro se benzeu:
 – Esse cavalo é o Cão. Deixou todos assombrados.
 Até o fazendeiro Ruzivelte, que não conseguia parar de falar ficou mudo um bocado de tempo, olhando abismado para Ojuara, que acariciava o cavalo e lhe falava baixinho na língua de índio lá dele. Pelo visto o cavalo tinha voado muito alto, pois ainda trazia preso nos dentes um pedaço de nuvem.²⁴⁵

Indicadores da presença demoníaca como o odor pestilencial e a presença do sobrenatural, representada pelo vôo alto do cavalo misterioso, ao trazer como prova um pedaço de nuvem nos dentes, assim como a aceitação por parte do povo, que não questiona os acontecimentos e somente constata ser ação do Diabo, são *resíduos* de uma *mentalidade* medieval que permanece viva e pulsante no imaginário do povo do sertão nordestino, através da *memória coletiva*.

Para Elizabeth Martins, “tais manifestações e influências são produto de *resíduos* mentais, de ‘rastros’ responsáveis pela formação de ‘julgamentos’, ‘conceitos’ e ‘crenças’ partilhados por nossos ancestrais, transmitidos de geração em geração”²⁴⁶. A crença no Diabo e nos seus poderes sobrenaturais alimenta o imaginário fantasioso do povo n’*As Pelejas de Ojuara*, que tende a explicar o fenômeno do cavalo Misterioso através da ação diabólica, pautada nos *resíduos* remanescentes das crenças populares da Idade Média.

Em *Os Sertões*, Euclides da Cunha afirma que os portugueses e os demais povos do ocidente europeu vieram para o Brasil carregados de um misticismo feroz, “em que o fervor religioso reverberava à cadência forte das fogueiras inquisitoriais, lavrando intensas na Península”²⁴⁷. O que Euclides da Cunha, em seu *Os Sertões* chamava de “justaposição histórica”, nós reconhecemos como a *longa duração* da *mentalidade*, pois os *resíduos* que foram postos em processo de *hibridação cultural* se *crystalizaram* dando uma nova exterioridade às crenças, uma vez já híbridas, do colonizador. Dá-se, assim, a presença de tais crenças e superstições nas práticas religiosas do povo brasileiro. Sérgio Buarque de Holanda²⁴⁸ afirma que o catolicismo brasileiro não segue as rígidas regras da Igreja, pois o nosso ritual religioso é sincrético, ou seja, o catolicismo brasileiro, por sofrer influências de outras culturas, principalmente a

²⁴⁵ CASTRO, Nei Leandro. *Op. cit.*, p. 192.

²⁴⁶ MARTINS, Elizabeth Dias. “O Modernismo luso-brasileiro a um passo da Idade Média”. In: 2º Colóquio do PPRLB - *Relações Luso-Brasileiras: deslocamentos e permanências*, 2004, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.realgabinete.com.br/coloquio/autor.asp?indice=22>. Acesso em 22 set. 2008.

²⁴⁷ CUNHA, Euclides da. *apud* ARROYO, Leonardo. *Op. cit.*, p. 230.

²⁴⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. In.: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002, p. 1052-1056.

africana e a indígena, construiu-se de forma híbrida e assim é conservado. Como exemplo, lembramo-nos da devoção e do modo familiar como são tratados os santos pelos católicos brasileiros, recordando, por vezes, algumas divindades das crenças consideradas pagãs. Hilário Franco Júnior ressalta que um traço medievalizante da cultura brasileira é a devoção aos santos populares, “figuras reverenciadas pela população mesmo sem terem recebido aprovação eclesiástica”²⁴⁹. Reverenciavam-se na Alta Idade Média 25.000 santos e mesmo depois que a Igreja formalizou o processo de canonização, continuaram a surgir novos “objetos de cultos”²⁵⁰.

Sendo assim, a crença no Diabo mais próximo dos homens e ambos mais distantes de Deus se manifesta pelo modo como o sobrenatural é aceito nas narrativas populares. E para se proteger das armadilhas desse ente diabólico, o sertanejo, assim como o homem medieval, utiliza amuletos para afastar o Maligno. No caso da captura do Boi Mandingueiro, em *As Pelejas de Ojuara*, depois de escolher a montaria e comprovar que o animal é o tal cavalo Misterioso do vaqueiro Genésio, Ojuara solicita uma sela “das boas” para Pori e recebe emprestada uma de Jé Bernardo, cujos materiais com que foi confeccionada são todos provenientes de seres míticos, presentes no imaginário popular, caçados pelos antepassados do vaqueiro Jé Bernardo. Como destacamos no seguinte trecho:

– E a sela, de que foi feita? – perguntou Ojuara, admirando o material.

– Foi feita mesmo a capricho, de couro de lobisomem, fantasma, mula-de-padre, bicho que vive e não come.

Ojuara apertou a mão do vaqueiro:

– Amanhã eu monto nela. Vou honrá-la, companheiro. Pode escrever, vou pegar esse tal boi Mandingueiro.²⁵¹

De acordo com Jeffrey Burton Russel, a cultura popular na Idade Média conservava a crença em amuletos e superstições para afastar o Mal, como

sinais e símbolos do Cristianismo a cruz ou o sinal da cruz, água benta, o nome de Jesus, os sacramentos (especialmente a eucaristia), as palavras da Bíblia, crisma santa e os sinos da igreja. Outras proteções não são cristãs em origem: assobiando ou cuspindo no Diabo [...], bronze, ferro, fogo, alho,

²⁴⁹ FRANCO JÚNIOR, Hilário. 1998. *Op. cit.*, p. 17.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 17.

²⁵¹ CASTRO. Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 193. Grifo nosso. O trecho destacado corresponde ao intertexto verificado com o folheto de Luis da costa Pinheiro no seguinte excerto: “– Foi feita mesmo a capricho / De couro de lobisomem, / Fantasma, mula-de-padre / Bichos que vivem e não comem / É rainha da floresta / Outra espécie desta / Não fará mais outro homem.” (Cf.: PINHEIRO, Luis da Costa. Volume I. *Op. cit.*, p. 585).

□ RUSSEL, Jeffrey Burton. *Op. cit.*, p. 86.

cebolas, porcos e sal. Esta é uma grande magia do *apotropaic*, na qual coisas associadas com o Mal são muito eficazes contra ele.²⁵²

Sendo assim, percebemos a remanescência de algumas dessas crenças no imaginário nordestino brasileiro, pois, a exemplo do que encontramos no romance de Nei Leandro de Castro e no cordel de Luis da Costa Pinheiro, seres geralmente relacionados ao Mal são transformados em amuletos que podem ser utilizados contra os poderes do Diabo. No caso da sela de Jé Bernardo, alguns seres míticos como o lobisomem, a mula-de-padre e até fantasmas são o que compõe o reforço do objeto usado para enfraquecer o Mal, no caso desse momento no romance, o Boi Mandingueiro.

A peleja de Ojuara com o Boi Mandingueiro é uma luta de gigantes. O cavalo Pori é o único que consegue chegar próximo ao Boi, partindo numa carreira fenomenal, nas palavras do narrador, “desembestado como os seiscentos diabos. Só se via o fumaceiro no meio do tabuleiro como fogo fumaçando”²⁵³. Após a queda e a captura do Boi Mandingueiro, os animais, cavalo e boi, são colocados juntos em um cercado.

Por sugestão de Celso da Silva, um pesquisador da cultura popular, que não presenciou a peleja do caboclo com o Boi Mandingueiro e não acreditou na fantástica história que tinham lhe contado, Ojuara foi, na companhia do pesquisador, selar o cavalo Pori e ao chegarem ao curral se depararam com o seguinte quadro:

E aconteceu que no curral não tinha nem sinal de boi e cavalo. Pelo visto, tomaram chá-de-sumiço, sem deixar rastro nem nada. Coisas do Tinhoso? Possa ser. Celso da Silva registrou sua incredulidade no livro que publicaria sobre o assunto. Ojuara tinha certeza de que era coisa do Tribufu, pois sentiu ainda um cheirinho de enxofre e casca de ovo queimada, no meio do cheiro da bosta de gado.²⁵⁴

Observamos que a reação de Celso da Silva, o pesquisador, diante do fenômeno foi de incredulidade diante do sumiço misterioso do cavalo e do boi. Já Ojuara acreditou e até comprovou por meio de suas crenças que naquele espaço tinha a presença do Diabo, ressaltando o odor pestilencial de enxofre e casca de ovo queimada que exalava do excremento do animal. Nesse momento da narrativa, observamos uma característica inerente à literatura fantástica de acordo com Todorov²⁵⁵, que considera a hesitação diante do sobrenatural a primeira condição para o fantástico. No entanto, durante todo o romance de Nei Leandro de Castro, o povo sertanejo tende a acreditar nos fatos

²⁵² RUSSEL, Jeffrey Burton. *Op. cit.*, p. 86.

²⁵³ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 195.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 210.

²⁵⁵ TODOROV. Tveztan. *Op. cit.*, p. 41.

sobrenaturais e esclarecer todo fenômeno, dos quais não tem conhecimento, nem habilidade para uma explicação substancial, como ação de Deus ou do Diabo, o que, segundo a teoria da literatura fantástica de Todorov, caracterizaria um aspecto determinante do maravilhoso. Em contrapartida, Celso da Silva, como representante de um saber científico, duvida e até registra sua opinião contrária à fácil aceitação da ação sobrenatural na vida do ser humano. É uma das raras vezes em que a ação sobrenatural é questionada no romance.

Os cristãos primitivos acreditavam que o Diabo se vale de diversos ardis para tentar os novos adeptos da fé cristã. De acordo com Carlos Nogueira, os primeiros teólogos atribuem ao Demônio todo tipo de obstáculo imposto ao homem. Para os primos doutos da Igreja “os diabos, que jamais conhecem o repouso, são incapazes de deixar os homens em paz, infligindo doenças e provocando calamidades coletivas (secas, más colheitas e epidemias) em que padecem homens e animais”²⁵⁶. Sendo assim, por serem desprovidos dos conhecimentos necessários para compreender as leis que regem o universo,

os primeiros cristãos – da mesma maneira que anteriormente, os pagãos – faziam intervir, em todos os fenômenos da Natureza, forças sobrenaturais. Segundo o seu caráter benéfico ou maléfico, os fenômenos naturais eram atribuídos ora ao equilíbrio divino, guardado pelos anjos, ora à tentativa de subversão dessa ordem pelos demônios, crença que perdurou por toda a Idade Média, inclusive em Tomás de Aquino (Summa I, q. 80)²⁵⁷

As referências no poema às horas abertas e às aves de agouro também aparecem no romance. No entanto, em *As Pelejas de Ojuara*, não há o desenvolvimento do final da história do boi Mandingueiro e do cavalo Misterioso, assim como no cordel, mas Ojuara sugere ao fazendeiro Ruzivelte que, para saber do destino dos animais, pergunte aos quatro urubus pousados num “pé de pau”, como verificamos no seguinte excerto:

O fazendeiro, ocupado em dar mil ordens sobre a festa do casamento, soube do desaparecimento dos bichos. Ficou com a molesta:
 – Só pode ser coisa de paraibano ladrão de cavalo!
 – É só pode ser – disse Franco Jorge.
 – Magote de felás da puta! – gritou, enrubescendo a filha.
 Ordenou a dez capangas que saíssem à procura dos animais e só voltassem pelo menos com a notícia deles. Que fossem bem armados, entrassem nas terras da Paraíba e pegassem os cabras safados nem que fosse debaixo da cama da mãe. Ojuara aproximou-se do fazendeiro:
 – Seu Ruzivelte, vai ser perda de tempo.
 – Como assim?

²⁵⁶ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. 2002. *Op. cit.*, p. 30

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 30-31.

– Não sei não, mas acho que o boi Mandingueiro e o cavalo misterioso não são bichos daqui da terra não.

– E de onde danado são? – Celso da Silva, de papel e lápis em punho, queria registrar a opinião do caboclo.

Ojuara apontou para um pé de pau, onde quatro urubus muito juntos, pareciam conversar.

– Pergunte àqueles urubus – disse Ojuara, com uma voz tão misteriosa, que não fez rir ninguém. E se afastou do curral, seguido do fazendeiro, que não estava entendendo nada, só queria mesmo era o boi Mandingueiro pra tirar raça com suas vacas holandesas e guzerás.

– Meu quase futuro genro! A voz do fazendeiro o alcançou. Ojuara aguardou que ele emparelhasse. – Você tá falando de vera?

– A gente nunca sabe, não é seu Ruzivelte? Mas pelo jeitão do cavalo e pelas coisas do boi, eu arrisco um olho.

– Vôtes! – o fazendeiro se benzeu três vezes, – Falar nisso, e o nosso trato de pegar a canguçu comedora de bezerro? Vale mais dez contos de réis.²⁵⁸

O urubu, uma ave abutre de cor negra, é relacionado ao Diabo desde a Idade Média. Segundo Elizabeth Martins, “o escuro está relacionado à ideia de trevas, aquele que está nas trevas”²⁵⁹. No romance de Nei Leandro de Castro, assim como no folheto de cordel do também potiguar Luís da Costa Pinheiro, os urubus trazem a notícia do que aconteceu no além, que se pode interpretar como no Inferno, com os dois animais, cavalo e boi. De acordo com Luís da Câmara Cascudo,

o urubu, *Cathartes*, aparece nas estórias e nas superstições. Tem a fama que os corvos gozaram no tempo de Hesíodo. O sertanejo diz que *não é bom avistarmos o urubu trepado na cumeeira da casa, asas abertas, secando ao sol. A espingarda que atira em urubu fica imprestável. O cano escorre água e a mira entorta de vez. A presença noticia a vizinhança da carniça. As almas que pecaram muito se podem tornar em urubus. Uma senhora de engenho, muito malvada, que vivia no Ceará-Mirim (Rio Grande do Norte), foi vista como um urubu, pousado tristemente perto do cemitério. Uma ex-escrava invocou o espírito e o urubu confessou que fora mesmo a senhora branca. Pedia missas e aconselhava tratar bem aos escravos. [...] Ninguém come carne de urubu, por maior que seja a fome, porque provoca a lepra. Árvore preferida para pouso de urubus perde as folhas. Ave amaldiçoada, quando morre não apodrece, seca e nem as formigas a querem.*²⁶⁰

Além da ave de agouro, como símbolo do imaginário *residual* do medievo no romance e no cordel, no episódio da fazenda de Ruzivelte, nota-se a presença do uso do sinal da cruz para espantar o Mal, assim como a crença inabalável da ação do sobrenatural no cotidiano do ser humano. Algo importante a destacar é o desfecho da história do boi Mandingueiro e do cavalo Misterioso no folheto de Luis Pinheiro, pois o

²⁵⁸ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 211.

²⁵⁹ MARTINS, Elizabeth Dias. "Sanção e Metamorfose no cordel nordestino: resíduos do imaginário cristão medieval ibero-português". In: *XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa, 2003, Curitiba - PR. Anais do XIX Imaginário: o não espaço real - Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*. Curitiba: UFPR/Mídia Curitibaana, 2003, p. 304-311.

²⁶⁰ CASCUDO, Luis da Câmara. *Coisas que o povo diz*. 2. ed. São Paulo: Global, 2009, p. 135-136. Grifo do autor.

“Maioral” castiga o cavalo, porque havia machucado seu irmão, o boi. A existência de uma crença medieval que atribuía ao Diabo a punição dos pecadores justifica a permanência desse aspecto do imaginário medieval no Nordeste brasileiro.

Antes do final da Idade Média, o imaginário acerca do Diabo apresenta características variadas. O movimento unificador do Cristianismo incorpora diversos elementos estrangeiros, cuja origem histórica e geográfica é demasiadamente complicada de detectar. Sendo assim, nos constantes embates do Cristianismo com as crenças pagãs, das quais alguns núcleos resistem ao esquecimento, são assimilados alguns desses elementos às práticas cristãs, revestidos de uma nova aparência e reorientados para um contexto diverso, preservando, todavia, seu peculiar poder de evocação. O satanismo medieval malogrou, porém sem alcançar a destruição total, múltiplas culturas demoníacas. Dessa forma, o Diabo assume numerosas aparências, podendo ser representado sob a forma de animais, hesitando entre a tradição judaico-cristã e os deuses associados às formas vivas dos pagãos. De acordo com Carlos Roberto Nogueira,

o Maligno confunde-se em formas humanas e animais, porque é um ser sobrenatural, um anjo bestial, apelando para os instintos animais do homem; e suas mutações constituem um reflexo do Mal que permanentemente embosca a humanidade, atrás das mais inocentes aparências.²⁶¹

Diante dessa poderosa ação do Diabo, a comunidade cristã vivia num estado de perseguição constante às manifestações do Mal. Nogueira afirma que os cristãos viviam presos a um estado mental em que surgiam dúvidas até sobre a identidade dos próprios amigos, pois poderiam ser demônios disfarçados.

3.2) Mulheres Diabólicas

O Maligno também apareceu sob diversas formas humanas. Segundo Carlos Roberto F. Nogueira,

o Demônio podia aparecer como um homem galante, ou como uma bela mulher, incitando os mortais à luxúria; ou tentava agarrar o imprudente sob a forma de um padre, um mercador, ou um de seus vizinhos. Satã era um ator tão brilhante que se dizia ele ter aparecido a São Martinho personificando

²⁶¹

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. 2002. *Op. cit.*, p. 69.

Cristo, e somente a afortunada intervenção do Espírito Santo havia possibilitado desmascarar a fraude.²⁶²

É possível observar, com base em manifestações do imaginário místico representado em romances como o de Nei Leandro de Castro, *As Pelejas de Ojuara*, a permanência de uma *mentalidade* em que a mulher é alvo constante das investidas do Diabo. À semelhança do período conhecido como Alta Idade Média, em que o sexo feminino é progressivamente considerado diabólico, as mulheres que se relacionam com Ojuara, no romance em questão, são comumente envolvidas pela luxúria e pela perdição.

De acordo com Carlos Roberto Nogueira, na Idade Média a mulher era “intimamente relacionada com o erotismo e elemento condicionante deste”, pois “a sexualidade feminina [é] o elo mais importante entre a sensualidade e o mundo mágico, [e o] produto do destino lamentável das mulheres”²⁶³. Diante desse quadro, os autores medievais registram a revolta feminina contra a misoginia medieval como sendo a procedência da bruxaria, utilizando argumentos de ordem biológica e até pseudopsicológica, visando a afirmar que as mulheres predispõem de uma tendência física para as manifestações do fantástico e do sobrenatural, diferente dos homens.

O medo do corpo feminino tem uma extensa tradição que remonta ao imaginário hebraico e ao clássico e tem sua forte expressão na Baixa Idade Média e no Renascimento. Segundo Nogueira, “a tradição cristã desde o início incorporou as tradições do judaísmo e da civilização greco-romana, as intensificou pelas suspeitas que tinham os primeiros padres da Igreja, em relação às relações sexuais”²⁶⁴. Para os doutores da Igreja, a mulher era a porta de entrada do Diabo no mundo dos homens. O exemplo de Eva, que permitiu a transgressão e levou Adão a pecar, é o primeiro na *Bíblia Sagrada* que indica essa condição da mulher no pensamento cristão medieval. Ela é a responsável por introduzir o pecado no mundo e o seu corpo é um obstáculo constante ao exercício da razão.

Percebemos que esses imaginários – clássico, hebraico e medieval – remanescem no romance contemporâneo estudado, com base na análise da construção das três personagens femininas: Dualiba, Mãe de Pantanha e Leonor.

²⁶² *Ibidem*, p. 61.

²⁶³ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *Bruxaria e História: as práticas mágicas no ocidente cristão*. Bauru.SP: EDUSC, 2004, p. 169.

²⁶⁴ NOGUEIRA, Carlos Roberto. 2004. *Op. cit.*, p. 171.

A primeira mulher diabólica, Dualiba, é a esposa de José Araújo Filho, que o obriga a casar, após seduzi-lo em um forró na cidade de Jardim dos Caiacós. Seu intenso apetite sexual subjuga o marido, tornando-se, aos olhos do povo que observa sua vida, um homem “leso, imoral e manicaca”²⁶⁵. Dualiba é uma mulher tomada pela luxúria e manipuladora. Por vezes, chega a ser comparada, pelo emprego da linguagem popular, ao próprio Satanás, revelando seu distanciamento da mulher casta e sua proximidade do demoníaco.

Ela é apontada como uma das causas da morte simbólica de José Araújo Filho. Por causa de seu autoritarismo e sua lubricidade exacerbada, Zé Araújo é flagrado pelo moleque Zé Pretinho, realizando a depilação do sexo de sua esposa. Após a divulgação do fato na cidade, Zé Araújo se vê desmoralizado nos versos do promotor público Tota de Dona Biga, os quais se referem ao guarda-livros como “barbeiro de buceta”²⁶⁶.

A partir da não aceitação desse quadro de humilhação, Zé Araújo se transforma em Ojuara e dá início às suas aventuras. Porém, não segue seu caminho sem antes castigar a mulher e o sogro, causadores de suas desgraças. Há até uma insinuação de que depois do dia em que nasceu Ojuara, Dualiba e seu pai mantiveram uma relação incestuosa. Entretanto nada foi provado. Depois da surra executada por Zé Araújo no sogro e na esposa, espalhou-se um rumor, como podemos observar no seguinte excerto:

O turco não fez nada. Trancou-se no armazém com a filha, dormiram os dois na mesma cama improvisada, um cuidando das feridas do outro, um espantando o medo e o frio do outro. Sumiram sem ser vistos. Dizem que voltaram para as estranjas, se amigaram e tiveram três filhos que eram o focinho escritinho do pai-avô. Mas isso é conversa do seu Miro Mahiena, que bota imaginação em tudo que conta.²⁶⁷

As ações de Dualiba, como a trapaça e a sedução para se casar com José Araújo Filho, caracterizam-na como uma mulher influenciada pelas ações diabólicas nos moldes do imaginário cristão medieval, o qual designa que uma mulher, quando pensa sozinha, pensa o Mal. O pregador alsaciano Thomas Murner, no século XV, declara que a mulher é um “diabo doméstico” e geralmente é “infiel, fútil, viciosa e namoradeira”²⁶⁸. No livro intitulado *O martelo das feiticeiras*, reúnem-se diversas citações da *Bíblia Sagrada* e dos doutores da Igreja em relação à predisposição maligna da mulher. Em uma delas, os autores explicam que as mulheres atraem os homens por

²⁶⁵ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 11.

²⁶⁶ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 12.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 43-44.

²⁶⁸ MURNER, Thomas. *apud* NOGUEIRA, Carlos Roberto. 2004. *Op. cit.*, p. 175.

meio de chamarizes mentirosos a fim de melhor envolvê-los para o inferno de sua sexualidade, pois “não há nenhuma imundície para a qual a luxúria não conduza”²⁶⁹. Além de serem frequentadoras das danças que acendem o desejo, são responsáveis pela transformação do Bem em Mal e invertem a ordem da natureza. Desde a sedução no forró de Jardim dos Caiacós, a posição de Dualiba em seu casamento com Zé Araújo subverte a tradição cristã em que a mulher deve ser pura e casta antes do casamento e também obedecer ao seu marido, porém o contrário acontece. Dualiba é o ser dominante na relação, enquanto o marido “manicaca” sofre humilhações por se encontrar numa posição inferior à da esposa.

Posteriormente à transformação de José Araújo Filho em Ojuara, nosso herói parte de Jardim dos Caiacós em busca de aventuras pelo sertão do Rio Grande do Norte. Depois de passar pelo paraíso nordestino da Cocanha, São Saruê, o caboclo é seduzido pela história contada por Chico Rabelê, ao pé da fogueira, em Pau-dos-Ferros. O narrador expõe que Ojuara “acocorou-se e ficou ouvindo a narrativa do dia que era sobre a mãe de Pantanha”²⁷⁰. Chico Rabelê inicia contando a história de Pantanha “derna que ele era pixote, menino buchudo”²⁷¹. Segundo o velho bruxo, Pantanha foi renegado antes de nascer, pois chorou ainda na barriga da mãe. Mesmo nascendo de sete meses, porém forte e bonito, foi rejeitado pela genitora, que ordenou a seu pai que o matasse, apunhalando seu coração, e como prova devia trazer o fígado do menino. O pai teve dó da criança, matou um borrego no lugar do filho e deixou Pantanha com uma ovelha. O homem tirou o fígado do borrego e levou para a “malvada como prova de que o menino estava bem morto e matado”²⁷². Pantanha se criou em meio às ovelhas, aprendendo até a se comunicar com elas. Depois de adulto, “danou-se no meio do mundo, sabido que só, fazendo tudo bem-feito, brincando de adivinhação, não tinha nada de amaldiçoado que chora na barriga da mãe”²⁷³. Insistia em procurar pelos pais que o abandonaram até um dia se encontrar com um cigano cego que leu sua mão. Pantanha indagou o cigano sobre seus pais, o qual “arreprou o cabelo dos braços”²⁷⁴ e, depois de grande insistência, revelou para Pantanha que:

– Quando o oceano estiver infestado de carneiros, cuidado com seu destino. Seu pai pode ser o homem que se mete no caminho. Você vai manchar as mãos com o sangue do seu sangue. Depois vai entrar em gozo na gruta de

²⁶⁹ KRAMER, H. SPRENGER, J. *apud* DELUMEAU, Jean. *Op. cit.*, p. 482.

²⁷⁰ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 66.

²⁷¹ *Ibidem.*, p. 66.

²⁷² *Ibid.*, p. 69.

²⁷³ *Ibid.*, p. 69.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 70.

onde saiu. Por tudo não queira ver a mulher que o pariu. Vejo encarnado nos seus olhos, depois vejo a escuridão.²⁷⁵

O cigano se emocionou e Pantanha sentiu medo, ainda quis fazer mais perguntas, mas o cigano já corria longe, sem esperar pelo dinheiro.

A profecia se concretizou. Pantanha se envolveu numa briga, em uma praia localizada num lugar chamado Baixa da Égua, com um veranista, que terminou morto na luta. Depois de se lavar do sangue do veranista, Pantanha escutou um menino gritando:

– Espia! O mar tá cheio de carneirinhos.
Ele olhou à sua direita e notou que as ondas formadas no mar agitado pareciam carneiros de lãs muito brancas e crespas. Aí ele se lembrou das palavras do cigano. Ficou triste, teve pena do homem morto, uma pena maior que o mar.

E teve medo do destino.²⁷⁶

Após duas semanas do episódio da praia na Baixa da Égua, Pantanha conheceu uma mulher “muito vistosa, beirando os seus quarenta anos, fogo danado entre as pernas”²⁷⁷, e começaram a namorar. A mulher era temida por todos na cidade,

tanto que só quem namorava com ela era estrangeiro, homem do lugar não era nem besta, diziam que ela já tinha tido marido, fazia dele gato e sapato, até que o coitado não aguentou mais e cagou fogo, deu o pira. Nunca mais que deu notícia, aí ela ficou sozinha, namoradeira que só a peste, mas não queria casar, só queria mesmo chafurdar com os viajantes, com os homens que passavam na cidade, parece que todos ficavam enfeitiçados com a beleza lá dela, mas era engraçado porque só passavam uma noite mais ela, depois tomavam chá de sumiço, até diziam que ela sumia com eles, como diziam que ela tinha dado fim a um pobre de um filho que tinha nascido e nunca se viu o coitadinho, o povo falava muito.²⁷⁸

Pantanha iniciou o namoro com a megera e, na quarta noite, dormiu com ela; porém, “na hora do gozo, chorou como um recém-nascido, e então a mulher reconheceu o choro do filho que há muitos anos tinha chorado dentro de sua barriga e na hora do parto”²⁷⁹. Pantanha não desapareceu como costumavam fazer os viajantes com quem a mulher dormia. Pelo contrário, amigaram-se, tiveram duas filhas. Pantanha, por ser um homem bom e sábio, soube se fazer respeitado e até conseguiu que a mulher fosse bem aceita pelo povo da cidade. Muitos até comentavam que parecia casamento de mãe e filho, dada a idade avançada na mulher: por isso, e por desconhecer o nome dela, o povo a chamava de Mãe de Pantanha.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 70.

²⁷⁶ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 72.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 73.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 74.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 74.

Chico Rabelê finaliza a história contando o triste destino de Pantanha, como lemos no seguinte trecho:

Ninguém sabe como, só se sabe que o desinfeliz tanto cascaviou que findou descobrindo que era irmão de suas duas filhas e marido da própria mãe. E o veranista que ele matara na briga na beira da praia era seu pai.

Antes de arrancar os próprios olhos e correr doido, Pantanha se lembrou do cigano cego e amaldiçoou a sua raça por todas as gerações. Mãe de Pantanha não morreu: ficou pra semente.

– Entrou na perna de um pinto, saiu na perna de um pato, o Das-Trevas mandou dizer que cada um conte mais quatro.²⁸⁰

A história de Pantanha muito nos lembra, na literatura, a de *Édipo Rei*, do dramaturgo grego Sófocles. No entanto, devemos pontuar algumas atualizações feitas na história contida no romance de Nei Leandro de Castro. Enquanto a maldição lançada sobre o nascimento de Édipo é prevista por um oráculo, a de Pantanha surge de uma crença expressa por um dito popular, “criança que chora na barriga da mãe é adivinha”²⁸¹. Édipo é mandado para a morte pelas mãos dos servos de Laio, já o pai de Pantanha é o escolhido para executá-lo. O profeta Tirésias vira um cigano cego na narrativa de Nei Leandro de Castro. Verificam-se diversas aproximações com o mito dramatizado por Sófocles, no entanto, a história de Pantanha recebeu uma nova roupagem, dentro de um novo contexto, conservando traços da história do mito edípiano e se *cristalizando* junto ao imaginário do povo sertanejo nordestino.

Diante da história contada por Chico Rabelê em Pau-dos-Ferros, Ojuara segue sua viagem, agora em busca da Mãe de Pantanha. Com base na história contada pelo velho aparentado do Tribufu, os homens que dormiam com a Mãe de Pantanha desapareciam no dia seguinte. Ojuara já foi à sua procura, advertido pelos três velhos, que aconselharam:

– Gostei de você, menino – disse Miguel de Sá, agitando o cotoco do braço esquerdo. – Por isso vou lhe dizer: tem uma xiranha de velha, que vai querer lhe comer. Tem dente que nem piranha, come rola, arrota alho. Quando a bicha se assanha, mastiga qualquer caralho.

– Cuidado, bravo Ojuara... E preste bem atenção: essa xiranha dentada só morde na escuridão – disse Pedro Bala.

– Tou entendendo nada. Me expliquem, por favor – pediu Ojuara.

Foi a vez de Chico Rabelê:

²⁸⁰ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 75.

²⁸¹ Há indícios na cultura popular brasileira de que a criança ao chorar na barriga da mãe adquire o dom da vidência. Encontramos na tese da antropóloga Soraya Resende Fleischer um relato de uma parteira sobre essa crença popular no Estado do Amazonas. Segundo os relatos colhidos pela antropóloga, essa crença se enquadra como uma das condições para uma mulher se tornar parteira, pois “criança que chora na barriga da mãe vai ser adivinhona, é quem sabe das coisas que vão acontecer; sabe sem ninguém ensinar; vai ter força de ajudar os outros”. (Cf.: FLEISCHER, Soraya Resende. *Parteiras, buchudas e aperreios: uma etnografia do atendimento obstetrício não oficial na cidade de Melgaço, Pará*. Tese [Doutorado em Antropologia Social]. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1993, p. 158).

– Você pode derrubar o xibiu com dentadura. Em vez do pau, use o quengo. Se possível, rapadura.²⁸²

Em um lugar próximo à Serra do Feiticeiro, para onde Ojuara estava sendo estranhamente atraído, o herói potiguar dobra em uma curva no caminho. E a natureza inexplicavelmente transforma o dia em noite, avisando a presença do Mal e o cavalo, Baité, pressente o perigo, como podemos observar no seguinte excerto:

De repente, ao dobrar uma curva no caminho, o dia deixou de ser dia. O cavalo relinchou de medo, empacou, não saiu do canto apesar de ser ferido pelas rosetas das esporas.
– Vambora, Baité! Pra frente, angaipaba!
O animal relinchava, esbugalhava os olhos, parecia sentir coisa ruim, ataque de onça, mal-assombro. A uns vinte metros, uma moita se mexeu. Perdendo a paciência, o caboclo gritou:
– Se for bicho homem, apareça! Se for assombração também!²⁸³

Horroroso Horrendo Silva da Mata, uma espécie de mordomo da Mãe de Pantanha que tinha uma aparência terrível, sai da moita e tenta assustar Ojuara, mas não obtém sucesso. O herói é então conduzido pelo mordomo da Mãe de Pantanha, ao que o narrador declara que “parecia um castelo do tempo antigo, feito para assombrar”²⁸⁴. Ao perceber que Ojuara não sentia medo de sua aparência, Silva da Mata advertiu o caboclo contra a perigosa Mãe de Pantanha: “– Fuja da megera, irmão. Vá para o longe dos longes, ela é uma assombração”²⁸⁵.

A Mãe de Pantanha é, entre as mulheres diabólicas do romance, a única com características sobrenaturais que se apresentam desde a história contada por Chico Rabelê e vêm a ser confirmadas por Ojuara.

Enquanto aguarda por algum “estrangeiro” que tenha coragem de deitar-se com ela, a megera lamenta a escassez de homens corajosos que aceitem seu desafio sexual, como observamos no seguinte excerto:

Ultimamente estava cada vez mais difícil um desafio. A maioria dos que se arriscavam morriam de susto à primeira munganga do corcunda que não ofendia uma mosca. Horroroso Horrendo tinha lá sua serventia: era uma espécie de mata-burro de frouxos, dos que têm medo de careta. E, por experiência, a Mãe de Pantanha sabia que os bons de cama eram homens dispostos, metidos a cavalo-do-cão. Só por esses ela se interessava. Meses sem aparecer ninguém, muito tempo sem saber o que era gosto de rola, a Mãe de Pantanha se sentia consumida por um fogo que circulava e suas veias, indo e voltando sem cessar, e se concentrava no braseiro do sexo.

²⁸² CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 75-76.

²⁸³ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 108.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 111.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 111.

Já pensava até em dispensar o corcunda para atrair mais machos, mesmo os frouxos, à sua cama imensa e solitária. Tinha fome de homem. Sentia sede de sangue.²⁸⁶

O mistério da Mãe de Pantanha é apresentado através de pistas para o leitor, assim como para Ojuara, até o desfecho dessa aventura do herói potiguar. A lascívia da personagem é descrita também por sua “sede de sangue”. O fantástico nessa narrativa é revelado desde os indícios dados por Chico Rabelê, quando declara que a Mãe de Pantanha, após a tragédia do filho, vira semente, ou seja, eterniza-se. A partir desse momento, o universo mágico novamente encontra terreno na narrativa. A mulher comete o crime de incesto, que na Idade Média era punido com a morte na fogueira, e não se arrepende, pois, mesmo reconhecendo o choro do filho no momento do gozo carnal, constitui família com ele, porém é penitenciada. Além da perda de Pantanha, que vaza os olhos, recebe como castigo a eternidade e uma insaciável “fome de homem” e “sede de sangue”. Dada sua fama de copular com os estrangeiros, que somem no dia seguinte à noite em que dormem com ela, a Mãe de Pantanha se transforma em um ser diabólico, com traços que caracterizam o demônio *Súcubos* cuja conceituação é oriunda dos escritos dos demonólogos medievais. Segundo Luiz Mott,

inúmeros são os relatos, em toda cristandade, de demônios que se travestem de mulheres para tentar monges e penitentes. São os famigerados *Súcubos* (do latim *succubare*, isto é, *cubare* sub, estar deitado por baixo). Já no século II, os ‘asparas’ tentavam os cristãos primitivos, espíritos malignos disfarçados em belas mulheres com seus quadris perfumados de sândalo.²⁸⁷

Durante a Idade Média, principalmente na Baixa Idade Média, e no Renascimento, o Diabo está por toda parte na vida cotidiana e sua vítima, por excelência, é a mulher. Segundo Carlos Nogueira²⁸⁸, aparentemente a cultura cristã se manifesta através de imagens, de palavras, objetivadas pela representação máxima da Igreja e da Bíblia. Desse modo, apoiados na *Bíblia Sagrada*²⁸⁹, os primeiros teólogos cristãos afirmam ser a mulher mais predestinada ao Mal do que o homem.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 113.

²⁸⁷ MOTT, Luiz. Aspectos da vida sexual do Diabo. In.: *Religião e Sociedade - 12/2*. Rio de Janeiro: Campus, 1985, p. 73. Grifos do autor.

²⁸⁸ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *Op. cit.*, p. 42.

²⁸⁹ Na Passagem de Eclesiástico 25:26, que declara “Toda a malícia é leve, comparada com a malícia de uma mulher; que a sorte dos pecadores caia sobre ela!”, percebe-se que a mulher é posta como a culpada pela queda do paraíso e pela desgraça humana. (Cf.: BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paullus, 1996)

Santo Tomás de Aquino sistematiza e dá uma autoridade indiscutível à ideia da mulher como um ser imperfeito, como podemos observar no seguinte trecho retirado de sua *Summa Theologica*.

No fenômeno da geração, é o homem que desempenha um papel positivo, sua parceira é apenas um receptáculo. Verdadeiramente, não existe mais que um sexo, o masculino. A fêmea é um macho deficiente. Não é então surpreendente que este débil ser, marcado pela *imbecilitas* de sua natureza, a mulher, ceda às tentações do tentador, devendo ficar sob tutela.²⁹⁰

Essa *mentalidade* misógina medieval *remanesce* no Brasil, havendo registro desses *resíduos* desde o período colonial. Laura de Mello e Souza encontrou, no documento da *Segunda Visitação, Denúncias da Bahia*, o relato de um religioso do Carmo no Brasil, de 1617, o qual declara “que quando Deus tirara a costa do homem para criar Eva, viera um cão e a comera, e que do que saíra pela parte traseira do cão fizera Deus a mulher, e que assim que ficara Deus fazendo a mulher da traseira do cão e não da costa do homem”²⁹¹. No conto renascentista, bem ao gosto popular, escrito ou reelaborado por Nicolau Maquiavel, intitulado *Belfagor, o arquidiabo*, um demônio assume a forma de um homem para se casar e constatar se de fato a mulher é a origem das misérias de seu companheiro e, por fim, depois de muito sofrer, o demônio comprova ser verídica essa teoria²⁹². Para confirmar a *crystalização* desses *substratos mentais*, encontramos diversas narrativas da literatura popular em verso nordestina que retratam a mulher no papel de pecadora inveterada, causadora dos males de seu marido e até pior do que o próprio Satanás, que muitas vezes aparece como vítima da astúcia feminina.²⁹³

Não só na literatura popular em verso brasileira a mulher é pior que o próprio Diabo. No romance estudado, a Mãe de Pantanha, além de ser considerada uma megera por toda cidade, é abandonada pelo marido e amiga-se com o filho. Ao ser punida pelo crime de incesto, a mulher se transforma em um demônio sexual insaciável.

²⁹⁰ SANTO TOMÁS DE AQUINO *apud* NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *Op. cit.*, 2004, p. 172.

²⁹¹ Segunda Visitação, Denúncias da Bahia *apud* SOUSA, Laura de Mello e. *O Diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 145.

²⁹² Conto presente em MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra de. A quotidianidade do Demônio na cultura popular. In.: *Religião e Sociedade - 12/2*. Rio de Janeiro: Campus, 1985, p. 95-97.

²⁹³ Alguns folhetos de cordel trazem a temática da mulher que logra o Diabo, como: *A mulher que enganou o Diabo*, de Manoel D’Almeida Filho; *A mulher que expulsou o Diabo de Timbaúba*, de Cleydson Monteiro; *Mulher faladeira*, de João Pedro do Juazeiro; *Exemplo da moça que viu o Diabo e A mulher que botou o Diabo na garrafa*, de J. Borges; *A mulher de enganou o Diabo*, de Manoel Camilo dos Santos entre outros.

Quando Ojuara entrou no castelo, acompanhado “por um eunuco de dois metros e oito centímetros de altura”, a Mãe de Pantanha estava imersa numa banheira com leite de cabra. “O caboclo se afundou num sofá de crinas de unicórnio, depositou ao seu lado o bisaco e a viola. Do outro lado da porta de cristal do banheiro, veio a voz da Mãe de Pantanha”²⁹⁴. Observamos no romance que em momento algum a diabólica mulher revela sua verdadeira feição ao visitante, mantendo o contato através da voz e da ilusão. Para que Ojuara durma com ela, é lhe proposto um jogo:

– Com quem vou ter o prazer, o grande prazer de estar? – A voz era bem modulada, sensual.

– O meu nome é Ojuara.

– Belo nome Ojuara. Espero que o seu dono seja assim belo também.

Ele não encontrou palavras para responder ao lisonjeio. Quis elogiar a voz da mulher, mas decidiu ficar calado. Quem danado se esconderia por trás daquela voz tão feminina e excitante?

Com um tom de voz que crescia de sensualidade, a mulher, ainda sem aparecer, propôs o jogo. Eles teriam duas noites pela frente: uma de prazer, outra de perigo. Qual a primeira experiência que ele escolhia? Como Ojuara escolheu o prazer em primeiro lugar, ela avisou que, na noite seguinte, seria a vez do perigo. E era ela quem dava as cartas. Em seguida, pediu que o parceiro de jogo fechasse os olhos e formasse no pensamento o tipo da mulher que gostaria de possuir naquela primeira noite.

Ojuara cascaviou na memória. De repente, se lembrou com tesão e ternura de uma estrangeira chamada Sue, com quem tivera um único encontro havia muitos anos. [...] Aquela noite, a única com Sue, tinha marcado para sempre sua carne e sua alma.²⁹⁵

O caboclo resgatou Sue em seu pensamento, percorrendo cada centímetro do corpo da mulher desejada com a lembrança de uma noite. Tãmanha foi sua surpresa quando saiu do transe em que se colocou ao recordar da amada.

Ojuara abriu os olhos, levantou a cabeça. Pela primeira vez não conseguiu disfarçar o seu espanto. Ali à sua frente estava não a Mãe de Pantanha, que ele imaginava uma megera sem idade, mas a própria Sue, bela em sua nudez, tão branca que parecia iluminar o quarto.²⁹⁶

Verificamos nos trechos destacados alguns *resíduos* do imaginário medieval no que diz respeito à mulher diabólica. Primeiramente, a personagem não se revela fisicamente, mas seduz Ojuara através da voz, atributo que na cultura popular da Idade Média era utilizado pelas mulheres endemoniadas ou pela própria encarnação dos demônios *Súcubos*. De acordo com os autores d’*O martelo das feiticeiras*, Heinrich Kramer e James Sprenger, a mulher

²⁹⁴ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 114.

²⁹⁵ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p.114-115.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 115.

é uma mentirosa por natureza, assim, em sua fala ela nos atormenta enquanto nos delicia. Eis por que sua voz é como o canto das sereias, as quais com sua doce melodia seduzem os viajantes e os matam. Pois ela mata-os esgotando suas forças, consumindo a sua resistência e fá-los renegar a Deus. [...] E como diz São Bernardo:

Sua face é um vento incendiário e sua voz o sibilar das serpentes: mas elas também atiram perversos encantamentos sobre inúmeros homens e animais. Em conclusão, toda bruxaria provém da luxúria carnal, na qual a mulher é insaciável.

Além dos demônios femininos, as Sereias, que povoavam o imaginário ibérico no século XV, também seduziam os viajantes com suas vozes voluptuosas. Formadas através de uma “confusão” entre as Oceânides e as Sereias, “o corpo da primeira com a voz da segunda”²⁹⁷, elas estão presentes no fabulário popular ibérico e no brasileiro, porém adquirindo aspectos difusos devido ao processo de *crystalização* do imaginário resultante da fusão entre as culturas. Segundo Luis da Câmara Cascudo,

os portugueses que vieram colonizar o Brasil trouxeram suas lendas e adaptaram-nas às existentes na terra conquistada. Bastava que um detalhe coincidissem ou aspecto geral lembrasse as estórias ouvidas na pátria. O episódio ficava assimilado com as nuances locais e se tornava um só.²⁹⁸

As Mouras Encantadas também são seres míticos, presentes na cultura popular portuguesa, que seduzem pela voz. Elas eram as filhas de reis mouros, reféns de soberanos cristãos, deixadas em Portugal para vigiar tesouros escondidos até que os mouros voltassem a dominar. As Mouras Encantadas ficavam presas em castelos e em ruínas e cantavam, pedindo a um homem corajoso que as libertassem do encanto. Por vezes, eram guardadas por animais terríveis. De acordo com Câmara Cascudo, “o canto das Mouras era uma longa alusão ao ouro, pedrarias e armas espelhantes que dormem dentro de rochas ou de torreões esborcinados”²⁹⁹. Elas poderiam ser encontradas dormindo sob o efeito de um encanto ou mesmo podendo se transformar em enormes serpentes.

No Brasil, encontramos o mito do Igpupiara, o qual o padre Fernão Cardim classificou como entidade demoníaca que faz parte da classe dos “Homens Marinhos, e Monstros do Mar”. Câmara Cascudo, com base nos escritos do padre Cardim, explica que os Igpupiaras moram “na barra dos rios doces, matando os descuidados aos abraços e beijos, comendo-lhes apenas os olhos, narizes, ponta dos pés e mãos e as

²⁹⁷ CASCUDO, Luiz da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. 2.ed. São Paulo: Global, 2002, p. 149.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 147.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 149.

genitálias”³⁰⁰. Porém, não lhe era atribuído o poder de se apresentar sob forma humana.³⁰¹

Em *As Pelejas de Ojuara*, a personagem feminina Mãe de Pantanha se apresenta como um ente demoníaco capaz de se transformar na mulher que a vítima deseja para, assim, seduzir e lograr o seu objetivo. Ao se transformar em Sue, por vontade de Ojuara e para cumprir o acordo, a Mãe de Pantanha assume totalmente os traços da mulher almejada, incluindo os detalhes que traziam as lembranças do herói potiguar. Como prova da veracidade da noite de amor com sua amada, Sue/Mãe de Pantanha oferta a Ojuara um tufo de pêlos pubianos, conforme observamos no seguinte excerto:

A manhã os surpreendeu nus e abraçados, agora na cama de lençóis escarlates, o único detalhe que agredia a ternura dos amantes.

– Tudo isso é mentira, Sue.

Ela o beijou sorriu:

– Quer uma prova de que é verdade?

– Quero.

– Jura que vai guardar com você?

– Claro, meu amor.

Sue se levantou, foi até a penteadeira, voltou com uma tesoura na mão. Perto dele, juntou um tufo de seus pentelhos lisos e claros, cortou-o com delicadeza.

– Eu sei que você gosta dos meus pêlos. Guarde com você por onde for...

– Não quero só isso. Quero você também.

– Você sabe que não pode.

– Então tudo o que aconteceu foi mentira.

– Guarde os meus pelinhos, meu bem. Eu tenho que ir ao banheiro.

Ojuara examinou a textura dos pêlos que colocara na palma da mão, quando ouviu a voz vinda do banheiro.

– Sue foi embora, Ojuara. Agora é a minha vez – Já não era a voz terna, quase infantil. Ojuara reconheceu o tom forte e sensual da primeira mulher.³⁰²

O ato de ofertar ao amante os pêlos pubianos consta em diversos relatos inquisitoriais do século XVI. Ao considerar que os demônios se aninham melhor nas genitálias femininas, algumas mulheres questionadas pelos inquisidores confessaram ter dado como garantia de seu pacto com o Diabo “um pêlo de suas partes vergonhosas”³⁰³. Isso significava que o pacto não era somente de sangue, mas também de sexo, insinuando uma copulação com Satã, a qual os juízes as faziam descrever com detalhes, segundo Robert Muchembled, “menos por *voyerismo* do que pela certeza de que as coisas não podem se dar de outro modo em se tratando de uma feiticeira”³⁰⁴. Esse gesto

³⁰⁰ CASCUDO, Luis da Câmara. 1984. *Op. cit.*, p. 107.

³⁰¹ CASCUDO, Luis da Câmara. 2002. *Op. cit.*, p. 153.

³⁰² CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 117.

³⁰³ ROPER, Lyndal. *apud* MUCHEMBLED, Robert. *Op. cit.*, p. 137.

³⁰⁴ MUCHEMBLED, Robert. *Op. cit.*, p. 137.

é retomado no romance estudado, porém com um sentido diferente do que foi dado nos processos inquisitoriais. Os pêlos ofertados por Sue são apenas um presente dado a Ojuara para que ele tenha como se lembrar da noite de amor com a mulher desejada. No entanto, ressaltamos a ilusão produzida pelo demônio mulher, pois não era Sue quem o presenteava, mas a Mãe de Pantanha.

Na noite seguinte à de amor, Ojuara esperava pelo perigo do próximo encontro com a megera. O caboclo passou o dia no quarto, sendo servido pelos criados da misteriosa anfitriã com fartura de comidas. Quando se aproximou o momento de encontrar a Mãe de Pantanha, nosso herói se lembrou dos conselhos dos três velhos na fogueira de Pau dos Ferros e foi advertido novamente pelo mordomo corcunda, Horroroso Horrendo Silva da Mata.

Ojuara comeu que lambeu os beijos. E comeria mais duas vezes, com o mesmo apetite: quando o sino do castelo bateu doze horas e quando anunciou o jantar com seis badaladas. A Mãe de Pantanha chegaria às sete horas em ponto. Jantou às pressas e enquanto palitava os dentes, retirou do bisaco um pedaço de rapadura de São Saruê. Com uma quicé, passou a esculpir um cilindro de tamanho avantajado. Daí a pouco, ele ouviu a voz do banheiro:

– Apague todas as luzes. Não pode usar nem vela. Você só pode me ver com os olhos dos seus dedos. Me espere na minha cama.

Ojuara apagou as luzes e foi para a cama, agora uma mancha compacta na escuridão do quarto. Sentiu a presença da mulher e o contato de unhas pontiagudas percorrendo seu corpo nu.

– Meu segredo é um só – disse a mulher, que tinha o corpo quente e a voz ofegante.

– Alguém já o conheceu?

– Ah, é descobrir e morrer... – ofegou a mulher, esfregando o corpo nu nas coxas de Ojuara. Indiferente ao perigo, o caboclo teve uma ereção.³⁰⁵

Na penumbra do quarto, Ojuara e a Mãe de Pantanha tiveram relações sexuais sem, contudo, praticar penetração vaginal. O narrador assinala que

mesmo se deixando levar pelo desejo, que a mulher sabia despertar nele insaciavelmente, Ojuara estava com todos os sentidos alerta. Por isso e lá pela madrugada, quando a mulher pediu pela primeira vez para ser penetrada pela frente, ele se lembrou dos conselhos dos velhinhos contadores de história, da conversa demorada que tivera com o corcunda. De perto, viu que ela estava com as pernas muito abertas. Dava para ver, no meio das pernas, a sobra de um imenso triângulo coberto por uma mata de pentelhos que começava à altura do umbigo. [...]

Assim que a mulher foi penetrada. Ojuara ouviu um terrível barulho de mandíbulas rangendo, dentes mastigando. Em seguida, um grito de dor que quase lhe rompe os tímpanos. Ele havia recuado, mesmo assim sentiu um esguicho de sangue à altura do baixo ventre. A mulher urrava, mas os seus urros não conseguiam abafar totalmente o barulho medonho de dentes mastigando, que parecia subir da mata de onde o sangue esguichava. Ojuara compreendeu tudo. Não precisou acender a luz para perceber que a vagina dentada da mulher, ao mesmo tempo em que triturava o cilindro de rapadura de São Saruê, perdia todos os dentes.

305

CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 119.

Com um grito mais forte, mais doloroso, a Mãe de Pantanha passou ao estertor. Ojuara se vestiu, juntou suas coisas e ganhou o mundo. Lá fora, o pio triste dos bacuraus arrempiava a madrugada.³⁰⁶

Ojuara descobriu o assombroso segredo da Mãe de Pantanha: a sua vagina dentada com fome de homem e sede de sangue.

Contam-se mais de trezentas versões do mito da *vagina dentata*³⁰⁷ entre os povos indígenas da América do Norte. O mito também é encontrado na Índia e no sul da África, por vezes com algumas variantes, entre elas o da vagina que está cheia de serpentes³⁰⁸.

A psicanálise freudiana tem registro desse mito, porém, para Delumeau, “as raízes do medo da mulher no homem são mais numerosas e complexas do que pensara Freud, que o reduzia ao temor da castração, ela mesma consequência do desejo feminino de possuir um pênis”³⁰⁹. No entanto, Freud notava que a sexualidade feminina denotava obscuridade. Simone de Beauvoir distingue o sexo feminino como misterioso até para a própria mulher. Já Karen Horney sugere que o medo que a mulher inspira no homem vem de sua ligação forte com a natureza, o que faz dela o “santuário do estranho”³¹⁰. Dessa forma, se dá a permanência em várias culturas da imagem da mulher aparentemente graciosa, mas cujo dorso, o ventre e os seios já estão podres. Essa representação da mulher formosa por fora e podre por dentro tem origem pré-cristã. No entanto, de acordo com Delumeau, esse tema, depois de moralizado, tornou-se cristão.

Verificamos na personagem Mãe de Pantanha, *resíduos* desse imaginário que concebe a alucinação de uma mulher bonita, mas que, por dentro, ou fora da ilusão projetada por ela no seu parceiro, é podre, decadente e terrível. Ao propor o jogo de prazer e de perigo, a personagem diabólica encerra a representação da mulher capaz de dar a vida e igualmente hábil para levar o homem à morte. Essa ambiguidade fundamental, segundo Delumeau, “foi sentida ao longo dos séculos, e especialmente expressa pelo culto das deusas-mães. A terra mãe é o ventre que nutre, mas também o reino dos mortos sob o solo ou na água profunda”³¹¹. Desse modo, surgem no imaginário de diversas culturas, múltiplas lendas e representações de monstros fêmeas.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 120

³⁰⁷ LINS, Regina Navarro. *O livro de ouro do sexo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 22.

³⁰⁸ DELUMEAU, Jean. *Op. cit.*, p. 466.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 463.

³¹⁰ HORNEY, Karen. *apud* DELUMEAU, Jean. *Ibidem*, p. 463.

³¹¹ DELUMEAU, Jean. *Op. cit.*, p. 465.

Por trás das acusações feitas entre os séculos XV e XVII, estava um medo crescente da mulher que se escondia por trás de lendas como a das feiticeiras que matavam crianças para oferecê-las a Satã, resgatando, assim, o mito de Lilith, que, segundo uma das versões colhidas por Brigitte Couchaux, “utiliza sua sedução (bela mulher de cabelos compridos) e sua sensualidade (bem animal) para fins destrutivos”³¹². Dessa forma, Couchaux explica que foi provavelmente durante o cativeiro da Babilônia que os judeus tomaram conhecimento desse demônio, ativo principalmente à noite. A raiz do nome de Lilith também forma palavras relacionadas com a língua e os lábios. Daí a crença de que esse demônio feminino devora os filhos, por isso seus lábios e sua boca são muito enfatizados em algumas obras literárias. Também, certos textos literários, “fazem Lilith intervir numa estranha busca iniciática conduzida pelo herói”³¹³. O que muito nos recorda a busca do herói potiguar pelo desafio da mulher com dentes na vagina.

N’*O martelo das feiticeiras* existe um longo capítulo que trata do medo da castração. Segundo Kramer e Sprenger³¹⁴, as feiticeiras têm o poder de subtrair o membro viril do homem, pois esse poder lhes é dado pelo Diabo. Segundo Jean Delumeau, esse pensamento está registrado em diversos tratados demonológicos da Renascença. Para o historiador francês,

no inconsciente do homem, a mulher desperta a inquietude, não só porque ela é o juiz de sua sexualidade, mas também porque ele a imagina de bom grado insaciável, comparável a um fogo que é preciso alimentar incessantemente, devoradora como o louva-deus. Ele teme o canibalismo sexual de sua parceira, assimilada por um conto do Mali a uma enorme cabaça que, ao rolar, devora todas as coisas à sua passagem.³¹⁵

Em um relato inquisitorial no Brasil colonial, encontram-se *resíduos* desse imaginário da mulher demônio que devora o órgão genital masculino. Luiz Mott declara que, no “Arquivo Nacional da Torre do Tombo”, somente encontrou um caso relativo à aparição do Diabo como um demônio Súcubo no Brasil. O episódio aconteceu no início do século XVIII, com o africano “José Francisco Pereira, escravo de João Francisco Pedroso, 25 anos, batizado em Recife e crismado em São João del Rey, quando seu senhor fora ocupar o posto de capitão-mor”³¹⁶. O relato desse escravo é repleto de uma

³¹² COUCHAUX, Brigitte. Lilith. In.: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução Carlos Sussekind [et. al.]; 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 582.

³¹³ COUCHAUX, Brigitte. Op. Cit., p. 583.

³¹⁴ KRAMER, H. SPRENGER, J. *apud* DELUMEAU, Jean. Op. cit., p. 466.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 467.

³¹⁶ MOTT, Luiz. Op. cit., p. 74.

imaginação fantástica. Segundo Luiz Mott, José Pereira declarou ter sido iniciado nas “artes diabólicas” em Pernambuco por um negro chamado Zamita. Daí por diante se tornou conhecedor de magias e de orações poderosas. Em seis de abril de 1731, José Francisco Pereira foi interrogado pelo tribunal da inquisição em Lisboa, declarando para os juízes que

era tão íntimo com o demônio, que com ele tratou muito tempo torpe e lascivamente, o que já era em Pernambuco, e servindo-lhe o Demônio em figura de mulher para a sua torpeza, tendo com ele, há muitos anos, cópula carnal, sendo o demônio nela sempre Súcubo, e algumas vezes a teve o Demônio com ele sodomia, sendo o mesmo Demônio agente na figura de homem...³¹⁷

Ele descreve o demônio Súcubo como uma mulher “às vezes bem parecida, outras vezes, feia, sempre de cor branca, às vezes moça, outras vezes mais velha, e sempre bem trajada e composta”. Quanto ao ato sexual,

achava que na cópula com o Demônio como mulher, que ele tinha frialdade e aspereza naquela carne, o que não achava na das mulheres. Via também que ele tinha as pernas tortas e os pés como de lebre, [...] Disse mais, que em todo tempo mais lhe custava penetrar o Demônio do que a qualquer mulher que não fosse deflorada, e sempre achou por dentro do vaso do mesmo Demônio durezas, frialdades, asperezas, e sempre lhe saía o seu membro viril com dores, mostrando sinal de que se lhe tirara alguma película, ficando sempre muito moído e fraco³¹⁸

A partir desse relato colhido de um brasileiro na Lisboa do século XVIII, percebemos que o imaginário nutrido pelo medo da sexualidade feminina e representado no mito da *vagina dentata* é remanescente na cultura popular nordestina, sendo resgatado por Nei Leandro de Castro em seu romance, ao construir a Mãe de Pantanha através de *substratos mentais* remanescentes de imaginários de culturas várias.

Na Literatura Brasileira contemporânea existem várias obras que resgatam o mito da *vagina dentata*, dentre elas estão *A Guerra no Bom Fim*, de Moacyr Scliar; *Onde Andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu; e *A grande arte*, de Rubem Fonseca. Sobre esta obra, comenta Malcolm Silverman que “particularmente memoráveis são seus duelos verbais com [a personagem] Mandrake e seu conto hiperbólico da fantástica vagina dentada, que o teria emasculado se ele não tivesse servido um bife no último minuto”³¹⁹. Assim como o “quengo” fez a diferença entre a

³¹⁷ MOTT, Luiz. *Op. cit.*, p. 75.

³¹⁸ *Ibidem*, p.75.

³¹⁹ SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Tradução de Carlos Araújo. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 125.

vida e a morte de Ojuara, Mandrake também usou a inteligência para escapar dos dentes afiados da misteriosa vagina dentada.

Observamos também que da Baixa Idade Média ao Renascimento há um crescente medo do corpo feminino. Teme-se a sexualidade da mulher, pois esta é considerada elemento de perdição. Desse modo, a *mentalidade* da época a ignora e a rejeita, prestando-lhe uma homenagem distanciada na literatura, isenta de qualquer contato físico com a realidade feminina. De acordo com Nogueira, “na idealização amorosa a mulher toma a forma da mais suave felicidade que o homem pode conhecer, mas esta felicidade (por sua própria condição ideal) o homem nunca atinge”³²⁰.

Nesse contexto medieval da mulher idealizada, em *As Pelejas de Ojuara* encontra-se Leonor, filha do fazendeiro Ruzivelte.

Naquele tempo todo Ojuara já tinha ouvido de ficar enfarado, da própria boca do fazendeiro, que ele dava dez contos de reis, um dinheirão, para quem tirasse a goga do tal boi mandingueiro. E se o vencedor fosse bem apessoado, assim que nem Ojuara, ele era capaz de dar a mão de sua filha em casamento.

– Leonor, não é por ser filha minha, não. Vive de estudar, inda por cima borda, costura e cozinha, direitinho a mãe dela, que Deus a tenha. Estuda até língua das estranjas com uma ex-freira que eu mandei buscar em Natal.

A certa altura, com umas talagadas de cana na cabeça, Ojuara não resistiu à curiosidade:

– Que mal pergunto, seu Ruzivelte: onde está a menina Leonor?³²¹

Leonor não saiu do quarto ou não apareceu para Ojuara até a captura do Boi Mandingueiro, momento em que seu destino é decidido pelo pai ao premiar o caboclo Ojuara com sua mão e mais dez contos de réis. Assim como na literatura trovadoresca a mulher é idealizada e sem nenhuma referência ao contato carnal dos amantes, Ojuara idealiza Leonor, porém, primeiramente de modo pejorativo, processo inverso ao da vassalagem amorosa medieval:

Ojuara ficou de olho grudado na porta do quarto, sentado bem na ponta de uma cadeira estofada, pensando daqui a pouco vai entrar um mulher balofa como o pai, conversadeira como o pai, cheia de palavras difíceis lá naquela língua das estranjas, só espero que Ela não cutuque a gente antes de cair na gaitada, porque já estou com as costelas doendo de tanto levar dedada.³²²

No entanto, para a surpresa do caboclo, Leonorzinha era um encanto de moça, conforme podemos observar no seguinte trecho:

³²⁰ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. 2004. *Op. cit.*, p. 182.

³²¹ CASTRO, Nei Leandro de. *Op.cit.*, p. 185.

³²² *Ibidem*, p. 200.

Foi um minuto bem demorado, depois de que Ojuara viu entrar no quarto a menina Leonor, Leonorzinha. Não era bem uma mulher. Era uma fada de história de trancoso, princesa, branca-de-neve, estrela-d'alva, Aldeberã, raio de luz doçura de regato, brisa matinal, aurora dos desesperados, nossa senhora dos aflitos, vela suave no pôr-do-sol de um rio, flor do campo, roa, brinco-de-princesa, margarida, miosótis, lírio, copo-de-leite.³²³

Ao modo da literatura trovadoresca, Ojuara fica tão estupefato com a beleza delicada de Leonor, que chega a venerá-la como “Nossa Senhora dos Aflitos”, a “aurora dos desesperados”. Assim como nas gestas e torneios da cavalaria na Idade Média, Leonor é dada como prêmio para Ojuara, após a captura do Boi Mandingueiro. No entanto, seu coração pertence a outro vaqueiro, Jé Bernardo. Nosso herói fica sensibilizado com a situação dos amantes e recusa a mão de Leonor como parte do prêmio. Desse modo, Ojuara é convidado a ser padrinho do casamento dos, então, noivos, Jé Bernardo e Leonor. Porém, o caboclo não consegue parar de pensar na beleza angelical da filha do fazendeiro. Ao ser chamado por Ruzivelte para uma farra com prostitutas em um bordel, Ojuara copula com muitas mulheres e, misteriosamente, “por artes do Tinhoso”³²⁴, todas engravidam e dão à luz a várias crianças, todas contendo traços da formosa Leonor.

Numa noite, dois dias antes do casamento, o “xeleléu”³²⁵ do fazendeiro Ruzivelte, Franco Jorge bateu à porta de Ojuara, trazendo um lenço de linho, “branco como um copo-de-leite”³²⁶:

– Olhe aqui! Mandaram para você.
 Ojuara tomou nas mãos o delicado trabalho, com um coração bordado no centro e abaixo umas letras que não faziam sentido.
 – Quem mandou?
 – O senhor não adivinha?
 – Adivinho não.
 – Claro que só pode ser coisa dela. Quem mais borda tão bem? Quem mais sabe inglês nesses cafundós.
 – Leonor! – Exclamou Ojuara, sentindo o coração disparar, ao mesmo tempo em que um forte calor percorria os seus ovos.³²⁷

O desejo carnal de Ojuara por Leonor desde a noite com as prostitutas continuava abrasado. A filha do fazendeiro manda um lenço perfumado e bordado com

³²³ *Ibid.*, p. 200.

³²⁴ CASTRO, Nei Leandro de. *Op.cit.*, p. 223.

³²⁵ *Ibidem*, p. 190. De acordo com o dicionário da Língua Portuguesa Houaiss, xeleléu é um substantivo masculino de expressão regional, do Rio Grande do Norte, que significa adulator, bajulador. Cf.: HOUAISS, Instituto Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Editora Objetiva, dez. 2009.

³²⁶ CASTRO, Nei Leandro. *Op. cit.*, p. 219.

³²⁷ *Ibidem*, p. 219-220.

uma frase em inglês que, segundo Franco Jorge, quer dizer “eu te amo”³²⁸, e pede ao “puxa-saco” que entregue o mimo a Ojuara antes que seu noivo volte de Juazeiro do Norte, onde foi pagar uma promessa ao Padre Cícero.

Ojuara confessa a Franquinho que aquilo o perturbou, conforme observamos no seguinte trecho do diálogo entre os dois:

– Sabe, rapaz, isso atrapalha meu juízo. Você pode me deixar sozinho? Eu preciso pensar. – Ojuara sentiu as têmporas latejando, no mesmo ritmo do sexo e do coração.

– Olhe que é um segredo só nosso – disse Franco, com a voz muito afetada. Em seguida, com dois saltinhos, saiu pela porta.

Ojuara levou o lenço ao nariz: um suave perfume de lavanda penetrou na sua alma. O calor agora era por todo o corpo, e ele teve que abrir a janela para se refrescar. Aí a lua cheia invadiu o quarto, iluminou seu corpo em fúria mansa, lhe deu uma vontade de ser livre como um cão que vai em frente e fica cego e mata e morre por um odor de fêmea no cio. Teve vontade de uivar para a lua.

– Aangara! Acai, aangara! – gemeu Ojuara, querendo afastar a figura do tentador, do Anhangá cheio de angaipaba, ruindade, pecado.³²⁹

O “carteiro do Bufute”³³⁰, Franco Jorge, era um dos únicos acordados na fazenda, quando Ojuara, que resolveu ir embora, saiu “em marcha lenta” com o cavalo, mas desviou o caminho para passar em frente à janela do quarto de Leonor e se deparou com a seguinte cena:

E sob a lua que o empapava de uma luz branca e leitosa, ele viu uma coisa em que durante muito tempo não quis acreditar. À sua passagem, a janela se abriu e Leonor apareceu. Sem dizer uma palavra, despiu a camisola e lhe ofertou a visão dos seios mais bonitos do mundo [...] e a luz da lua era tão intensa que Ojuara percebeu: o desejo que aguçava os bicos também arrepiava toda região cor de rosa em volta. Olharam-se num silêncio maior do que a paz da lua nas alturas.³³¹

O herói potiguar rogou à deusa, mãe de Tupã, e saiu disparado no cavalo. Naquele momento, misteriosamente uma reação tomou conta de todos os homens da fazenda, que “acordaram ao mesmo tempo levando por instinto as mãos aos coldres”³³², assim como a natureza também reagiu ao grito de dor e de desejo de Ojuara, quando “em suas covas, as onças protegeram as crias e uma canguçu enorme, de olhos amarelos incendiados pelo luar, parou de comer um veado abatido havia poucos minutos”³³³.

³²⁸ *Ibid.*, p. 220.

³²⁹ CASTRO, Nei Leandro de. *Op.cit.*, p. 220.

³³⁰ *Ibidem*, p. 220.

³³¹ *Ibid.*, p. 221.

³³² *Ibid.*, p. 221.

³³³ *Ibid.*, p. 221.

Percebemos que, no romance estudado, nem a mulher considerada por Ojuara como a mais pura, a personagem criada em um regime patriarcal, Leonor, escapou às tentações luxuriantes do Diabo. No entanto, o narrador põe em dúvida o episódio da tentação de Leonor, conforme observamos no seguinte excerto:

Pela beleza da festa do casamento, pela alegria dos noivos, tudo descrito mais tarde no livro de Celso da Silva, é pouco provável que o episódio da tentação de Leonor tenha acontecido.

Por que então o narrador se acha com o direito de registrar tão perjuro fato? Das duas, uma: conscientemente ou não, ele gostaria que o encontro amoroso com Leonor acontecesse. Segunda hipótese: pode ter sido trama do personagem Franco Jorge, por que o narrador não morre de amores. Como toda antipatia é recíproca, o garachué deve ter inventado a intriga do lenço branco, que nem original é, pois provocou uma grande tragédia em tempo mais antigo.³³⁴

Notamos a intervenção do narrador na história da tentação de Leonor, que confessa torcer por um enlace amoroso entre a casta filha do fazendeiro e o valente Ojuara, e também justifica que, por sua antipatia à personagem Franco Jorge, fez o “xeleléu” agir na provocação do pecado cometido por Leonor.

A construção dessa personagem feminina está repleta de *resíduos* da *mentalidade* do medievo em relação às mulheres facilmente influenciáveis pelo Demônio. O meio em que foi educada, sob a proteção e autoridade do dono de terras, o fazendeiro Ruzivelte, a maneira como foi conduzida a um casamento forçado, por escolha do pai, que selecionou o homem mais valente para dar sua mão, entre outros aspectos, inserem-na nos moldes da mulher medieval subordinada às vontades do homem que tem sua guarda, o pai ou o marido. De acordo com Christiane Klapisch-Zuber, “desde a Antiguidade Tardia e os primeiros Pais da Igreja, o desequilíbrio entre os sexos e uma tendência a favor do masculino, assim como a constituição do feminino em conceito abstrato, marcaram o pensamento ocidental; nós o herdamos”³³⁵. A partir da narrativa bíblica do livro do *Gênesis*, a mulher é representada no imaginário cristão ocidental como um ser frágil, emocional e subordinada ao homem.

No sertão nordestino representado no romance, percebemos a permanência desses valores morais cristãos, pois, na Idade Média, de acordo com Carlos Nogueira, “teórica, legal e emocionalmente a família patriarcal era considerada a base da

³³⁴CASTRO, Nei Leandro. *Op. cit.*, p. 221-222.

³³⁵KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino/Feminino. In.: LE GOFF, Jacques. SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol II. Bauru, SP: Edusc, 2006, p. 138.

organização social”³³⁶, assim como nesse cenário rural do romance de Nei Leandro de Castro.

Da Alta à Baixa Idade Média, permanecendo atualmente através do processo de *longa duração da mentalidade*, a sensualidade e a sexualidade feminina, basicamente sãs e naturais, reprimidas em nome de um modo de vida sublime, criam uma tensão emocional na coletividade. Segundo Carlos Nogueira, principalmente na Idade Média,

em todo o imaginário paira a imagem de seres frágeis, ineptos e que devem ser tutelados: as mulheres. E é nesse grupo social que a tensão emocional transborda em um erotismo forte e sem freios, impossível de ser controlado, uma vez que já é fruto de uma repressão material e mental.³³⁷

Apreendida em seu quarto, Leonor liberta sua nudez para Ojuara, que foge, temendo arruinar a vida da donzela tomada momentaneamente pela luxúria. Demonstrando que a razão masculina conserta ou evita a falta da mulher que é tomada pelas emoções.

As três personagens diabólicas, Dualiba, Mãe de Pantanha e Leonor, cada uma representando a luxúria que perturba o caboclo Ojuara e o põe no caminho da perdição, por vezes aproximando-o da morte, são representações do imaginário nordestino híbrido e *cristalizado*, no que diz respeito à mulher como representante máxima do Mal. Nesse universo lúdico dos causos, das contações de história e das narrativas populares, em que o romance do escritor potiguar está imerso, verificamos a presença de uma mulher conhecedora dos segredos mágicos, uma artesã demoníaca, capaz de se utilizar do seu corpo como instrumento da ação diabólica.

3.3. Imaginário diabólico residual do medievo

O Diabo é uma das personagens mais frequentes em diversas manifestações da cultura popular do Nordeste e aparece como personagem principal em numerosos contos, lendas, cantigas, autos, romances, desafios e representações pictóricas; em outras vezes atua como personagem secundária ou como “invisível operador de

³³⁶ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. 2004. *Op. cit.*, p. 176.

³³⁷ *Ibidem*, p 184.

bastidores”³³⁸, tornando-se presença constante em narrativas que contenham traços de horror ou mistério.

Não só nos folhetos de cordel do Ciclo do Demônio Logrado, nas histórias contadas pelo povo no seu lazer noturno, nos alpendres das fazendas, nas bodegas, ou na literatura regional, o Diabo é uma personagem assídua. Nos folguedos populares, que se perpetuam através da oralidade como manifestações teatrais, o Demônio não podia deixar de ter sua participação, “sob pena de dar motivo à separação do popular e da popularidade”³³⁹.

Uma manifestação da cultura popular como o bumba-meu boi, que tem dezenas de variações denominativas³⁴⁰ e está presente em todo o Nordeste, é considerada por Hermilo Borba Filho³⁴¹ como um dos mais originais espetáculos populares nordestinos. Nesse espetáculo popular, que se constitui de um auto ou drama pastoril natalino, o Capiroto, assim como o Babau, o Morto-carregando o vivo, o Mané Pequeno e o Jaraguá, são personagens consideradas fantásticas. Na marujada ou bailado dos marujos, inspirado no romance português da *Nau Catarineta*, o Diabo é representado na figura de um gajeiro da mezena, que, no folguedo, exige a alma do Capitão General e dos tripulantes da desventurada embarcação por ter dado a boa notícia da comida e da terra próxima, quando a fome e a sede levam todos ao desespero. No Mamulengo, o popular teatro de fantoches, de acordo com Hermilo Borba Filho, o Diabo e a morte são “duas figuras indispensáveis em quase todas as pecinhas de mamulengueiros”³⁴². O pastoril também é um folguedo popular, apresentado geralmente no mês de dezembro, em que o Diabo recebe o nome de Lusbel e lança mão de várias traquinagens para desviar as pastoras do caminho de Belém, cidade onde nasceu Jesus Cristo.

Em todas essas manifestações culturais brasileiras notamos aspectos culturais do colonizador. Sendo assim, o europeu, que ao chegar à América tentou encontrar traços das etnias asiáticas em nossos aborígenes, chamando-os de índios, trouxe consigo todo um imaginário repleto de monstros e seres fantásticos, alimentados pelas narrativas de viagens de Montecorvino, Pian Del Carpine, Marco Polo e outros exploradores

³³⁸ PONTES, Mário. *Op. cit.*, p. 11.

³³⁹ SOUTO MAIOR, Mário. *Op. cit.*, p. 96.

³⁴⁰ No Piauí e no Maranhão, chama-se boi-de-reis; reisado-cearense e boi-surubi, no Ceará; no Rio Grande do Norte, é chamado de boi-calemba e rei-de-boi; e na Paraíba e em Pernambuco tem o nome de cavalo-marinho e bumba, mas também é conhecido como bumba-meu boi em todo o Nordeste. (Cf.: SOUTO MAIOR, Mário. *Op. cit.*, p. 96).

³⁴¹ BORBA FILHO, Hermilo. *apud* SOUTO MAIOR, Mário. *Ibidem.*, p. 96-97.

³⁴² SOUTO MAIOR, Mário. *Op. cit.*, p. 98.

medievais que percorreram a Ásia e a região do Índico do século XII até fins do século XIV. Dessa forma, segundo Laura de Mello e Souza,

todo um universo imaginário acoplava-se ao novo fato, sendo simultaneamente, fecundado por ele: os olhos europeus procuravam a confirmação do que já sabiam, relutantes ante o reconhecimento do outro. Numa época em que *ouvir* valia mais do que *ver*, os olhos enxergavam primeiro o que se *ouvira dizer*; tudo quanto se via era filtrado pelos relatos de viagens fantásticas, de terras longínquas, de homens monstruosos, que habitavam os confins do mundo conhecido.³⁴³

A *mentalidade* do homem do século XVI, herdada de seus antepassados medievais através do processo de *longa duração*, fazia pouca distinção entre o que nós chamamos de natural e sobrenatural. Para Robert Muchembled,

a imaginação ocidental ficcionou à vontade sobre o tema do estrangeiro. Os índios foram descritos como vivendo sobre um grande pé, tendo alguns, ou a cabeça embaixo, ou um único olho, uma tromba em lugar da boca etc. O choque cultural contribuiu, certamente, para reforçar a visão mágica do corpo, que se expressava com crescente intensidade nas obras médicas do tempo e tinha sua origem no pensamento medieval.³⁴⁴

Destarte, o europeu imerso no imaginário fantástico das narrativas de viagens da Idade Média, ao se deparar com uma realidade inédita em um “Novo Mundo”, perdia aos poucos a capacidade de reconhecimento da cultura do outro. De acordo com Laura de Mello e Souza,

havia se passado trezentos anos, tempo suficiente para que as projeções mentais dos europeus quinhentistas se espraiassem pelo continente recém-descoberto, somando-se ao universo imaginário de povos de outras culturas e, finalmente, fundindo-se a eles. Com o processo colonizador, tecer-se-ia um imaginário colonial americano [...] Apesar de específico – colonial –, o Novo Mundo deveria muito aos elementos do imaginário europeu, sob cujo signo se constituiu.³⁴⁵

Sendo assim, ao encontrar no Brasil os indígenas, curiosos e seminus, o Diabo presente no imaginário dos portugueses não desperdiçou a oportunidade de espalhar sua maligna influência, atraindo o olhar dos membros da expedição portuguesa para a nudez acobreada das índias. Segundo Gilberto Freyre,

o europeu saltava em terra escorregando em Índia nua. As mulheres eram as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes, indo esfregar-se nas pernas desses que supunham semideuses. Davam-se ao europeu por um pente ou um caco de espelho.³⁴⁶

³⁴³ SOUZA, Laura de Mello e. *O Diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 34. Grifo da autora.

³⁴⁴ MUCHEMBLED, Robert. *Op. cit.*, p. 106.

³⁴⁵ SOUZA, Laura de Mello e. *Op. cit.*, p. 35.

³⁴⁶ FREYRE *apud* SOUTO MAIOR. Mário. *Op. cit.*, p. 15

Até para o nome da nova terra houve explicações que identificassem o Brasil com o Inferno³⁴⁷. Desse modo, o Brasil, nascia sob a influência do Diabo e das projeções do homem ocidental.

Observamos que as narrativas coloniais, que tratam da chegada dos portugueses ao Brasil, divinizaram a natureza e demonizaram o índio, suas crenças e tradições, assim como fizeram, posteriormente, com as dos africanos. No que diz respeito à natureza, notamos o cultivo de uma ideia de prolongamento da Europa e, portanto, um lugar possível para a concretização dos mitos de um Paraíso terrestre. Porém, no tocante aos homens que aqui viviam, com exceção dos portugueses, houve uma demonização do humano “em proporções jamais sonhadas por toda a teratologia europeia”³⁴⁸. Existiu inicialmente um estranhamento da natureza, do calor, das nuvens de insetos, dos animais exóticos, mas nada se comparou ao repúdio às práticas de canibalismo, à lascívia dos índios, aos rituais indígenas e africanos.

Para entendermos como se propagou o mito do Diabo do Nordeste brasileiro, devemos ter consciência da base formadora da nossa cultura, que foi estruturada a partir da fusão de três etnias: a indígena, a africana e a lusitana³⁴⁹. Para Roberto Pontes, essas três etnias, ao se fundirem, constroem “algo original em busca de *crystalizar-se* ao produzir cultura”³⁵⁰, ou seja, é essa miscigenação de culturas que traça o perfil do que se convencionou hoje chamar de *identidade*, pois, segundo Pontes, “a cultura consiste numa contínua transfusão de *resíduos* indispensáveis ao recorte próprio da *identidade nacional*, qualquer que seja esta”³⁵¹.

É com base no estudo do *hibridismo cultural*, ou seja, da sobreposição de identidades diferentes, comum em países como o Brasil, formado a partir da convivência entre vários povos, que buscamos desenvolver um estudo do imaginário mítico acerca do Diabo no Nordeste do Brasil, representado no romance de Nei Leandro de Castro.

³⁴⁷ Como na famosa explicação de Frei Vicente do Salvador, o primeiro a identificar o nome do país pela presença da madeira tintorial de cor avermelhada, que também construiu uma explicação de cunho religioso, aludindo ao embate entre o reino de Deus – o Céu – e o reino do Diabo – o Inferno, associando o território brasileiro ao âmbito das possessões demoníacas. Para Mello e Souza, o religioso, “sobre a colônia nascente, despejou toda a carga do imaginário europeu, no qual, desde pelo menos o século XI, o demônio ocupava papel de destaque” (Cf.: SOUZA, Laura de Mello e. *Op. cit.*, p. 43).

³⁴⁸ SOUZA, Laura de Mello e. *Op. cit.*, p. 47.

³⁴⁹ PONTES, Roberto. *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*: estudo da obra de José Gomes Ferreira, Carlos Drummond de Andrade e Agostinho Neto. Fortaleza: EUFC, Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999, p. 163.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 163.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 163.

Inicia-se, assim, a propagação do mito do Diabo no Brasil. Essa fantástica herança cultural somou-se ao universo não menos fantástico indígena e posteriormente ao africano, construindo o imaginário diabólico que conhecemos atualmente através da literatura popular em verso e de diversas obras literárias classificadas como eruditas³⁵².

3.4. Exu, Anhangá e demônios familiares

A partir de elementos europeus, indígenas e africanos, buscamos entender como se deu a formação do Diabo, personagem frequente em manifestações da cultura popular, que no romance é apresentado de forma híbrida, a ponto de atribuir-lhe os nomes de Exu e Anhangá, seres sobrenaturais presentes nas crenças africanas e indígenas respectivamente. Portanto, o Diabo encontrado em *As Pelejas de Ojuara* é um ente sobrenatural genuinamente brasileiro, por considerarmos a formação da nossa cultura a partir da fusão das três etnias anteriormente citadas.

O Diabo e seus sequazes estão presentes no cotidiano das personagens do romance, por vezes, tornando-se até companheiros e protetores do caboclo Ojuara. Em um dos episódios que integram a narrativa central do romance, nosso herói conhece três velhinhos simpáticos, “que conversam em redor de uma fogueira, fumando cachimbo, acocorados que nem índios” na cidade de Pau dos Ferros.

O primeiro dos velhos a se apresentar é Chico Rabelê³⁵³, que, em seguida, apresenta os outros dois, Miguel de Sá³⁵⁴ e Pedro Bala³⁵⁵. As três personagens logo são

³⁵² *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa; *O sargento verde*, de José Lins do Rêgo; *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna; *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado, entre outras obras que retratam o mito do Diabo, assim como foi construído em solo brasileiro, um ente representante do Mal a que pertencem características de culturas várias, um ser tão híbrido quanto à primeira concepção de Lúcifer no imaginário medieval.

³⁵³ O nome da personagem Chico Rabelê faz uma referência ao escritor francês, do século XVI, François Rabelais que ficou conhecido pelas obras *Gargântua e Pantagruel*, em que explorou farsas, lendas populares e romances, assim como obras clássicas, semelhante ao que é feito n’ *As Pelejas de Ojuara*.

³⁵⁴ O nome atribuído a esse demônio familiar pode ser entendido como uma referência ao escritor espanhol Miguel de Cervantes Saavedra. Não podemos negar que o romance aproxima-se das narrativas cavaleirescas. Luiz Carlos Barreto afirma que clássicos como Cervantes encontram-se escondidos nas páginas do romance de Nei Leandro de Castro. Para ele, “é só procurar que encontra”. (Cf.: BARRETO, Luiz Carlos. In.: CASTRO. Nei Leandro de. *Op. cit.*, contracapa)

³⁵⁵ Pedro Bala é uma personagem tirada da infância do autor, como o explica Nei Leandro de Castro em um texto de sua autoria publicado no jornal *Tribuna do Norte*, “mais duro do que tudo isso era o sacrifício de horas e horas sentados nos bancos escolares. Quando a platéia já era razoável, chegava Pedro Bala, não o jogador famoso, mas o contador de histórias. Velho, moreno, baixo, ela assumia o seu

caracterizadas pelo narrador como adivinhas, fato que na Idade Média, assim como no Brasil colonial, era considerado como atributo inspirado pelo Demônio. Na Baixa Idade Média, Santo Tomás de Aquino considerava o dom da vidência, ou seja, adivinhar o futuro e superar as potencialidades da razão humana consistia em um pecado grave, que via como pacto demoníaco. Para Norman Cohn, “o caráter pecaminoso deste ato se deduz do fato de só ser possível com a intervenção de um demônio”³⁵⁶. Essa crença permaneceu no Brasil colônia, onde vários casos investigados pelo Tribunal do Santo Ofício foram julgados.

Aos velhos de Pau dos Ferros era atribuído o poder de lançar previsões que na maioria das vezes se configuravam em desgraças. O narrador revela que

sim, os três velhos eram piagas, videntes que se reuniam toda primeira sexta-feira do mês e ficavam contando histórias muito antigas ou que ainda iam acontecer. O vilarejo tinha medo deles, e naquelas noites todos iam dormir com as galinhas. Ainda por medo, muita gente deixava debaixo do pé de pau comida, bebida, fumo do grosso pra cachimbo e a fogueira já acesa. Ao se recolherem às suas casas, todos os habitantes de Pau dos Ferros, até os homens mais corajosos, rezavam para que as bocas dos três velhos não se virassem na direção de suas casas, não previssem misérias contra suas famílias. Uma história contada por qualquer um dos três era bater e ver. Geralmente desgraça da feia, mas ninguém tinha coragem de brigar com os velhos, nem mesmo o delegado, homem danado de disposto.³⁵⁷

Ojuara também constata a presença do demoníaco. Traços como o odor de enxofre e a aparência defeituosa dos velhos fez o caboclo concluir, com base nos preceitos da cultura popular, que “era coisa do Cão, pelo cheiro de enxofre e casca de ovo queimada”. Porém, o destemido herói potiguar, não se abala com os indícios do sobrenatural demoníaco e logo aceita o convite dos velhos aparentados do Tribufu, sentando em redor da fogueira para escutar a história sobre a Mãe de Pantanha.

papel no palco da calçadas, rodeado das crianças. E aí começavam as aventuras que iam sendo narradas em voz baixa, com o narrador dando pausas, fazendo suspense, prendendo a platéia, enquanto os meninos prendiam a respiração. Geralmente eram histórias de espantar. Como aquela do diabo que entrava numa casa pelo teto e ia caindo aos pedaços. Depois as partes do Tribufu se juntavam e ele partia para destruir quem estivesse na casa visitada. Os meninos, até os mais valentes, se arrepiavam de medo com aquelas histórias tão bem contadas. A maioria iria ter pesadelos, mas no dia seguinte todos voltavam a ouvir as histórias de Pedro Bala. No meu medo, nas minhas fantasias, eu achava que Pedro Bala era o Cão em figura de gente. E o que ele contava eram lembranças do que havia feito pelo meio do mundo. O Cão tinha muitos disfarces e um deles podia ser daquele bruxo que se fazia de pobre, de manso, de amigo das crianças.” (Cf.: CASTRO, Nei Leandro de. Personagens Preferidos. In.: *Jornal Tribuna do Norte*. <http://www.tribunadonorte.com.br/coluna/2004/data/22-6-2007>). O autor transforma a personagem da vida real em um demônio familiar no romance, atribuindo-lhe traços sobrenaturais, assim como relata ser fruto da sua imaginação na infância.

³⁵⁶ COHN, Norman. *apud* SOUZA, Laura de Mello e. *Op. cit.*, p. 210.

³⁵⁷ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 65-66.

O imaginário medieval atribuía de maneira habitual às exalações mais horríveis a fenômenos demoníacos. Para o homem do medievo, cheirar mal indicava ao mesmo tempo a presença do Diabo, do pecado e da doença. De acordo com Muchembled,

cheirar mal tornar-se-ia, um dia, uma marca essencial da inferioridade social. Enquanto não se chegava a isso, o mau cheiro evocava ao mesmo tempo, a imagem do diabo, a das doenças e dos remédios olfativos indispensáveis para sobreviver às mesmas, a dos gozos carnavais e da culpa resultante do fato de a isto entregar-se com demasiada intensidade. O nariz dizia espontaneamente o prazer e o terror.³⁵⁸

Elizabeth Martins confirma a presença dessa crença popular medieval em cordéis de metamorfoses e ressalta que o cheiro de enxofre do Diabo é relacionado ao bode, animal que se relaciona com as crenças sobre o Demônio.

O bode muito se aproxima de Satanás, não só pela correspondência física, pois os pés do Diabo têm o mesmo formato das patas dos caprinos. Além disso também a palavra pode significar indivíduo feio, repugnante, pessoa que cheira mal, e aqui vale lembrar o cheiro de enxofre exalado pelo Diabo, segundo o mito que envolve essa figura.³⁵⁹

No romance, a maioria das manifestações do demoníaco vem acompanhada desse odor pestilencial, o que não parece assustar o caboclo Ojuara, mas que incomoda muitas personagens ao longo dos vários episódios que integram a narrativa.

A aparência dos três velhos também é mencionada para incitar seu parentesco com o Das-Trevas. Porém, único velho de quem o narrador descreve minuciosamente as características físicas é Miguel de Sá: “Era alto, usava um cavanhaque de bode e não procurava esconder, em nenhum gesto, que tinha o braço esquerdo torado no meio”³⁶⁰. De acordo com os princípios da demonologia medieval, o Diabo e seus demônios quando se apresentam na forma humana trazem sempre consigo uma característica que revela sua natureza infernal, como se seus defeitos morais fossem transfigurados em sua aparência física. Esse é um traço *remanescente* na cultura popular do Brasil, no que diz respeito ao relato da imagem do Inimigo, o que é confirmado por Laura de Mello e Souza³⁶¹ ao analisar os processos inquisitoriais do Brasil colonial.

Chico Rabelê conta a história de Pantanha e durante sua narrativa diversos traços denunciam sua natureza demoníaca. Ele atira uma casca de ovo na fogueira, para exalar

³⁵⁸ MUCHEMBLED, Robert. *Op. cit.*, p. 138.

³⁵⁹ MARTINS, Elizabeth Dias. 2003. *Op. cit.*, p. 304-311.

³⁶⁰ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 65.

³⁶¹ SOUZA, Laura de Mello e. *Op. cit.*, p. 326-331.

o odor de enxofre, que “era o cheiro preferido dos três compadres do Tinhoso”³⁶²; cospe quatro metros contra o vento; dá um “esbregue” em Ojuara e faz com que a fogueira estaleje e suba “uma fumaça com cheiro do Dianho”³⁶³; incita as aves de agouro; e fala com um tom de voz, que “jamais alguém suspeitaria existir numa caixa de peitos como a sua”³⁶⁴. Entretanto, a despeito das aparências, os velhos não fizeram nenhum mal para Ojuara, nem lhe rogaram pragas. Ao invés disso, Ojuara ganhou a simpatia dos velhos, pois não teve medo deles e também elogiou a maneira de como Rabelê contava suas histórias, como podemos observar no trecho:

– Seu Rabelê – disse Ojuara, na pausa que o velho fez pra tomar uma –, eu passo a vida inteira e mais seis meses sem sair do canto, só ouvindo o senhor contar história.

O velho riu, mostrando as gengivas roxas e desdentadas. Se tinha qualquer pinimba com Ojuara, a pinimba findou ali mesmo, apagada pela borracha do elogio.

– Venha tomar mais uma de engasga-gato e comer umas paredes – convidou Pedro Bala. – Você é dos nossos.

– Forre o bucho, menino. Saco vazio não fica de pé – disse Miguel de Sá, ofertando, uma mão cheia de jabá com farinha.³⁶⁵

Chico Rabelê continuou a história e terminou com o seguinte arremate³⁶⁶:

– Entrou na perna de um Pinto, saiu na perna de um pato, o Das-Trevas mandou dizer que cada um conte mais quatro.

Quando Chico Rabelê disse o nome do Manfarro, todos os paus da fogueira estalaram de uma vez. O cheiro de enxofre e casca de ovo queimada empestou tudo. Dez bacuraus com olhos de fogo levantaram vôo, parecendo um boitatá subindo no breu da noite.³⁶⁷

Os velhos avisaram a Ojuara sobre o perigo da vagina dentada da Mãe de Pantanha e ofereceram proteção ao herói potiguar, logo antes de sumirem de uma forma misteriosa, como podemos observar no seguinte excerto:

Um a um, os velhos entraram na fogueira e desapareceram em rolos de fumaça com cheiro de enxofre e casca de ovo queimada. Logo depois, um galo rasgou a madrugada com seu canto de esporão afiado.³⁶⁸

³⁶² CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 65.

³⁶³ *Ibidem.*, p. 67.

³⁶⁴ *Ibidem.*, p. 68.

³⁶⁵ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 73.

³⁶⁶ Luís da Câmara Cascudo atribui o nome de fórmulas finais ao desfecho que o contador Chico Rabelê dá a história de Pantanha, adaptando o final popular aos intentos demoníacos. A fórmula final registrada por Cascudo é: “Era um dia uma vaca chamada Vitória. Morreu a vaquinha, acabou-se a história. Pé de pinto, pé de pato, peço agora que me conte quatro...” (Cf.: CASCUDO, Luis da Câmara. 1984, p. 232)

³⁶⁷ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 75.

³⁶⁸ *Ibidem.*, p. 76.

Em alguns relatos medievais, diabretes como os três velhos da fogueira de Pau dos Ferros eram chamados de demônios familiares. Essas personagens mágicas eram atribuídas primeiramente às bruxas. No imaginário *residual* na colônia, houve vários relatos de bruxaria que apontaram a presença do Diabo ligado a esses seres sobrenaturais. De acordo com Mello e Souza, “a aparência repulsiva e por vezes aterradora não impedia, entretanto, que o diabo fosse solicitado e invocado em conjuros. No período colonial, parece ter sido bastante frequente o recurso às forças demoníacas”³⁶⁹. A mando de Satanás, os demônios familiares apareciam para dar seus préstimos às feiticeiras

Miguel de Sá, Chico Rabelê e Pedro Bala são caracterizados próximos a essa personagem diabólica medieval. Ojuara consegue sua proteção somente pela simpatia, assim como o Diabinho da mão furada, da obra homônima³⁷⁰ da literatura Portuguesa, atribuída a Antonio José da Silva, o Judeu, que data do início do século XVIII. André Peralta, da mesma forma que Ojuara, adquire a confiança e a simpatia do Diabinho que o segue em suas aventuras oferecendo-lhe proteção. Outra história semelhante é encontrada no poema do cearense Patativa do Assaré, “Brosogó, Militão e o Diabo”³⁷¹, em que Brosogó, um vendedor ambulante, recebe a ajuda do Diabo, que não lhe pede nada em troca, pois é grato pelo sertanejo ter acendido, certa vez, três velas para ele, sem pedir nada em troca. O Capeta ajuda Brosogó a se livrar da dívida que adquiriu com Militão, um esperto comerciante que enrola o ingênuo miçangueiro, mas não engana o Diabo, o Pai da Mentira.

Personagens como os três velhos da fogueira e o Diabinho da mão furada estão presentes em algumas narrativas renascentistas. De acordo com Alberto Cousté, Marcellus Pallingenius, cidadão de Ferrara, que viveu no século XVI, relata um encontro com três demônios familiares³⁷².

³⁶⁹ SOUZA, Laura de Mello e. *Op. cit.*, p. 331.

³⁷⁰ SILVA, Antônio José da. *Obras do Diabinho da mão furada*. São Paulo: Oficina do livro Rubens Borba de Moraes, 2006.

³⁷¹ ASSARÉ, Patativa do. *Ispinho e Fulô*. São Paulo Hedra, 2005, p. 272-284.

³⁷² Próximo a Roma, à luz do luar, Pallingenius foi alcançado por três homens que logo começaram a conversar com ele. Depois de uma primeira troca de trivialidades, um deles lhe perguntou de onde vinha àquelas horas. “Da casa do sábio”, respondeu Marcellus, “dou outro lado da montanha”. Seu interlocutor esboçou um sorriso: “Insensato, crês realmente que haja sábios neste mundo? Somente nós possuímos a sabedoria, e se algum homem é capaz de manifestá-la, isso apenas indica que a recebeu como empréstimo de algum de nós”. Atônito, o pacato Pallingenius inteirou-se de que seus companheiros de viagem eram três demônios chamados Saracil, Sthiel e Jana, que se dirigiam a Roma no intuito de socorrer um congênere em apuros. Perante suas perguntas a respeito da natureza dessas dificuldades, os habitantes das trevas responderam-lhe que não podiam revelá-la, mas que, com grande frequência, ao tomarem forma humana eram vítimas do mal natural, a estupidez e a descortesia dos homens. [...] “Com espanto,

Robert Muchembled explica que essa atribuição da bondade aos demônios é consequência da demonização das crenças pagãs na Idade Média. Segundo o historiador francês,

uma concepção banalizada do universo sobrenatural sobrevivia com firmeza em confronto com a ascensão de uma imagem aterrorizante de Lúcifer. Uma série de crenças e de práticas visava principalmente a sua desdramatização ou, pelo menos, a afirmar a possibilidade de agir sobre os espíritos invisíveis para evitar sua maldade ou mesmo para obter de sua parte uma ajuda preciosa em diversos domínios.³⁷³

No entanto, esses demônios familiares não eram totalmente bons. Só protegiam a quem, por algum motivo, simpatizavam. Chico Rabelê, demônio familiar de Ojuara, ajudou o caboclo a se salvar dos ardis da Mãe de Pantanha, assim como das bofetadas de Zé Tabacão, porém com Zé Pretinho³⁷⁴, agiu de forma maligna, quando aceitou pactuar com o cantador para obter a sua alma³⁷⁵. Ao encontrar Ojuara, Zé Pretinho sentiu inveja das aventuras vividas pelo caboclo e num momento de desatino conjurou o Diabo, como podemos observar no seguinte trecho

Zé Pretinho, meio melado, ficou roendo os cotovelos de inveja. Sou capaz de vender a alma ao Caningado, pensou, pra ficar tão famoso quando esse caboclo disposto. Pensou tão forte, com tanta vontade, que de repente, vindo ninguém sabe de onde, apareceu Chico Rabelê, com um cheirinho de casca de ovo queimada.

– Eu compro – disse o velho, pousando a mão encarquilhada no ombro do cantador.

Ninguém entendeu o grito de pavor que Zé Pretinho deu, pouco antes de ficar roxinho, entalado com um caroço de cajá.³⁷⁶

Nesse episódio, aquele que não faz mal para Ojuara, o pratica com Zé Pretinho, que movido pela inveja deseja tão intensamente ser famoso e até aceita dar a alma ao

comprovei por tal atitude que os demônios eram capazes de experimentar bons sentimentos; que se compadeciam pela sorte do companheiro e estavam dispostos a ajudá-lo por uma espécie de solidariedade.” (Cf.: COUSTÉ, Alberto. *Biografia do Diabo: o diabo como a sombra de Deus na História*. Tradução Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Record. Rosa dos Tempos, 1997, p. 101-102).

³⁷³ MUCHEMBLED, Robert. *Op. cit.*, p. 30.

³⁷⁴ Zé Pretinho é apresentado inicialmente no romance como um moleque de recados da cidade de Jardim dos Caiacós. Depois de muito tempo, Ojuara o encontra já adulto e ele se torna um famoso cantador. É mais uma referência feita às personagens existentes em outras narrativas, nesse caso ao cantador do folheto *A Peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho*, de autoria de Firmino Teixeira do Amaral.

³⁷⁵ De acordo com Jeffrey Burton Russel, na cultura popular da Idade Média existia a crença de que “a pessoa nunca deve chamar Satanás quando irritado ou enfurecido, por que ele pode responder a chamada. Um homem irritado pela pequena filha lamentosa exclama que deseja que o Diabo a leve; ele a leva. Um hoteleiro jura ‘pode o Diabo me levar se isto não for verdade’ desejou que ele tivesse segurado a sua língua” (Cf.: RUSSEL, Jeffrey Burton. *Op. cit.*, p. 71). Essa crença remanesce no sertão nordestino, de forma que no romance se encontra no episódio em que Zé Pretinho “vende” a alma ao demônio Chico Rabelê.

³⁷⁶ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 228.

Diabo para obter o que ambiciona. Mário Pontes confirma essa *cristalização* do demônio familiar ao constatar que

no fundo, tais histórias indicam que o nordestino já não crê em um Diabo tão feio quanto pintavam os padres. Aliás, esta recusa em aceitar a pavorosa imagem medieval do Diabo não é nova nem exclusiva do nordestino; o folclore da Europa tem um amplo compartimento ocupado por histórias de camponeses que negociam com o Demônio e recorrem ao seu auxílio no conflito com outros segmentos da sociedade.³⁷⁷

Observamos, então, que o imaginário mítico acerca do Diabo no Brasil se assemelha com o imaginário desse mesmo ente sobrenatural oriundo do medievo, pois somente nesse período temos uma representação da imagem de Lúcifer. Até o século IX ele se encontra praticamente ausente das representações iconográficas cristãs, ou seja, enquanto, na arte cristã, há uma tradição iconográfica quanto à pessoa de Jesus Cristo, da Virgem Maria e dos Santos, não se encontra imagem alguma do Diabo, “a máscara sem rosto”³⁷⁸.

De acordo com o que foi exposto até o momento, percebemos algumas convergências que nos remetem à religiosidade popular nordestina brasileira, no que diz respeito ao imaginário do Príncipe das Trevas. Observamos também que ao ser construída a imagem do Diabo através dos escombros das religiões anteriores à cristã, depois da representação de Satanás como adversário de Deus, o Cristianismo passou a igualar o Inimigo com as expressões religiosas do “outro”³⁷⁹. Esse mesmo processo em que se deu a demonização das religiões gregas através de sua representação visual, seja do deus Pã ou Poseidon, pela poderosa Igreja medieval, que ocasionou a perseguição e a diabolização de rituais pagãos, também levou o Cristianismo a demonizar as religiões dos povos autóctones do Brasil, assim como das religiões dos negros africanos que, para cá, foram trazidos como escravos.

As Pelejas de Ojuara é um romance que traz para o leitor o universo mítico do sertão nordestino através de narrativas populares encontradas nas histórias tradicionais, nos “causos” e na literatura popular em verso, expressão fiel da cultura popular. O imaginário acerca do Diabo nessa obra é notavelmente híbrido. Encontramos na

³⁷⁷ PONTES, Mário. *Op. cit.*, p. 34.

³⁷⁸ LINK, Luter. *Op. cit.* (capa do livro)

³⁷⁹ De acordo com Carlos Nogueira (1986), “Essa apropriação por parte do Cristianismo de idéias e cerimônias emprestadas às religiões politeístas tem a sua contrapartida no delineamento mais límpido de sua teoria demonológica. Tudo o que ele repeliu energicamente como demasiadamente pagão, como contrário de seus dogmas, como impuro e ímpio, refugiou-se no reino do Mal”. Portanto, uma análise mais profunda da concepção do Diabo no período medieval nos leva a reforçar que sua representação visual foi construída, em grande parte, devido a demonização do outro, ou seja, das crenças dos povos pagãos.

representação do ente diabólico *resíduos* remanescentes das várias culturas formadoras da brasileira, com destaque para as culturas africana, indígena e lusitana. Esse imaginário híbrido se revela no romance também através dos nomes dados ao Diabo, como Exu e Anhangá, dois seres míticos pertencentes a outras crenças, a africana e a indígena respectivamente, além do já citado Diabo, entre outros apelidos a ele dedicados.

Segundo Eduardo Diatahy B. de Menezes, o Demônio é figura nuclear e razão da trama de muitas lendas, narrativas e romances produzidos pela literatura popular. Porém, o pesquisador considera que é

inegavelmente em nossa literatura de cordel que o Diabo, implícita ou declaradamente, constitui um dos personagens centrais da maioria de suas histórias e, quase invariavelmente, é o móvel fundamental na explicação dos eventos, das situações e dos comportamentos.³⁸⁰

No romance estudado, o Diabo está presente em toda a narrativa, fazendo do sertão a sua morada e a de seus ajudantes infernais. Menezes, ao explicar a existência desse mito na literatura popular em verso, reitera:

Aliás, o Deus e o Diabo da literatura de cordel foram refabricados na Europa cristã a partir de materiais celtas, persas, judaicos, e inúmeros outros; e como antes não existiam aqui, foram trazidos pelas caravelas coloniais quando da transformação de Pindorama em Terra de Santa Cruz.³⁸¹

Desse modo, verificamos que o Diabo foi refabricado na Europa e *crystalizado* no Brasil, a partir da soma de todos os elementos ibéricos, juntamente com *resíduos* das culturas indígena e africana. Roberto Pontes explica que “o Brasil difere do mundo europeu, africano e asiático porque não dispõe de uma tradição milenar, mas com todos se identifica, pois seu universo cultural é sincrético, recebendo contribuições das mais variadas fontes”³⁸².

Mário Souto Maior também escreve sobre a contribuição portuguesa na formação do mito do Diabo no Brasil. Segundo esse estudioso da cultura popular nordestina, os portugueses foram os responsáveis por iniciar um processo de aculturação no que diz respeito especificamente à construção do imaginário mítico diabólico no Brasil.

³⁸⁰ MENEZES, Eduardo Diatahy B. A quotidianidade do Demônio na cultura popular. In: *Religião e Sociedade*, 12/2. Rio de Janeiro: Campus, 1985, p. 100.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 100.

³⁸² PONTES, Roberto. "Três modos de tratar a memória coletiva nacional". In: *Literatura e Memória Cultural* - Anais do 2º Congresso da ABRALIC, vol.II, Belo Horizonte, 1991, p. 149-159.

Sendo assim, ao se deparar com as culturas africana e indígena, semelhante ao que foi feito na Idade Média, o português demonizou tudo aquilo que era estranho à sua cultura e, durante a dominação do território brasileiro, cristianizou o Candomblé africano e as crenças indígenas.

Esse processo, segundo Peter Burke, pode se configurar numa espécie de *tradução cultural*. Ele exemplifica o uso dessa metáfora com a seguinte situação:

Um historiador da cultura poderia querer acrescentar a sugestão de que a metáfora descreve algumas situações humanas melhor do que outras, especialmente situações nas quais o encontro é entre as pessoas de culturas diferentes.³⁸³

O caso exemplificado pelo historiador inglês reflete diretamente a realidade do Brasil no século XVI. Os padres jesuítas e os homens cristãos, ao entrarem em contato com a cultura indígena, principalmente no tocante à religiosidade e às crenças, tentam traduzir, ou seja, buscar seres mágicos equivalentes na sua cultura para compreender o universo mítico indígena, o que também aconteceu posteriormente com a *tradução cultural* dos deuses do panteão africano e sua identificação com os santos católicos, isso através de uma inegável aculturação intolerante e violenta, como temos conhecimento através da História de nosso país.³⁸⁴

No entanto, o povo não absorve os ideais, as imagens e as histórias tão passivamente. De acordo com Peter Burke,

na verdade, elas [imagens e histórias] são modificadas ou transformadas num processo que, de cima, parece ser distorção ou má compreensão, e de baixo, parece adaptação a necessidades específicas. As mentes das pessoas comuns não são como uma folha de papel em branco, mas estão abastecidas de idéias e imagens; as novas idéias, se forem incompatíveis com as antigas, serão rejeitadas.³⁸⁵

Dessa forma, os modos tradicionais de recepção e intelecção concebem uma espécie de crivo que absorve algumas novidades e outras não, fenômeno este que é claramente percebido na obra em análise. Isso nos lembra do processo de *endoculturação*, que, segundo Roque de Barros Laraia, é o processo educativo, através do qual os membros de uma dada civilização se tornam conscientes e participantes da própria cultura, ou seja, é o artifício pelo qual os indivíduos de uma determinada cultura

³⁸³ BURKE, Peter. *Op. cit.* 2003, p. 57.

³⁸⁴ Em seu livro *O povo brasileiro*, Darcy Ribeiro (2006, pp. 38-44) trata da formação deste que ele denomina *povo novo*, os brasileiros, através dos séculos de uma colonização violenta e intolerante.

³⁸⁵ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 96

assimilam seus valores, códigos, hábitos e sua visão e compreensão de mundo. Laraia afirma que “deve existir um mínimo de participação do indivíduo na pauta de conhecimento da cultura a fim de permitir a sua articulação com os demais membros da sociedade”³⁸⁶.

N’As *pelejas de Ojuara*, Satanás se apresenta de forma híbrida ao ser chamado de Exu por um escravo alforriado que o invoca numa encruzilhada, para assim pactuar com ele a fim de obter uma botija de ouro indicada em sonho por “uma mulher branca, bonita que nem a Princesa Isabel”³⁸⁷, conforme observamos no seguinte trecho do romance, em que Ojuara conversa com o velho que lhe deu abrigo por uma noite no Sítio Posso Cair:

A primeira garrafa de bebida esquentou os dois, animou o preto velho, afastou o nojo de Ojuara. A pedido, o caboclo contou umas histórias dele mesmo, atribuindo a alguém que ele conhecia de vista. O velho se alegrava com causos de valentia.

– Já ouvi falar nesse caboclo disposto. Só ele mesmo podia acabar com o feitiço do Sítio Posso Cair.

– Que diabo de sítio é esse, vô?

O velho foi buscar a segunda garrafa de cana. Bebia de testa com Ojuara e tinha uma resistência dos cachorros.

– É história compridona, meu filho. Começou quando eu achei uma botija de ouro.

Ele era escravo alforriado, por sorte morava na época em Mossoró, a cidade que libertou os negros na frente de todo mundo. Numa noite de lua nova, uma sexta-feira, sonhou com uma mulher branca, bonita que nem a princesa Isabel, que lhe disse: se levante, vá no pé de jaca perto do curral conte treze passos na direção do rio, depois conte mais sete à direita e mais nove à esquerda. Cave sete palmos, rezando sete-padre-nossos e sete ave-marias e aí você vai bater numa botija de patações de ouro de lei.

O escravo pulou da rede, correu pro pé de jaca e só então se lembrou que não sabia ler, nem rezar, nem contar. Quase corre lesado, começou a emagrecer, ficou dessa finura e só sossegou quando apareceu uma alma boa para lhe ensinar reza e aritmética. Um mês depois tinha aprendido a rezar e a contar até vinte, mas cadê lembrar do número das passadas até chegar à botija? Toda noite, pedia com orações para que a mulher do sonho, bonita como uma princesa branca, voltasse para lhe dizer os números. Levou quase um ano pedindo e nada de aparecer alguém. Nem sonhar mais ele sonhava.

Numa noite de ventania, uma segunda-feira, ele se lembrou que Exu devia andar solto pelo mundo. Botou pó de enxofre em dois saquinhos, misturando com sete pevides de galinha pedrês, foi para uma encruzilhada onde o vento passava com mais força. Ajoelhou-se em cima dos saquinhos e prometeu ali mesmo, com a voz mais alta do que o uivo do vento nas folhas de algaroba, que se Exu aparecesse para lhe indicar a botija, ele comprava um sítio e construía nele um lugar de adoração do rei dos orixás. [...] Exu não apareceu na cauda do vento. Preferiu chegar em sonho, na segunda-feira seguinte, e disse tintim por tintim como chegar à botija. Antes de desaparecer, fez uma ameaça. Se ele, seu afilhado, faltasse com a palavra, das duas, uma: ou morria de susto ou morria sozinho, mas sempre pobre. E na boca que tinha

³⁸⁶ LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 18ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 82.

³⁸⁷ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 236.

gritado por Exu numa encruzilhada de vento haveria de nascer, todo ano, uma papoca roxa.³⁸⁸

Nesse trecho do romance encontramos diversos aspectos do imaginário medieval presentes nas crenças do povo nordestino em forma de *resíduos*, desde que são vivos e pulsantes, fortes, ao ponto de manterem sua essência após a sua representação *crystalizada* na obra. Ressalte-se ainda, em relação ao vigor do *resíduo*, a relação temporal e espacial entre o Nordeste brasileiro contemporâneo e a Europa medieval.

Seguindo um ritual, repleto de *resíduos* do medievo, o velho pactua com Exu a partir do momento que pronuncia seu nome na encruzilhada. Para consolidar o pacto, o ex-escravo vai para a encruzilhada, numa segunda-feira, carregando consigo dois saquinhos com pó de enxofre e sete cloacas de galinhas pedrês. Esses elementos, uns cristãos e outros pertencentes ao Candomblé africano, são combinados em um ritual oriundo das crenças medievais. A segunda-feira é para a religião africana o dia consagrado a Exu, pois é o primeiro dia da semana Iorubá³⁸⁹. O preto velho sabia que devia fazer seus pedidos a Exu na segunda-feira, porém, junto com as crenças africanas, verificamos substratos do imaginário medieval relativos ao pacto no relato da personagem anciã, como: a encruzilhada, que é um elemento presente nas narrativas de pacto medievais de caráter popular e também nos relatos de Lutero em suas lutas com o Demônio; a exigência de uma árvore, no caso do romance estudado, a algarobeira; a presença marcante do vento como anunciador da atmosfera demoníaca. De acordo com Tomás da Fonseca, o Padre Benito Remigio Antwerp, em meados do século XVI, advertia que o Demônio se apodera das pessoas em “uma ponta de vento”³⁹⁰. Lutero quando ouvia vendavais também afirmava “é o Diabo que faz isto; os ventos não são mais que bons ou maus espíritos. O Diabo respira e sopra”³⁹¹; outro aspecto que notamos em relação ao pacto do velho escravo no romance é a presença de galináceos no ritual. Segundo Leonardo Arroyo, “a presença de galinhas nas encruzilhadas, para o pacto, também se perde na origem dos tempos. Nos processos dos ritos antigos a galinha preta devia ser cortada ao meio, numa encruzilhada, à meia noite. [...] O processo não falha, o Diabo aparece e faz-se o pacto”³⁹²; os pequenos sacos com pó de enxofre, lembram o odor diabólico das chamas do inferno, imagem construída durante a

³⁸⁸ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 235-236.

³⁸⁹ Exu é o Orixá responsável por abrir os caminhos. Daí seu dia ser a segunda-feira. (Cf.: CARNEIRO, Édison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Editorial Andes, 1954.)

³⁹⁰ FONSECA, Tomás da. *apud* ARROYO, Leonardo. *Op. cit.*, p. 236

³⁹¹ *Ibidem*, p. 236.

³⁹² ARROYO, Leonardo. *Op. cit.*, p. 237.

Idade Média e reforçada no Renascimento; e, por fim, a entidade subverte as orações cristãs pedidas pela moça branca, que primeiro revelou o tesouro em sonho para o preto velho, trocando-as por elogios a Exu, invertendo as ações para ridicularizar o sentido cristão dado à descoberta do tesouro.

Observamos que, no caso do romance em questão, a acumulação cultural existente em torno dos elementos pactários congrega reciprocamente o popular e o erudito. A cultura popular é responsável por trazer os subsídios que aproximam o homem do Diabo para a instituição do pacto demoníaco. Elementos como a encruzilhada, a existência de uma árvore, as pevides das galinhas e a pronúncia do nome do Inimigo são elementos que tocam as crenças populares. Já a presença do vento anunciador do demoníaco e a venda da alma são traços provenientes da cultura erudita medieval europeia.

A temática do trato com o Diabo é anterior à época do primeiro *volksbuch* alemão – *Historia von Johann Faustus* – atribuído a Johann Spiess, em 1587, e é encontrada nas lendas cristãs medievais em torno de três personagens: Simão, o mago, Cipriano de Antioquia e Teófilo de Adana.

O primeiro, Simão, tornou-se conhecido por praticar artes mágicas em Samaria e por tentar comprar o dom que possuíam os Apóstolos de conferir o Espírito Santo pela imposição das mãos³⁹³. *Resíduos* dessa lenda são encontrados na história de Cipriano de Antioquia, que, por seu desejo de corromper a donzela Justina, envia três Demônios para tentá-la, os quais saem derrotados pela fé inabalável da moça em Cristo. Inconformado com o insucesso das investidas demoníacas, Cipriano pactua com o último e mais poderoso Diabo para saber o porquê dos fracassos. O Demônio confessa que não tem poderes sobre Justina, pois ela é protegida por Cristo. O pactuante reconhece o poder divino na pessoa de Jesus Cristo e se converte, morrendo depois devido ao seu martírio.³⁹⁴

³⁹³ *Atos dos Apóstolos*, capítulo 8, 9-25. Cf.: BÍBLIA. *A Bíblia de Jerusalém*. Nova ed. revista. São Paulo: Ed. Paulinas, 1966, p. 2062-2063.

³⁹⁴ Há também a lenda de que Simão, para deslumbrar o imperador romano Nero com sua magia, na tentativa de mostrar que não era charlatanice, flutua no ar. No entanto, o apóstolo Pedro conjura, em nome de Cristo, os Demônios que ajudam Simão na sua feita, fazendo este cair no chão, tendo morte instantânea. (Cf.: PALMER, Philip Mason & MORE, Robert Pattison. *apud* IRIARTE, Rita. *Fausto: a História, a Lenda e o Mito*. In.: BARRENTO, João (org.). *Fausto na Literatura Europeia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984, p. 12.)

A lenda de Teófilo de Adana é a mais célebre. Segundo Petsche, “é a forma mais pura da lenda cristã do mago”³⁹⁵. O sacerdote, Teófilo, recusa por humildade o cargo de bispo e devido a calúnias levadas ao seu superior é afastado do seu posto. Por causa do ressentimento causado por essa situação, o sacerdote pactua com o Diabo, desejando honrarias e negando a fé em Cristo e na Virgem Maria, porém, em breve, se arrepende e ora quarenta dias a Nossa Senhora, obtendo o perdão de seus pecados.

Nas duas últimas lendas observamos a conversão como arma para desfazer o pacto com o Diabo, ocasionando seu logro. Esse aspecto é verificado com mais frequência nas narrativas populares encontradas nos *Volksbücher* alemães, em contos populares tradicionais portugueses, como *A História de Roberto do Diabo*³⁹⁶, e em alguns cordéis nordestinos que estão inseridos no ciclo do Demônio Logrado³⁹⁷, mas na obra de Nei Leandro de Castro, o tema fáustico³⁹⁸ *remanesce* de forma diferenciada e *crystalizada*.

O Fausto é fruto do século XVI, criado em um período entre a Reforma e o Renascimento – e isso será um ponto determinante para o destino do herói. A lenda sugere, a partir de elementos prévios, o universo cristão medieval e sua rígida construção em três planos: céu, terra e purgatório. Como tantos outros livros desse período, as histórias sobre Fausto³⁹⁹ estão envoltas com propósitos didáticos e moralizantes. A ciência e a razão são apresentadas como coisas inspiradas pelo Diabo. No entanto, a tensão que se debate sobre Fausto não é, *a priori*, a sabedoria de escolher entre o Bem e o Mal, mas o que o domina é a sede de conhecimento e de poder, que se

³⁹⁵ PETSCH, Robert *apud* IRIARTE, Rita. In.: BARRENTO, João (org.). *Fausto na Literatura Europeia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984, p. 13.

³⁹⁶ A primeira tradução portuguesa da *História de Roberto do Diabo* apareceu na primeira metade do século XVIII, feita por Jerônimo Moreira de Carvalho. Dessa versão portuguesa se originaram as subsequentes reedições dos séculos XVIII, XIX e XX e as brasileiras do Rio de Janeiro, depois de 1840. Segundo Câmara Cascudo, “no nordeste do Brasil a versão poética é do poeta João Martins de Ataíde, publicada no Recife, Pernambuco, datada de 23 de agosto de 1938.” (Cf.: CASCUDO, Luis da Câmara. *Cinco Livros do Povo: Introdução ao Estudo da Novelística no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953, p. 172.)

³⁹⁷ Classificação proposta por DIÉGUES JÚNIOR, Manuel, 1978, *Op. cit.*, p. 35-40.

³⁹⁸ É importante ressaltar que diferente do Mefistófeles do *Fausto*, de Goethe, o demônio da novelística popular nordestina brasileira, assim como nas *Obras do Diabinho da mão furada*, é invariavelmente ludibriado por aqueles com quem pactua.

³⁹⁹ A mais recuada história do Doutor Fausto é anônima e foi publicada pela primeira vez em 1587, na Alemanha, seguida de suas traduções inglesa, em 1590, e francesa, em 1598. Entretanto, a edição que se popularizou foi a de Jorge Rodolfo Widmann, datada de 1599, com o aproveitamento dessa história nas folhas volantes (livrinhos semelhantes ao nosso cordel) no primeiro quartel do século XVIII. No entanto, Leonardo Arroyo traz a informação de que a lenda de Fausto data do século X. (Cf.: ARROYO, Leonardo. *Op. cit.*, p. 228). Desse modo, observamos que o mito do pacto com o Diabo nasceu e permaneceu na tradição oral; e, após passar pela área erudita, voltou para a tradição popular e oral.

for atendida, pode torná-lo praticamente um deus. Desse modo, acreditamos que esse mito de raízes medievais adquire traços de modernidade pela força do caráter *residual*.

No romance de Nei Leandro de Castro, assim como na maioria das histórias populares, a pauta é firmada para obtenção de bens materiais. Sendo assim, a tradição popular simplificou bastante o mecanismo de venda da alma ao Diabo para obtenção de riquezas. Mário Pontes observa que

na literatura popular do Nordeste brasileiro, contudo, o dilema é resolvido através de um expediente muito simples: a mudança dos termos do problema. Os criadores dos Faustos europeus, sem exceção, permanecem presos no interior da garrafa moral, tentando desesperadamente empurrar a rolha para escapar à asfixia. Os criadores dos Faustos caboclos dão um pontapé no fundo da garrafa, quebram o vidro e se livram alegremente da prisão.⁴⁰⁰

Apesar de querer se libertar da pauta com o Exu, o velho em momento algum busca ajuda divina. Ele confessa a Ojuara esperar que venha algum caboclo disposto e valente para lutar com o Capiroto e assim livrá-lo dos castigos consequentes de sua má conduta em relação ao trato feito para obtenção do tesouro.

Outro aspecto que diferencia esse episódio do romance em relação ao mito fáustico é a forma como é feita a pauta. Nas narrativas populares nordestinas, percebemos que o contrato firmado dispensa a assinatura do pactuante, ou seja, há uma valorização da palavra dada em detrimento da assinatura para firmar o pacto. Sobre essa característica peculiar da narrativa sertaneja, explica Leonardo Arroyo,

mais uma vez vemos na questão a função catalisadora da memória popular, que tornou oral todo o processo do pacto, inclusive dispensando, o que nos parece significativo, a mecânica do acordo por escrito. A escrita é recurso erudito. Houve em toda história do pacto entre homens e o Diabo a proteção da memória popular, a que Garrett chamava de “depositária da arqueologia nacional”, pois os modos, a exigência ambiental, difundiram-se e conservaram-se, mas sempre variando de acordo com o comportamento popular.⁴⁰¹

A característica atribuída por Arroyo para a memória popular é reveladora da essência *residual* que se manteve de modo *cristalizado* nas crenças, representadas pela *oratura* e pela literatura popular, referentes à temática do trato com o Diabo, encontrada no romance de Nei Leandro de Castro.

A assinatura, por vezes, com o acréscimo de sangue é um aspecto que aos poucos foi perdendo a importância nas histórias sobre pactos, sendo simplificado pela

⁴⁰⁰ PONTES, Mário. *Op. cit.*, p. 29-30.

⁴⁰¹ ARROYO, Leonardo. *Op. cit.*, p. 225.

cultura popular, “face à sua tendência hedonística e na sua vocação de síntese”⁴⁰², para o pacto firmado oralmente. Porém, tal elemento permaneceu nas histórias de caráter erudito.

Ainda no episódio do Sítio Posso Cair, a cobiça do velho fez com que ele se levantasse imediatamente para desenterrar a botija de ouro. Além de achar o tesouro, o ex-escravo escondeu o ouro conseguido, porém, não cumprindo o pacto, Exu atormentava frequentemente o velho para obter sua parte no trato.

A visita de Exu é anunciada por uma ave agourenta e o orixá se apresenta materialmente de forma grotesca, caindo aos pedaços do teto do casebre, onde habita o velho, e no qual se encontra Ojuara, que pedira abrigo por uma noite ao escravo alforriado. Exu pede permissão para cair e, sendo esta concedida por Ojuara, inicia-se o espetáculo de horrores, com a queda de braços e pernas pretos e “cabeludos” que culmina com a queda dos últimos membros e a junção destes, conforme o trecho destacado:

De repente, formou-se uma nuvem escura na cumeeira do casebre. O vento gemeu mais alto do que a acauã agourenta e, no meio da ventania, Ojuara ouviu uma voz de arrepiar:

– Posso cair?

O preto velho saiu do país do ronco com um pinote que ninguém poderia esperar daquela carcaça. Abriu duas boticas de olho para Ojuara.

– É ele! É ele!

– Ele quem?

– Ele quer me matar de susto.

As últimas palavras o velho já disse no meio da rua, forçando o quanto podia suas pernas centenárias, desaparecendo na escuridão do breu. [...] Ojuara ouviu de novo:

– Posso cair?

Ojuara bebeu um gole [de cachaça] dos grandes e esbravejou:

– Caia logo, por favor, seja quem diabo for!

O caboclo ouviu um baque de coisa pesada se afundando no piso de barro do casebre. Era um braço cabeludo.

– Oxente! – exclamou bebendo outro gole.

Ojuara achou que ia haver um chafurdo dos seiscentos diabos. Tinha que se preparar. Misturou cachaça com raspa de Jurema e fechou as entradas do corpo: as curvas das pernas e dos braços, pulso, testa, pescoço, olhos, nariz, boca e orelha.

– Posso cair?

Caiu outro braço cabeludo e, pela primeira vez, desde que começou suas andanças, o caboclo sentiu um arrepio entre o couro e a pele. Estaria ficando frouxo? Bebeu outro gole, agora poupando, pra ver se sobrava cana até o fim daquela presepada.

A voz perguntou se podia cair mais quatro vezes, o que foi deixando Ojuara abufelado. Da última vez, quando só faltava cair a cabeça da coisa preta e coberta de pêlos, o caboclo já não sentia nenhum arrepio. Estava era com muita raiva quando respondeu:

– Tabica, tabica, pó de araruta, caia logo de vez, seu fela da puta!

⁴⁰²

Ibidem., p. 226.

A cabeçona afundou o barro do chão e a ela se juntaram, como ferro em azougue, pernas, braços e um tronco mais feio que praga de mãe. O bicho ficou em pé e partiu pra briga, cheio de mungangas. Se a valentia da Besta-fera correspondesse à sua feiúra, Ojuara não teria ficado pra contar história.⁴⁰³

Ojuara investiu uma luta contra o “Papa-figo”⁴⁰⁴, da qual, após seguir os conselhos de seu demônio familiar, Chico Rabelê, que no meio da briga aconselhou: “– Dedo no cu, dedo no cu”, saiu com o dedo queimado, logrando o Diabo, que se metamorfoseia em porca, deixando de ser uma ameaça, como ilustra o trecho destacado.

Na primeira oportunidade Ojuara enfiou o maior-de-todos no furico da assombração. Até o eixo, chega bateu na tripa gaiteira. Aí houve uma explosão com fumaça que atirou Ojuara contra a parede. O caboclo sentiu a vista escurecer e quando deu cobro de si, o bicho tinha desaparecido. No lugar dele, uma imensa porca fuçava o chão.⁴⁰⁵

A imagem construída de Exu, na obra, assemelha-se à do Diabo medieval. Segundo Elizabeth Martins, Exu está presente nos “rituais de magia negra e nas credences populares em torno da imagem do Demônio trazidas pelos escravos vindos da África e introduzidas na cultura de Portugal e do Brasil”⁴⁰⁶. O orixá africano aparece como um bicho preto e peludo, sob forma demoníaca. Apresenta-se de modo grotesco, caindo em pedaços e exalando um cheiro próprio do Belzebu, revelando aspectos *residuais* da *mentalidade* medieval na construção do imaginário mítico que envolve a iconografia do Diabo no sertão nordestino. Esses atributos não fogem totalmente aos do Demônio cristão, preservam seus aspectos físicos e morais. Satanás é sempre representado como preto, sujo, fedorento, incorporando traços de animais e apegado aos prazeres mundanos.

Nas palavras de Dante, Lúcifer “belo foi quão feio ora é seu modo”⁴⁰⁷ e essa representação do Príncipe das Trevas esteve “na mente dos crentes, pensadores, escritores e artistas durante mais de mil anos”⁴⁰⁸ e, também, é a que *remanesce* no imaginário cristão do Nordeste brasileiro, de acordo com o que observamos no romance estudado.

⁴⁰³ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 238-239.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p.240.

⁴⁰⁵ *Ibid.* p. 240

⁴⁰⁶ MARTINS, Elizabeth. "O caráter afrobrasíluso, residual e medieval no Auto da Compadecida". In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). *Anais do IV Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2001.

⁴⁰⁷ ALIGHIERI, Dante. *Op. cit.*, p. 249.

⁴⁰⁸ LINK, Luther. *Op. cit.*, p. 31.

O Diabo feio e hediondo esteve presente em quase todas as pinturas e iluminuras dos manuscritos da Idade Média e do Renascimento. O belo Lúcifer a que se referira Dante é praticamente um desconhecido. De acordo com Link, uma exceção é a iluminura dos irmãos Limbourg do início do século XV⁴⁰⁹. Na Literatura, coube a Milton, no século XVII, imaginar um Diabo no inferno que conservou o brilho do anjo caído. Somente no Romantismo, século XIX, é que vamos perceber uma retomada do anjo Lúcifer, reinterpretando as razões de sua queda.

Entretanto, na Idade Média, o objetivo do uso das imagens em sermões na igreja, encenações de mistérios, vitrais, mosaicos e esculturas era instruir, explicar e fortalecer a crença, ou seja, o significado se determinava através da iconografia. Ainda no século XVI a arte sacra cristã foi um dos mais importantes veículos de informação e de comunicação das massas iletradas. As representações do Diabo feitas entre o século XI e XVI, em geral, mostram animais grotescos, repulsivos, diabretes com chifres, garras, quase humanos. Vemos o Diabo e seus demônios nus, imagens mais risíveis que atemorizantes, mas não vemos Satã, o adversário de Deus, pois sua imagem não é claramente definida. Umberto Eco afirma que é “a partir do século XI que ele começa a aparecer como um monstro dotado de cauda, orelhas animais, barbicha caprina, artelhos, patas e chifres, adquirindo também asas de morcego”⁴¹⁰. Luther Link esclarece que uma imagem sempre provém de algum lugar e a representação do Diabo é um dos casos mais nítidos dessa herança de tradições iconográficas. De acordo com Link,

na hora de pintar o Diabo, os artistas tinham enorme dificuldade. Não existia tradição literária digna do nome e, o mais exasperante, não havia tradição pictórica alguma. Nas catacumbas e nos sarcófagos não há Diabo. Essa inexistência de tradição pictórica, combinadas a fontes literárias que confundiram o Diabo, Satã, Lúcifer e demônios, são razões importantes para a ausência de uma imagem unificada do Diabo e da iconografia irregular.⁴¹¹

Contudo, havia algo que podia ser tomado como fonte para a construção da imagem do Demônio na Idade Média – o artista cristão podia tirar seus traços das fontes clássicas. Nesse caso, os Sátiros e o deus celta Pã, foram os mais representados como demônios e Diabo. Metade homem, metade bode, em geral, apresentava um enorme falo. Para Link, cinco características são comuns a Pã e ao Diabo: chifres, cascos, orelhas pontiagudas, e parte inferior do corpo peluda. Por vezes, a imagem do Demônio não tinha relação com as tradições pictóricas do passado, pois nada tem mais impacto

⁴⁰⁹ Conferir Anexo 3 desta dissertação.

⁴¹⁰ ECO, Humberto. *Op. cit.*, p. 92.

⁴¹¹ LINK, Luther. *Op. cit.*, p. 53.

do que aquilo que vemos com nossos próprios olhos. As encenações dos mistérios também contribuíram para a formação desse Satanás cômico que remanesce de modo *residual* na nossa literatura popular brasileira.

Em *As Pelejas de Ojuara*, Exu apresenta-se de modo grotesco, sendo construída a imagem de um ser peludo e disforme, assim como as representações do Diabo na Idade Média e no Renascimento. Essa imagem de Exu não se assemelha a do orixá africano e também não aterroriza, mas faz rir. De acordo com Luther Link na Idade Média,

o diabo peludo é particularmente comum na concepção do Diabo como um micróbio [...] Este diabo tem chifres, mas não cabelos flamejantes, em geral, não é alado e com frequência é cômico. Os trajes usados pelos menestréis são bem parecidos, e em muitos diabos peludos quase podemos perceber o ator escondido dentro do traje. Talvez seja por isso que o diabo peludo, embora comum, não seja ameaçador nem assustador, mas engraçado.⁴¹²

A imundície da Besta-fera também é um *resíduo* do imaginário medieval. O Diabo em seu reino é representado em várias pinturas e esculturas até o século IX como um “gorila preto e gordo, nu e feio, a essência do ‘esgoto de imundícies’ de que falava o papa Leão I”⁴¹³, porém não apresentava chifres, rabo ou cascos.

A cor negra do Diabo adquiriu diversas explicações. Uma delas, e a mais consistente, é a relação do negro ligado às trevas, às regiões obscuras do inconsciente, do medo, do mistério e do terror, encontrados em antigos mitos, símbolos, imagens⁴¹⁴. Luther Link, fala do contraste do preto em relação à pureza branca dos anjos, pois a cor negra representa o Mal, a poluição⁴¹⁵.

A porca em que se transformou Exu, depois de atingido em seu ponto fraco, é um animal considerado diabólico segundo a tradição medieval. Na Idade Média, de acordo com Maurice Van Woensel,

os animais inspiravam tanto medo quanto admiração. Para os homens medievais a fauna e flora eram um mundo misterioso, fascinante e, ao mesmo tempo, ameaçador, uma vez que desconheciam muitas das explicações hoje existentes a respeito da zoologia e dos fenômenos da natureza.⁴¹⁶

⁴¹² *Ibidem*, p. 72.

⁴¹³ LINK, Luther. *Op. cit.*, p. 86.

⁴¹⁴ Eduardo Diathay Bezerra de Menezes faz essas afirmações apoiado em Mircea Eliade e Gilbert Durand (Cf.: ELIADE, Mircea. *Traité d’Histoire des Religions*. Paris, Payot, p. 143, 1949; DURAND, Gilbert. *Les Structures Anthropologiques de l’Imaginaire*. Paris, Bordas, 1969, p. 98; MENEZES, Eduardo Diathay B. de. *Op. cit.*, p. 106-107.

⁴¹⁵ LINK, Luther. *Op. cit.*, p. 63.

⁴¹⁶ WOENSEL, Maurice Van. *Simbolismo animal na Idade Média: os bestiários: um safári literário à procura de animais fabulosos*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2001, p. 15.

O porco é considerado um animal impuro por excelência, também devido às várias citações na Bíblia Sagrada, inclusive da boca do próprio Cristo. Segundo Woensel,

o porco foi reabilitado pela biografia de Santo Antão, o eremita, inseparável, na iconografia, na devoção popular e no folclore do seu companheiro porcino. Na realidade, o porco entrou na biografia do santo, representando os espíritos imundos que em vão o tentaram; mas como na Europa cristã as leis judaicas sobre animais impuros não valiam, o porco de Santo Antão foi dissociado do pecado e ganhou certa respeitabilidade no imaginário popular e nas devoções católicas.⁴¹⁷

Porém, no romance esse animal adquire aspectos luxuriantes e impuros, que o caracterizam como metamorfose do Exu.

Esse orixá africano, na cultura popular brasileira, foi transformado em Diabo devido ao sincretismo religioso em que se deu a adaptação da religião africana no Brasil, principalmente com a criação da Umbanda. Sobre esta religião escreve Monique Augras:

Essa religião é por definição sincrética, pois amalgama deuses e santos já conhecidos com outros que aparecem todo dia. Religião nova, em fase de grande desenvolvimento, a umbanda transforma-se sem cessar, e torna-se, por isso, de difícil alcance para o observador.⁴¹⁸

Segundo Augras, a Umbanda é uma religião que incorpora elementos de várias seitas e religiões, dentre elas a Católica. Encontra-se, aqui, a herança medieval, preservada pela doutrina Católica, da visão maniqueísta do Bem e do Mal nessa religião afro-brasileira, o que não é encontrado no candomblé fiel às raízes africanas.

Para Artur Ramos, esse trabalho de identificação de Exu com o Diabo foi facilitado pelo folclore cristão europeu, mediterrâneo, “com a sua série de entidades malfazejas, espíritos maus e demônios, herança da demonologia medieval”⁴¹⁹.

Luís da Câmara Cascudo nos adverte sobre este mal entendido ocorrido com Exu em terras brasileiras: “Com a liberdade irresponsável, surgem no Brasil os exus caudados e cornudos, ampla bocarra escancarada para a deglutição de vítimas como um Moloch”⁴²⁰. Mesmo assim, no sertão nordestino, preservou-se esta concepção diabólica de Exu. A respeito nos confirma Augras: “nas regiões onde dominava a influência

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 214.

⁴¹⁸ AUGRAS, Monique. *O duplo e a Metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô*. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 28.

⁴¹⁹ RAMOS, Artur. *O folclore negro no Brasil: demopsicologia e psicanálise*. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p. 18.

⁴²⁰ CASCUDO, L. da Câmara. *Made in África*. São Paulo: Global editora, 2002, p. 111.

indígena, como Norte e Nordeste, o culto dos espíritos e seus deuses (*encantados*) concorreu para a mistura de crenças”⁴²¹.

Exu é o deus africano responsável por receber e repassar as oferendas aos outros deuses, o mensageiro, e também é o deus da fertilidade, representado em seus altares por objetos fálicos. Sua ligação com Lúcifer foi *a priori* identificada por nós pelo caráter *trickster*, comum a ambos. Ao ler as histórias narradas pela Mitologia Africana, conhecemos um Exu transformador da natureza. Ele aparece como o criador do mundo terreno, o *Ayé*, ao mesmo tempo se torna transgressor. Modifica o lugar do sol e da lua, desafia os deuses, é protagonista de aventuras obscenas, das quais sai muitas vezes humilhado. O malicioso Exu é enganado e logo arranja sua vingança. O bem-feitor também é o malfeitor. Sendo assim, esse caráter que contraria as regras de conduta aceitas foi que levou o deus mensageiro a alçada de Diabo na transmutação da religião africana para alguns cultos de religiões afro-brasileiras.

Segundo Pierre Verger, Exu

Tem um caráter suscetível, violento, irascível, astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente [...] os primeiros missionários, espantados com tal conjunto, assimilaram-no ao Diabo e fizeram dele o símbolo de tudo o que é maldade, perversidade, abjeção e ódio, em oposição à bondade, pureza elevação e amor de Deus.⁴²²

Para os cristãos é facilmente reconhecível a semelhança de Exu com o Diabo popular, malicioso, tapeador e tapeado, perturbador e engraçado, figura geralmente encontrada em folhetos de cordel e nas histórias populares.

No Brasil colonial, percebemos que a *hibridação cultural* em torno de seres mágicos e entidades partiu de uma demonização do ponto de vista europeu para com as culturas indígena e africana.

Para Laura de Mello e Souza,

De certa forma, reeditava-se aqui a história – recentemente contada – da cristianização do Ocidente: “Toda uma rede de instituições e de práticas, algumas certamente muito antigas, constituía a trama de uma vida religiosa que se desenrolava à margem do culto cristão”. Aqui, tolerou-se e se incentivou o sincretismo quando necessário, mantendo-o nos limites do possível.⁴²³

Não só Exu foi levado à alçada de Diabo. Anhangá, identificado por Luís da Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, como “espectro, fantasma,

⁴²¹ AUGRAS, Monique. *Op. cit.*, p. 27.

⁴²² VERGER *apud* PRANDI, Reginaldo. *Exú, de mensageiro a diabo – sincretismo católico e demonização do orixá Exú*. In: *Revista USP*. São Paulo, 2001, p.1.

⁴²³ SOUZA, Laura de Mello e. *Op. cit.*, p. 134.

mito, visagem”⁴²⁴, no romance de Nei Leandro de Castro, adquire características grotescas, semelhante ao Diabo medieval.

Após o episódio do Sítio Posso Cair, com a peleja vencida, Ojuara logra o Diabo, mas o preto velho não resiste e morre sorrindo. Nosso herói enterra o velho e, ao fazer a cova, encontra a botija de ouro do ex-escravo, não resiste à tentação de atordoar o Diabo, que foi injusto com o velho, e toma para si um patacão do ouro, que agora deveria ser de Exu.

O caboclo Ojuara segue em busca de aventuras até, um dia, sentir-se cansado e pensar em se amasiar com Cló, uma prostituta da zona do Peido Eterno, na cidade de Jucurutu. Ele pensava “estou ficando velho”⁴²⁵ e a cada dia que passava “sentia que começava a gostar de Clotilde e carecia cada vez mais de uma lugar calmo, rede no alpendre, bicho-de-pé coçando no dedão”⁴²⁶. No entanto, nosso herói continuou guardando consigo o patacão de ouro do Diabo, até que este foi buscá-lo pessoalmente.

A cena descreve um Diabo que carrega características de Exu, porém é um ser inescrupulosamente mau e sombrio, como o Demônio medieval e, por fim, é denominado de Anhangá. Para se vingar de Ojuara, que o desafiou ao pegar o patacão de ouro do velho escravo alforriado, o Diabo maltrata Cló, esposa de Ojuara, em uma das cenas mais pavorosas do romance, conforme podemos observar no seguinte trecho:

No primeiro minuto da segunda-feira, um vento com cheiro de enxofre, mais forte que a catanga que envolvia a zona do Peido Eterno, arrepiou as águas do rio, matou cardumes de curimatãs ovadas, envenenou bichos que bebiam à margem do Piranhas;

Clotilde estava adormecendo quando sentiu que uma mão cabeluda fechava sua boca. Arregalou os olhos ao ver um bicho chifrudo, meio homem e meio bode, que conseguiu enfiar um tufo na sua boca e amordaçá-la com um pedaço de pano.

O Besta-Fera, com um sorriso de mangação na boca imensa, ajoelhou-se à altura do rosto da mulher, roçando nele uma pica fina, toda vermelha e pontiaguda como a dos cachorros. A pica queimava como leite de dedinho-do-cão e ia deixando as feridas em sua pele: no rosto, no pescoço, nos seios, por onde o bicho ia se esfregando.

Clotilde estava imobilizada de medo. Não teve nenhuma reação quando a coisa virou de costas e ficou fuçando no seu cu com o focinho de bode. Ali, em vez de pica, ele enfiou um pedaço do rabo que terminava numa ponta de seta. Cheia de dores, a mulher sentiu que o rabo invadia todo o seu corpo, rompia tripas, fazia cócegas já perto da goela. Cansado de chafurdar dentro dela, o Cão recolheu o rabo sujo de sangue e excremento. Lambeu-o como um menino lambe um prato de mingau.⁴²⁷

⁴²⁴ CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11. ed. São Paulo: Global, 2002, p. 16.

⁴²⁵ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 254.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 259.

⁴²⁷ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 262.

Elementos *residuais* da cultura popular, como: a segunda-feira, dia de Exu no candomblé de raízes africanas; o vento e o cheiro de enxofre, anunciadores da chegada do Diabo, que se apresenta meio homem, meio bode, mantenedor de chifres como um Sátiro ou o deus grego Pã; revelando seu órgão sexual, semelhante ao de um cachorro⁴²⁸; e com um rabo terminando em seta, algo bem característico da imagem do Diabo construída na Idade Média, *hibridizam-se* formando um ente sobrenatural, resultante da fusão de várias culturas, em que o sertanejo, representado no romance, acredita e teme. Além disso, o Besta-fera age sem escrúpulos, ferindo Cló até a morte e se deliciando com seu sangue misturado ao seu excremento.

Enquanto o espetáculo de horrores acontece ao lado da rede, Ojuara recebe em sonho a visita de uma “mulher muito bonita e branca”⁴²⁹, a qual acreditamos tratar-se da Virgem Maria, que alerta o caboclo sobre a ira de Satanás e a chance de redenção pela fé em Deus.

No meio do sono, Ojuara sentiu que sua rede se balançava. Abriu os olhos, pensando que ia ver Clotilde, mas viu uma mulher muito bonita e branca, direitinho uma princesa.

– Quanto tempo faz que você não reza? – perguntou a mulher, num doce e suavíssimo sussurro.

– Hem?

– Quanto tempo você não reza?

– Nem me lembro.

– Crê em Deus?

– Não sei.

– Quer uma prova de que ele existe?

– Sim.

– Entregue a moeda. Vá deixá-la de volta no túmulo daquele pobre homem, senão o Diabo...

– Então você... a senhora sabe do caso?

– Ele, o Todo-Poderoso, me concedeu esse poder.

– E o Diabo também existe?

– Em mil forma e tentações. Você guarda um pedaço dele.

– Qual?

– A moeda de ouro.⁴³⁰

A presença do ente diabólico e de suas ações é intensa no romance de Nei Leandro de Castro, porém, Deus e o imaginário celeste pouco são mencionados, o que

⁴²⁸ As referências de Cão para o nome do Diabo são utilizadas com mais frequência no Brasil. Segundo Câmara Cascudo, “na sinonímia portuguesa, dedicada ao diabo, não se encontra *cão*. Iria mesmo de encontro à tradição clássica, que faz deste animal o símbolo de fidelidade e da dedicação devotada. [...] Para os mulçumanos, é o cão *imundo*, contaminando qualquer sacrifício, obrigando o sacerdote às purificações. Foram os árabes os condenadores do cão entre os africanos arabizados. Mesmo assim, não há explicação convincente para o cão demoníaco” (Cf.: CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11. ed. São Paulo: Global, 2002, p. 110).

⁴²⁹ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 263.

⁴³⁰ *Ibidem.*, p. 263.

nos leva a constatar uma maior popularidade do chamado “Príncipe deste mundo” nas representações culturais do sertanejo Nordestino, tendo como base para essa afirmação o texto do escritor norte-rio-grandense, visto que ele extrai sua obra da cultura popular⁴³¹.

Enquanto isso, Satanás

fazia o diabo em cima do corpo paralisado de Clotilde. Cócegas na sola dos pés, bufas no seu nariz, sopro cheio de argueiros nos seus olhos. Malvadou até cansar. De repente, ficou sério. Escancarou as pernas da mulher e foi pra cima, com a pica de cachorro latejando, um sorriso onde brilhavam trinta dentes de ouro. Faltavam os dois da frente.⁴³²

O ridículo faz parte da tortura empreendida contra a esposa de Ojuara. O Diabo abusa sexualmente da mulher rindo, mostrando seus dentes de ouro, dos quais só faltavam os dois da frente. Clotilde só consegue se livrar dos castigos quando usa sua vagina para prender o órgão sexual do Diabo⁴³³.

A mulher morre nos braços de Ojuara, porém, antes tenta vários remédios caseiros, rezas, chás e banhos para se curar. A última tentativa de Cló foi uma reza para Padre Cícero Romão. Ojuara devia continuar com fé, já que a mulher estava sem forças, devido à grande hemorragia que lhe causou o Diabo, para, assim, alcançar a graça do restabelecimento da saúde de sua esposa. No entanto, o caboclo não obteve sucesso. Ojuara “continuou com voz mais de censura do que de oração”⁴³⁴. Ao perceber que Clotilde estava morta, Ojuara se pintou do sangue de sua esposa e seguiu para a rua gritando

para o mundo, o céu e o inferno ouvirem:

– Deus não existe! Só Anhangá existe! Só Anhangá existe e matou minha mulher!

Bateu no tambor dos peitos.

– Agora venha me matar, baé embeguaçu. Venha brigar, cabeipora!

⁴³¹ Na narrativa de Nei Leandro de Castro, o universo divino é mencionado claramente em dois pontos. O primeiro é uma referência que o caboclo Ojuara faz ao hábito de jejuar, mas logo desiste de realizá-lo durante quarenta dias e quarenta noites. Aguentando ficar somente três dias, admite identificar-se mais com o Diabo e que não pretende ser santo: “Decidiu passar quarenta dias e quarenta noites sem comer. Mas no terceiro dia, suspendeu o sacrifício, deixasse aquilo para os verdadeiros santos, ele tinha mais parte com o Diabo, santo não gostava tanto do curuaçu das mulheres, de farrear, beber cachaça e ouvir conversa com os aparentados do Bode-Preto.” (Cf.: CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 180).

⁴³² *Ibidem*, p. 263.

⁴³³ Clotilde ficou conhecida por desempatar uma briga entre Pacheco Rangel, um valentão da zona do Peido Eterno, e Ojuara. Os dois duelistas deveriam bater um prego em uma madeira chamada pauferro com um soco. No entanto, houve empate e Clotilde desempatou a briga com um truque inusitado: a mulher “subiu na mesa da disputa, tirou as calças, agachou-se como quem ia mijar. Ouviu-se um rangido. Quando se levantou, a rapariga trazia preso no xibiu o prego que Pacheco Gurgel havia enfiado no pauferro com um cascudo” (Cf: CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 257). A partir desse momento, Cló ficou conhecida como Alicate, “forma atenuada de Buceta de Alicate” (Cf: CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 258).

⁴³⁴ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 268.

Mal terminou a última palavra, o vento danou-se a soprar e uivar e levantar poeira. Nuvens de chumbo e enxofre esconderam um pedaço da lua por cima do rio. No meio o redemunho chegou um cabeçudo de chifres, rabo terminando em seta, asas de morcego, braços de homem cabeludo, pés de bode. Os olhos pareciam dois flachilaites, um de luz vermelha, outro de luz amarela. Na mão direita, o Anhangá trazia um espeto de três pontas.⁴³⁵

Anhanga é um dos nomes atribuídos ao Diabo em *As Pelejas de Ojuara*. Segundo Couto Magalhães “Anhanga é o deus da caça do campo; Anhanga devia proteger todos os animais terrestres contra os índios que quisessem abusar de seu pendão pela caça, para destruí-los inutilmente”⁴³⁶. Porém há uma progressiva diabolização desse espírito indígena em razão da catequese empreendida pela Companhia de Jesus.

Os mitos indígenas, em grande parte, foram articulados num frágil sistema religioso, esboçado pelos cronistas do século XVI, numa catalogação primária “dos pavores gerais”⁴³⁷ e não agrupados como pretendeu Couto de Magalhães, que distribuiu deveres de proteção da fauna e da flora para cada um. No entanto, esses mitos, registrados entre os séculos XVI e XVII, foram analisados através da ótica européia. Segundo Luís da Câmara Cascudo,

Os registros dos séculos XVI e XVII indicam os duendes que se popularizaram no espírito dos brasileiros, os mais prestigiosos para a índia Tupi. Foram os tupis a massa humana que o português plasmou e dirigiu. Decorrentemente foi a que melhor conheceu. Conheceu olhando com olhos bem europeus, ouvindo o missionário que traduziu por demônios infernais todos os deuses da floresta tropical.⁴³⁸

De fato, encontra-se nas cartas dos padres José de Anchieta, Manuel da Nóbrega e Fernando Cardim um Anhanga, descrito como “um espírito malfazejo, temido pelos indígenas”⁴³⁹. O monge franciscano André Thevet, de acordo com Câmara Cascudo, notou que o Anhanga não tinha forma positiva.

Alguns estudiosos do século XVI afirmam que Anhanga não tinha forma, atribuindo sua existência às almas dos mortos. De acordo com etnógrafo potiguar, “O *Anga*, o *Anhanga* que sacudia de desespero o selvagem, *Anga* era a alma sem pouso, o espírito errante, significando diabrura, malefício, feitiçaria”⁴⁴⁰. Várias culturas, como a

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 269.

⁴³⁶ MAGALHÃES, Couto de. *apud* CASCUDO, Luis da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2002, p. 98.

⁴³⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, p. 106.

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 107.

⁴³⁹ CASCUDO, Luis da Câmara. 2002. *Op. cit.*, p. 97

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 103.

grega, a romana, a persa e a chinesa, também vão ter um mito semelhante: as almas dos mortos sem sepulturas se tornam demônios atormentadores.

Já outros pesquisadores concordam com Couto de Magalhães, que registra Anhangá em forma de um veado branco ou vermelho, com chifres cobertos de pêlos, com olhar de fogo, cruz na testa, o que o aproxima bastante do imaginário mítico europeu criado na Idade Média no que tange à imagem do Diabo, conforme vimos anteriormente.

A caracterização de Anhangá no romance é semelhante à do Diabo europeu. Ele assume características de animais considerados malignos, como o bode e o morcego. Do deus Pã, a descrição encontrada na obra ilustra traços, como a pelugem de bode e os cornos além de carregar consigo um tridente, símbolo de Poseidon, um deus considerado pagão. Outra característica da presença de substratos do imaginário mítico europeu na obra é o característico odor de enxofre e casca de ovo queimada.

Jeffrey Burton Russel descreve a caracterização do Diabo segundo o folclore medieval:

Frequentemente, o Diabo aparece monstruoso e deformado a forma externa traindo o seu defeito interno. Ele é manco por causa da queda do céu; os seus joelhos estão para trás; tem uma face extra na barriga, nos joelhos ou nas nádegas; é cego; tem chifres e um rabo; não tem narinas ou só uma; não tem nenhuma sobrancelha; seus olhos são lacrimejantes e incandescentes ou atiram fogo; tem cascos partidos; emite um odor sulfuroso e, quando parte, faz isso com fedor, barulho e fumaça; ele está coberto com cabelo grosso e preto; possui disfarces, asas como de morcego.⁴⁴¹

Após observarmos as duas descrições, percebemos a semelhança de alguns traços iconográficos do Diabo medieval e da representação desse ser mítico num romance de cunho regional que ressalta as crenças do povo sertanejo nordestino. Este não podendo retratar Anhangá como um veado, como condiz a tradição, adaptou o mito, já que o próprio ambiente natural não permite que esse animal viva numa paisagem seca, e o transformou numa representação imagética mais próxima e aceitável a suas necessidades.

O Diabo, assim como na Idade Média, é usado também como agente moralizante. O medo do inferno e de Satanás faz com que o sertanejo preserve uma série de credences populares como o uso de amuletos para espantar maus espíritos; a prática de sacramentos cristãos como o batismo, sendo esta uma forma de proteger a criança da ação dos demônios; as orações feitas nas chamadas horas abertas, ao meio-

⁴⁴¹

RUSSEL, Jeffrey Burton. *Op. cit.*, p. 65.

dia e à meia-noite; o hábito de se benzer quando nessas horas o vento sopra de forma intensa.

Ao contrário do que se pensa, o Demônio é muito popular na sociedade nordestina e sobre esse aspecto discorre Mário Pontes:

Por mais desagradável que venha a soar, é preciso dizer de uma vez por todas que o Demônio é muito popular nessa sociedade, que conscientemente o detesta e usa de mil artifícios para afastar a sua perturbadora presença. Mas por se tratar de ardis de consciência, ele continua tranquilamente a ocupar uma larga faixa do território reservado às crenças, fantasias e recônditas aspirações desse povo. Isto aparece bem claro, por exemplo, no modo como impregna a linguagem cotidiana da região.⁴⁴²

Histórias que apresentam o homem em meio ao confronto entre Deus e o Diabo, para Eduardo Menezes, “parecem cumprir a função de socialização mediante o reforço do quadro normativo e do sistema de crenças tradicionais ainda relativamente vigentes em nossas camadas populares”⁴⁴³. De acordo com Claude Lévi-Strauss, os relatos místicos buscam fornecer um modelo lógico para solucionar uma contradição⁴⁴⁴. Sendo assim, tais histórias de aspecto maravilhoso podem ser encaradas como uma prática de produção simbólica que visa a explicar mecanismos subjacentes que operam nos alicerces da nossa existência coletiva.

Essa literatura de expressão popular revela um mundo amplamente submetido às forças moralizadoras. Há um importante papel exercido pelo sagrado e pela religião na sua disposição de catolicismo rústico de origem ibérica, portanto, colonial. A narrativa está constantemente apontando a batalha entre o Bem e o Mal e, apesar de Ojuara desconhecer o divino, ele valoriza a justiça e sua briga com o Diabo, que podemos enxergar como o poder opressor, surge de um julgamento que o nosso herói faz da atitude de Exu com o pobre escravo alforriado.

Desse modo, percebemos a presença da personagem diabólica no cotidiano da literatura popular nordestina e no romance de Nei Leandro de Castro. Para Eduardo Menezes,

a ordem sobrenatural quotidianizada pelo imaginário popular opera, na verdade, uma subversão da desordem e da injustiça sociais: os conflitos

⁴⁴² PONTES, Mário. *Op. cit.*, p. 12.

⁴⁴³ MENEZES, Eduardo Diatahy B. de. *Op. cit.*, p. 104.

⁴⁴⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. *apud* MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra de. A quotidianidade do Demônio na cultura popular. In.: *Religião e Sociedade - 12/2*. Rio de Janeiro: Campus, 1985, p. 104.

sociais são *mito logicamente* transpostos para o plano da luta entre Deus e o Diabo, provindo daí a identificação dos oprimidos com este último”,⁴⁴⁵

Nas histórias populares tradicionais, é através do pacto diabólico que o sertanejo, desassistido pelas autoridades governamentais e oprimido pela sociedade, tem a chance de mudar esse quadro. O Diabo é representado, assim, como um herói prometício. Quando, por exemplo, encarna no Boi Mandingueiro indomável, símbolo da liberdade e da rebeldia, é logo identificado como demoníaco.

No plano psicológico, a arma utilizada contra o medo do Inferno e do Diabo é o riso, através do cômico e do grotesco. A imagem de um Diabo feio, tolo e desajeitado, foi fabricada na Europa, compondo uma estética do feio que mescla humor e horror, e, no Brasil, foram multiplicadas as situações vexatórias em que o Anjo Caído é envolvido, servindo como um antídoto contra o medo e o horror.

⁴⁴⁵MENEZES, Eduardo Diatahy B. de. *Op. cit.*, p. 107.



Figura extraída do livro *Uma História do Diabo: século XVII ao XX* de Robert Muchembled.

4. O riso diabólico

É um estranho empreendimento fazer rir as pessoas de bem.
Molière

“O riso não é obra do Diabo?”⁴⁴⁶. Partindo desse questionamento proposto por Jacques Le Goff sobre a malignidade atribuída ao riso na Idade Média é que observamos a permanência dessa *mentalidade* no romance *As Pelejas de Ojuara*, de Nei Leandro de Castro.

4.1. Origens do pensamento medieval sobre o riso.

Algumas crenças na Antiguidade Clássica atribuíram caráter divino ao riso. Desse modo, para que se possa entender como o riso passou de sagrado a profano, contextualizamos um panorama da derrisão desde a Antiguidade Clássica até o Renascimento⁴⁴⁷, a fim de explicarmos como esse gesto diabólico, presente na *mentalidade* medieval europeia, *remanesce* em forma de *resíduo* já *crystalizado* na cultura popular nordestina, aqui representada pelo romance de Nei Leandro de Castro.

Procuramos identificar nos elementos formadores da cultura brasileira a interpretação do riso como gesto diabólico, a partir da herança cultural híbrida da Grande Ibéria⁴⁴⁸, pois “da união dos mundos formadores do universo cultural brasileiro, emerge um imaginário repleto de mitos”⁴⁴⁹.

⁴⁴⁶ LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. Tradução Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 285.

⁴⁴⁷ Demos prioridade àqueles aspectos do riso que são indispensáveis à análise do romance de Nei Leandro de Castro.

⁴⁴⁸ Segundo Valmireh Chacon, uma herança transmitida da *Antiga Ibéria* (Portugal, Espanha de diversos reinos e etnias) à *Nova Ibéria* (a de Portugal, a do Brasil e a de Espanha, os demais países da América Latina, de Língua Hispânica). Cf.: CHACON, Valmireh. *A Grande Ibéria*. São Paulo: Editora UNESP; Brasília: Paralelo 15, 2005.

⁴⁴⁹ NASCIMENTO, Cássia M. B. O casamento os cordéis: estudo da temática como herança medieval no cordel História de Toinho e Mariquinha de José Bernardo da Silva. In.: PONTES, Roberto. MARTINS, Elizabeth D. *Anais do VII Encontro Internacional de Estudos Medievais – Idade Média: permanência, atualização, residualidade*. Fortaleza/Rio de Janeiro: UFC/ ABREM, 2009, p. 234.

De acordo com José Rivair Macedo, o riso, ao ser encarado como objeto de investigação, se integra às abordagens dos estudos denominados Antropologia Histórica, pois a esse gesto estão relacionados “códigos culturais, valores morais e representações sociais divergentes, ficando mesmo aberto a abordagens interdisciplinares”⁴⁵⁰. A derrisão constitui um tema já bastante estudado por filósofos, semiólogos, antropólogos, sociólogos, psicanalistas e historiadores, porém poucos estudos foram feitos na área de literatura.

Na Antiguidade Clássica o riso era um gesto divino, algumas crenças atribuíram-lhe a criação do mundo. Nessa versão, diferente da cristã, o mundo não nasce da palavra, mas de uma crise de riso de um Deus único⁴⁵¹. Sobre essa variante da história da criação do mundo nos explica José Rivair Macedo,

a criação do universo é atribuída ao poder do riso divino: tendo Deus rido pela primeira vez, apareceu Fos (a luz), Auge (brilho) e nasceu como Deus o Fogo; com o segundo riso, surgiu a água e foi criado o deus Escacleo; tendo rido pela terceira vez, com cólera, foi gerado Nous (mente), que recebeu o nome de Hermes; ao quarto riso, surgiu Genna (geração), que foi nomeada Baldetoft Zotaxadoz; no quinto riso, ele entristeceu, e apareceu a Moira (destino) com uma balança, indicando com isso ser portadora da justiça; ao rir pela sexta vez, mostrou-se alegre, e surgiu Kairós, segurando o cetro da realeza; na sétima e última vez, nasceu Psiqué (alma), e Deus chorou enquanto ria.⁴⁵²

Há várias versões desse mito da criação, e uma delas, a do filósofo Próclus, no século V a. C., fala de um poeta órfico que remete à criação dos deuses, aos risos de um Deus uno e à criação dos homens, que teriam nascido de Suas lágrimas. A essa concepção de criação do mundo convergem diversas mitologias orientais⁴⁵³.

Ao observarmos certos trechos homéricos, notamos que esse gesto é atributo dos imortais. Na *Iliada*, há várias passagens em que os deuses escarnecem uns aos outros. Segundo Minois, “o riso deles é sem entraves: violência, deformidade, sexualidade desencadeiam crises que não têm nenhuma consideração moral ou decoro. Os mitos o associam frequentemente à obscenidade e ao retorno da vida”⁴⁵⁴.

Exemplificamos esse fato com a síntese da incomum história de Deméter e Baubo. Segundo o mito, bastante conhecido na Grécia antiga, a deusa Deméter,

⁴⁵⁰ MACEDO, José Rivair. Riso ritual, cultos pagãos e moral cristã na Alta Idade Média. *Boletim do centro do pensamento Antigo*. Campinas-SP, v. 2, n. 4, 1997, p. 87.

⁴⁵¹ MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria O. Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003, p. 21.

⁴⁵² MACEDO, José Rivair. 1997. *Op. cit.*, p. 97.

⁴⁵³ MINOIS, Georges. *Op.cit.*, p. 22.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 23.

desolada e triste por causa do rapto de sua filha Perséfone, tornou-se incapaz de rir. Muitos insistiram para que ela tomasse o líquido da vida, denominado *kukéon*⁴⁵⁵, mas somente Baubo, uma anciã, conseguiu reanimar a deusa. Ao levantar suas vestes, a velha mostrou suas partes pudendas, fazendo com que Deméter risse e tomasse o *kukéon*, que lhe regenerou as forças vitais. De acordo com José Rivair Macedo, acham-se registros do mesmo gesto, com função semelhante, em diferentes povos⁴⁵⁶.

Para Vladímir Propp⁴⁵⁷, o riso tem a capacidade não somente de elevar as forças vitais, mas de despertá-las, sendo-lhe atribuída uma função revigorante, tanto referente à natureza quanto aos homens e aos deuses, o que acontece no episódio da mitologia grega anteriormente narrado, em que Deméter se revitaliza depois de gargalhar com os gestos obscenos de Baubo. Esse mito associa o riso, sob a forma de zombaria, à sexualidade, à fertilidade, ao renascimento e ao retorno da alegria de viver, assim como o mito de Hera que havia se refugiado numa montanha depois de uma briga com Zeus. Ele, para reconquistar sua esposa, armou um casamento fajuto com uma estátua de madeira, o que fez com que Hera descesse da montanha, pensando se tratar de uma noiva humana, e, extremamente enciumada, arrancasse o véu da estátua, descobrindo a farsa e caindo na gargalhada. Depois, a deusa ainda incentivou o cortejo a continuar. As sacerdotisas de Hera representavam o mito, que se transformou em rito, em que comemoravam a recuperação da vitalidade, após a morte simbólica de Hera, quando se refugiou na montanha. A deusa está relacionada à agricultura e seu riso é tomado de caráter hierofânico, ligado às forças vitais da natureza. O gesto se torna, assim, próprio da vida divina, como consta em várias histórias da mitologia grega em que estátuas de deuses são subitamente animadas por uma gargalhada.

Algo imprescindível para o estudo do riso na cultura greco-romana são as festas⁴⁵⁸. Elas são, em geral, ocasiões perfeitas para a ocorrência do riso coletivo e

⁴⁵⁵ MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: UFRGS/UNESP, 2000, p. 46.

⁴⁵⁶ MACEDO, José Rivair. 2000. *Op. cit.*, p. 46.

⁴⁵⁷ PROPP, Vladimir. *apud* MACEDO, José Rivair. 1997. *Op. cit.*, p. 89.

⁴⁵⁸ No culto a Dionísio, a alegria e a diversão coletiva predominavam nos desfiles e celebrações. A personalidade desse deus, segundo George Minois, deixou a imagem de um “alegre pobre-diabo” (Cf.: MINOIS, Georges. *Op. cit.*, p. 34). O riso estava presente nas bebedeiras extenuantes e em todos os rituais dedicados ao deus priápico, nos quais, geralmente, conduzia-se um falo em sua memória, e a partir dos quais veio a ser organizado um complexo de cultos, em que abundavam bebidas, danças e mascaradas, eram acompanhados de canto e gestos obscenos, que remetiam à propriedade sexual atribuída ao deus da fertilidade. Nos cultos a Dionísio, os participantes se fantasiavam de animais ou desfilavam sobre eles, num ritual semelhante à festa do Carnaval que terá início na Idade Média. Em Roma, diversos rituais também incorporavam a forma do riso ritual. Durante as *Hilaria*, a tristeza e a seriedades eram proibidas. O riso provocado por cantos e libertinagens aparece também nas *Liberalia*,

organizado, pois “asseguram a perpetuação da ordem humana, renovando o contato com o mundo divino; e o símbolo do contato estabelecido com o divino é o riso”⁴⁵⁹, por ele ser o gesto responsável pela origem do universo. As festas, em que havia a presença do riso desenfreado, representavam o estado de recriação universal, servindo como uma espécie de reintegração do homem ao mundo sagrado e causando uma ruptura das atividades sociais.

Nos cultos agrários, o riso toma sua forma ritual. Vladímir Propp⁴⁶⁰ diz que, na cultura arcaica, acreditava-se no crescimento da erva e do trigo a partir da risada dos deuses, pois era preciso alegrá-los para que a natureza prosperasse. Exemplo desses rituais são as *Daedalas*, festas em honra a deusa Hera, lembrando o casamento de Zeus com a estátua de madeira. assim como os *Mistérios de Eleusis*, em honra de Deméter, os cultos dionisíacos, as *Saturnais* ou *Lupercalis* romanas, em meio a outras, que apresentavam, entre outros elementos, o riso ritual de caráter hierofânico.

Em diversos textos escritos na Idade Média subsistem vestígios desse caráter mágico do riso, como em *Perceval* ou *Le conte du Graal*, de autoria de Chrétien de Troyes⁴⁶¹. José Rivair Macedo assinala que um dos últimos aspectos dessa crença popular bastante arraigada, atribuída ao caráter mágico do riso, esteve associado ao que na Idade Média era chamado de *Risus Paschalis*⁴⁶².

Sendo assim, no final do século V a.C., a Grécia passa por uma mudança radical nos domínios político, religioso e cultural. Após a Guerra do Peloponeso, tudo o que ameaçava a coesão da cidade foi condenado. Segundo Georges Minois, aconteceu o primeiro ato de fé de uma obra atéia, – o tratado *Sobre os deuses*, de Protágoras –, Sócrates é acusado de impiedade, entre outros filósofos, como Diágoras, que é condenado devido a seu ateísmo. Esses ataques coincidiram com os primeiros

Saturnais e *Lupercalis*. Esses cultos agrários se baseavam na circularidade das estações do ano e na ideia de fertilidade e abundância da terra. Segundo José Rivair Macedo, esses aspectos, séculos depois, deram origem ao Carnaval. (Cf.: MACEDO, José Rivair. 2000. *Op. cit.*, p. 40-41)

⁴⁵⁹ MINOIS, Georges. *Op.cit.*, p.30.

⁴⁶⁰ PROPP, Vladimir. *apud* MACEDO, José Rivair. 2000, p. 49.

⁴⁶¹ Nesse texto do ciclo arturiano que data do século XII, Percival, o jovem criado na floresta, que viria a se tornar um grande cavaleiro e realizar diversas façanhas, conheceu seu destino no primeiro momento em que iniciou sua aproximação à corte do rei Artur. Num episódio em que havia uma donzela que não ria há mais de seis anos, Percival, rindo, anunciou-lhe as glórias futuras. O riso, nesse episódio, representou um caráter profético e mágico, semelhante ao da tradicional cultura arcaica. (Cf.: MACEDO, José Rivair. *Op. cit.* 2000, p. 49)

⁴⁶² Segundo José Rivair Macedo, “tratava-se de uma liturgia burlesca realizada dentro das igrejas, no dia da Páscoa; uma missa cômica, destinada ao riso e ao divertimento dos fiéis; uma cerimônia licenciosa realizada no dia da ascensão de Cristo, saído da ‘mansão dos mortos’; uma liturgia risível em homenagem ao renascimento do ‘Cordeiro de Deus’ para a vida eterna” (Cf.: MACEDO, José Rivair. 2000. *Op. cit.*, p. 50).

questionamentos sobre a sacralidade do riso, pois, aliada ao ceticismo religioso, a derrisão começa a ser percebida como diluente dos valores morais e cívicos. De acordo com Minois,

é o fim do riso desenfreado; o riso arcaico, duro, brutal, agressivo, evocador do caos primitivo e da animalidade, deve ser vigiado, enquadrado, limitado. Seu uso oficial, no palco e na vida pública, deve ser submetido a regras, mesmo – e, talvez, sobretudo – na democracia, regime frágil que tem necessidade, para sobreviver, de homens políticos respeitáveis e honrados.⁴⁶³

Desse modo, o riso foi perdendo o caráter divino com o avanço dos estudos filosóficos, que aproximaram o gesto à esfera do humano, fazendo com que se instaurasse uma desconfiança em relação ao riso desenfreado, considerando-o uma manifestação primária, próxima ao selvagem, sendo preciso educá-lo e domesticá-lo.

Verifica-se uma condenação progressiva desse gesto a partir do riso duro e agressivo de Homero⁴⁶⁴, a que sucede o riso velado, símbolo de urbanidade e de cultura e, em seguida, o riso de Sócrates, posto a serviço do conhecimento.

A humanização do riso se dá inicialmente através do crescente refinamento e dos progressos do intelectualismo a partir do século V a.C., “por uma desconfiança clara em relação ao riso desenfreado, manifestação indecente de uma emoção primária, ainda próxima de um instinto selvagem, inquietante, que é preciso aprisionar, domesticar, civilizar”⁴⁶⁵.

Desse modo, há uma suavização dos mitos por parte de muitos intelectuais gregos para torná-los mais respeitáveis, visando a apagar o riso inquietante dos deuses. Todavia, Platão chega a negar o riso dos deuses. Para ele, é inconcebível que os deuses riam, pois esse gesto grosseiro traduz uma perda do controle da unidade e só pode ser encontrado no mundo sensível, não fazendo parte do universo divino, imutável, único,

⁴⁶³ MINOIS, Georges. *Op.cit.*, p. 42.

⁴⁶⁴ Na *Iliada*, de Homero, Ulisses ridiculariza o pobre e feio Térsites, açoitando-o e humilhando-o publicamente. Zomba do ciclope Polifemo, cegando-o e ludibriando-o na *Odisseia*, porém raras são as vezes que o riso escarnecedor de Ulisses se volta contra personagens sagrados. O riso de Ulisses é malevolente e afirma a vitória sobre o inimigo, como o riso do herói grego ao saquear o campo de Reso, o riso dos aqueus que caçoaram do cadáver de Heitor de Troia. Esse riso humilha e provoca, pois, segundo Dominique Arnould, “o riso é, em primeiro lugar, uma maneira de afirmar o triunfo sobre o inimigo do qual escarnece” (Cf.: ARNOULD, Dominique. *apud* MINOIS, George. *Op. cit.*, p. 43). Porém, o riso arcaico nem sempre está carregado de gravidade e agressividade. Há o riso de acolhida, de sedução, de ternura entre os deuses gregos. No entanto, esse riso divino é posteriormente assumido pelos homens, o que ocasiona sua condenação e, no universo cristão, dá-lhe a alcunha de diabólico durante a Alta Idade Média. (Cf.: MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: UFRGS/UNESP, 2000, p.38; MINOIS, Georges. *Op. cit.*, p. 42-47)

⁴⁶⁵ *Ibidem.*, p. 49.

universal e eterno⁴⁶⁶. Segundo Verena Alberti, em um pequeno trecho do diálogo *Filebo*, de Platão, encontramos a mais antiga formulação teórica acerca do riso e do risível.

Do mesmo modo, Sócrates, discípulo de Platão, fazia uso do riso como instrumento para a busca da verdade. Pouco se sabe sobre o Sócrates histórico, porém registros descrevem seu comportamento semelhante ao de um bufão, mas a tradição em torno de seu nome manteve a imagem de um ironista sutil, usuário do riso para fins pedagógicos. De acordo com Georges Minois, Sócrates “aceita expor-se ao riso para fazer que o conhecimento progrida e, sobretudo, utiliza ele mesmo a brincadeira, a zombaria indulgente”⁴⁶⁷. Observa-se em Sócrates uma aplicação formal do riso. Minois ainda declara que a maior lição do riso socrático é que “nós acreditamos saber das coisas quando não sabemos nada”⁴⁶⁸. Esse filósofo grego deixou mais do que a verdade positiva à humanidade, trouxe a ironia como instrumento construtor da sabedoria, o que seria utilizado na Idade Média na catequese empreendida pelos frades franciscanos.

Pensar nessa ironia socrática nos lembra Luciano de Samósata, o homem que ri de tudo, um *bon-vivant* que “atravessou a vida como um desfile de Carnaval”⁴⁶⁹ e teve em sua personagem Menipo seu porta-voz.

De acordo com o Georges Minois,

essa ironia socrática conduz a Luciano de Samósata, a besta-fera de todos os dogmáticos, de todos os possuidores da verdade, religiosos ou humanos. [...] Luciano zomba de tudo e de todos, filósofos, deuses, charlatães, falsos profetas, sábios, loucos e até dos céticos, dos cínicos e dele mesmo. Uma derrisão tão radical acaba em sabedoria debochada diante da “imensa idiotice dos homens”, em uma terra em que “ninguém faz por nada”. A moral da vida é “deixar passar rindo a maior parte dos acontecimentos sem levar nada a sério”, nem a terra, nem o céu, nem o inferno.⁴⁷⁰

Ele não poupa os filósofos nem os deuses de seus sarcasmos. Escarnece os mitos, o céu e todas as divindades assustadoras. A essa altura, o riso, no plano da *mentalidade*, já não era um dom exclusivo da divindade, pois com Luciano, através de Menipo, esse dom se volta contra os deuses. De acordo com Minois,

os deuses não são mais senhores do riso. Esse dom terrível escapou deles e se volta contra eles. Na civilização grega já se torna real essa imagem que Elie Wiesel aplica à civilização judaico-cristã: “Sabes o que é o riso?... Eu vou te

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁶⁷ MINOIS, Georges. *Op. cit.*, p. 65.

⁴⁶⁸ *Ibidem.*, p. 65.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 66.

dizer. É o erro de Deus. Criando o homem para submetê-lo a seus desígnios, ele lhe outorgou, por inadvertência, a faculdade de rir. Ele ignorava que, mais tarde, esse verme da terra se serviria dele como instrumento de vingança. Quando ele se deu conta, já era tarde. Deus não podia mais fazer nada. Era tarde para retirar do homem esse poder”.⁴⁷¹

Os cristãos tenderam a compreender o riso não como uma vingança do homem, mas do Diabo. Por isso, para a cristandade, por um longo tempo, Luciano foi considerado uma encarnação do Demônio escarnecedor e zombeteiro. Sendo assim, o riso livre e restaurador do caos original foi domesticado e intelectualizado até se transformar na corrosiva ironia socrática, culminando, com Luciano, na derrisão universal.

Minois reitera, ainda, que o riso de Luciano de Samósata instaura a “verdadeira vingança do diabo, no sentido de que esse perigoso dom divino se torna revelador do absurdo do ser”⁴⁷². Verifica-se a transposição paulatina do riso da esfera do divino para a do demoníaco e humano. Mikhail Bakhtin, em seu estudo sobre François Rabelais, revela na obra de Luciano, que é citada como uma das fontes do riso renascentista, a ligação com o riso e com os infernos, com a liberdade do espírito e da palavra⁴⁷³.

Percebemos, então, que a condenação do riso nasce ainda na Antiguidade Clássica e tem seu maior representante em Platão. Apesar de a derrisão estar presente em seus diálogos, ele desconfia dela, julgando-a um gesto de natureza ambivalente e inquietante. Para Platão, o riso é condenável e na vida urbana o homem sensato deve se abster de rir, pois praticar o riso exagerado é indecente, impuro, obsceno, indigno, inconveniente, perturba o espírito e representa a falta de controle sobre si mesmo⁴⁷⁴. Na arte e na literatura, ele desaconselha apresentar homens importantes rindo, pois isso os degradaria e diminuiria seu prestígio.

Segundo a proposição aristotélica, o homem é o único animal capaz de rir, ou seja, a risibilidade é uma condição própria do ser humano⁴⁷⁵. Aristóteles antecipa o que mais tarde é apontado por Henri Bergson como característica essencial do riso, pois

⁴⁷¹ MINOIS, Georges. *Op. cit.*, p. 67-68.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 69.

⁴⁷³ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Brasília: HUCITEC, 1993, p. 339-340.

⁴⁷⁴ MINOIS, Georges. *Op. cit.*, p. 71.

⁴⁷⁵ Georges Minois diz que a famosa frase – “o riso é próprio do homem” – é erroneamente atribuída a Aristóteles. A sentença correta seria construída no sentido de que o homem “é o único animal que ri” ou que “nenhum animal ri, exceto o homem”, pois nesta frase o homem é o único dentre os animais que tem a capacidade de rir, mas ele continua a ser homem se nunca rir. (Cf.: MINOIS, Georges, *Op. cit.*, p. 72)

“não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano”⁴⁷⁶. Georges Minois chama atenção para a ausência de representação do riso nas pinturas, esculturas e cerâmicas da Antiguidade Clássica. Para ele, esse não seria um problema causado pela dificuldade em pintar alguém rindo, mas uma escolha estética, pois o riso é feio⁴⁷⁷.

Verena Alberti declara que Aristóteles não nos deixou uma teoria do riso propriamente dita, somente passagens dispersas em sua obra. No entanto, ela considera que Aristóteles tem uma influência marcante na história do pensamento sobre o riso⁴⁷⁸.

Na *Poética*, Aristóteles também classifica a comédia como gênero inferior, conforme podemos observar no trecho abaixo:

A comédia, como dissemos, é a imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito da feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor⁴⁷⁹.

O filósofo grego afirma que o cômico degrada o homem e o trágico engrandece. A definição de cômico que ele nos dá – “é um defeito da feiúra sem dor nem destruição”³³ – só vem a confirmar sua visão negativa do riso. Sendo assim, ele rompe com o riso arcaico, agressivo, triunfante e zombeteiro, admitindo que só se possa rir de uma deformidade física que não tenha sinal de doença ou dor. Essa é outra premissa de Aristóteles que é retomada no estudo de Henri Bergson: “parece que a comicidade só poderá produzir comoção se cair sobre uma superfície d’alma serena e tranquila. A indiferença é seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a emoção”⁴⁸⁰.

Plutarco também reprova o riso arcaico, zombeteiro e agressivo, encontrado nas comédias de Aristófanes. Para ele a religião e a lei são dois domínios que devem ser poupados do riso. No que se refere àquela, Plutarco foi o primeiro a estabelecer severamente a equação “rir = ateísmo”⁴⁸¹. Verifica-se a mudança do sentido do risível em uma época na qual “a religião se espiritualiza e se torna absoluta na linhagem platônica e aristotélica, em que a divindade se congela em um espírito único, imutável e

⁴⁷⁶ BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução Ivone Castilho Benetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 2.

⁴⁷⁷ MINOIS, Georges. *Op. cit.*, p. 73.

⁴⁷⁸ ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999, p. 45.

⁴⁷⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio, Longino; introdução por Roberto de Oliveira Brandão*. Tradução direta do grego para o latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 23-24.

⁴⁸⁰ BERGSON, Henri. *Op. cit.*, p. 3.

⁴⁸¹ MINOIS, Georges, *Op. cit.*, p. 75.

eterno”⁴⁸², dessa forma o riso não se adéqua mais aos padrões divinos, sendo expulso dos céus.

Minois afirma que, com Aristóteles e Plutarco, “o riso não tem mais nada a ver com o divino, e, subitamente, adquire um verniz diabólico: o diabo tenta utilizá-lo para desintegrar a fé, ou Deus. É o instrumento de sua desforra. Assim, o pensamento grego pagão prepara a rejeição cristã ao riso”⁴⁸³.

Esse afastamento do riso da esfera divina reflete o pensamento dominante em quase toda a Idade Média, que é o período eleito por nós para instaurar a relação entre a concepção medieval e a contemporânea acerca do riso como princípio do Mal.

Percebemos com a evolução da história do riso na Antiguidade Clássica, que ele nem sempre esteve relacionado somente ao homem e nem à sua liberdade, pois, segundo José Rivair Macedo, na Idade Média, “rir tinha conotações completamente alheias à alegria e ao estado de humor dos indivíduos”⁴⁸⁴.

A condenação do ato de rir pelos cristãos teve seu ápice na Alta Idade Média, período que vai da queda do Império Romano do Ocidente, em 476, até o ano 1000, entretanto, essa concepção do risível permanece durante toda a era medieval. Nesse período a Igreja Católica era a instituição que detinha o controle político, econômico e social, além de manter severa vigilância sobre o comportamento social, apoiada na força da Inquisição.

O romance de Umberto Eco, *O nome da rosa*, desperta o interesse pelo estudo do riso medieval, pois chama atenção para a sua reprovação pelos representantes da Igreja, exemplificado na obra pelo monge Jorge de Burgos. De acordo com Le Goff, “ainda se percebe aqui uma das alianças históricas entre as várias formas de desconfiança dirigida a fenômenos que fossem mais ou menos anárquicos, anormais ou provocativos”⁴⁸⁵. No romance de Eco, aparece o questionamento que habitou a mente dos eclesiásticos do início do Cristianismo até, talvez, o fim da Idade Média, o qual aproxima o riso da esfera do demoníaco, baseado na proposição de que na *Bíblia Sagrada* não existe nenhuma passagem em que Jesus Cristo tenha rido alguma vez. Segundo Le Goff, “se Jesus, o grande modelo para a humanidade, que será cada vez mais apontado como o que deve ser imitado, não rira sequer uma vez em sua vida

⁴⁸² *Ibidem*, p. 75.

⁴⁸³ MINOIS, Georges. *Op. cit.*, p. 75.

⁴⁸⁴ MACEDO, José Rivair. 1997. *Op. cit.*, p.88.

⁴⁸⁵ LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In.: BREMMER. Jan. ROODENBURG. Herman. *Uma história cultural do humor*. Tradução Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 71.

humana, então o riso [...] se torna estranho ao homem, pelo menos a um homem cristão”⁴⁸⁶. Sendo assim, se Jesus é o filho unigênito de Deus e nunca riu, o riso se torna um ato demoníaco, pois afasta o homem da imagem e semelhança divina, aproximando-o do Mal.

Minois afirma que “o riso não é natural do Cristianismo, religião séria por excelência”⁴⁸⁷. Isso confirma a subversão da concepção do riso diabólico na Idade Média em relação ao riso divino na Antiguidade Clássica. Na concepção cristã, depois do pecado original, estimulado pela serpente, a qual, de acordo com os exegetas, é a encarnação de Satã, o riso aparece, e o grande responsável por isso é o Diabo. Para Minois,

essa paternidade tem consequências: o riso é ligado à imperfeição, à corrupção, ao fato de que as criaturas sejam decaídas, que não coincidam com seu modelo, com sua essência ideal. É esse hiato entre a existência e a essência que provoca o riso, essa defasagem permanente do que somos e o que devíamos ser.⁴⁸⁸

De acordo com Jacques Le Goff, a Igreja, quando está diante de um fenômeno que considera perigoso e não sabe controlar, o rejeita. E assim acontece com o riso. Porém, por volta do século XII, ela consegue submeter o gesto ao seu controle, distinguindo, desse modo, o riso bom do mau, o divino do diabólico. Segundo Le Goff, Tomás de Aquino, com base em Alberto Magno⁴⁸⁹, atribui um valor teológico positivo ao riso. Na *Bíblia Sagrada*, encontram-se razões tanto para condenar o riso quanto para recomendá-lo, pois a língua hebraica traz duas alternativas para o vocábulo riso, o que no Ocidente medieval se caracteriza como riso (*lâag*) e sorriso (*sâkhaq*). Este significando o riso alegre, assim como o nome do filho de Abraão e Sara, Isaac; e aquele a significar um riso zombeteiro, portanto inspirado pelo Diabo. Le Goff afirma que a Igreja a partir do século XII controla o riso, pois considera lícito o riso dos sábios, o sorriso, e condena o riso zombeteiro⁴⁹⁰.

Entretanto, durante a Alta Idade Média, o riso se insinua por toda parte, por todas as imperfeições humanas, com a má influência de Satã. Segundo Minois, “é a desforra do diabo, que revela ao homem que ele não é nada, que não deve seu ser a si

⁴⁸⁶ LE GOFF, Jacques. 2000. *Op. cit.*, p. 69.

⁴⁸⁷ MINOIS, Georges. *Op. cit.*, p. 111.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 112.

⁴⁸⁹ Alberto Magno considerava que o riso terrestre era uma prefiguração da felicidade paradisíaca. (Cf.: LE GOFF, Jacques. 2006. *Op.cit.*, p. 78)

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 78.

mesmo, que é dependente e que não pode nada, que é grotesco em um universo grotesco”⁴⁹¹. Isso é uma constatação da decadência do homem após o pecado original, pois o riso se torna uma compensação para escapar à angústia de ser tão desgraçado. Eis o porquê da condenação do riso pelos pais da Igreja: ao invés de chorar por causa de nossa decadência e se arrepender do pecado cometido, rimos de nossas fraquezas, o que faz com que não nos reconciliemos com Deus e rimos dos nossos defeitos, de Deus, configurando um riso diabólico.

De acordo com Jacques Le Goff, “se o riso é próprio do homem, é próprio do homem decaído e pecador: o próprio riso é um pecado”⁴⁹². Esse caráter demoníaco do riso já está presente no Cristianismo primitivo que, impregnado das ideias neoplatônicas e estoicistas, nega o existencial em favor do espiritual. Há então uma negativização dos valores culturais pagãos que exaltavam o corpo e a sexualidade, aos quais, como já nos referimos anteriormente, o riso estava relacionado, a exemplo do mito de Deméter e Baubo.

É pelo corpo que expressamos os nossos gestos, inclusive o riso, e é por isso que os legisladores das regras monásticas, no início da Idade Média, percebendo essa relação entre riso e corpo, dão uma atenção especial à boca e às orelhas, pois

as incitações ao riso provocadas por Satã devem ser estancadas pelo filtro das orelhas; principalmente, as estimulações obscenas que partem do interior do homem, de seu coração e de seu espírito, devem ser estancadas pela barreira dos dentes e o ferrolho da boca. Porque o riso é a pior coisa que pode sair de uma boca humana; uma sábia higiene da boca deve culminar pela repressão ao riso.⁴⁹³

Sendo assim, a busca da interiorização seria feita a partir do controle da palavra e do gesto, da educação do corpo, da negação da lascívia, que resulta na contenção dos impulsos e assim se obtém a aproximação ao divino. O riso, então, passou a ser considerado uma força degradante do ser humano. “Nos sistemas de valores do Cristianismo, este foi dessacralizado e reduzido à categoria de gesto profano”⁴⁹⁴, ou seja, o que na Antiguidade Clássica simbolizava o caos e a desordem, tomou no Cristianismo conotação negativa e portanto diabólica.

Desta forma, o riso passou a integrar o campo de reflexões dos pensadores da Patrística, no que diz respeito à conduta dos fiéis quanto ao uso dos gestos e seus

⁴⁹¹ MINOIS, Georges. *Op. cit.*, p. 112.

⁴⁹² LE GOFF, Jacques. 2008. *Op. cit.*, p. 287

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 287-288.

⁴⁹⁴ MACEDO, José Rivair. 2000. *Op. cit.*, p. 53.

significados implícitos ou explícitos, o que constituiu, por muito tempo, objeto da preocupação dos moralistas no decorrer da Idade Média.

Num contexto sócio-histórico em que a comunicação era feita basicamente por via oral, sendo o domínio da escrita restrito a um ínfimo número de letrados, a interpretação dos gestos e das palavras parece fundamental⁴⁹⁵.

Em seu tratado, *Paedagogus*, Clemente de Alexandria declara que os amantes da derrisão deveriam ser excluídos da comunidade cristã, desprezando a bufonaria e as palavras ridículas, pois sendo elas pronunciadas, rebaixaria quem as pronunciasse e quem as ouvisse. No entanto, apesar do alto grau de moralidade, Clemente acreditava que o riso nefasto, enquanto não pudesse ser erradicado, deveria ser pelo menos controlado e, acontecendo isso, poderia ser revelado até um equilíbrio do espírito.

Le Goff explica em seu livro *Uma História do Corpo na Idade Média* que n' *O Paedagogus*, de Clemente de Alexandria, o riso é relacionado às partes baixas do corpo. Nesse tratado, o corpo é dividido em partes nobres, referentes à cabeça e ao coração, e partes ignóbeis, o ventre, as mãos e os órgãos sexuais. Deve-se usar os olhos, as orelhas e a boca para filtrar o Bem e descartar o Mal. Para Jacques Le Goff,

a cabeça está do lado do espírito; o ventre, do lado da carne. Ora, o riso vem do ventre, isto é, de uma parte má do corpo. Hoje ainda, aliás, o riso licencioso, o riso vulgar, é chamado “abaixo da cintura”. A Regra do mestre, na qual se inspirou São Benedito no século VI, é aqui muito clara: o riso caminha através do corpo desde suas partes baixas, passando do peito para a boca. Desta última podem sair tanto falas de devoção, de piedade e de prece quanto falas descomedidas e blasfemas⁴⁹⁶

João Crisóstomo, segundo Macedo, considerava que “era preciso varrer o riso do comportamento dos leigos e dos integrantes da Igreja”⁴⁹⁷. Ele apresenta dois argumentos contra o riso: o primeiro é que ele possui essência demoníaca e o segundo se apóia no fato de não haver registros de que Jesus tenha rido em sua vida terrena. Segundo Crisóstomo, “não é Deus que nos inspira este gosto pelo divertimento é Satã”⁴⁹⁸.

⁴⁹⁵ Verificamos uma semelhança entre a sociedade medieval e a sociedade rural nordestina brasileira. Assim como a sociedade medieval com um pequeno número de letrados, encontramos grande parte dessa realidade no sertão nordestino, tratando-se principalmente da década de 1980 em que o romance foi publicado. Num contexto de poucos letrados a informação se dava por meio dos cantadores e cordelistas. (Cf.: VASSALO, Lígia. *Op. cit.* p. 59).

⁴⁹⁶ LE GOFF, Jacques. 2006. *Op. cit.*, p. 76.

⁴⁹⁷ MACEDO, José Rivair. 2000. *Op. cit.*, p. 57

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 57

No *Manual de disciplina* de Qumram, consta uma regra: “aquele que ri tola e ruidosamente será punido durante trinta dias”⁴⁹⁹ e Basílio de Cesaréia considera que o riso pode nos fazer esquecer do medo que devemos ter do inferno e nos atrair para o Mal por causa do seu parentesco com o prazer da carne, caracterizando-se um pecado, reafirmando sua propriedade diabólica. Já Santo Agostinho considera o riso um ato desprezível, mas não condena o uso de expressões bem-humoradas nas pregações e homilias, o que de fato foi praticado posteriormente pelos franciscanos.

4.2. O baixo material e corporal

A cultura oficial da Idade Média reforçava o caráter diabólico do riso, relacionando-o ao baixo (Diabo) em contraposição ao alto (Deus). Bakhtin explica que no universo medieval o alto e o baixo, o inferior e o superior têm uma significação absoluta, quanto ao que se refere a espaço e valor. Ele justifica que por esse motivo as imagens do movimento de ascensão, ou o de queda tiveram um papel imprescindível no sistema conceitual.⁵⁰⁰ Bakhtin afirma que “no pensamento e na obra artística da Idade Média, todas as imagens e metáforas relativas ao movimento têm uma tendência vertical nitidamente expressa e de surpreendente perseverança”⁵⁰¹. Sendo assim, o que era considerado bom era superior e o inferior era mau. Percebe-se também uma impressionante ausência de movimentos horizontais nessas representações.

No entanto, para a cultura popular, esse riso diabólico constituía um caráter positivo e regenerador, expresso principalmente em festas populares como o Carnaval. Mikhail Bakhtin, analisando a obra de François Rabelais, constrói um pensamento determinante para o estudo do riso popular do medievo. Embora Rabelais seja geralmente classificado como um escritor renascentista, a *mentalidade* e o *imaginário* expressos em sua obra são primordialmente medievais, dada a *longa duração*. Em defesa dessa afirmação, Jacques Le Goff expõe que “o riso de Rabelais no século XVI é, ainda que isso desagrade aos glorificadores da renascença, um riso medieval”⁵⁰². Assim como Rabelais na feitura de sua obra prima *Gargântua e Pantagruel*, Nei Leandro de Castro esteve ligado às fontes populares, que foram determinantes para criar o seu sistema de imagens. Essas representações imagéticas não condizem com a

⁴⁹⁹ MINOIS, Georges. *Op. cit.*, p. 125.

⁵⁰⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 351.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 351.

⁵⁰² LE GOFF, Jacques. 2006. *Op. cit.*, p.79.

concepção difundida mundialmente do belo. No romance do escritor potiguar, encontramos várias imagens grotescas e obscenas, que são, por vezes, construídas com base numa hiperbolização que foge à realidade, como podemos observar e trabalhar mais detalhadamente nos subtópicos que tratam do obsceno e do grotesco em *As Pelejas de Ojuara*. Segundo Mikhail Bakhtin, as imagens de Rabelais são “hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscritas ao domínio do pensamento e à concepção de mundo”⁵⁰³.

As imagens rabelaisianas foram, por muito tempo, tidas como indecifráveis, desconhecendo-se suas fontes literárias. No entanto, Bakhtin revela, através de seu ensaio, que essas imagens na obra de François Rabelais estão nitidamente posicionadas dentro da cultura cômica popular da Idade Média, mas, segundo o teórico russo, a esse matiz da literatura cômica popular foram dedicados poucos estudos do ponto de vista cultural, folclórico ou literário. De acordo com Bakhtin,

entre as numerosas investigações científicas consagradas aos ritos, mitos e às obras populares líricas e épicas, o riso ocupa apenas um lugar modesto. Mesmo nessas condições, a natureza específica do riso popular aparece totalmente deformada, porque são-lhes aplicadas idéias e noções que lhe são alheias, uma vez que se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesa dos tempos modernos.⁵⁰⁴

Para entender o riso popular medieval e renascentista, é preciso compreender o contexto em que ele foi produzido. As imagens e o *vocabulário da praça pública* trabalhados na obra de Rabelais, por vezes, chocam o leitor desavisado.

No romance selecionado para o presente estudo, *As Pelejas de Ojuara*, do escritor potiguar Nei Leandro de Castro, a linguagem e as imagens grotescas e obscenas também surpreendem o leitor que não compreende ou não conhece o contexto da *oratura* ou da literatura popular em verso feita para provocar o riso. O vocabulário licencioso com participação de palavras de baixo calão, expressões e ditos populares que remetem ao que se assemelha ao *vocabulário da praça pública*, identificado em Rabelais por Bakhtin são encontrados no romance, assim como em folhetos da literatura popular nordestina brasileira.

Nesse sentido, Vladímir Propp explica que o riso rabelaisiano é acompanhado de voracidade e outros tipos de dissolução. Desse modo, nós o estranhamos, pois

⁵⁰³ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 2.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 3.

a condenação, porém, não tem apenas um caráter psicológico, mas também social. Ela é característica daquela camada de pessoas que sabem o que significa um bom apetite, mas que não sabem nem nunca souberam o que é uma fome longa e terrível.⁵⁰⁵

Na Idade Média e nos séculos que a sucederam, houve períodos de fome e miséria extrema. Sendo assim, do ponto de vista das camadas subalternas, comer e beber até a exaustão, a ponto de romper os limites, não era inconveniente e até era aceito como algo positivo. Além disso, desse ângulo, a licenciosidade durante os períodos festivos se justifica e era até compreensível, visto que a Igreja reprimia qualquer manifestação que enfatizasse o “baixo” material e corporal.

Bakhtin explica que os contemporâneos de Rabelais ao conviver com as tradições populares, literárias e ideológicas, nas condições e acontecimentos da época, compreendiam e sabiam apreciar sua obra, difundida dos mais nobres aos mais populares. Acreditamos que os leitores acostumados à literatura de folhetos nordestina brasileira, principalmente dos cômicos, saibam se deleitar com o romance de Nei Leandro de Castro, por se encontrarem em sintonia com o universo cômico popular composto pelas histórias difundidas pela *oratura* e pela literatura popular em verso.

Na literatura do Renascimento, conforme Mikhail Bakhtin, o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das maneiras pelas quais se revela a verdade sobre o mundo na sua totalidade; é um ponto de vista ao mesmo tempo particular e universal que percebe de forma diferente, talvez mais do que o sério, e por essa razão deve ser admitido da mesma forma que este pela grande literatura. Para o pesquisador russo, “somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo”⁵⁰⁶.

A atitude em relação ao riso após o século XVII foi inversa ao que propõe Bakhtin. Os estudos literários não admitiam o riso como uma forma de concepção universal de mundo, mas um fenômeno restrito a certos acontecimentos típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo. Concordando com a premissa de Aristóteles, o que é essencial e importante não pode ser representado sob o signo da derrisão.

No entanto, percebemos que na literatura renascentista o riso encarnava uma “[...] significação positiva, regeneradora, criadora, o que a diferencia nitidamente das teorias e filosofias do riso posteriores [...]”⁵⁰⁷ e sua prática artística era determinada pelas tradições da cultura cômica popular. Desse modo, vale ressaltar que o riso

⁵⁰⁵ PROPP, Vladímir. *Comichidade e riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 167.

⁵⁰⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 57.

⁵⁰⁷ *Ibidem.*, p. 61.

renascentista é produto das tradições fundamentadas pela cultura cômica popular da Idade Média. Esta se desenvolveu fora do domínio oficial da ideologia e da literatura considerada erudita. Bakhtin aponta que isso ajudou o riso popular a se distinguir, “por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais, por sua implacável lucidez”⁵⁰⁸.

Expusemos anteriormente que a esfera oficial da cultura medieval pensava o riso como diabólico, atribuindo-lhe um aspecto negativo e proibindo o gesto de maneira intensiva. Entretanto, ao proibir o riso, a Idade Média lhe concede privilégios de licenciosidade e impunidade fora dos limites do oficial, ou seja, nas festas, na literatura popular de fundo recreativo.

Para perceber que esse riso medieval passou da esfera popular para a oficial através da literatura, basta lembrar-se das obras literárias do Renascimento, em que o riso avançou das camadas populares e juntamente com a língua vulgar entrou no seio da grande literatura e da ideologia dita superior, como podemos observar em obras como o *Decameron*, de Bocaccio, *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, nos dramas vicentinos, assim como em *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais. É possível perceber isso a partir do fim da Idade Média, pois é aí que se inicia um enfraquecimento das fronteiras entre a cultura cômica popular e a grande literatura.

Sendo assim, retornamos ao riso medieval, que é a raiz do riso renascentista e também do riso imoderado, encontrado n’*As Pelejas de Ojuara*.

A seriedade imposta pela Igreja medieval fixava a necessidade de transferir para fora dos ritos oficiais o riso, que já era parte integrante de vários rituais pagãos. Isso originou as festas puramente cômicas, que se realizavam, muitas vezes, ao lado dos rituais canônicos. Apesar de terem seus rituais praticamente asfixiados ou destruídos, ainda se toleravam alguns cultos paralelos de ritos estritamente cômicos.

Em algumas festas medievais como a do asno, dos loucos, os charivari e o carnaval, o riso desempenha um papel primordial. Durante a Idade Média, ele foi aprovado para os momentos de festa, tornando-se um riso festivo por excelência. Nessas festividades, o riso e o princípio do baixo material e corporal, segundo Mikhail Bakhtin, “desempenhavam um papel importantíssimo em outras festas realizadas fora ou perto da igreja, especialmente aquelas que, possuindo um caráter local, tinham podido absorver alguns elementos das antigas festas pagãs, de que constituíam por vezes o substituto cristão”⁵⁰⁹. Nesse caso, a alegria e o riso se manifestam através dos banquetes e são

⁵⁰⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 62.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 68.

associados à imagem da morte, do nascimento e na unidade do baixo material e corporal ambivalente. Desse modo, o riso e o princípio material e corporal eram autorizados em banquetes, e nas festas públicas e domésticas.

Ao ser associado às festas, que estavam geralmente ligadas às mudanças das estações, à morte, ao nascimento e à sucessão dos ciclos agrícolas, o riso popular se transforma na expressão da esperança do povo por um futuro melhor, com um regime sócio-econômico mais justo. Sendo assim, para Bakhtin, “o lado cômico e popular da festa tendia a representar esse futuro melhor: abundância material, igualdade, liberdade da mesma forma que as saturnais romanas encarnavam o retorno à idade de ouro”⁵¹⁰.

É interessante observar que em *As Pelejas de Ojuara* não há uma preocupação em mostrar a miséria do povo sertanejo. Nas aventuras do caboclo Ojuara, não faltam mesa farta, bebida e orgias sexuais. A abundância é sempre exaltada. Há várias cenas de banquetes, inclusive um episódio que conta a história do país de São Saruê⁵¹¹, um equivalente nordestino do mito do país da Cocanha⁵¹².

No seguinte trecho, podemos observar a fartura de comida encontrada por Ojuara em São Saruê:

Com cinco dias de São Saruê, Ojuara já tinha visto coisas de cair o queixo: rios de leite, barreira de carne assada, lagos de mel de abelha, atoleiro de coalhada, açude de vinho quinado, monte de carne quisada. E tinha provado do bom e do melhor. Macaxeira com manteiga de garrafa, queijo de coalho, queijo do sertão, panelada, buchada, mão de vaca, rabada, galinha de cabidela, guiné torrado, sarapatel, linguiça do sertão, paçoca, coxão de porco, tripa assada, farofa de bolão, baião-de-dois, cabeça de bode, costeletas de carneiro, sopa de traíra, ova de curimatã, agulhão-de-vela, agulha frita, galo-do-alto, gíngua no dendê, titela de nambu, arribação na brasa, cuscuz, tapioca, bolo preto, bolo de carimã, bolo-da-moça, batata doce, banana leite, doce de carambola, chouriço, doce de jerimum com leite, arroz-doce, doce de mamão verde, tartaruga, tracajá, muçã, orstra no coco, pamonha, canjica, canjicão, licores, de jenipapo, de pitanga e de jabuticaba⁵¹³.

Além da fartura da terra encantada de São Saruê, as imagens de banquete se espalham pelo romance, sempre ligadas às festividades. No casamento de José Araújo

⁵¹⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 70.

⁵¹¹ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 51-62.

⁵¹² O país da Cocanha surge como país imaginário em um conto em versos escrito em francês arcaico no início do século XIII por um autor anônimo. O conto é sobre a viagem do autor a um país imaginário, ele empreende essa viagem em forma de penitência imposta pelo papa. Sendo assim, “ele descobre uma ‘terra maravilhosa’, [...] e que é chamada de Cocanha. Ela é imediatamente definida pela seguinte característica maravilhosa: ‘Quem dormir mais, ganhará mais’”. Esse texto é fundamentado na moral do século XIII e exerce uma crítica aos costumes da época, no que diz respeito à fartura alimentar e sexual. (Cf.: LE GOFF, Jacques. *Heróis e Maravilhas da Idade Média*. Tradução de Stephania Matousek. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009, p. 145-154)

⁵¹³ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 54-55.

com Dualiba, vê-se também a configuração do banquete, como podemos observar no seguinte excerto:

Naquela noite muita gente mudou o juízo a respeito da avareza do turco do armazém. Contando assim por alto, foram dois bois e seis carneiros assados na brasa. Cinco porcos na panela, buchada, panelada e sarapatel. Mantas de carne-de-sol fritas na manteiga-de-garrafa com farofa de cebola roxa. Curimatãs ovadas, tucunarés e panelões de sopa de traíra. Arroz para um exército. Feijão verde de ruma. Toda a criação de um galinheiro grande, mais os guinés mortos de espingarda.

Na sobremesa tinha dezesseis qualidades de doces caseiros, todos feitos por dona Alice, a melhor doceira do Seridó. O bolo de casamento foi encomendado em Natal e era uma igreja com dois metros de altura, tendo na porta dois noivos de alfenim de mãos dadas. Milagre foi chegar de tão longe, a tempo e a hora, sem quebrar nem um tiquinho. [...] A bebida deu no meio da canela. Provocou comas alcoólicas, e entre vítimas estava o famoso poeta e repentista Deodato Bilro, de Natal, amigo de farra de Zé Araújo.⁵¹⁴

Observamos o exagero como marca do cômico nessa passagem. A fartura de comida e bebida é fruto da generosidade de um comerciante turco conhecido por ser avarento, que, no casamento da filha, “pendurada no caritó”, patrocina um episódio de exageros gastronômicos.

Outro banquete em *As Pelejas de Ojuara* é apresentado ao leitor no episódio da captura do Boi Mandingueiro. A mesa farta no dia da prisão do boi, a exemplo das anteriores, é descrita plena de exageros, os quais constituem o núcleo do riso nesses momentos da narrativa, como podemos observar o seguinte excerto:

Quando saiu do quarto impregnado com o cheiro de cachaça, o almoço estava servido. Era uma mesa de doze metros por três, onde havia de um tudo: de cuscuz a jabá, de queijo coalho a guiné torrado. O caboclo bebeu uma jarra de refresco de graviola, fartou-se de jabuticaba, nem beliscou os salgados. Precisava estar maneira de corpo por amor de corres atrás do boi Mandingueiro. O fazendeiro reclamava aos berros.

– Não come nada, seu! Prove do peba verdadeiro. Experimente a linguiça de Caicó.⁵¹⁵

O narrador também tenta dar um aspecto verídico às histórias dentro do romance e justifica que as orgias, a bebedeira e a comilança de Ojuara, quando não eram dadas generosamente por alguém, até por gratidão a alguma ajuda, era patrocinada pelo dinheiro do caboclo, que foi acrescido com a recompensa que Ojuara recebeu por domar o Boi Mandingueiro, como podemos observar no trecho destacado:

Claro que Ojuara aceitou a dinheirama, no que fez muito bem. E ia viver de quê? Antes que um desocupado levante essa questão, como já fizeram até mesmo sobre o custo da biblioteca do fidalgo de La Mancha (esse povo não

⁵¹⁴ CASTRO, Nei Leandro. *Op. cit.*, p.23-24.

⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 188.

tem mais o que inventar), o narrador esclarece que o caboclo comeu, pagou aluguel, comprou roupa, comprou cavalos, gozou fodelaças sempre à sua custa. Quando o dinheiro que tinha trazido de casa estava acaba não acaba, caíram do céu por descuido os contos de réis do fazendeiro Ruzivelte. Esse dinheiro deu de sobra para ele viver o resto de suas aventuras, sem pedir emprestado a ninguém.⁵¹⁶

Percebemos traços semelhantes ao riso popular medieval e renascentista, ligado à fartura de comida e bebida, além do princípio do baixo material e corporal⁵¹⁷ como fator desencadeante do riso, no romance contemporâneo nordestino, o que comprova o *resíduo* da *mentalidade* medieval presente na obra de Nei Leandro de Castro.

De acordo com Bakhtin, “o baixo material e corporal, assim como todo o sistema das degradações, inversões e travestis, adquiria uma relação sensível com o tempo e com as mudanças sociais e históricas”⁵¹⁸. Desse modo, um dos elementos fundamentais da festa popular é a fantasia, ou seja, a “renovação das vestimentas e da personagem social”⁵¹⁹. Segundo o teórico russo, outro elemento importante era a inversão hierárquica do superior pelo inferior, a mesma lógica se atribuía ao ato de vestir as roupas pelo avesso, inverter a posição das peças de roupa e eleger bufões para representar figuras importantes da hierarquia, como reis e papas, com a finalidade de provocar o riso. Sendo assim, nas palavras de Bakhtin, “era preciso inverter o superior pelo inferior, precipitar tudo o que era elevado e antigo, tudo o que estava perfeito e acabado, nos infernos do ‘baixo’ material e corporal, a fim de que nascesse novamente depois da morte”⁵²⁰.

Observamos que o riso medieval, afastado do culto e da concepção de mundo oficiais, fomentou seu próprio lugar não-oficial, mas legítimo, aliando-se às festas, que mesmo contendo um caráter oficial, religioso e estatal, tinham um feitio popular, público, carnavalesco, no qual o que regia era o riso, em que se propicia o gosto pelo grotesco, o que levava à construção de imagens relacionadas ao princípio do baixo material e corporal.

Para Bakhtin, na obra de Rabelais, o baixo material e corporal é o centro de todos os interesses. Todas as imagens se transferem para as profundezas, para os infernos e na obra de Rabelais isso está presente do início ao fim.

⁵¹⁶ CASTRO, Nei Leandro. *Op. cit.*, p. 198.

⁵¹⁷ Para Mikhail Bakhtin, o princípio do “baixo” material e corporal se caracteriza pela tendência na cultura cômica medieval e renascentista de transferir todos os interesses para as partes baixas do corpo e para as profundezas, o fundo da terra, para os infernos terrestres e corporais. (Cf.: BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 323-324)

⁵¹⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 70.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 70.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 70.

Percebemos que, no romance potiguar em análise, há uma tendência a utilizar imagens que se relacionam com o princípio do baixo material e corporal. Há também uma predominância de imagens dirigidas para os infernos corporais e terrestres. Bakhtin afirma que o baixo e o avesso são orientações próprias da alegria popular. É o que percebemos n' *As Pelejas de Ojuara* em que essas imagens do baixo e do inverso são exploradas com o fim de provocar o riso.

Observemos o mote e a glosa que ilustram a frágil circunstância de José Araújo, submetido a uma situação vexatória, causada pelos desmandos de sua esposa:

Mote: O guarda-livros coitado
É barbeiro de buceta.
Glosa: Jamais conversa fiado,
Não fala de coisa feia
E nem é cabra de peia
O guarda-livros coitado.
Tem o focinho fechado
Parece fazer careta
E se sabe, não é peta,
Que além de tudo, mais isso:
O guarda livros magriço
É barbeiro de buceta.

A inversão da função desempenhada por José Araújo enquanto depilava o sexo de sua esposa é motivo de riso para as personagens que compõem a cena e para o leitor. O riso, nesse caso, também é provocado pelo jogo de inversão da função do barbeiro, que é aquele que apara os pelos do rosto do cliente. Nesse caso, a função do barbeiro, que se concentra no alto, é propositalmente invertida para o baixo ventre, ressaltando o princípio do baixo material e corporal, o que será motivo de gargalhadas. Conforme a teoria bakhtiniana, “a animação de objetos, situações, profissões ou máscaras é um procedimento comum da *comedia dell' arte*, das farsas, das pantominas, das diversas formas do cômico popular”⁵²¹.

A linguagem grosseira e obscena também faz parte do conjunto que compõe o aspecto risível desse excerto. Para Bakhtin, “as imprecções e grosserias também são caracterizadas por essa orientação [do baixo material e corporal]; elas cavam por sua vez uma tumba, que é corporal e criativa”⁵²².

Transformar um profissional sério em “barbeiro de buceta” é, antes de qualquer coisa, rebaixá-lo, desvalorizá-lo. Expressões como essa causam estranhamento e riso. Desse modo a imagem da função exercida por Zé Araújo se desamarra da lógica

⁵²¹ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 328.

⁵²² *Ibidem*, p. 325.

aparente e ganha uma nova significação. Como podemos observar no seguinte trecho do romance:

O barbeiro [seu Pompílio], homem sisudo e respeitador, inventou de fazer graça pela primeira vez na vida. Mal Zé Araújo sentou a bunda na cadeira, cumprimentando-o com a mesma saudação e o mesmo tom de voz de mais de sete anos de convivência, o barbeiro se saiu com essa:
– Barba ou pentelho, seu Araújo?

Nota-se, como no primeiro excerto, a mesma inversão, agora relacionada aos pelos e aos lugares onde eles crescem no corpo. A barba é localizada no alto, enquanto o “pentelho” está no baixo corporal. Novamente é feita a inversão do alto para o baixo, que tem como consequência o riso. Na concepção de Bakhtin, exemplos como esses que vimos “entram no vasto círculo de imagens que evocam a substituição do rosto pelo traseiro, do alto pelo baixo”⁵²³.

Outro exemplo da existência dessa técnica de inversão e rebaixamento que provoca o riso é a vagina dentada da personagem Mãe de Pantanha⁵²⁴. O órgão sexual com propriedades mastigatórias é mais uma imagem invertida que provoca, além do estranhamento inicial, o riso. De acordo com Bakhtin, “é nessa atmosfera de ‘baixo’ corporal e material que se efetua a renovação formal da imagem do objeto apagado”⁵²⁵. Desse modo, os objetos são empregados com uma nova imagem e função à luz da sua nova posição rebaixadora e, como consequência, ressurgem à nossa percepção, tornando-se sensíveis aos nossos olhos.

Do mesmo modo é a nova função dada por Ojuara à rapadura extraída das montanhas de São Saruê, que é talhada em forma de cilindro e serve como arma para quebrar os dentes da vagina da Mãe de Pantanha, forma como o caboclo escapa da morte nos braços da megera, como podemos observar no seguinte trecho: “A Mãe de Pantanha chegaria às sete horas em ponto. Jantou às pressas e, enquanto palitava os dentes, retirou do bisaco um pedaço de rapadura de São Saruê. Com uma quicé, passou a esculpir um cilindro de tamanho avantajado”⁵²⁶.

A aventura no castelo da Mãe de Pantanha acaba quando Ojuara, seguindo o conselho de seus demônios familiares, Chico Rabelê, Miguel de Sá e Pedro Bala, vence o ser monstruoso com o “quengo” e a rapadura, como podemos perceber no desfecho do

⁵²³ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 327. M. Bakhtin faz essa afirmação se valendo do exemplo do episódio dos “limpa-cus”, de *Gargântua*, Livro I, capítulo XIII.

⁵²⁴ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 120.

⁵²⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 328.

⁵²⁶ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 120.

capítulo: “Não precisou acender a luz para perceber que a vagina dentada da mulher, ao mesmo tempo em que triturava o cilindro de rapadura de São Saruê, perdia todos os dentes”⁵²⁷. Observamos que ao dar um novo emprego ao objeto é dada uma destinação que não é a sua, por vezes, oposta, isso é o fator desencadeante do riso, e o objeto toma uma nova forma no seu modo de existência incomum⁵²⁸.

A paródia foi um gênero muito utilizado na literatura da Idade Média cujos recursos também são utilizados como instrumentos de derrisão. Dos sete cavalos de Ojuara alguns recebem nomes ridículos dados por ele, mas o narrador tenta explicá-los, tomando por base um suposto estudo de Câmara Cascudo, com nomes de cavalos famosos da literatura mundial. Para ilustrar o que estamos trabalhando neste tópico, destacamos dois dos cavalos de Ojuara: “Buceta”⁵²⁹, a que narrador diz que Luís da Câmara Cascudo atribuiu o nome de Bucéfalo, o cavalo de Alexandre, o Grande, rei da Macedônia, e “Bosta”⁵³⁰, a que o etnógrafo teria conferido o nome de Bootes, o cavalo eterno e imortal.. Esses dois termos representam o baixo material e corporal, ligado também ao vocabulário da praça pública. O primeiro remete aos órgãos sexuais femininos e o segundo aos excrementos. Ambos são rebaixados, pois o que seriam, supostamente, para o erudito Luís da Câmara Cascudo nomes de cavalos nobres, na versão do caboclo Ojuara são nomes familiares e de baixo calão, ou seja, termos da praça pública referentes às funções sexuais e digestoras.

Outro aspecto do baixo material e corporal que foi explorado com a finalidade de fazer rir é a utilização de palavras de dupla tonalidade, ou seja, palavras detentoras de duplo sentido. Destacamos do romance, no episódio da captura do Boi Mandingueiro, um vaqueiro famoso, Léo Godoy, que foi chamado à fazenda para a derrubada do boi indomável. Esse vaqueiro tinha um cavalo cobiçadíssimo com um nome inusitado, o que formula o núcleo cômico, como verificamos no seguinte excerto:

Até da Bahia veio gente, um tal de Léo Godoy, vaqueiro arretado, compareceu num cavalo preto, com um olho franzido, cobiçado por todo mundo, que ele chamava de Boga. Godoy, que saíra da Bahia havia mais de uma semana, ainda não tinha tentado agarrar o boi Mandingueiro. Foi chegando e apostando duas dúzias de cachaça que ia transformar esse tal de Mandingueiro num simples espalha-merda. E tanto acreditou na façanha prometida, que resolveu beber a aposta adiantada, contando goga e farol a cada gole emborcado. O que se viu foi o baiano Godoy ficar melado que só a gota ao emborcar meia dúzia de garrafas. Aí não prestou não: armou

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 120.

⁵²⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 329.

⁵²⁹ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 61.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 222.

confusão por nada, teve que ser apartado muitas vezes. Findou dando o cobiçado Boga por qualquer dez-mil-réis, escorou-se numa rede e dormiu três dias e três noites.⁵³¹

A piada realizada nesse trecho se concretiza através do jogo feito com o vocábulo “boga”⁵³², que, além de outros significados, pode ser o nome popular que se dá ao ânus no Nordeste do Brasil. Percebemos que desde o início da pequena história de Léo Godoy há uma tendência a usar o termo indicador do traseiro como elemento risível. Primeiramente, o cavalo tinha o olho franzido, o que nos remete à fisiologia do ânus, em seguida há o jogo com a palavra. Por fim, verificamos que a ambivalência dada à palavra boga se estende para o final da história de Godoy, que comercializa o cavalo de nome dúbio por pouco dinheiro. Instaure-se aqui a ambivalência que leva ao riso, pois a expressão sugere que Léo Godoy teria sido sodomizado por dinheiro.

Bakhtin põe em evidência o caráter popular desses termos de dupla tonalidade, pois eles adquirem um sentido novo nas esferas não-oficiais, familiares e cômicas da Idade Média. Conforme Bakhtin,

a palavra de dupla tonalidade permitiu ao povo que ria, e que não tinha o menor interesse em que se estabilizassem o regime existente e o quadro do mundo dominante (impostos pela verdade oficial), captar todo o mundo em devir, a alegre relatividade de todas essas verdades limitadas de classe, o estado de não-acabamento constante do mundo, a fusão permanente da mentira e da verdade, do mal e do bem, das trevas e da claridade, da maldade e da gentileza, da morte e da vida.⁵³³

Nesse caso a palavra “ambivalente” é utilizada tanto no sentido positivo quando no negativo, denegridor. Na cultura popular medieval, esses polos não eram expressos à parte, separadamente nem de maneira estática. Dessa forma, para Bakhtin, com relação ao riso popular medieval, a ênfase recai sempre sobre o polo positivo, apesar de revelar também o lado negativo⁵³⁴.

Outro exemplo de palavra ambígua é encontrado na cena em que o pai de Dualiba, a esposa de Zé Araújo, vai ao encontro do caixeiro viajante para obrigá-lo a casar com sua filha, a qual Araújo desonrara.

⁵³¹ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 184-185.

⁵³² De acordo com o Dicionário eletrônico Houaiss, boga é um substantivo feminino que significa: 1. Rubrica: ictiologia. Regionalismo: Portugal: design. comum a alguns peixes teleósteos perciformes da fam. dos esparídeos, que inclui os pargos; 2. Rubrica: ictiologia. Regionalismo: Brasil: m.q. *piapara* (*Leporinus conirostris*); 3. Regionalismo: Maranhão, Piauí: canário que não serve para briga; 4. Regionalismo: Maranhão, Piauí: pássaro que não canta; 5. Regionalismo: Nordeste do Brasil. Uso: informal: m.q. *ânus*. (Cf.: HOUAISS, Instituto Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Editora Objetiva, dez. 2009)

⁵³³ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 379-380

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 380

– É o Zenhor Araújo?

Acostumado com o sotaque dos comerciantes de língua árabe, Zé Araújo começou a juntar as coisas.

– José Araújo Filho – respondeu. Fazia força para bancar o macho, mas a voz saía trêmula como as suas pernas.

– Ila'na aboutk! – gritou o turco, e Zé Araújo teve a certeza de que aquilo devia ser uma palavrão dos cachorros na língua lá dele.

– Como?

– Eu bim vazer seu cagamento gom a mia vilha.

– Casamento?

– Zim, cagamento. – respondeu o turco. , e um dos capangas não conseguiu deixar de rir por conta da língua arrevezada do patrão. O outro também riu, desmanchando por um instante a ferocidade estampada na cara de cafuzo.

– Iben kelb! – explodiu o turco – De que tam rindo?⁵³⁵

O cômico nesse trecho se encontra no sotaque do comerciante turco, que na sua fala gera outra palavra, por causa de seu modo de pronunciar alguns fonemas. Nesse caso, o turco troca o /z/ por /ʒ/ e transforma a palavra casamento em “cagamento”, que remete ao ato de defecar, mais uma vez se trata de expressão ligada aos infernos corporais e que causa riso. Vladímir Propp explica essa comicidade que é relegada a cultura do estrangeiro:

Porém a comicidade pode ter como causa não apenas diferenças sociais, mas de costumes, por exemplo, entre dois povos diferentes numa mesma época. Se todo povo possui suas próprias normas exteriores e interiores de vida, elaboradas no decorrer do desenvolvimento de sua cultura, será cômica a manifestação de tudo aquilo que não corresponde a essas normas. É por causa disso que os estrangeiros, tão frequentemente, parecem ridículos. Eles parecem cômicos apenas quando se destacam e se diferenciam por suas estranhezas daqueles do lugar para onde vieram.⁵³⁶

Nesse ponto de nossa comparação podemos afirmar que o romance de Nei Leandro de Castro é *residualmente* impregnado das culturas populares medieval e renascentista. No entanto, é evidente a influência da obra de François Rabelais no romance, o que constitui um traço de *intertextualidade*. Porém, aspectos do baixo material e corporal são amplamente encontrados na literatura popular em verso e em manifestações da cultura popular, das quais bebeu Nei Leandro de Castro, como, por exemplo, o teatro de mamulengueiros. Desse modo, o riso provocado por imagens do baixo material e corporal pode ser caracterizado como um *resíduo* da *mentalidade* medieval, já que o romance também sofre influência de manifestações da cultura popular brasileira que se valem de expedientes risíveis com base no princípio rabelaisiano estudado por Mikhail Bakhtin.

⁵³⁵ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 21.

⁵³⁶ PROPP, Vladímir. *Op. cit.*, p. 61-62.

4.3. O riso n'As *Pelejas de Ojuara*

Neste subtópico nos deteremos a analisar aspectos do romance que tocam a esfera do obsceno e do grotesco como traços fomentadores do riso n'As *Pelejas de Ojuara*, e a presença desses dois elementos para a formação do riso diabólico e do Diabo ridículo.

4.3.1. O obsceno

O *vocabulário da praça pública* é recorrente em *As Pelejas de Ojuara*. Essa característica da cultura cômica popular carnavalesca medieval e renascentista é encontrada no romance e é também através dela que percebemos traços da literatura popular nordestina na obra de Nei Leandro de Castro. Nessa linguagem, os tabus, as palavras e expressões inconvenientes aparecem. Ela se identifica “pelo emprego de expressões injuriosas e grosserias blasfematórias, palavras ambíguas, pragas, juras e obscenidades, de caráter isolado e acabado e com um determinado fim em vista”⁵³⁷. Maria Teles, Leonor Cruz e Marta Pinheiro explicam que essas formas de expressão foram eliminadas da linguagem social, mas se mantiveram vivas no mundo carnavalesco e ganharam um nítido e importante valor cômico, ao acentuarem a ambivalência.

Muitas dessas expressões servem de veículo para um riso universal em *As Pelejas de Ojuara*. No romance, abundam os usos de expressões próprias do que Bakhtin chama de *vocabulário da praça pública* ou *linguagem familiar*. Desde a primeira página do romance, nos deparamos com palavras de baixo calão, expressões próprias da linguagem popular e ditos populares específicos do estado do Rio Grande do Norte, que denotam o caráter regional da narrativa de Nei Leandro de Castro. As descrições das orgias de que Ojuara participa são exemplos claros dessa linguagem sem pudor, como podemos observar no seguinte trecho, em que verificamos o uso da *linguagem da praça pública* com o intento de denegrir e ao mesmo tempo fazer rir da

⁵³⁷ TELES, Maria J. CRUZ, M. Leonor, PINHEIRO, S. Marta. *O Discurso Carnavalesco em Gil Vicente*: no âmbito de uma história das mentalidades. Lisboa: GEC publicações, 1984, p. 32.

imagem grotesca que é construída na relação sexual de Ojuara com Belinha, uma e prostituta aposentada:

Com três dias no bem bom, passando melhor que rapariga de doutor, Ojuara deu sinal que estava recuperado. Belinha notou isso quando, ao dar uma massagem na perna machucada do caboclo, viu foi seu assanhamento: um pau enorme se levantou por baixo da cueca. A cafetina não precisou ver o cacete pessoalmente para avaliar o tamanho do bicho.

– Meu Deus, que coisa grande! – Exclamou e deu um goto em seco, a boca se enchendo de saliva. – Bem que as meninas disseram...

[...]

Belinha levantou a saia. Estava sem calça, a danada, e Ojuara pôde ver o curuaçu, grande e pentelhudo. Seu Rique é que diz que mulher só envelhece da cintura pra cima, pensou e deu razão ao mestre.⁵³⁸

Percebemos nesse e em outros trechos já citados, como a “noite de perigo” de Ojuara com a Mãe de Pantanha, os desmandos e a luxúria de Dualiba, entre outras cenas de orgias ao longo da narrativa, que o uso da linguagem licenciosa e de imagens obscenas, empregadas em todo o romance, por vezes, provoca o riso do leitor.

Segundo Eduardo D. Bezerra de Menezes,

frequentemente o humor e o riso estão relacionados com a sexualidade e a obscenidade, e a importância de que se revestem esses fatores decorre, evidentemente, do significado de distensão face aos constantes tabus impostos pela sociedade e interiorizados na mente dos indivíduos.⁵³⁹

Umberto Eco traz uma afirmação de Montaigne sobre o ato sexual como algo que ao ser falado e comentado incomoda o homem e que poderia ser tratado como um assunto normal.

O que pode o ato sexual, tão natural, necessário, legítimo, ter feito ao homem para que ele não ouse mais falar no assunto sem vergonha e para que o exclua dos discursos sérios e ponderados? Dizemos corajosamente: matar, roubar, trair; por que só aquilo deveria ser pronunciado à boca pequena?⁵⁴⁰

De acordo com nossas vivências, percebemos que, na sociedade ocidental, falar do ato sexual há muito tempo se tornou um tabu e falar sobre tudo aquilo que é relacionado ao sexo e ao que é excrementício incomoda o homem. Este último, produto da função digestora do corpo, nos causa repugnância, além de o julgarmos feio e impróprio.

⁵³⁸ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 162 - 163

⁵³⁹ MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra de. O riso, o cômico e o lúdico. In.: *Revista Vozes: O Riso e o Cômico*. Ano 68. volume LXVIII. janeiro/fevereiro. Rio de Janeiro: 1974, p. 8.

⁵⁴⁰ MONTAIGNE, Michel de. *apud* ECO, Umberto. *Op. cit.*, p. 131.

O mal-estar provocado por esses temas se expressa através do pudor, que se caracteriza pelo “instinto ou dever de abster-se de exhibir e de fazer referência a certas partes do corpo e a certas atividades”⁵⁴¹.

Em *As Pelejas de Ojuara*, verificamos, no episódio d’O-Homem-que-Cagou-na-Pia, que há no Nordeste brasileiro certo pudor com relação a algumas atividades, como atos excrementícios e sexuais. O-Homem, como ficou conhecido, era um homenzinho de baixa estatura, que sofria bastante com os apelidos que ganhara devido a sua frágil condição:

[...] A não ser os pais, Francisca e Onildo, ninguém jamais o chamou de Francisnildo, seu nome de batismo. Era Nanico, Tamborete-de-Forró, Zé Pequeno, Espirro-de-Gente, Batoré, Toré, Mindinho, Baixo, Baixote, Baixinho, Xinho, Caga-Sebite, Sebite, Coisinha.

De noite, deitado na rede, chorava de raiva e pensava muito no jeito de se livrar daqueles apelidos. Estudava como o diabo, era sempre o primeiro da turma, Caxias, cu-de-ferro.⁵⁴²

Francisnildo queria ser famoso para deixar de receber todos esses apelidos. Para isso, num domingo, foi à missa e teve uma ideia para fazer cessar com os apelidos, a qual considerou pecado. Então foi se confessar, contou para o padre o que estava pensando em fazer e o sacerdote o chamou de “Caga-Sebite”⁵⁴³. Francisnildo não aguentou o desaforo e saiu do confessionário direto para a pia batismal, onde fez suas necessidades fisiológicas: “Por pouco não foi linchado. Teve que fugir da cidade, já então carregando um novo apelido, definitivamente, que em nada lembrava a sua pequena estatura: O-Homem-que-Cagou-na-Pia”⁵⁴⁴. Nesse caso, a própria censura da personagem já denuncia o caráter pecaminoso do ato que lhe conferiu o apelido e mostra que ele deve se esconder dos habitantes da cidade por causa desse evento⁵⁴⁵, além da linguagem e imagens obscenas que são exploradas nesse episódio.

Entretanto, esse senso de pudor variou segundo as culturas e os períodos históricos. Algumas culturas como a do Renascimento e da Antiguidade Clássica, viam as representações dos predicados sexuais não como algo repugnante, mas como algo que contribuía para tornar mais patente a beleza do corpo. O culto ao falo na Antiguidade clássica é um dos exemplos da união entre obscenidade e comicidade.

⁵⁴¹ ECO, Umberto. *Op. cit.*, p. 131.

⁵⁴² CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 231-232.

⁵⁴³ *Ibidem*, p. 232. Caga-Sebite é o apelido jocoso dado a um homem de baixa estatura.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p.233.

⁵⁴⁵ Na linguagem popular do Rio Grande do Norte, “cagar na pia” significa fazer algo errado para alcançar a fama. A expressão não se explica por esse episódio, que antes parece ser criação do autor.

Algo que nos chama atenção em *As Pelejas de Ojuara* são as constantes alusões ao avantajado órgão sexual de Ojuara. Sempre que descreve as aventuras sexuais do caboclo, o narrador destaca sua virilidade através do falo de tamanho descomunal, o que nos faz lembrar uma personagem obscena, e não muito querida na Antiguidade Clássica, Príapo.

Este filho rejeitado de Afrodite era protetor da fertilidade e imagens suas eram talhadas em um só tronco de figueira, exibindo um órgão genital enorme, e eram colocadas nos campos e nas hortas para proteger as colheitas ou para espantar embusteiros. Até se acreditava que Príapo tinha o poder de espantar os ladrões, ameaçando-os de sodomizá-los. A imagem desse deus grego era obscena e considerada também ridícula por causa do membro exorbitante. Para Umberto Eco, “Príapo simboliza, portanto, o estreito parentesco, entre feiúra, inconveniência e comicidade”⁵⁴⁶.

Nas culturas que preservam um forte juízo de pudor, o gosto pela sua transgressão se volta para o obsceno. Como podemos observar na cultura nordestina brasileira, marcada em grande parte pela crença no Cristianismo, e em que se verifica uma subversão da doutrina rígida imposta pela igreja, que nas histórias, causos e anedotas populares assumem um caráter além de demoníaco, obsceno.

No romance de Nei Leandro de Castro, são descritas várias orgias sexuais das quais o caboclo Ojuara participa.

Saíram os três abraçados, atravessaram um corredor em fila por um. A mulher que ia na frente abriu uma porta meio pensa e pronto, ali estava o quartinho pequeno, pobre e com cheiro de sujeira. Com a mão espalmada, jogaram água numa bacia de ágata de encontro ao sexo: checo, checo, checo. Ojuara tirou a roupa, acomodou o bisaco e viola no pé da cama, estirou-se de costas, vendo a hora do cacete voar de tantas cabeçadas que dava.

– Espia só, mulher, que coisa grande – disse uma delas.

– Vixemaria! – espantou-se a outra.

Foram se chegando, como quem não quer e querendo, quando se viu estavam os três embolados na cama estreita, que rangia que só a molesta. Ojuara saía dos peitos de uma, mamava nos peitos de outra, uma mão pega aqui, outra pega acolá.⁵⁴⁷

Percebemos, nesse excerto do romance, que a linguagem utilizada é licenciosa e obscena, porém leva ao riso pelos termos utilizados, pela imagem grotesca do banho, do ambiente, que nada tem de erótico, antes, fere pela vulgaridade como é tratado o momento.

Segundo Umberto Eco,

⁵⁴⁶ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 132.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 82-83.

pode-se exibir comportamentos obscenos por raiva ou por provocação, mas com muita frequência a linguagem ou o comportamento obscenos simplesmente fazem rir – basta pensar na satisfação com que as crianças apreciam dizer ou ouvir piadas sobre excrementos.⁵⁴⁸

A morte simbólica de José Araújo, depois da qual ele deu vida ao caboclo Ojuara, também é hilária, como podemos observar no seguinte trecho em que José Araújo, já transformado em Ojuara, ordena ao médico da cidade que redija seu atestado de óbito, sem que ele tenha morrido realmente:

–Dr. Neto – disse o caboclo–, eu quero falar com o senhor pela última vez como José Araújo Filho.
 O dr. Neto botou os óculos na testa, franziu os olhos e perguntou:
 – Como, meu filho?
 –José Araújo Filho morreu, dr. Neto. Eu nem precisava ligar mais pra ele, porque ele é finado. Mas eu quero sair deixando tudo a limpo. Quero um atestado de óbito dele, por seu favor.
 – Mas eu não posso fazer isso.
 – Pode – disse o caboclo, e a pequena palavra, dita como foi dita, bateu nos ouvidos do médico com a força de uma ameaça.
 –Não tem nenhuma validade, seu Araújo.
 – Tem pra mim. Faça o atestado e passe o jamegão. Quero em letra caprichada, doutor.
 O dr. Neto Magalhães era teimoso que só um jumento, mas preferiu fazer o atestado. Pegou um papel, começou a escrever, parou:
 – E a *causa mortis*, seu Araújo?
 – Caganeira
 Dr. Neto riu discretamente e escreveu: “disenteria causada por *entamoeba histolytica*”⁵⁴⁹

Verifica-se que a brutalidade de Ojuara para conseguir o atestado de óbito gerou riso a partir do momento em que a *causa mortis*, notícia séria por excelência, vira algo ridículo, após o caboclo dizer que morreu de “caganeira”. Eduardo Menezes explica que existem dois fatores que instauram o riso:

(a) O elemento de jocosidade ou de irrealidade envolvido no humor parece tornar permissíveis assuntos considerados tabu e geralmente reprimidos em ambientes mais “sérios”; (b) o fator social de relaxamento da repressão parece representar um papel mais amplo na atitude face a esse tipo de simbolismo visto que permite reduzir o sentimento de culpa.⁵⁵⁰

Nesse caso, percebemos o riso na quebra do sentido sério que se dá à situação da morte e o relaxamento da repressão que suaviza a visão da morte através da expressão obscena, conforme aponta Menezes.

⁵⁴⁸ ECO, Umberto. *Op. cit.*, p. 131.

⁵⁴⁹ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 50.

⁵⁵⁰ MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra de. 1974. *Op. cit.*, p. 8.

Para François Charpentier⁵⁵¹, o obsceno assinala os objetos e funcionamentos do corpo que a sociedade procura esconder e reprimir. Por isso, é sobre um fundo social e histórico que se afastam da cultura oficial as práticas e os discursos do corpo e do sexo. Desse modo, o obsceno é também expressão do discurso cômico, a partir do momento em que visa ao objeto de interdição e de fascinação, pois nem sempre o obsceno está ligado a algum mal moral ou tem uma carga nociva. Percebemos que ir além da censura possibilita o acesso à linguagem que, de acordo com Leão de Alencar Júnior, “guardou sua intensidade de energia e de desejo”⁵⁵².

Exemplos da linguagem familiar obscena em *As Pelejas de Ojuara* se encontram nos vários nomes e na intensidade com que são exploradas imagens obscenas dos órgãos sexuais. Para V. Chklovski, uma série de enredos se fundamenta na falta de conhecimento e na nomeação singularizante dos órgãos sexuais, processo que implica a mudança do objeto conhecido para um novo campo de percepção. Desse modo, a finalidade da imagem, nesse jogo erótico, é criar uma percepção individual do objeto e não o seu reconhecimento.

No romance em estudo, há muitas expressões relativas ao baixo corporal que representam a linguagem obscena⁵⁵³, que tratam, porém, de forma natural o emprego dos termos de baixo calão. Essa prática era comum na literatura renascentista. Bakhtin explica que na obra de Rabelais “os rebaixamentos grotescos sempre fizeram alusão ao ‘baixo’ corporal propriamente dito, à zona dos órgãos genitais”⁵⁵⁴. Percebemos que há uma aproximação entre a linguagem licenciosa nas obras do Renascimento e na empregada na literatura de base popular contemporânea no Nordeste do Brasil, ambas tendo como referência a literatura popular medieval, assim como suas festas.

Georges Batailles explica que, para a cultura ocidental,

os órgãos e os actos sexuais têm nomes que revelam o rebaixamento, cuja origem é a linguagem especial do mundo da decadência. Esses órgãos e esses actos têm outros nomes, mas uns são científicos e outros, mais raramente e durante menos tempo utilizados, participam da crânice ou do pudor dos apaixonados. Os nomes ordinários do amor estão por isso associados, estreita

⁵⁵¹ CHARPENTIER, François. *apud* ALENCAR JÚNIOR, Leão de. Do cômico, grotesco, irônico, obsceno e farsesco. In.: *Revista de Letras*. N. 24. Vol1/2- janeiro/dezembro. 2002, p. 83

⁵⁵² ALENCAR, JÚNIOR, Leão de. *Op. cit.*, p. 83.

⁵⁵³ Dos nomes dados ao órgão sexual masculino, observou-se o emprego de colhões (p. 14), pé-de-mesa (p. 17), estrovença (p.17), pau (p.17), vara (p.18), mangará (p. 26), membro (p. 26), xavasca (p. 162), coldres (p. 221) etc. e para o órgão sexual feminino, empregou-se buceta (p. 11), bichocho (p. 17), fogaçu (p. 26), xirinha (p. 94), lirôpussi (p. 138), curuaçu (p. 162), xibiu (p. 163), prisiguida (p. 253). Verifica-se uma tendência a potencializar o órgão masculino em detrimento do feminino, que raras vezes recebe um apelido que aumente seu valor.

⁵⁵⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 126.

e irremediavelmente associados, a essa vida secreta que acompanha em nós os sentimentos mais elevados. Ao fim e ao cabo, acaba por ser a via desses nomes inomináveis que se formula em nós, que não pertencemos ao mundo caído, esse horror geral.⁵⁵⁵

Para Freud,

o riso franco e a gargalhada são provocados, em geral pelos chistes tendenciosos, nos quais o revestimento chistoso permite a liberação dos impulsos eróticos e agressivos. Podemos distingui-los em *chistes hostis* e *chistes obscenos*; nestes últimos, alusões eróticas de todo tipo, termos exibicionistas e excrementais, entre outros, tingem os impulsos agressivos.⁵⁵⁶

Desse modo, o emprego de tais termos é proposital para que incite o riso. A essa esfera do baixo corporal que explora os excrementos corporais também são atribuídas às flatulências que n’*As Pelejas de Ojuara* rebaixam e denigrem alegremente algumas personagens. Um exemplo que retiramos do romance é a aposta do coronel Beleza com a doida de Macaíba para ver quem “peidava” mais alto⁵⁵⁷. Coronel Beleza é um homem rico que Ojuara conhece em sua passagem pela cidade de Assuaçu. Todos os sábados os habitantes do lugar esperavam pelo excêntrico desafio do coronel, como podemos observar no seguinte trecho:

Naquele dia, estava todo mundo de olho no desafio que há mais de dez anos era lançado pelo coronel Beleza, do alto de seu sobrado que dava pra frente da praça onde rolava a feira o dia inteiro.

Diariamente, assim que acabava de almoçar, o coronel Beleza chegava no balcão do sobrado e anunciava com seu vozeirão:

– Peidarei!

Em seguida, dava um jeito de lado e disparava o tiro que ribombava por todo o vale do Assuaçu. A cidade já se acostumara com aquilo, como se o peido do coronel fizesse parte da vida de todos, como o toque dos sinos na hora do Ángelus.⁵⁵⁸

Percebe-se o rebaixamento da personagem poderosa pelo teor da atitude. Até o vigário da cidade, em nome da moral e dos bons costumes, pede para que o coronel desista de fazer a aposta, ameaçando-o de excomungá-lo, mas o “dinheiro fala mais alto”⁵⁵⁹ e, em troca das contribuições do coronel em dinheiro, o padre permite Beleza fazer, o que para ele é um vício, “peidar”.

⁵⁵⁵ BATAILLES, Georges. *O Erotismo*. Tradução de João Bérnard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988, p. 120.

⁵⁵⁶ FREUD, Sigmund. *apud* MORAES, Oswaldo Domingues de. Freud: dos chistes ao cômico. In.: *Revista Vozes: O Riso e o Cômico*. Ano 68. volume LXVIII. janeiro/fevereiro. Rio de janeiro: 1974, p. 26.

⁵⁵⁷ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p.85-93.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 85.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 85. Notamos que há nesse momento uma crítica ao clero. Não só nesse episódio da aposta do coronel Beleza, mas também no casamento de José Araújo Filho (p. 22-23), em que o padre é

O coronel Beleza enfim conseguiu atrair alguém para sua aposta, uma doida, vinda de Macaíba, que “conseguia uns peidos formidáveis”⁵⁶⁰. Percebe-se a inversão de valores, pois algo geralmente repugnante e baixo adquire um aspecto respeitável. É nessa subversão de valores que se encontra o fator desencadeante do riso nessa passagem.

No dia do confronto entre o coronel Beleza e a doida, a cidade toda se mobilizou para ver. Tinha até comissão julgadora “composta pelos notáveis da cidade”⁵⁶¹. O coronel Beleza começou a competição, como podemos acompanhar no seguinte excerto:

O coronel foi chegando e gritando:

– Primeiro eu!

Escorou-se no tronco da gameleira, levantou uma das pernas, direitinho como os cachorros fazem quando vão mijar, disparou o trovão. A ventosidade assanhou o cabelo dos dignos juízes da peleja, fez menino chorar a meia légua de distância, deu medo nas vacas e seus bezerros, ecoou lá longe nos confins do vale.⁵⁶²

Quando chegou a vez da desafiante, o improvável aconteceu:

Daí a pouco, mais de seiscentas pessoas que cercavam a gameleira testemunharam cento e vinte e seis cabeças de gado passando para as mãos da doida. Até hoje, Assuaçu comenta o duelo que acabou com a fama de peidorrento do coronel Beleza. Os menos exagerados dizem que o ronco de fiofó da abilolada foi um tremor de terra. Um menino que vendia pirulito rolou no chão, com tabuleiro virado. Um dos membros da comissão chegou a fechar os ouvidos. E o próprio coronel Beleza, acostumado a peidanças, tomou susto.⁵⁶³

Primeiramente, verificamos o rebaixamento das personagens poderosas, que gira em torno do motivo da aposta. Os notáveis da cidade formam uma comissão julgadora para atestar o volume e o efeito das flatulências dos competidores. Isso é extremamente risível. O exagero como é descrita a aposta e suas consequências também suscita o riso.

Para a cultura ocidental do século XXI, alguns nomes ainda causam estranheza e são considerados imorais, baixos e torpes. Entretanto, na Idade Média o vocabulário da praça pública fazia parte da vida cotidiana, da literatura e das festas populares, mas no Renascimento foi incorporado à literatura oficial, como podemos observar no teatro vicentino e na obra de Rabelais. A literatura medieval considerada erudita também usava um vocabulário erótico, como podemos observar na poesia cortês ou nos cantos

caricaturado e sua descrição é plena de exageros e sua reverência ao dinheiro do turco, pai de Duá, o que leva ao rebaixamento dessas autoridades eclesiásticas.

⁵⁶⁰ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 87.

⁵⁶¹ *Ibidem*, p. 92.

⁵⁶² CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 92.

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 93.

goliardos. O senso de pudor no medievo era bem distinto do que conhecemos hoje, especialmente entre os mais pobres, cujas famílias em grande parte viviam promiscuamente, dormindo no mesmo cômodo ou até na mesma cama, e as necessidades fisiológicas eram satisfeitas nos campos, sem muito cuidado com as situações de privacidade. Dito isso, o obsceno na literatura medieval estava geralmente ligado às sátiras contra o aldeão, que era representado como um tolo prontamente preparado para ludibriar o seu senhor, sujo e fedorento, e às vezes, aparecia desfigurado por atributos genitais repulsivos. Segundo Umberto Eco, essas histórias podem ser verificadas dos *fabliaux* franceses à novelística italiana e também nos *Contos de Canterbury*, de Chaucer. No caso dessas histórias medievais, o aldeão era o alvo da sátira. Essas histórias serviam antes para rir *do* camponês do que com ele. No espaço urbano, já se invertiam as posições. O povo participava das festas populares e o alvo era exatamente os poderosos. De acordo com Umberto Eco, nos carnavais prevaleciam as representações grotescas do corpo, como as máscaras, as paródias de ritos sacros e dava-se uma licenciosidade plena à linguagem da praça pública, inclusive a blasfematória⁵⁶⁴.

Em *As Pelejas de Ojuara*, notamos o uso dessa linguagem carnavalesca licenciosa e blasfematória. São várias as passagens em que encontramos o uso de vocábulos indicativos do baixo material e corporal com a finalidade de divertir o leitor. As expressões grosseiras e obscenas representam, segundo Bakhtin, “tudo o que é diretamente ligado à vida da praça pública, que traz a marca do caráter não-oficial e da liberdade da praça pública, mas que ao mesmo tempo pode ser classificada entre as formas da literatura popular, no sentido próprio do termo”⁵⁶⁵. Mikhail Bakhtin faz referência à linguagem familiar, composta por grosserias, juramentos, maldições, e em seguida aos gêneros verbais da praça pública, como os “pregões de Paris”⁵⁶⁶, eram reclames em versos que usavam linguagem licenciosa, assim como os motes e glosas de Moysés Sesyom e Tota de Dona Biga, personagens do romance de Nei Leandro de Castro. Versos dissolutos são encontrados por toda a narrativa, como podemos observar em alguns versos de Moysés Sesyom transcritos no romance:

Mote: O peido que a doida deu
Quase não cabe no cu

⁵⁶⁴ ECO, Umberto. *Op. cit.*, p. 140.

⁵⁶⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 132.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 132.

Glosa: Eu canto o que sucedeu
 Na sombra da gameleira
 Foi um tiro de ronqueira
 O peido que a doida deu.
 Toda terra estremeceu,
 Abalou Assuaçu!
 Ela mexendo o angu,
 Puxou a perna de lado,
 Deu um peido tão danado,
 Quase não cabe no cu.⁵⁶⁷

Esses versos retirados do episódio da aposta do coronel Beleza com a doida de Macaíba estão repletos da linguagem que agride as normas e convenções sociais. Assim como nos seguintes versos atribuídos pelo narrador ao mesmo poeta, que nessa ocasião foi contratado pelo coronel Quinca Saldanha⁵⁶⁸ para compor seus versos fesceninos⁵⁶⁹ para insultar seu compadre de Catolé do Rocha. O coronel pede a glosa para o seguinte mote: “Sua mãe foi fêmea minha”⁵⁷⁰ e em seguida o poeta declama os versos:

– A sua raça é safada
 Desde a quinta geração:
 Seu avô foi um cabrão
 Sua avó, puta de estrada,
 Sua filha amasiada
 Foi prostituta a netinha.
 Uma irmã que você tinha
 Essa pariu de um soldado,
 Seu pai é corno chapado
 Sua mãe foi fêmea minha.⁵⁷¹

Nota-se que as injúrias e difamações dirigidas ao inimigo divertem o coronel Quinca Saldanha. Nesse tipo de composição poética, observa-se o emprego da linguagem obscena com a finalidade de divertimento por parte do contratante do poeta.

No fim da Idade Média e início do Renascimento, a cultura popular não oficial tinha à sua disposição um território próprio que era a praça pública e também dispunha de datas oficiais, ou seja, os dias de festa e de feira. Essa praça constituía um novo mundo oficial do medievo, com uma linguagem própria, diferente da utilizada nos demais ambientes oficiais, como: palácios, templos, instituições, casas particulares, onde reinavam as regras de polidez. A linguagem familiar é específica da praça pública. De acordo com Bakhtin, “nitidamente diferenciada da usada pela Igreja, pela corte, pela

⁵⁶⁷ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 93.

⁵⁶⁸ Nesse episódio, Moysés Sesyom conta para Ojuara como foi sua aventura, quando foi contratado pelo coronel Quinca Saldanha para compor versos obscenos, com o objetivo de desmoralizar o seu compadre de Catolé do Rocha. (Cf.: CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 79-80.)

⁵⁶⁹ De acordo com o Dicionário eletrônico Houaiss, fescenino é um “gênero de versos populares e licenciosos, muito cultivados entre os antigos romanos” (Cf.: HOUAISS, Instituto Antônio. Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Editora Objetiva, dez. 2009)

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 80.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 80

literatura oficial, da língua falada nas classes dominantes [...], embora o vocabulário da praça pública aí irrompesse de vez em quando, sob certas condições”⁵⁷². A situação do vocabulário da praça pública nos lembra o da nossa literatura popular, em que é permitido o uso dessa linguagem, que ainda é combatida e vista como cultura subalterna.

A obra *As Pelejas de Ojuara* prova que é possível fazer boa literatura, rica em aspectos culturais, ao mesmo tempo em que utiliza a cultura popular como base formadora do seu enredo. Nei Leandro de Castro alcança esse intento, exemplificado pelas inúmeras manifestações da cultura popular brasileira, representadas na obra por meio das constantes referências a romances tradicionais da literatura popular em verso nordestina brasileira e do emprego de gêneros da poesia popular como os versos fesceninos, a prática da leitura de folhetos de cordel no romance, da cantoria e da contação de causos. O autor introduz os poetas populares na obra e lhe acresce contos populares tradicionais, como os do Ciclo do Gado e do Demônio Logrado⁵⁷³. O romance se propõe a ser um grande conto popular que reúne em si diversas características dos contos, causos e versos populares, amalgamando-os em uma só história, que faz referências direta ou indiretamente a outras obras da literatura universal, dialogando com o sistema literário, a exemplo das referências às obras de François Rabelais, Miguel de Cervantes, Dante Alighieri, Sófocles e William Shakespeare.

4.3.2. O grotesco

Para Henri Bergson, o riso tem função social, pois “por mais franco que suponham, o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, eu diria quase de

⁵⁷² BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 133.

⁵⁷³ Ambos trabalhados por Luís da Câmara Cascudo em seus livros *Vaqueiros e Cantadores e Contos tradicionais do Brasil*, respectivamente. (Cf.: CASCUDO, Luis da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores: folclore poético do sertão do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p. 92. e CASCUDO, Luis da Câmara. 2003. *Op. cit.*, p. 19)

cumplicidade com outros ridentes, reais ou imaginários”⁵⁷⁴. Desse modo, para produzir efeito, a comicidade deve estar em contato com outras inteligências, explica Bergson, pois, do contrário, “não saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados. Parece que o riso precisa de eco”⁵⁷⁵.

Entendemos com essa explicação de Bergson que o riso deve ser contextualizado em grupo e que para isso precisa de um *imaginário* comum ao grupo. Ele exemplifica que uma anedota pode ser entendida e provocar riso em uma sociedade, mas não em outra. Isso reforça o caráter *residual* da obra de Nei Leandro de Castro, posto que temos uma diferença espaço-temporal e ao mesmo tempo cultural, mas o *vocabulário da praça pública*, assim como as imagens formadas do baixo material e corporal são comuns às duas culturas medieval européia e nordestina contemporânea, mesmo que esta não tenha tido algum contato direto com aquela, somente através da *mentalidade* e do *imaginário* dos colonos e estrangeiros europeus que aportaram no Brasil desde a época do descobrimento.

Sendo assim, uma das formas de provocar o riso, utilizada tanto na Idade Média, quanto no Renascimento e que permanece na contemporaneidade, a exemplo de *As Pelejas de Ojuara*, é o grotesco. Podemos observar, como discutimos anteriormente, o uso do exagero para provocar o riso, além da abundância e do excesso, que são traços marcantes do estilo grotesco, exemplos como esses podemos observar na passagem do caboclo pelo país de São Saruê, nas cenas de banquete, nas descrições das orgias de Ojuara, no exagero como eram contados os causos pelas personagens sertanejas a ponto de serem questionadas, por diversas vezes, quanto à veracidade de tais histórias. O narrador está constantemente trazendo a dúvida para o leitor, mas esclarecendo e tomando como verdade tudo aquilo que está contando. Recolhemos uma passagem interessante sobre esse questionamento da verdade nos causos populares. Há no romance um episódio em que várias personagens sertanejas contam seus causos num bar, onde se encontra Ojuara. Uma dessas personagens é o Galego Assis, que está presente tanto em *As Pelejas de Ojuara*, quanto no romance “de maus costumes”⁵⁷⁶, *O dia das moscas*, do mesmo autor. A personagem é uma tradicional contadora de causos: “O galego era conhecido pelos arroteios e pelas histórias cheias de muita imaginação e

⁵⁷⁴ BERGSON, Henri. *Op. cit.*, p. 5.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 4.

⁵⁷⁶ CASTRO, Nei Leandro de. *O dia das moscas*: romance de maus costumes. Rio de Janeiro: Editora CODECRI, 1983.

detalhes”⁵⁷⁷. Nas suas histórias, cheias de floreios e exageros para exaltar sua valentia, o galego é por diversas vezes interrompido e se zanga com os ouvintes quando estes questionam a verdade dos seus causos:

O caminhão do galego, que saiu sem carga, quando chegou na capital do Pará já ia gemendo de peso, carregado até as beiras de pele de onça.
 – E essas onças, galego, quem matou?
 – Fique quieto e espere – disse o galego, faltando bem pouco para se abufelar com a pergunta.⁵⁷⁸

O galego Assis conta suas histórias de bravura e não gosta de ser questionado. Isso é perceptível quando ele é interrogado sobre outro caso, o do salvamento de um pirarucu trazido por ele da região Norte do país, que virou seu amigo. Esse caso sucedeu a história dos couros de onça, que ele diz ter abatido no caminho do Rio Grande do Norte até o Pará, o galego usa palavras obscenas para espantar os ouvintes questionadores:

O peixe encostou a tábua do queixo na borda do barco e o galego viu o estrago que o anzol lhe havia causado. Diante do olhar de assombro da namorada, o galego Assis pegou uma quicé, fez uma ligeira incisão no beijo inferior do pirarucu, onde estava preso o anzol, enquanto lhe dizia palavras carinhosas, pedidos de desculpas. Costurou o talho, passou mercurocromo em cima e em volta do ferimento.
 – Onde você arranjou agulha, linha e remédio, galego? – perguntou alguém.
 – Na buceta de sua mãe!⁵⁷⁹

Percebemos que o efeito do riso é causado tanto pela palavra obscena, quanto pelo exagero observado nas passagens da história contada pelo galego Assis. Ojuara também, por vezes, questiona-se sobre contar ou não suas aventuras nessas rodas de contação de causos, mas hesita por considerar que ninguém iria acreditar em suas histórias.

Schnnegans faz a distinção entre três tipos cômicos: o *cômico bufo*, o *burlesco* e o *grotesco*. No primeiro, o riso é direto e ingênuo, sem malícia; já no burlesco, há uma dose de malícia e rebaixamento das coisas elevadas; e, por fim, no grotesco, se assiste à ridicularização de certos fenômenos sociais, nesse caso o riso não é direto, pois o leitor deve conhecer os fenômenos sociais visados. Para Schnnegans, o cômico se fundamenta a partir do contraste entre os sentimentos de satisfação e de insatisfação⁵⁸⁰. No grotesco, o autor assinala que o sentimento de insatisfação vem da impossibilidade de se

⁵⁷⁷ CASTRO, Nei Leandro de. 2006. *Op. cit.*, p. 131.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 131.

⁵⁷⁹ CASTRO, Nei Leandro de. 2006. *Op. cit.*, p. 134.

⁵⁸⁰ SCHNNEGANS *apud* BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 266.

concretizar a imagem, por esta ser inverossímil, como no caso da Mãe de Pantanha, um ser monstruoso, cuja deficiência moral se transformou em deficiência física, representada pela vagina dentada; e o sentimento de dupla satisfação que se configura no reconhecimento da imagem exagerada na realidade e também porque há uma satisfação moral. Sendo assim, a característica imoral e depravada do incesto cometido pela Mãe de Pantanha é fustigada por meio da ridicularização e da caricatura, pois sua monstruosidade é consequência de um ato danoso. Desse modo, para Schnnegans, a propriedade essencial do grotesco está no exagero caricatural de um fenômeno negativo, o que o distingue do burlesco e da bufonaria, pois o exagero grotesco é de um fantástico elevado ao extremo, alcançando a monstruosidade. O exemplo da deformação moral que resulta em deformação física, no caso da vagina dentada da Mãe de Pantanha, é uma clara alusão ao grotesco caricatural, assim como a caracterização de valentões como Zé Tabacão e Pacheco Gurgel, que são apontados como homens violentos com as mulheres das zonas de prostituição. A descrição feita da imagem de Zé Tabacão é apinhada de exageros e de expressões próprias da linguagem popular:

Zé Tabacão vestia calça e camisa do mesmo pano, de um verde muito vivo e forte chega doía na vista. Talvez para não amassar a camisa muito bem engomada, ficou nu da cintura pra cima e aí empestou o ar com o cheiro de sua sovaqueira. Com um riso que arreganhava ainda mais os seus beiços de meia-sola, passou a mão no sovaco, depois encostou a mesma em uma casa de marimbondos que havia no telhado da pensão. Todos os marimbondos caíram mortos na palma de sua mãozona que mais parecia uma palmatória de caviúna. [...] O gigante beiçudo jogou um punhado de marimbondos na boca, mastigou e cuspiu uma massa amarronzada nos pés de Ojuara, que aguardava com serenidade pelo fim daquelas presepadas de assustar menino.⁵⁸¹

Menos impactante que a imagem construída de Zé Tabacão, os traços que compõem fisicamente a personagem Pacheco Gurgel não fogem ao exagero próprio do grotesco caricatural:

Era um homem forte, torado no grosso. Sobre a roupa de mescla, vestia um avental de açougueiro manchado de sangue. Mesmo mal iluminado pelas lamparinas, seu rosto muito vermelho, congestionado pela ira, dava a impressão de que suava o sangue que melava o avental.⁵⁸²

Ambos os valentões, embora tão fortes, caracterizados pela intrepidez, são derrotados pelo caboclo e o grotesco causador do riso ajuda a enfraquecer essas personagens viris perante o leitor.

⁵⁸¹ CASTRO, Nei Leandro de. 2006. *Op. cit.*, p. 150.

⁵⁸² *Ibidem*, p. 255.

Notamos que, de acordo com a teoria de Schnnegans, diante do grotesco, reconhecemos suas imagens descomedidas e a transpomos para a realidade, visando a experimentar o prazer de vê-las ridicularizadas.

Bakhtin combate as ideias de Schnnegans, apesar de reconhecer que é uma das teorias sobre o grotesco mais coerentes. Para o linguista russo, Schnnegans esquece-se da ambivalência das imagens grotescas, no que diz respeito à sua análise na obra de Rabelais. Segundo Mikhail Bakhtin,

o exagero (hiperbolização) é efetivamente um dos sinais característicos do grotesco (sobretudo no sistema rabelaisiano das imagens); mas não é o mais importante. É ainda mais inadmissível considerá-lo como natureza intrínseca da imagem grotesca. E Schnnegans interpreta de viés o estilo da exageração, como seu princípio motor.⁵⁸³

Bakhtin ressalta que na teoria de Schnnegans há uma total ignorância dos aspectos do grotesco como sua ambivalência e suas origens folclóricas.

O riso causado pelo grotesco não está preocupado com as críticas sociais, mas com ele se ri do homem que está em todos nós, ri-se conosco e não de qualquer coisa exterior a nós⁵⁸⁴. Nei Leandro de Castro brinca com as imagens grotescas dentro de sua obra, as quais tendem a satirizar alguma falha moral da personagem caricaturada. Personagens como a Mãe de Pantanha, transformada em um ser monstruoso que tem um órgão genital devorador, por causa de sua transgressão ao manter uma relação incestuosa e consciente com o filho; Dualiba, cuja falha moral está principalmente na luxúria, tem a descrição de uma feição grotesca, plena de exageros, como podemos observar a seguir:

A turca estava beirando os trinta anos, nove mais velha do que Zé Araújo. Do pai viúvo, teria muito dinheiro a herdar. Infelizmente era herdeira antes de um nariz ancestral e um bigode que poderia ser enrolado nas pontas, não fora o sacrifício de raspá-lo todo santo dia. Era uma mulher chegada ao feio. Mas muito bem servida de corpo, principalmente peito, perna e bunda. As bochechas bundais, aí nem se fala. Parecia que toda sua beleza tinha se deslocado prali por gravidade.⁵⁸⁵

Percebemos que há aí uma descrição apinhada de exageros que formam um corpo disforme cuja beleza se concentra no baixo corporal, ou seja, no traseiro, além de outras partes como os seios. Bakhtin explica que elementos da linguagem não oficial

⁵⁸³ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 268.

⁵⁸⁴ ALENCAR JÚNIOR, Leão de. *Op. cit.*, p. 81.

⁵⁸⁵ CASTRO, Nei Leandro de. 2006. *Op. cit.*, p. 16.

preparam a imagem grotesca⁵⁸⁶. O nariz de Duá, um dos elementos característicos do baixo corporal medieval, pois, de acordo com Bakhtin, ele seria uma representação do falo; além do bigode, e termos que remetem diretamente ao baixo material e corporal, como “peitos, perna e bunda”, antecipam a imagem que foge aos padrões de beleza da mulher de Zé Araújo.

Outra personagem descrita com o exagero peculiar ao estilo grotesco é Celso da Silva. O pretendente a companheiro de aventuras de Ojuara é descrito de forma grotesca, como “muito gordo, baixote, de óculos, a cabeça atarraxada diretamente no tronco, sem nenhum vestígio de pescoço”⁵⁸⁷ e que tem uma grande compulsão por comida. Do almoço bem servido que os dois pediram numa venda, Celso da Silva comeu o dele, o de Ojuara e ainda pediu mais, culminando com a troca de dinheiro por um pé de galinha que um menino tinha ganhado de esmola. A fartura de comida, imagem ligada ao banquete e conseqüentemente ao realismo grotesco renascentista, está aí presente. Depois da fartura gastronômica, Celso da Silva se deita para cochilar. E aqui percebemos o emprego do baixo material e corporal, como causa efetiva do riso.

– Não acorde ele tão cedo, disse Ojuara. – Vai ser sonão.
 – Ora se vai – disse o homem da venda. – E outra coisa: quando ele for cagar tudo o que comeu, vai ser preciso abrir outro cu.
 – Ojuara olhou na direção dos roncos. Celso da Silva dormia o sono de todos os justos juntos. Da boca aberta saía um barulho de assustar bicho, mas nem aquele som infernal conseguia afugentar as moscas que faziam a festa no seu rosto engordurado até a raiz do bigode.
 Ao ficar sozinho, o bodegueiro aproximou-se da rede. Ia ter que puxar o dedão do homem pra ele parar com aqueles roncos do outro mundo. De perto, depois de fazê-lo silenciar, puis puxavante no dedão do pé é um santo remédio para acabar com roncarias, ele reparou uma feia cicatriz na barriga do homem adormecido, do lado direito do seu umbigo.
 – Vai ver, abriram outro cu lá nele – disse em voz baixa, rindo sozinho, enquanto balançava a cabeça para os lados. – Eita fela da puta pra comer!⁵⁸⁸

A linguagem licenciosa introduz a visão do corpo grotesco. O exagero de comida consumida por Celso da Silva leva a um comentário grotesco do dono da venda. É interessante observar a ênfase que se dá a algumas partes do corpo, como a boca, o ventre e o ânus. Para Bakhtin,

na base das imagens grotescas, encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e

⁵⁸⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 271.

⁵⁸⁷ CASTRO, Nei Leandro de. 2006. *Op. cit.*, p. 139.

⁵⁸⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 142.

entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas.⁵⁸⁹

Segundo Bakhtin, a boca, assim como o nariz, são partes superiores do corpo, mas que desempenham um importante papel nas formas do grotesco. A boca, para o estilo grotesco é a parte mais marcante do rosto, pois “o rosto do grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal, escancarado e devorador”⁵⁹⁰.

A primeira característica na descrição de Celso da Silva, no trecho destacado, é a sua boca aberta, de onde saíam roncões ensurdecedores e pousavam moscas na gordura que ainda estava em seu bigode. O segundo elemento composto do grotesco que destacamos é o ventre. Este tem também um papel primordial na representação das imagens grotescas. De acordo com Bakhtin, “o papel especial é entregue no corpo grotesco àquelas partes e lugares, onde ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo; exagero positivo, de uma hiperbolização”⁵⁹¹. O ventre de Celso da Silva é enorme e depois de sua comilança é sugerido que se abra outro orifício do corpo para que ele possa evacuar toda a comida ingerida. O traseiro, segundo Bakhtin, é o lugar por onde passam as excrescências e por onde há o contato entre o corpo e o mundo, visto que o excremento rompe a barreira do corpo, caracterizando-se, assim, como outro elemento que compõe o corpo grotesco.

Desse modo, Bakhtin afirma que “a lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios, isto é unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz ao fundo desse corpo”⁵⁹².

Sendo assim, observamos que o modo grotesco de representação do corpo está presente na literatura medieval e renascentista europeia, assim como na literatura contemporânea nordestina brasileira, herdeira indireta da literatura cômica popular da Idade Média, que dominou por milhares de anos a literatura escrita e oral.

No romance de Nei Leandro de Castro, recolhemos um trecho em que observamos o emprego do grotesco que não faz rir, mas incute um sentimento de pena em relação à personagem grotesca. O corcunda Horroroso Horrendo Silva da Mata,

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 275.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 277. Interessante observar a relação que se faz do órgão sexual feminino e a boca. Imagens grotescas são criadas em *As Pelejas de Ojuara* com esse intuito de mostrar o caráter devorador de ambas, o que resulta num traço ambivalente dessas duas partes do corpo, quando se trata de grotesco.

⁵⁹¹ *Ibidem*, p. 277.

⁵⁹² BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 277.

mordomo do castelo da Mãe de Pantanha, é a representação da imagem grotesca, porém um discurso de Ojuara sobre o feio e o belo, pautado na moralidade, invade de emoções o trecho, que deixa de ser risível para ser reflexivo, como podemos observar:

- Meu caro Silva da Mata, retire o Horrroso Horrendo do seu nome de batismo, pois vejo tudo. Estou vendo que você quer me assustar. Vai perder seu tempo e latim, esse gosto eu não vou dar. Em você não vejo onça, nem veneno ou peçonha. Por favor, deixe de prosa, eu quero a Mãe de Pantanha. O corcunda deixou de fazer caretas e mungangas, escorou-se num pé de pau.
- Como é seu nome, estrangeiro?
- Meu nome é Ojuara.
- Pelo visto companheiro você é uma coisa rara. Estou vendo uma pessoa que não repugna o que é feio.
- Me responda, o que é feio?
- Feio é o espelho das águas que me mostra a cara horrenda; Feio é o susto das pessoas quando olham pra mim. Feio é um Deus que errou de mão, me fez horrroso assim.
- O corcunda já não causava medo sequer a uma criança. Toda a sua catadura de monstro se desfez e, diante de Ojuara, que o olhava com simpatia, jamais com compaixão, estava um homem profundamente triste. Ojuara se sentiu animado a diminuir a dor do infeliz, que parecia muito perto de chorar. Chegou-se, tocou no ombro do corcunda, falou mansamente.
- Agora eu vou lhe dizer o que é feio para mim. Feio é o choro da mãe com leite pedrado no seio, diante do filho morto por um cruel, fero e feio. Feia á aquela sombra escura que vai levando consigo o covarde que traiu o seu mais bondoso amigo. Feia é a maldade do homem, a herança de Caim, praga de mãe ofendida, tentação do Coisa-Ruim. Feio é o belo que mata por nada, só por ser belo. Para uns o roxo é lindo. Para outros é o amarelo. A beleza a não-beleza estão juntas em toda parte. No sangue de uma ferida, na solidão de uma arte. O belo é visto em tudo, depende de quem o olha. Quem ama o sapo é a sapa, quem ama o solho é a solha. Olhe seu rosto no espelho, veja o belo, a esperança. Deus não é feio e nos criou à sua imagem e semelhança. Ojuara estava tão inspirado que poderia ter continuado a falar por muito mais tempo. Mas foi interrompido pelo choro convulsivo do corcunda, que começou a gemer, urrar e rolar pelo chão como um possesso. Vendo aquele trapo desfigurado no chão, o caboclo deixou que ele se espojasse até se cansar, para gastar ainda mais a puída pele de demônio com que tentava disfarçar uma alma bondosa.
- Aaangruunhenhenhenheém – gemia o corcunda.⁵⁹³

Nesse trecho, a imagem do grotesco não causa riso, porque, antes de qualquer coisa, o cômico é quebrado pela emoção que inspira no leitor um sentimento de pena em relação ao corpo disforme. De acordo com Henri Bergson, isso explica “a insensibilidade que ordinariamente acompanha o riso”⁵⁹⁴. Desse modo, “parece que a comicidade só poderá produzir comoção se cair sobre uma superfície d’alma serena e tranquila. A indiferença é seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a

⁵⁹³ CASTRO, Nei Leandro de. 2006. *Op. cit.*, p. 109-110.

⁵⁹⁴ BERGSON, Henri. *Op. cit.*, p. 2.

emoção”⁵⁹⁵. No excerto a seguir, percebemos o momento em que se dá a quebra da emoção para gerar o riso:

[...] Teve uma hora que Silva da Mata parou, deitado de costas, a língua de fora, os olhos revirados. Ficou desse jeito totalmente imóvel, a respiração suspensa. Ojuara fez força para não rir daquele pantim, o mais demorado que ele já tinha visto na vida. Ao perceber que o corcunda seria capaz de morrer para levar até o fim o seu fingimento, resolveu acabar com aquilo. Levantou Horroroso Horrendo pelo braço, com energia, mas sem brutalidade.

Ojuara fica impaciente com o demorado “pantim” de Horroroso Horrendo e neste momento se dá a quebra do drama para a o cômico. Observamos que este surge do contrassenso posto em cena. Leão de Alencar Júnior reforça que “a atitude cômica [...] é uma provocação inadequada, carente de sentido ou que encerre um contra-senso”⁵⁹⁶. Ojuara antes emociona o corcunda com suas palavras e sua poesia, mas quebra a atmosfera séria, quando deixa de sentir pena, confessando a vontade de rir daquele corpo disforme que se debatia no chão. Ao eliminar as emoções, atinge o riso. No reforço desse pensamento, Leão de Alencar Júnior ressalta: “quando o riso cômico é de natureza objetiva, ri-se da própria situação. Um homem nada ridículo pode-se encontrar em uma circunstância cômica, sem saber como responder a essa situação”⁵⁹⁷.

Percebemos pela observação dos trechos analisados que a sátira grotesca atrai nossa atenção para os meios, como a linguagem grosseira e injuriosa, e para suas imagens. Sua intenção é lúdica e não tenta rebaixar o indivíduo satirizado, mas objetiva construir uma zombaria espirituosa que cria o senso de alegria deliberada e exuberante.

Os elementos estéticos observados no romance que constroem a imagem grotesca do corpo são os jogos de palavras e os trocadilhos, o exagero, o emprego de novas palavras baseadas na língua portuguesa, e até no inglês⁵⁹⁸, o acúmulo de sinônimos e derivados⁵⁹⁹, a repetição de provérbios e jargões da fala popular⁶⁰⁰.

Segundo Leão Júnior,

⁵⁹⁵ BERGSON, Henri. *Op. cit.*, p. 2.

⁵⁹⁶ ALENCAR JÚNIOR, Leão de. *Op. cit.*, p. 81.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p. 81.

⁵⁹⁸ Leonor, filha de Ruzivelte, colocou o nome dos cães de caça de seu pai de “Malhove” e “Quissime”, escritos dessa maneira no romance, numa tentativa de grafar como se pronunciam os nomes em inglês, “aportuguesando-os”.

⁵⁹⁹ A exemplo dos nomes dados aos órgãos genitais, como foram trabalhados no subtópico relativo ao obsceno (p. 166, nota 553).

⁶⁰⁰ Conforme pudemos observar no capítulo 2, no subtópico “O Diabo na linguagem do povo”, assim como em expressões próprias do uso popular, encontradas principalmente na região do Seridó norte-rio-grandense. (p. 46-65)

outros procedimentos satíricos se prendem à ridicularização das personagens, à deformação de caracteres e obras – aí incluídas as transformações de pessoas em animais, por exemplo, – à atribuição de obras burlescas ou inexistentes a autores historicamente reais, à obscenidade, à vulgaridade, à ambivalência dos papéis, das atitudes, à inconseqüência dos episódios.⁶⁰¹

Como exemplo dessas características citadas por Leão Júnior, temos no romance a atribuição de obras sobre Ojuara ao etnógrafo potiguar Luís da Câmara Cascudo, além de outros estudiosos, como Olavo de Medeiros Filho, historiador norte-rio-grandense, a quem, sob o nome de Olavo Filheiros, são atribuídos estudos sobre o caboclo Ojuara. Ainda encontramos na rapsódia de Nei Leandro de Castro, referências à linguagem obscena, à vulgaridade, expressas pelas diversas cenas de sexo entre Ojuara e várias mulheres, além da ridicularização das personagens. Interessante é observar que nenhuma mulher com que Ojuara se relacionou era bonita, com exceção da norte-americana Sue, que não se sabe se é fruto de sua imaginação, além das personagens que são caracterizadas de modo grotesco, como a Mãe de Pantanha e o seu mordomo, Dualiba e seu pai turco, Celso da Silva, O-Homem-que-cagou-na-pia e também o Diabo e seus demônios familiares.

4.3.3. O Diabo e o riso

Percebemos que o riso medieval e renascentista, e também o riso contemporâneo popular, que verificamos em trechos da obra de Nei Leandro de Castro, estão intrinsecamente ligados ao princípio do baixo material e corporal. Entretanto, o alvo da sátira no romance do escritor potiguar é mesmo o Diabo.

No início deste capítulo, discorremos sobre do riso imoderado medieval, que era extremamente proibido pela Igreja e que teve sua origem e perpetuação relegadas ao Diabo. Entretanto, posteriormente, sobretudo depois do uso do risível em benefício da evangelização pelos franciscanos, instaura-se uma liberação do riso a serviço do bem e para escarnecer o Mal. E o alvo predileto das sátiras é o paganismo. Até a representação iconográfica do demônio se confunde com a dos deuses celtas, egípcios e gregos. Os clérigos também zombam do Diabo, que se transforma em vítima do riso, do qual é provedor.

⁶⁰¹

ALENCAR JÚNIOR, Leão de. *Op. cit.*, p. 81.

A noção iconográfica do Diabo cristão, como afirma Jeffrey Burton Russel, encontra-se fortemente influenciada por elementos folclóricos, nascidos de práticas e de tradições tornadas inconscientes, contrastando com uma religião popular cristã mais coerente, mais deliberada e mais consciente. Essa folclorização do Demônio, por vezes, lhe atribui traços gregos, tomados de empréstimo do deus Pã, que entre outros atributos era o protetor da caça e da fertilidade, o que lhe dava um aspecto híbrido de homem e animal, com patas de bode e chifres, além do falo desmesurado.

Desse modo, o Diabo já não parecia tão assustador e, muitas vezes, era tomado como objeto de zombaria, tornando-se vítima da astúcia humana. No teatro popular do século XII, na Europa, encontramos representações de Satanás como um ser que podia ser ludibriado pelo homem. Segundo Robert Muchembled,

o Maligno nem sempre tinha a última palavra, longe disso. Enganado, vencido, objeto de zombaria, ele tranquilizava os que assim o punham em cena: o tema do demônio dominado pelo homem era um antídoto poderoso contra a angústia.⁶⁰²

Verifica-se uma ambivalência na representação literária do Diabo, pois o Príncipe das Trevas cada vez mais se aproxima dos homens e já não se mostra tão poderoso. De acordo com Robert Muchembled (2001),

alguns deles eram guardiões de tesouros e matavam os ladrões, outros se divertiam em desviar a rota dos viajantes imprudentes, ou então povoavam os pesadelos dos *dormeurs* [...], lançavam flechas sobre os homens ou animais para fazê-los adoecer. Mas era muitas vezes possível capturá-los, amedrontá-los, ludibriá-los ou até miná-los, depois de tê-los tornado espertos espíritos familiares. O mesmo acontecia com os diabos demasiadamente humanos tantas vezes descritos nos contos e lendas⁶⁰³

A permanência dessa *mentalidade*, construída na Idade Média, acerca do riso provocado pelo logro do Diabo, pode ser constatada em várias representações do ser diabólico na literatura após a era medieval. Segundo Eduardo Menezes, a literatura medieval europeia está plena de outras criações demoníacas, e os séculos posteriores a ela não fugiram a essa temática⁶⁰⁴. Como exemplo dessa permanência, ele aponta um conto de feições popularescas de Maquiavel, “Belfagor, o Arquidiabo”, em que Lúcifer envia Belfagor à terra para se casar e verificar se a mulher é de fato a origem das misérias do homem, o que é confirmado pelo Demônio, que assumira uma aparência humana para dar conta de tal investida.

⁶⁰² MUCHEMBLED, Robert. *Op. cit.*, p. 25.

⁶⁰³ MUCHEMBLED, Robert. *Op. cit.*, p. 29.

⁶⁰⁴ MENEZES, Eduardo Diatahy B. 1985. *Op. cit.*, p. 95.

É principalmente na literatura popular que encontraremos essa face cômica do Diabo, assim como nos *fabliaux*, nos contos e nas lendas populares, em que são verificados diversos registros das histórias de “Demônio logrado”⁶⁰⁵.

Essas histórias acabam por constatar a invariável derrota do Príncipe das Trevas no seu empenho de arrebanhar algumas almas para o seu reino infernal. Mário Pontes explica que todas as intrusões do Diabo na literatura popular caberiam “num único saco”⁶⁰⁶, o qual se convencionou chamar de ciclo do Demônio Logrado. Luis da Câmara Cascudo define o ciclo do “Demônio logrado” como “todos os contos ou disputas em versos em que o Demônio intervém, perde a aposta e é derrotado”⁶⁰⁷.

Isso nos leva a crer que para o nordestino o Diabo não é tão feio como pintam as autoridades eclesiásticas. Mário Pontes esclarece que essa

⁶⁰⁵ Coletamos algumas dessas histórias de Demônio Logrado em cordéis que compõem esse ciclo, como: *Carta do Satanás a Roberto Carlos*, de Éneias Tavares dos Santos, de teor cômico, coloca o Diabo em posição frágil e inferior; *Futebol no Capetão*, de Moacyr Barbosa Nunes, de teor cômico e moralizante; *O basculi do Capeta*, de Cleudson Monteiro, também de maneira cômica descreve o céu e seus suplícios na purgação dos pecados, é interessante observar como os demônios e o próprio Diabo teme Lampião; *Chegada de Chico Catatau no Inferno*, de Izaías Gomes de Assis, outro cordel cômico que demonstra o medo que Diabo tem do homem valente; *João Soldado o valente praça que meteu o Diabo num saco*, de Antônio Teodoro dos Santos, folheto que valoriza a astúcia do camponês em detrimento do poder diabólico; *Peleja de Zé do Caixão com o Diabo*, de Manoel D’Almeida Filho, em que um personagem de filmes de terror desce ao inferno e maltrata o Capeta; *A chegada de Lampião no Inferno*, de José Pacheco, folheto clássico que valoriza a valentia do homem do sertão; *A Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, de Leandro Gomes de Barros, folheto clássico, reproduz uma suposta peleja entre um cantador e o Diabo, em que a fé em Deus supera até os dons de cantoria do Demônio; *A briga do Major Ramiro com o Diabo*, folheto que mostra a valentia do sertanejo perante as ameaças de Satã; *O Advogado, o Diabo e a bengala encantada*, de Marcos Mairton da Silva, valoriza a esperteza do homem, fazendo uma piada com a profissão do profissional do Direito; *O homem que foi ao inferno e voltou chifrado* e *A moça que meteu o Diabo no Inferno*, de Giovanni Boccaccio (adaptação de Marco Moro), ambos trazem um riso imoderado, sendo até indicado para maiores de 21 anos. E no ciclo do Demônio Logrado, a maior inimiga do Diabo é a mulher, observamos a recorrência desse tema em vários cordéis, entre eles estão: *A mulher que enganou o Diabo*, de Manoel D’Almeida Filho; *Com mulher de bigode nem o Diabo pode*, de Jotabê; *A mulher que expulsou o Diabo de Timbaúba* e *A mulher que expulsou o Diabo de Timbaúba o reencontro*, de Cleydson Monteiro; *A mulher que botou o Diabo na garrafa* e *Exemplo da moça que viu o Diabo*, de José Francisco Borges; *Mulher faladeira*, de João Pedro do Juazeiro. Também encontramos folhetos que exaltam as intervenções de santos, anjos e da Virgem Maria em luta contra o Diabo, como: *A recompensa do Diabo* ou *O castigo da falsidade*, de Éneias Tavares dos Santos; *A Era da Besta-Fera*, de Jotabê; *Grande debate de Satanás com o Pai Eterno*, de José Barbosa; *História de João da Cruz*, de Leandro Gomes de Barros; *O pecador obstinado aos pés da Compadecida*, de Klévisson Viana. *A promoção do Inferno fez o Cão se arrepender*, de Heliodoro Moraes, critica com humor os costumes, revelando um forte teor moralizante, assim como *Vizita de Satanás ao baile funk*, de Klévisson Viana. Por fim, folhetos que trazem assuntos da atualidade, como a morte de autoridades políticas que vão para o Inferno se encontrar com o Capeta, como: *ACM no Inferno, recebido pelo bode espiatório* e *Sadam Hussein chega no Inferno*, de Abaeté. São muitos os cordéis do ciclo do Demônio Logrado que encontramos, porém, para ilustrar as temáticas abordadas, optamos por expor somente esses.

⁶⁰⁶ PONTES, Mário. *Op. cit.*, p. 11.

⁶⁰⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. 2003. *Op. cit.*, p. 19.

recusa em aceitar a pavorosa imagem medieval do Diabo não é exclusiva do nordestino; o folclore da Europa tem um amplo compartimento ocupado por histórias de camponeses que negociam com o Demônio e recorrem ao seu auxílio no conflito com outros segmentos da sociedade⁶⁰⁸

A partir da permanência dessas narrativas que, como verificamos, já fazem parte da *memória coletiva* popular, é que encontramos *resíduos* dessa *mentalidade* medieval nos folhetos de cordel nordestinos, base confessa da narrativa de Nei Leandro de Castro, que podem ser considerados a expressão mais fiel da cultura popular do Brasil.

A literatura brasileira está cheia de histórias de demônios e pactos. Em seu *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa coloca como subtítulo: “O diabo na rua, no meio do redemoinho”⁶⁰⁹ e em toda a obra a presença de Riobaldo, tomado entre o Bem e o Mal, traz à tona o tema fáustico. Entretanto, é nas lendas populares que encontramos as mais ricas histórias de Demônios, que talvez tenham sido uma fonte de inspiração de Rosa para a composição do romance.

Como vemos, o Diabo é uma personagem bastante presente nos contos e nas lendas populares brasileiras. Até o nosso Saci Pererê foi caracterizado de acordo com uma lenda popular medieval portuguesa, a do Fradinho da mão furada e suas semelhanças foram observadas por Câmara Cascudo (1983), em seu *Geografia dos mitos brasileiros*⁶¹⁰.

Os nossos índios, até serem catequizados, não tinham essa noção maniqueísta, própria do Cristianismo, de Bem e Mal. Câmara Cascudo defende que foi a catequese a difusora da imagem do Diabo que se tem até hoje enraizada na *memória coletiva* do povo brasileiro. Esse *hibridismo cultural* gerado pelo processo de colonização do Brasil, segundo Darcy Ribeiro criou um *povo novo*, assim denominado “porque surge como uma nova etnia nacional, diferenciada culturalmente de suas matrizes fundadoras, fortemente mestiçada, dinamizada por uma cultura sincrética e singularizada pela redefinição de traços culturais delas oriundos”⁶¹¹.

E foi por causa dessa colonização brasileira que o legado demonológico medieval europeu chegou ao Brasil com os nautas nas caravelas de Cabral, no século XVI, onde foi “incrementado pela catequese jesuítica, somada às contribuições

⁶⁰⁸ PONTES, Mário, *Op. cit.*, p. 34.

⁶⁰⁹ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

⁶¹⁰ CASCUDO, Câmara. 2002. *Op. cit.*, p. 324-325.

⁶¹¹ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 17.

indígenas e africanas; e, mais recentemente, reforçada por missionários franceses e italianos”⁶¹².

É nessa atmosfera *híbrida* culturalmente que se encontram *As Pelejas de Ojuara*, em que o Diabo, longe de ser o senhor do Mal, é, antes de tudo, um tolo, que é ludibriado pelo esperto camponês, como podemos observar na história do preto velho, que pactua com Exu para achar uma botija de ouro, mas engana o deus africano, que, caracterizado como o Demônio cristão, o assombra para receber sua parte no trato. No entanto, Exu é ludibriado pelo velho, que morre sem deixar a parte para Exu. Interessante observar que apesar do pacto feito e do tesouro encontrado, o velho não usufrui da fortuna encontrada com a ajuda do Diabo/Exu, talvez por medo de ter que cumprir o pacto ou pela simples vontade de enganar o Diabo.

A esse respeito, Carlos Roberto F. Nogueira busca contos recolhidos da *oratura* portuguesa em que se assemelham as características dessa história, narrada também no livro de Nei Leandro de Castro.

A história do Diabo que cai do teto de um casebre, presente em *As Pelejas de Ojuara*, é uma versão do conto popular português “João Soldado que meteu o diabo no saco”, trabalhado por Arnaldo Saraiva⁶¹³. Nas palavras de Nei Leandro, ao recordar suas memórias de infância em um artigo do jornal *A Tribuna do Norte*, sua referência para essa história era de um contador de histórias na sua cidade natal. A história também tem uma versão na literatura de cordel, de Antonio Teodoro dos Santos⁶¹⁴. Percebemos que Nei Leandro de Castro teve contato com essa história, talvez originária de Portugal, através da voz de um contador popular, o qual deu uma versão diferente do conto português, mas em que permaneceu sua essência, caracterizando o *resíduo* da *mentalidade* e do *imaginário* medieval nas histórias sobre o Diabo e seus companheiros demônios no Nordeste do Brasil.

Além disso, o modo grotesco como se dá a peleja de Ojuara com o Diabo/Exu provoca o riso pelo uso de expressões e imagens grotescas que seguem o princípio do baixo material e corporal. Depois de cair aos pedaços do teto do casebre, o Diabo investe uma luta contra Ojuara, como podemos observar no seguinte trecho:

⁶¹² MENEZES, Eduardo Diatahy B. 1985. *Op. cit.*, p. 102.

⁶¹³ SARAIVA, Arnaldo. *apud* NOGUEIRA, Carlos Roberto F. “Do conto popular e da lenda à literatura para crianças e jovens. A propósito de Diabos, Diabritos e Outros Mafarricos, de Alexandre Parafita”. *Culturas Populares*. Revista Electrónica 7 (julio-diciembre 2008), 11 páginas. (Consultado em: <http://www.culturaspopulares.org/textos7/articulos/nogueira1.pdf>), p. 1.

⁶¹⁴ SANTOS, Antonio Teodoro dos. *João Soldado: o valente praça que meteu o Diabo num saco*. São Paulo: Luzeiro, 1960

O bicho ficou de pé e partiu pra briga, cheio de mungangas. Se a valentia da besta-fera correspondesse à sua feiúra, Ojuara não teria ficado pra contar a história. Com as entradas do corpo fechadas, para ele não foi muito difícil escapar vivo dos tabefes e pesadas do adversário, de vez em quando acertando-lhe uma mãozada no focinho de caititu. Mas também não foi brincadeira. Às vezes, o murro do papa-figo tinha a força da munheca do finado Zé Tabacão, o que morreu comido por gafanhotos. Outras vezes, ele ficava só pulando, se desviando de Ojuara, fazendo careta e soltando uns peidos que pareciam trovões com cheiro de xibiu de porca. No quebrar da barra, a casa do preto velho em ruínas, Ojuara ouviu um cochicho no ouvido. A voz parecia com a de Chico Rabelê e só podia ser mesmo: que se lembrava daquelas artes era o velho contador de histórias. Entre um risinho e outro, a voz recomendava ao caboclo:

– Dedo no cu, dedo no cu.

Na primeira oportunidade, Ojuara enfiou o maior de todos no furico da assombração. Até o eixo, chega bateu na tripa gaiteira. Aí houve uma explosão com fumaça que atirou Ojuara contra a parede. O caboclo sentiu a vista escurecer e quando deu cobro de si o bicho tinha desaparecido. No lugar dele, uma imensa porca fuçava o chão.⁶¹⁵

Imagens suscitadas pela linguagem grosseira e injuriosa da *praça pública* são provocadoras do riso, como podemos observar nas análises feitas nos tópicos anteriores. A formação do corpo grotesco vai se construindo desde a forma como é apresentado, caindo aos pedaços e se juntando “como ferro em azougue” e também na representação da imagem da luta do Diabo com o caboclo Ojuara. A estratégia de combate como o “dedo no cu”, indicada pelo demônio familiar Chico Rabelê, leva ao rebaixamento da imagem do Diabo, além de provocar riso, pois se acompanha dos “peidos com cheiro de xibiu de porca”. Observamos também que, apesar do aspecto monstruoso com que se constrói a imagem do Diabo no romance, ele adquire propriedades humanas como a função digestora, caracterizada pelas flatulências e pela presença de um aparelho digestor, indicado pela expressão “tripa gaiteira”. O Diabo luta corpo a corpo com o caboclo recebendo golpes e revidando. Esse traço da literatura popular que humaniza o Das Trevas tem sua origem na cultura popular medieval, como nos explica Robert Muchembled, o qual afirma que um forte veio cultural, de familiaridade com o sobrenatural atravessou toda a Idade Média, pois “o diabo dos teólogos, uma ficção sem maior graça, encontrava-se frequentemente encoberto por imagens bem mais concretas e, mais locais, de pequenos demônios quase semelhantes aos seres humanos”⁶¹⁶. Carlos Roberto Nogueira também enfatiza essa característica presente nos contos portugueses do ciclo do Diabo:

[...] a realidade do maravilhoso, como acontece nos contos de fadas, não o mundo do fantástico protagonizado pelo Demônio, o representante

⁶¹⁵ CASTRO, Nei Leandro de. *Op. cit.*, p. 239-240.

⁶¹⁶ MUCHEMBLED, Robert. *Op. cit.*, p. 25.

máximo do Mal e promotor de todos os medos (estatuto que, mesmo neste textos que o humanizam e ridicularizam, é seu por direito inalienável).⁶¹⁷

Verificamos, desse modo, a similitude entre a cultura portuguesa e a nordestina brasileira, em que pese permanecer a tendência da literatura popular medieval em humanizar e fragilizar o Diabo.

Mário Pontes afirma que ao invés de Deus é o Diabo que está mais próximo dos homens nas narrativas populares nordestinas, pela iminência, seja como inimigo, amigo potencial ou simples interlocutor. Eduardo Menezes reforça esse aspecto, mas sob outro ângulo. Para ele,

a ordem sobrenatural quotidianizada pelo imaginário popular opera, na verdade, uma subversão da desordem e da justiça sociais; e os conflitos reais são mito logicamente transpostos para o plano da luta entre Deus e o Diabo, provindo daí a identificação dos oprimidos com este último.⁶¹⁸

Desse modo, o homem se aproxima do Diabo, seja pela iminência ou pela identificação com a esfera do oprimido. Outra explicação plausível para essa proximidade do Diabo com o homem é a de sua origem ser ligada à subversão dos deuses pagãos e sua sobrevivência no seio da cultura popular. Isso faz com que o homem do povo se sinta confortável para rir mais do que temer o Diabo.

Estabelece-se uma ponte *residual* entre passado e presente, pois, ao descrever a cultura popular medieval, Mikhail Bakhtin explica que ela “esforçou-se sempre, em todas as fases da sua longa evolução, em vencer pelo riso, em desmistificar, traduzir na língua do ‘baixo’ material e corporal [...] os pensamentos, imagens e símbolos cruciais das culturas oficiais”⁶¹⁹.

Henri Bergson explica, através de sua teoria do riso, que o cômico tem uma finalidade utilitária, pragmática que é a correção, a sanção social pelo riso. Maria Theresa Abelha Alves explica que, nesse sentido, “o riso é, por conseguinte, um indistinto juízo valorativo que concerne a uma degradação de valores”⁶²⁰ Satã é o oposto da perfeição e do exemplo que Deus é para os homens e sua imagem deve ser

⁶¹⁷ NOGUEIRA, Carlos Roberto F., 2008, *Op. cit.*, p. 11.

⁶¹⁸ MENEZES, Eduardo Diathay Bezerra de. 1985. *Op. cit.*, p. 107.

⁶¹⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 345-346.

⁶²⁰ ALVES, Maria Theresa Abelha. *Gil Vicente sob o signo da derrisão*. Feira de Santana-BA: UEFS, 2002, p. 20.

punida pelo riso, pois este além de ser feito para distrair é também feito para humilhar⁶²¹.

Nas narrativas populares, percebemos esse caráter punitivo dirigido ao Diabo. Mário Pontes explica que

na produção recente dos poetas populares, o conflito cuja evolução tentamos acompanhar encontra, finalmente, meios de expressar-se com clareza. O inferno deixa de ser misterioso, o homem descobre o caminho que leva até lá, arromba-lhe as portas e percebe que dentro dele as coisas estão organizadas à imagem e semelhança da terra. [...] Além de sentir-se á vontade para rir de tudo isso o homem experimenta a tentação de apoderar-se do instrumental demoníaco e utilizá-lo com outras finalidades.⁶²²

Em outra representação imagética do Diabo no romance do escritor potiguar, percebemos que o Diabo se apresenta ainda mais grotesco do que na primeira vez, contendo características que encarnam a perversão humana, apesar de misturar-se com traços animais, como podemos observar no seguinte trecho:

No primeiro minuto da segunda-feira, um vento com cheiro de enxofre, mais forte que a catanga que envolvia a zona do Peido Eterno, arrepiou as águas do rio, matou cardumes de curimatãs ovadas, envenenou bichos que bebiam à margem do Piranhas;

Clotilde estava adormecendo quando sentiu que uma mão cabeluda fechava sua boca. Arregalou os olhos ao ver um bicho chifrudo, meio homem e meio bode, que conseguiu enfiar um tufo na sua boca e amordaçá-la com um pedaço de pano.

O Besta-Fera, com um sorriso de mangação na boca imensa, ajoelhou-se à altura do rosto da mulher, roçando nele uma pica fina, toda vermelha e pontiaguda como a dos cachorros. A pica queimava como leite de dedinho-do-cão e ia deixando as feridas em sua pele: no rosto, no pescoço, nos seios, por onde o bicho ia se esfregando.

Clotilde estava imobilizada de medo. Não teve nenhuma reação quando a coisa virou de costas e ficou fuçando no seu cu com o focinho de bode. Ali, em vez de pica, ele enfiou um pedaço do rabo que terminava numa ponta de seta. Cheia de dores, a mulher sentiu que o rabo invadia todo o seu corpo, rompia tripas, fazia cócegas já perto da goela. Cansado de chafurdar dentro dela, o Cão recolheu o rabo sujo de sangue e excremento. Lambeu-o como um menino lambe um prato de mingau.⁶²³

Ao Diabo, nesse trecho, é atribuída uma imagem mais grotesca do que a anteriormente analisada. Caracterizado como um ser híbrido, meio homem, meio bode, meio cachorro, o Demônio maltrata Cló até a morte. O baixo material e corporal é mais

⁶²¹ BERGSON, Henri. *Op. cit.*, p. 93.

⁶²² PONTES, Mário. *Op. cit.*, p. 36.

⁶²³ CASTRO, Nei Leandro de. 2006. *Op. cit.*, p. 262. Sentimos a necessidade e repetir esse excerto, pois no capítulo 2, em que foi mencionada, analisamos outros aspectos referentes aos *resíduos* do imaginário medieval encontrados no romance.

uma vez retratado nesse trecho⁶²⁴, porém aqui, diferente das demais imagens, adquire um caráter extremamente negativo, suprimindo o riso.

Quando o Manfarro aparece para Ojuara, depois da morte de Cló, ele já se apresenta com adereços próprios da imagem construída do Diabo medieval, como podemos apreciar no seguinte trecho:

Mal terminou a última palavra, o vento danou-se a soprar e uivar e levantar poeira. Nuvens de chumbo e enxofre esconderam um pedaço da lua por cima do rio. No meio o redemunho chegou um cabeçudo de chifres, rabo terminando em seta, asas de morcego, braços de homem cabeludo, pés de bode. Os olhos pareciam dois flachilaites, um de luz vermelha, outro de luz amarela. Na mão direita, o Anhangá trazia um espeto de três pontas.⁶²⁵

Apesar de se apresentar novamente de forma grotesca, dessa vez, por causa da emoção causada pela morte de Clotilde, o riso não é provocado, e instaura-se um momento de tensão. Na segunda peleja de Ojuara com o Diabo, em que o caboclo sai vencido, porém não derrotado, pois, apesar de ser cegado pelo cuspe do Caningado, Ojuara, seguindo a previsão de Chico Rabelê⁶²⁶, vira aranha e protege o patacão de ouro com sua teia.

Das duas pelejas de Ojuara com o Capeta e das duas imagens construídas podemos tirar conclusões distintas, uma mais identificada com a literatura popular e outra mais identificada com a literatura considerada erudita desenvolvida depois do século XVII.

Na primeira, percebemos o logro do Diabo como uma forma de afastar o medo que temos do inferno, próxima à representação popular que esse ente tem na literatura. E na segunda luta, o Diabo assume a forma do inimigo de Deus e dos homens, matando e castigando sem nenhuma piedade Ojuara, através de Cló, o que expressa, ainda, a injustiça de seus meios.

Percebemos que o romance traz as duas faces do Diabo: o cômico e o opressor. Esses dois aspectos estão presentes tanto na cultura popular quanto na considerada erudita, mas sabemos que esta, por mais independente que pareça, está sempre apinhada de elementos *crystalizados* daquela, ou seja, não é possível acompanhar a evolução de uma sem também seguir o crescimento da outra.

⁶²⁴ As atribuições aqui feitas do baixo material e corporal estão no uso da linguagem grosseira do vocabulário da praça pública, como: a boca imensa, a pica fina, sangue e excremento, caracterizando uma imagem grotesca, porém não risível do Diabo.

⁶²⁵ CASTRO, Nei Leandro de. 2006. *Op. cit.*, p. 269.

⁶²⁶ Esse trecho pode ser observado em CASTRO, Nei Leandro de. 2006. *Op. cit.*, p. 244.



Xilogravura extraída do livro *Doce como o Diabo: demônio, utopia e liberdade na poesia de cordel nordestina*, de Mário Pontes.

5. Considerações finais

Para rematar nosso estudo, organizamos algumas considerações que não poderíamos chamar de finais, visto que o romance de Nei Leandro de Castro nos impulsiona a procurar intensamente entender as várias nuances dos *substratos mentais*, frutos da *cristalização* de *resíduos* oriundos não só do medieval, mas da Antiguidade Clássica e do Renascimento, que estão presentes na cultura popular nordestina. Desse modo, assinalamos alguns dados comprobatórios da hipótese levantada por nós no início desta pesquisa.

Encontramos efetivamente *resíduos* do riso medieval na obra de Nei Leandro de Castro, graças à *hibridação* verificada nas raízes da cultura popular brasileira. Os *substratos mentais* representados pelo *imaginário* dos povos indígenas, africanos e lusitanos permitiram a recriação da representação cômica do Príncipe das Trevas na *mentalidade* do sertanejo nordestino, que tanto teme, quanto ri do Diabo. A atmosfera maravilhosa do romance permite que esses seres transitem livremente por meio das personagens, configurando um *realismo maravilhoso* próprio dos causos, contos e lendas populares, encontrados no nosso folclore.

O *intertexto* e o *resíduo* se imbricam na tessitura desta obra do escritor potiguar, que resgata as raízes das histórias de assombração contadas sob as latadas e diante das fogueiras, nas noites enluaradas do sertão. Histórias como as do Pavão Misterioso, do rico País de São Saruê, da peleja do vaqueiro com o encantado Boi Mandingueiro, histórias de metamorfoses e pelejas entre cantadores imaginários, tudo vira realidade no universo ficcional d'*As Pelejas de Ojuara*, em que grande parte das personagens é inclinadas a arriscar uns versos e a contar histórias plenas de encantamento.

Assim como na Idade Média, n'*As Pelejas de Ojuara*, dá-se uma grande importância à *oratura* e à literatura oral, assim como aos espetáculos populares. No entanto, percebemos que a herança cultural vai além das formas poéticas. Ela está no conteúdo dos versos dos poetas populares, os quais apresentam costumes, crenças, medos e mitos do povo brasileiro, numa intensa confirmação dos costumes medievais em nossa cultura, pois, apesar de não termos vivenciado a Idade Média, fomos colonizados à luz de uma *mentalidade* medieval, o que contribuiu para formar um imaginário rico em representações do Diabo e de outros seres mágicos, graças ao processo de *longa duração* da *mentalidade*.

Buscamos desvendar a origem da imagem grotesca e risível do Diabo. Descobrimos que as imagens do Diabo e de seus companheiros diabólicos foram, em parte, produto da subversão das culturas consideradas pagãs à época medieval. Deuses celtas, persas, egípcios e gregos tiveram suas imagens e características submetidas aos infernos no mundo cristão. A *mentalidade* construída pela mitologia desses povos também contribuiu para a criação do antagonismo entre Deus e o Diabo, Bem e Mal, o que forneceu material para a criação do Demônio cristão.

Hibridado com as mitologias indígena e africana, moldado pela mitologia cristã, oriunda da cultura do dominador, o Diabo, em *As Pelejas de Ojuara*, adquiriu forma e cores brasileiras, assim como amalgamou características de divindades procedentes das culturas subordinadas. O Demônio invade a linguagem, os provérbios e ditos populares e no romance estudado. Isso se torna uma marca da linguagem do povo sertanejo e produto de sua identidade. Nei Leandro de Castro joga com os ditos populares de maneira que não se sabe o que é real ou o que é fantasia, característica própria da *oratura* e da literatura popular de fundo maravilhoso. Além da ludicidade, essa linguagem também traduz crenças e costumes *residuais* do povo brasileiro, as quais foram herdadas do europeu no processo de colonização do Brasil.

Percebemos que o *imaginário* diabólico presente no romance é resultado do enlace entre a cultura erudita e a popular. No romance de Nei Leandro de Castro, características dos Diabos de Dante e de Chaucer, do Demônio encontrado nos *fabliaux* franceses, no teatro vicentino e nas obras de cunho popular da Idade Média e do Renascimento, se mesclam aos traços do Diabo tolo e desajeitado, presente nos folhetos populares do ciclo do Demônio Logrado da literatura popular em verso brasileira.

Considerados no medievo alvos dos poderes malignos, os animais ditos impuros e as mulheres são despojos fáceis do Diabo em *As Pelejas de Ojuara*. Nessas histórias percebemos claramente a existência de *substratos mentais* formadores do *imaginário híbrido* no universo mágico do Rio Grande do Norte representado no romance. No presente estudo, tecemos uma linha para o estudo do *imaginário residual* que vem desde o medievo, passando pela difusão desse *imaginário* no Brasil colônia, culminando com a sua representação na literatura popular em verso e no romance de Nei Leandro de Castro. Desse modo, ficou clara a influência da cultura cristã que nos foi legada e as configurações do medo e do Diabo como representante máximo do Mal e das trevas, fomentadas pelo modelo sociopolítico e cultural *residual* do medievo, que foi empregado à época do descobrimento do Brasil.

As representações dos entes sobrenaturais Anhangá e Exu, um indígena e outro africano, respectivamente, foram também alvo de nossa análise. As imagens do espírito protetor das florestas e do deus mensageiro dos Iorubas foram subvertidas, a exemplo dos deuses considerados pagãos na Idade Média, sendo-lhes atribuída a imagem disforme, grotesca e ridícula do Diabo medieval mesclada com as características peculiares a cada ser.

O medo do Diabo, do inferno e da ira divina são representados no romance, assim como em cordéis do ciclo do Demônio Logrado. A presença cotidiana do Demônio na vida do sertanejo faz com que ele preserve várias credences que remontam a crenças e costumes medievais. Esses relatos místicos têm como finalidade prover um modelo lógico para solucionar problemas de difícil resolução. Sendo assim, percebemos que, ao modo do homem medieval, o sertanejo está cercado por crenças tradicionais que cumprem a função de socialização do sujeito nas camadas populares. O homem do sertão está submetido a um sistema de forças e tradições moralizadoras e a Igreja, na sua forma de catolicismo rústico, cumpre um importante papel.

Nessa constante disputa entre o Bem e o Mal, o romance mostra a valorização da valentia e da justiça. A peleja de Ojuara com o Diabo é questão de honra, por se tratar de um caso de opressão contra um frágil homem, o preto velho que pactuou com Exu. A partir desse momento a luta de Ojuara, que representa o Bem, é travada contra o Demônio, o Mal.

No plano psicológico, a arma que o sertanejo utiliza para lutar contra o medo que o Diabo inspira é o riso, que, por sua vez, degrada e enfraquece o Diabo. Essa imagem do Diabo tolo, feio, desajeitado, foi criada na Idade Média e retrabalhada no Brasil.

A partir dos estudos da cultura popular da Idade Média e do Renascimento de Mikhail Bakhtin, tivemos contato com a esfera popular medieval, à qual até então não tínhamos nos detido. Foi interessante perceber como a formação do riso medieval está intrinsecamente ligada à compreensão do riso n'As *Pelejas de Ojuara*.

O riso ligado ao baixo material e corporal, usado para expurgar o medo que temos do Diabo e do Inferno é empregado de maneira primordial por Nei Leandro de Castro, mostrando que o camponês medieval e o sertanejo nordestino têm muito mais em comum do que se pensa. O Diabo que inspira medo e que faz rir está presente n'As *Pelejas de Ojuara*, tanto quanto nos contos populares da Idade Média.

Isso nos faz compreender que os sentimentos de medo e angústia frente à representação máxima do Mal sempre foram determinantes nas manifestações do imaginário medieval e que, assim como o europeu colonizador, o sertanejo nordestino assimilou o imaginário que se adaptou às condições propícias à *residualização* dessa *mentalidade*, por meio da *cristalização*.

Sob a perspectiva da *Teoria da Residualidade* e da *História das Mentalidades*, foi possível identificar *resíduos* do imaginário sobre o riso diabólico, que zomba e escarnece o Mal, no imaginário nordestino, representado no romance de Nei Leandro de Castro.

6. Referências Bibliográficas

Bibliografia específica

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona, 354-430. *O livre-arbítrio*. Tradução, organização, introdução e notas de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paullus, 1995.

_____. *A Cidade de Deus*. Tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J.Dias Pereira. 2ª ed. 3. v. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 8. Ed. Coimbra: Almedina, 2006.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999.

ALENCAR JÚNIOR, Leão de. Do cômico, grotesco, irônico, obsceno e farcesco. In: *Revista de Letras*. n. 24. vol. 1-2. Janeiro/dezembro, 2002.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução e comentários de Ítalo Eugênio Mauro. Prefácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Ed. 34, 2009.

ARISTÓTELES. Poética. In.: *A Poética Clássica: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego para o latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARROYO, Leonardo. *Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas: Filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1984.

ASSARÉ, Patativa do. Brosogó, Militão e o Diabo. In: *Ispinho e Fulô*. São Paulo Hedra, 2005, p. 272-284.

AUGRAS, Monique. *O duplo e a Metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô*. Petrópolis: Vozes, 1983.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec/Unb, 1987.

BARRENTO, João (org.). *Fausto na Literatura Europeia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984.

BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal: do ano 1000 à colonização da América*. Tradução Marcelo Rede; prefácio Jacques Le Goff. São Paulo: Globo, 2006.

_____. Diabo. In.: LE GOFF, J. & SCHIMITT, J. C. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: EDUSC, 2002.

BATAILLES, Georges. *O Erotismo*. Tradução de João Bérnard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução Ivone Castilho Benetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BÍBLIA. *A Bíblia de Jerusalém*. Nova ed. revista. Ed. Paulinas: São Paulo, 1966.

BÍBLIA. *A Bíblia de Jerusalém*. 7 ed. rev. São Paulo: Paulus, 1995.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução Carlos Sussekind [et. al.]. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Hibridismo Cultural*. Tradução Leila Sousa Mendes. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2006.

CARNEIRO, Édison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Editorial Andes, 1954.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Made in África*. São Paulo: Global editora, 2002.

_____. *Cinco Livros do Povo: Introdução ao Estudo da Novelística no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.

_____. *Coisas que o povo diz*. 2. ed. São Paulo: Global, 2009.

_____. *Contos tradicionais no Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

_____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11. ed. São Paulo: Global, 2002.

_____. *Geografia dos mitos brasileiros*. 2. ed. São Paulo: Global, 2002.

_____. *Literatura Oral no Brasil*. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

_____. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. 2.ed. São Paulo: Global, 2002.

CASTRO, Nei Leandro de. *As Pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo*. 4ª ed. São Paulo: Arx, 2006.

_____. Personagens Preferidos. In.: *Jornal Tribuna do Norte*. <http://www.tribunadonorte.com.br/coluna/2004/data/22-6-2007>

CEARÁ. Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social. *Antologia da literatura de cordel*. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social, 1978.

CHACON, Valmireh. *A Grande Ibéria*. São Paulo: Editora UNESP; Brasília: Paralelo 15, 2005.

COUSTÉ, Alberto. *Biografia do Diabo: o diabo como a sombra de Deus na História*. Tradução Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Record. Rosa dos Tempos, 1997.

PEDROSO, Consiglieri. *Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa e outros escritos etnográficos*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300 – 1800: uma cidade sitiada*. Tradução Maria Lucia Machado. Tradução de notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Tentativa de Classificação da Literatura de Cordel. In.: *Revista Cultura*. Brasília. Ano 8. N. 30. Julho/Dezembro. 1978.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DUBY, Georges. *A História Continua*. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

_____. *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*. Tradução Eugênio Michel da Silva, Maria Regina Lucena Borges-Osório. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

_____. História Social e ideologias das sociedades. In: LE GOFF, Jacques. NORA, Pierre. *História: Novos Problemas*. Tradução Theo Santiago. 4.ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1995.

_____. Reflexões sobre a História das Mentalidades e a Arte. In: *Novos Estudos*, n. 33, julho. CEBRAP, 1992.

ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes^{2ª} ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008

FELDMAN, Sérgio Alberto. A presença do Diabo no cotidiano medieval judaico: os ritos de passagem. In.: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Abril/Maio/Junho de 2007. vol. 4. ano IV. nº2. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/vol11Feldman.php>

FLEISCHER, Soraya Resende. *Parteiras, buchudas e aperreios: uma etnografia do atendimento obstetrício não oficial na cidade de Melgaço, Pará*. Tese [Doutorado em Antropologia Social]. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1993.

FLORI, Jean. Cavalaria. In.: *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol II. Bauru, SP: Edusc, 2006.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Meu, teu, nosso: reflexões sobre o conceito de cultura intermediária. In: *A Eva Barbada: Ensaio de Mitologia Medieval*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário. In: *Revista Signum*, n. 05 - Revista da ABREM – Associação Brasileira de Estudos Medievais. São Paulo: ABREM, 2003.

_____. Raízes Medievais do Brasil. In.: *Revista Páginas de História*. vol. II, nº 1. Belém: 1998b.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. In.: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução e notas Celia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o imaginário*. Perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino/Feminino. In.: LE GOFF, Jacques. SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol II. Bauru, SP: Edusc, 2006.

KOLAKOWSKI, Leszek. O Diabo. In.: *Religião e Sociedade - 12/2*. Rio de Janeiro: Campus, 1985.

LAPLATINE, François. TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 18. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. Tradução Eduardo Brandão. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. As Mentalidades. Uma História Ambígua. In: LE GOFF, Jacques. NORA, Pierre. *História: Novos Objetos*. Tradução Terezinha Marinho Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

_____. *Em busca da Idade Média*. Tradução Marcos Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006a.

_____. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão [et. al.]. 5. ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____. *Heróis e Maravilhas da Idade Média*. Tradução de Stephania Matousek. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

_____. *O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente Medieval*. Tradução de José António P. Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. O riso na Idade Média. In.: BREMMER, Jan. ROODENBURG, Herman. *Uma história cultural do humor*. Tradução Cynhtia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Uma longa Idade Média*. Tradução Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *Uma História do corpo na Idade Média*. Tradução Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006b.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: Novos objetos*. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LINK, Luther. *O Diabo: A máscara sem rosto*. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LINS, Regina Navarro. *O livro de ouro do sexo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MACEDO, José Rivair. Riso ritual, cultos pagãos e moral cristã na Alta Idade Média. *Boletim do centro do pensamento Antigo*. Campinas-SP, v. 2, n. 4, 1997.

_____. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: UFRGS/UNESP, 2000.

MARTINS, Elizabeth Dias. O caráter afrobrasiluso, residual e medieval no Auto da Compadecida. In: LEÃO, Ângela Vaz (org.) *Anais do IV Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2001.

_____. Sanção e Metamorfose no Cordel Nordestino: resíduos do Imaginário Cristão Medieval Ibero-Português. In: *XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa, 2003, Curitiba - PR. Anais do XIX Imaginário: o espaço não real - Encontro Brasileiro de Professores de Língua Portuguesa*. Curitiba-PR: UFPR/Mídia Curitiba, 2003.

MENEZES, Eduardo Diatahy B. A quotidianidade do Demônio na cultura popular. In: *Religião e Sociedade*, 12/2. Rio de Janeiro: Campus, 1985.

_____. O riso, o cômico e o lúdico. In.: *Revista Vozes: O Riso e o Cômico*. Ano 68. volume LXVIII. janeiro/fevereiro. Rio de Janeiro: 1974.

MESSADIÉ, Gerald. *História Geral do Diabo*. Tradução: Alda Sophie Vinga. Portugal: Edições Europa-América, LDA, 2001.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria O. Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MORAES, Oswaldo Domingues de. Freud: dos chistes ao cômico. In.: *Revista Vozes: O Riso e o Cômico*. Ano 68. volume LXVIII. janeiro/fevereiro. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

MOREIRA, Rubenita. *Entrevista sobre a Teoria da Residualidade*, com Roberto Pontes. Universidade Federal do Ceará. Jornada da Residualidade. Fortaleza, 05 de junho de 2006.

MOTT, Luiz. Aspectos da vida sexual do Diabo. In.: *Religião e Sociedade - 12/2*. Rio de Janeiro: Campus, 1985.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do Diabo: séculos XII – XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NASCIMENTO, Cássia M. B. O casamento os cordéis: estudo da temática como herança medieval no cordel História de Toinho e Mariquinha de José Bernardo da Silva. In.: PONTES, Roberto. MARTINS, Elizabeth D. *Anais do VII Encontro Internacional de Estudos Medievais – Idade Média: permanência, atualização, residualidade*. Fortaleza/Rio de Janeiro: UFC/ ABREM, 2009.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. “Do conto popular e da lenda à literatura para crianças e jovens. A propósito de Diabos, Diabritos e Outros Mafarricos, de Alexandre Parafita”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 7, julho/diciembre, 2008.

_____. *O Diabo no Imaginário Cristão*. Bauru-SP: EDUSC, 2002.

_____. *Bruxaria e História: as práticas mágicas no ocidente cristão*. Bauru.SP: EDUSC, 2004.

OLIVA, Alfredo dos Santos. *A História do Diabo no Brasil*. São Paulo: Fonte Editorial, 2007.

PAEGELS, Elaine. *As origens de Satanás: um estudo sobre o poder que as forças irracionais exercem na sociedade moderna*. Tradução de Ruy Jungmann. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. *O Diabo e outras entidades míticas do conto popular*. Paraíba: Coordenada Editora de Brasília, 1969.

PONTES, Mário. *Doce como o Diabo: Demônio, liberdade e utopia na poesia de cordel nordestina*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

_____. A Presença demoníaca na poesia popular do Nordeste. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Ano XII. n. 34, setembro/dezembro, 1972.

PONTES. Roberto. *Lindes disciplinares da Teoria da Residualidade*. Fortaleza: (mimeografado) [s/d].

_____. Literatura Afrobrasílusa: Tentativa de conceito. In: *Poesia Insubmissa Afrobrasílusa*. Rio de Janeiro/Fortaleza: Oficina do Autor/Edições UFC, 1999.

_____. Mentalidade e *Residualidade* na Lírica Camoniana. In: SILVA, Odalice de Castro e. LANDIM, Teoberto M. (org.). *Escritos do Cotidiano: estudos de literatura e cultura*. Fortaleza: 7 Sóis, 2003.

_____. No Balanço da Nau Catarineta. In: *XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa, 2003, Curitiba-PR. Imaginário: o não espaço real - Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*. Curitiba-PR: UFPR/Mídia Curitibaana, 2003.

_____. *Poesia Insubmissa Afrobrasílusa: estudo da obra de José Gomes Ferreira, Carlos Drummond de Andrade e Agostinho Neto*. Fortaleza: EUFC, Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999a.

_____. *Residualidade e Mentalidade Trovadorescas no Romance de Clara Menina*. In: MALEVAL, Maria do Amparo (org.). *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999b.

_____. Os três modos de tratar a memória coletiva nacional In.: *Literatura e Memória Cultural. Anais do 2º Congresso da ABRALIC*. vol.II, p. 149-59, Belo Horizonte, 1991.

PRANDI, Reginaldo. Exu de Mensageiro a Diabo: Sincretismo católico e demonização do Orixá Exu. In: *Revista USP*. São Paulo, 2001.

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

RAMOS, Artur. *O folclore negro no Brasil: demopsicologia e psicanálise*. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RODRIGUES, Selma Calazans. *O Fantástico*. Série Princípios. São Paulo: 1988

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RUSSEL, Jeffrey Burton. *Lúcifer: O Diabo na Idade Média*. São Paulo: Madras Editora Ltda., 2003.

SANFORD, John A. *Mal: o lado sombrio da realidade*. Tradução: Silvio José Pilon, João Silvério Trevisan. São Paulo: Paulus, 1988.

SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Summa Teológica IV*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

_____. *Sobre o Mal*. Tomo I. Tradução Carlos Ancêde Nogueú. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2005.

SILVA, Kalina Vanderlei. *Dicionário de conceitos históricos*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2010.

SILVA JÚNIOR, Aureliano Lopes da. O trickster e o palhaço: a permanência da transgressão. In: *II Colóquio de Psicologia da Arte - A correspondência das artes e a unidade dos sentidos*. São Paulo: LAPA-USP, 2007. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c44a.pdf>>. Acesso em 12 abril de 2010.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Tradução de Carlos Araújo. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SOUTO MAIOR, Mário. *Território da Danação: O Diabo na Cultura Popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1975.

SOUZA, Laura de Mello e. *O Diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELES, Maria J; CRUZ, M. Leonor; PINHEIRO, S. Marta. *O Discurso Carnavalesco em Gil Vicente: no âmbito de uma história das mentalidades*. Lisboa: GEC publicações, 1984.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TREVOR-ROPER, Hugh R. A fobia às Bruxas na Europa. In.: *Religião e Sociedade - 12/2*. Rio de Janeiro: Campus, 1985.

VASCONCELOS, José Leite de. *Tradições Populares de Portugal*. 1ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

VASSALLO, Lígia. *O Sertão Medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

WILLIAMS, Raymond. Dominante, residual e emergente. In.: *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WOENSEL, Maurice Van. *Simbolismo animal na Idade Média: os bestiários: um safári literário à procura de animais fabulosos*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2001.

ZALUAR, Alba. O Diabo em Belíndia. In.: *Religião e Sociedade - 12/2*. Rio de Janeiro: Campus, 1985.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

Bibliografia geral

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 3.ed. Recife: FJN, Ed. Massangana. São Paulo: Cortez, 2006.

ALVES, Maria Theresa Abelha. *Gil Vicente sob o signo da derrisão*. Feira de Santana-BA: UEFS, 2002.

_____. Dialética da Camuflagem (excerto). In: *História e Antologia da Literatura Portuguesa – Século XVII*. N. 34. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, outubro, 2005.

BLOOM, Harold. *Anjos Caídos*. Tradução Antônio Nogueira Machado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

BROOKSHAW, David. Oratura: da oralidade à literatura e da literatura à oralidade. In: *Revista Angolê*. n. 1, março de 1990, p. 30-34.

CABRAL, Otávio. *O riso subversivo*. Maceió: EDUFAL, 2007.

CASTRO, Nei Leandro de.. *Autobiografia: poemas*. Natal: Offset, 2008.

_____. *A fortaleza dos vencidos: romance*. São Paulo: Saraiva/Arx, 2009.

CASTRO, Neil de. *As Pelejas de Ojuara: a história verdadeira do homem que virou bicho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *O dia das moscas: romance de maus costumes*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1983.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DELUMEAU, Jean. *O Pecado e o medo: a cupabilização do Ocidente (séculos 13-18)*. Tradução de Álvaro Lorencini. vol. I e II Bauru-SP: EDUSC, 2003.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Eva Barbada: ensaios de Mitologia Medieval*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. *Cocanha: A história de um país imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.

FRANCHININI, A. S; SEGANFREDO, Carmen. *As melhores histórias da Mitologia Africana*. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2008.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. Tradução: Maria Betânia Amoroso e José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JOLLES, André. *Formas Simples: lenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Tradução de Álvaro Cabra. São Paulo: Cultrix, 1976.

LÉVÊQUE, Pierre; TRINDADE, Liana S; CARVALHO, Silvia. *A Cólera e o Sagrado: pesquisas franco-brasileira*. Tradução Silvia Carvalho. São Paulo: Terceira Margem, 2003.

LUYTEN, Joseph M. *O que é Literatura de Cordel*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

MARTINS, Antonio. *Artur Azevedo: A palavra e o riso: uma introdução aos processos linguísticos de comicidade no teatro e na sátira de Artur Azevedo*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.

MARTINS, Elizabeth Dias. Desmundo: resíduos do medievo no Brasil-Colônia. ZIERER, Adriana. XIMENDES, Carlos Alberto. *História antiga e medieval: cultura e ensino*. São Luis: Editora UEMA, 2009.

_____. O medievalismo residual no romance "O Guarani". In: *VII Encontro Internacional de Estudos Medievais, 2009, Fortaleza. Anais [do] VII Encontro Internacional de Estudos Medievais - VII EIEM*. Fortaleza/Rio de Janeiro: UFC/ABREM, 2007.

_____. O Modernismo luso-brasileiro a um passo da Idade Média. In: *2º Colóquio do PPRLB - Relações Luso-Brasileiras: deslocamento e permanências, 2004, Rio de Janeiro*. Disponível em: <http://www.realgabinet.com.br/colóquio/autor.asp?indice=22>. Acesso em 22 de setembro de 2008.

_____. Vinícius: uma poética residual. In: FIÚZA, Regina Pamplona (org.). *Modernismo: 80 anos*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras/Expressão Gráfica, 2002.

MOISÉS, Massaud. Vestígios da Idade Média na ficção romântica Brasileira. In: *Anais IV Encontro Internacional de Estudos Medievais - IV EIEM*. LEÃO, Ângela Vaz. BITTENCOURT, Vanda de Oliveira (org.). Belo Horizonte: PUC-Minas/ ABREM, 2003.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. Uma novela diabólica: as Obras do Diabinho da Mão Furada, de Antonio José da Silva. In: SIMÕES JÚNIOR, Álvaro Santos. MARTINS, Gilberto Figueiredo (org.). *Literatura, imprensa e sociedade*. 1. ed. Marília-SP: Poësis Editora, 2009. v1, p. 172-186.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na Escrivanhinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PETERS, F. E. *Os monoteístas: Judeus, cristãos e mulçumanos: volume II: as palavras e a vontade de Deus*. Tradução Jaime A. Clasen. São Paulo: Contexto, 2008.

PONTES, Roberto. Em torno do resíduo: Santa Maria Egípcíaca. In: *Atas do 2º Colóquio do PPRLB 2004 - Relações Luso-Brasileiras: deslocamentos e permanências*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2004. Disponível em: <http://www.realgabinete.com.br/colóquio/autor.asp?indice=62>. Acesso em 22 de setembro de 2008.

_____. Fragmentação e Residualidade: Estética complexa. In: *O Jogo Duplo na Poesia de Sá Carneiro*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 1998.

_____. História do Cerco de Lisboa de José Saramago: duas fontes medievais da narrativa. In: LEÃO, Ângela Vaz. BITTENCOURT, Vanda de Oliveira (orgs.). *Anais do*

IV Encontro Internacional de Estudos Medievais. Belo Horizonte: PUC-Minas/ABREM/CNPq/FAPEMIG, 2001.

_____. O Mito da Fênix, a Cultura, a Literatura, a *Residualidade*. Fortaleza: (mimeografado) [s.d].

_____. O Viés Afrobrasílico e as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. In: CHAVES, Rita. MACEDO, Tânia (org.). *Marcas da Diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

_____. Resíduos paradigmáticos medievais e trovadorescos na lírica de Cecília Meireles. in Visalli, Angelita Marques. OLIVEIRA, Terezinha (org.). *Anais do VI Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Londrina: UEL/UEM, 2005.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

REIS, Mirim Sumica Carneiro. *As Pelejas de Ojuara: o desafio da alteridade no olhar sobre o sertão*. In: *Anais do XI Congresso da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo, Julho de 2008.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto/*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo, notas traduzidas por Fernando Nuno Rodrigues. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso: representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Tradução de Beatriz Viégas Farias. Porto Alegre: LP&M, 2002.

SILVA, Antônio José da. *Obras do Diabinho da mão furada*. São Paulo: Oficina do livro Rubens Borba de Moraes, 2006.

SIQUEIRA, Ana Márcia. Cangaço e Medievalidade no Sertão. In: OLIVEIRA, Terezinha. VISALLI, Angelita Marques (org.). *Pesquisas Em Antiguidade e Idade Média - Olhares Interdisciplinares*. São Luis: Editora UEMA, 2007.

SOARES, Afonso M. A; VILHENA. Maria Angela. *O mal: como explicá-lo*. São Paulo: Paullus, 2003.

SÓFOCLES. *Édipo Rei. Antígona*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

SOUSA, Maria Leonor Machado. *A Literatura "Negra" ou "de Terror" em Portugal: séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Editorial Nova Era, 1978.

TORRES, José William Craveiro. *Intertextualidade e residualidade clássicas no cordel nordestino*. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/27690494/Jose-William-Craveiro-Torres-Intertextualidade-e-Residualidade-Classicas-no-Cordel-Nordestino>. Acesso em 20 de maio de 2010.

TRINDADE, Liana; COELHO, Lucia. *O homem e o mito: estudo de antropologia psicológica sobre o mito de Exu*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

TRULLEMANS, Ulla M. Diabinho da Mão Furada: uma novela picaresca. In: *História e Antologia da Literatura Portuguesa – Século XVII*. N. 34. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, outubro, 2005.

WECKMANN, Luis. *La Herencia Medieval del Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Folhetos de Cordel

ABAETÉ. *ACM no Inferno, recebido pelo bode espiatório*. Natal: Casa do Cordel, [s.d.].

_____. *Sadam Hussein chega no Inferno*. Natal: Casa do Cordel, [s.d.].

_____. *Chifre não é problema: inspirado nas fuleragens de Ojuara*. Natal: Casa do Cordel, [s.d.].

_____. *Ojuara corno geladeira*. Natal: Casa do Cordel, 2007.

AMARAL, Firmino Teixeira do. *Peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho*. Natal: Casa do Cordel, [s.d.].

ASSIS, Izaias Gomes de. *Chegada de Chico Catatau no Inferno*. Natal, [s.d.].

ATHAYDE, João Martins de. A Vida de Cancão de Fogo e seu Testamento. In.: *Literatura Popular em Verso, Antologia*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 427-442.

_____. *História de Roberto do Diabo*. Fortaleza: Tupynanquim, 2006.

AZEVEDO, Guilherme. *Interview with the Devil: Another adventure with Alencar Almeida, repórter*. Fortaleza: Tupynanquim, [s.d.].

BARBOSA, José. *Grande debate de Satanás com o Pai Eterno*. Fortaleza: Tupynanquim, [s.d.].

BARROS, Leandro Gomes de. *A Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*. Fortaleza: Tupynanquim, [s.d.].

_____. *História de João da Cruz*. Fortaleza: Tupynanquim, 2007.

BORGES, José Francisco. *A mulher que botou o Diabo na garrafa*. Bezerros-PE: J. Borges, [s.d.].

_____. *Exemplo da moça que viu o Diabo*. Bezerros-PE: J. Borges, [s.d.].

COSTA LEITE, José (editor). *O velho que enganou o Diabo*. Condado-PE: Editado por José Costa Leite, [s.d.].

D'ALMEIDA FILHO, Manoel. *A mulher que enganou o Diabo*. São Paulo: Editora Luzeiro, 1986.

_____. *Peleja de Zé do Caixão com o Diabo*. São Paulo: Luzeiro, [s.d.].

FERREIRA, João Melquíades. *Romance do Pavão Misterioso*. Parnamirim-RN: Chico Editora, 2008.

GONÇALVES, Severino. A Moça que Virou Cobra. In.: *Literatura Popular em Verso, Antologia*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 249-253.

HAURÉLIO, Marco. *A briga do Major Ramiro com o Diabo*. São Paulo: Editora Luzeiro, 2008.

JOTABÊ, *Com mulher de bigode nem o Diabo pode*. Fortaleza-CE: Centro cultural dos cordelistas do Nordeste, 2003.

_____. *A Era da Besta-Fera*. Fortaleza: Centro Cultural dos Cordelistas do Nordeste, 2002.

JUAZEIRO, João Pedro do. *Mulher faladeira*. Fortaleza-CE: Folheteria Padre Cícero, 2005.

MONTEIRO, Cleudson. *O basculi do Capeta*. Timbaúba-PB: Imbira Cordéis, 2003.

_____. *A mulher que expulsou o Diabo de Timbaúba o reencontro*. Timbaúba-PE: Cordéis Imbira, 2003.

_____. *A mulher que expulsou o Diabo de Timbaúba*. Timbaúba-PE: Cordéis Imbira, 2003.

MORAIS, Heliodoro. *A promoção do Inferno fez o Cão se arrepender*. Natal: Casa do Cordel, 2008.

MORO, Marco. *A moça que meteu o Diabo no Inferno*. São Paulo: Editora Luzeiro, 1978.

_____. *O homem que foi ao inferno e voltou chifrudo*. São Paulo: Editora Luzeiro, 1980.

NUNES, Moacyr Barbosa. *Futebol no Capetão*. Natal-RN: A garagem copiadora, [s.d].

PACHECO, José. *A chegada de Lampião no Inferno*. Fortaleza: Tupynanquim, [s.d.].

PINHEIRO, Luis da Costa. “História do Boi Mandingueiro e do Cavalo Misterioso – Volume I”. In.: CEARÁ. Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social. *Antologia da literatura de cordel*. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social, 1978, p. 560-562.

_____. “História do Boi Mandingueiro e do Cavalo Misterioso – Volume II”. In.: CEARÁ. Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social. *Antologia da literatura de cordel*. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social, 1978.

SANTOS, Antonio Teodoro dos. *Twist no inferno*. São Paulo: Luzeiro, [s.d.].

_____. *João Soldado: o valente praça que meteu o Diabo num saco*. São Paulo: Luzeiro, 1960.

SANTOS, Éneias Tavares dos. *Carta do Satanás a Roberto Carlos*. São Paulo: Luzeiro, [s.d.].

_____. *A recompensa do Diabo*. São Paulo: Luzeiro, 1978.

_____. *O castigo da falsidade*. São Paulo: Luzeiro, 1978.

SANTOS, Manoel Camilo dos. Viagem a São Saruê. In.: CEARÁ. Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social. *Antologia da literatura de cordel*. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social, 1978, p. 629-639.

SILVA, Evaristo Geraldo da. *A Incrível História da Imperatriz Porcina*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2004.

SILVA, João Melquíades Ferreira da. *Romance do Pavão Misterioso*. 2 ed. Parnamirim: Chico Editora, 2008.

SILVA, Marcos Mairton da. *O Advogado, o Diabo e a bengala encantada*. Juazeiro do Norte: Lira Nordestina, [s.d.].

VIANA, Klévisson. *O pecador obstinado aos pés da Compadecida*. Fortaleza: Tupynanquim, 2003.

_____. *Vizita de Satanás ao baile funk*. Fortaleza: Tupynanquim, [s.d.].

Obras de referência

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Edição revisada de acordo com o texto oficial em latim. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

HOUAISS, Instituto Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Editora Objetiva, dez. 2009.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru-SP: EDUSC, v. I e v.II, 2006.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

Anexos



Anexo 1 – Lúçifer, ilustração de Botticelli para o canto XXXIV do Inferno de Dante, 1497, ponta de prata, pena e nanquim. Kupferstichkabinett, Berlin *apud* LINK, Luther. *O Diabo: A máscara sem rosto*. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 32.



Anexo 2 – Fra Angelico, *O Juízo Final*, 1431-35, têmpera sobre madeira. Museo di San Marco, Florença
apud ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 87.



Anexo 3 – Paulo Jean e Herman Limbourg, A queda de Lúcifer e dos anjos rebeldes, com o que pode se o primeiro Lúcifer belo, em *Les três riches heures du duc de Berri*, 1415. Musée Condé (MS. 65/1284, fol. 64v), Chantilly. *apud* LINK, Luther. LINK, Luther. *O Diabo: A máscara sem rosto*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 159.



Anexo 4 - Albert Eckhout, pintura a óleo, Índio Tarairiú (Tapuia). Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brazilian_Tapuia.jpg. No detalhe, a aranha que o narrador comenta ser Ojuara. O nome do pintor é citado na versão do romance de 1985.