UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

PAULO CÉSAR RIBEIRO FILHO

**As narrativas do bom diabo na cultura popular portuguesa
da Idade Moderna à etnografia romântica**

Versão corrigida

São Paulo

2018

PAULO CÉSAR RIBEIRO FILHO

**As narrativas do bom diabo na cultura popular portuguesa
da Idade Moderna à etnografia romântica**

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Literatura Portuguesa do
Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título de Mestre em
Letras – Literatura Portuguesa

Orientadora: Profa. Dra. Marcia Maria de
Arruda Franco

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Ribeiro Filho, Paulo César
RR484n As narrativas do bom diabo na cultura popular
portuguesa da Idade Moderna à etnografia romântica
/ Paulo César Ribeiro Filho ; orientadora Marcia
Maria de Arruda Franco. - São Paulo, 2018.
159 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Literatura
Portuguesa.

1. Religião popular portuguesa. 2. Folclore
europeu. 3. Diabo. 4. Etnografia. 5. História cultural.
I. Franco, Marcia Maria de Arruda, orient. II. Título.

RIBEIRO FILHO, Paulo César. **As narrativas do bom diabo na cultura popular portuguesa da Idade Moderna à etnografia romântica.** Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras – Literatura Portuguesa.

Aprovado em: 13 / 11 / 2017

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Marcia Maria de Arruda Franco (Orientadora)
(Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo)

Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha
(Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo)

Profa. Dra. Vera Lúcia Bastazin
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Prof. Dr. Paulo Teixeira Iumatti
(Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo)

AGRADECIMENTO

Agradeço à minha orientadora Profa. Dra. Marcia Maria de Arruda Franco por ter-me acolhido tão generosamente desde que demonstrei pela primeira vez a intenção de me dedicar aos estudos folclóricos e culturais portugueses. Tenho plena consciência de que toda trajetória que levou à conclusão desta pesquisa que tanto me orgulha não teria sequer iniciado se não fosse por sua solicitude e disposição. Acredito que serei um profissional realizado se um dia puder alcançar ao menos um terço do repertório intelectual que possui e sempre me transmitiu com muito carinho. As disciplinas de pós-graduação que realizei sob sua ministração foram fundamentais para o sucesso desta pesquisa.

À minha mãe, minha maior incentivadora, por toda paciência que reservou a mim durante dias difíceis que marcaram todos os meses de dedicação a esta dissertação.

À Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha, que, assim como minha orientadora, trata com imenso carinho e respeito a todos os que a procuram em busca de orientações acadêmicas. É uma honra poder fazer parte dos seus planos sempre que coordena um novo projeto.

À Marinês Mendes, assessora do Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa (CELP-FFLCH-USP), por toda disposição em sempre me envolver em projetos sob sua tutela; sou muito grato por todo afeto com que me trata e preciso deixar registrado que o mundo acadêmico precisa de mais pessoas tão engajadas assim!

À Profa. Dra. Vilma Arêas, que abriu as portas de sua casa para me receber e orientar quando dava os primeiros passos na pesquisa.

À Profa. Dra. Flávia Maria Corradin e ao Prof. Dr. Francisco Maciel Silveira por terem sido tão solícitos quando precisei de apoio institucional para pleitear auxílios; à primeira, em especial, pelo acolhimento no primeiro estágio supervisionado que realizei.

Ao Prof. Dr. Paulo Teixeira Iumatti e à Profa. Dra. Vera Bastazin que com muito apreço prontamente aceitaram o convite para fazer parte de minha banca examinadora.

À Profa. Dra. Inês de Ornellas e Castro da Universidade Nova de Lisboa, pelo imenso carinho e dedicação com que me recebeu no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT-UNL).

À Profa. Dra. Ana Paula Guimarães, também da Universidade Nova de Lisboa, por ter reservado parte de seu tão exíguo tempo para me conceder orientações preciosas.

Às mais do que queridas Anabela Gonçalves e Carolina Vilardouro, gestoras do IELT, que me trataram com tanto esmero e tamanha consideração que acabaram se tornando as principais responsáveis pelo sucesso de minha viagem à Portugal ao me deixarem muito à vontade mesmo estando sozinho e tão longe de casa.

Aos meus grandes amigos e amigas, sem os quais a vida não seria tão doce...

Por fim, agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), minha agência de fomento, pelo auxílio financeiro em todos os meses de pesquisa. Muito obrigado!

RESUMO

RIBEIRO FILHO, Paulo César. **As narrativas do bom diabo na cultura popular portuguesa da Idade Moderna à etnografia romântica**. 2018. 159 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

O presente estudo analisa a figura do diabo benfazejo na literatura tradicional portuguesa. O *corpus* selecionado é composto pela novela exemplar de autoria anônima *Obras do Diabinho da Mão Furada*, que remete ao século XVII, e por uma seleção de contos populares recolhidos sobretudo durante o século XIX. Partindo das considerações teóricas contemporâneas referentes ao pensamento mitológico, às poéticas da oralidade e a sua preservação pela cultura escrita por meio de variantes textuais, faz-se uma crítica à romantização de tradições populares e aos pressupostos nacionalistas que marcaram o raio da folclorística europeia para então analisar a contraposição das diferentes representações de tal figura – a oficial, de origem bíblica, e outra popular, de natureza mítica e pagã. Nesse sentido explora-se a associação deste bom diabo a bruxas, fadas, pesadelos e à construção de pontes como forma de demonstrar a pertinência do pressuposto que justifica e norteia este estudo: o de que o bom diabo das narrativas populares portuguesas alude às personagens míticas do folclore pagão, diabolizadas com o advento do Cristianismo. A correspondência entre os traços arquetípicos (Levi-Strauss) dos bons diabos ao dos duendes, gnomos, trasgos e outros “pequenos seres” da mitologia pagã é demonstrada com as análises dos textos de natureza oral que compõem o *corpus* elencado. As gravuras e outras representações pictóricas concernentes aos eixos temáticos desta investigação corroboram as perspectivas teóricas multidisciplinares em que o presente trabalho se baseia, fronteiriças à etnografia: os estudos culturais e religiosos, a literatura morigerante e a história do livro em seus aspectos filológicos, tipográficos e pictóricos.

Palavras-chave: Religião popular portuguesa. Folclore europeu. Diabo. Etnografia. História cultural.

ABSTRACT

RIBEIRO FILHO, Paulo César. **The good devil's narratives in Portuguese folk culture from the Modern Age to the romantic ethnography.** 2018. 159 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

The present study analyzes the figure of the beneficent devil in the traditional Portuguese literature. The selected *corpus* is composed by the exemplary novel of anonymous authorship *Obras do Diabinho da Furada*, which refers to the seventeenth century, and a selection of folktales collected mainly during the nineteenth century. Starting from the contemporary theoretical considerations referring to mythological thought, poetics of orality and its preservation by written culture through textual variants, that is, from its critique to the romanticizing of popular traditions and the nationalist assumptions that marked the dawn of European folkloristics, it is told about the contrast of the different representations of such a figure – an official of biblical origin and a popular one of a mythical and pagan nature. In this sense we explore the association of this good devil with witches, fairies, nightmares and the construction of bridges as a way of demonstrating the pertinence of the presupposition that justifies and guides this study: that the good devil of Portuguese popular narratives alludes to the mythical characters of pagan folklore, diabolized with the advent of Christianity. The correspondence between the archetypal traits (Levi-Strauss) of the good devils to the goblins, gnomes and other “little people” of pagan mythology is demonstrated by the analysis of the oral texts that make up the listed *corpus*. The engravings and other pictorial representations concerning the thematic axes of this investigation corroborate the multidisciplinary theoretical perspectives on which the present work is based, bordering on ethnography: cultural and religious studies, moralizing literature and the history of the book in its philological, typographic and pictorial aspects.

Keywords: Portuguese popular religion. European folklore. Devil. Ethnography. Cultural history.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Página

17. Imagem 1: *De ministerio demonum*. Xilogravura encontrada no capítulo XXII do terceiro livro da *Historia de gentibus septentrionalibus*, de Olaus Magnus, 1555.
46. Imagem 2: *Cristo separando as ovelhas dos bodes*. Mosaico do século VI. Basílica de Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna, Itália.
54. Imagem 3: À esquerda, ilustração de uma cratera grega onde o deus Pá é retratado perseguindo um pastor. Esta cratera de cerâmica ática é datada do Período Clássico Antigo, cerca de 470 a.C. (Museum of Fine Arts, Boston). À direita, gravura de Pá feita pelo francês Jean Baudoin presente na obra *Recueil d'emblemes divers avec des discours moraux, philosophiques et politiques tirez de diuers Autheurs, anciens et modernes*, de 1638.
60. Imagem 4: Diabo trocando um bebê em detalhe do painel *The legend of St. Stephen*, de Martino di Bartolomeo, séc. XV (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt)
62. Imagem 5: *A dança noturna das fadas, em outras palavras, espíritos*. Gravura presente no terceiro livro da *Historia de gentibus septentrionalibus*, de Olaus Magnus. Roma, 1555.
70. Imagem 6: *Bruxas entregando bebês ao Diabo*. Gravura presente na obra *The history of witches and wizards* (Londres, 1720). Wellcome Library nº. 44122i.
123. Imagem 7: *Astaroth, príncipe do Inferno*. Gravura presente o *Dictionnaire Infernal* (1836, 6ª ed., p. 56) Ilustração original de Louis Breton, esculpida por M. Jarrault.
124. Imagem 8: De cima para baixo: Belial apresentando Adão e Eva ao rei Salomão; Belial dançando perante o rei Salomão; Belial nos portões (boca) do Inferno. Gravuras presentes na obra *Das Buch Belial*, datada de 1473, do eclesiástico Jacobus de Térymo, bispo de Spoleto (1349-1417).

125. Imagem 9: *Asmodeus*. Gravura presente no *Dictionnaire Infernal* (1836, 6ª ed., p. 55).
126. Imagem 10: *O Anticristo no Leviatã*. Ilustração presente da obra medieval *Liber Floridus*, compilação feita pelo cronista beneditino Lambert of St. Bertin entre 1090 e 1120 que reunia, de forma enciclopédica, um apanhado de assuntos bíblicos, astronômicos e filosóficos.
127. Imagem 11: *Beelzebub*. Gravura presente no *Dictionnaire Infernal* (1836, 6ª ed., p. 89).
128. Imagem 12: *The nightmare*, de Johann Heinrich Füssli, 1781. Óleo sobre tela. 101,6 x 127cm. Detroit Institute of Arts, Detroit.
129. Imagem 13: *Nightmare*, de Nicolaj Abraham Abildgaard, 1800. Óleo sobre tela. 35 x 41,5 cm. Coleção privada.
130. Imagem 14: *Bruxas nomeando seus familiares*. Gravura do frontispício do manual de caça às bruxas *The Discovery of Witches (A descoberta das Bruxas)*, de Matthew Hopkins, publicado em Londres em 1647.

SUMÁRIO

	Página
1. Introdução	13
2. Notas sobre a romantização da cultura popular	25
3. Etnografia portuguesa e tradição popular	32
4. Acepções da figura diabólica	42
4.1. O Diabo na tradição cristã	43
4.2. A cultura do medo do inferno e o diabo popular	48
4.3. Folclore, seres fantásticos e diabolização	52
4.4. Bruxas e fadas em sua relação com o Diabo	63
5. O diabo popular em Portugal	87
5.1. As pontes contruídas pelo diabo em Portugal	88
5.2. O diabinho da mão furada e suas fontes populares	99
5.2.1. O <i>pesadelo</i> da mão furada	117
5.3. O bom diabo nos contos folclóricos portugueses	131
5.3.1. <i>Os dois irmãos que foram ao inferno</i>	131
5.3.2. <i>O carneiro</i>	134
5.3.3. <i>O diabo nas pontes</i>	136
5.3.4. <i>Faz tu bem, não cates a quem</i>	138

5.3.5. <i>Um jantar para o Diabo</i>	139
5.3.6. <i>O preço dos ovos</i>	141
5.3.7. <i>O diabo também não é mau</i>	143
5.3.8. <i>A esmola do diabo</i>	146
6. Conclusão	149
7. Bibliografia	151

1. INTRODUÇÃO

Segundo a tradição bíblica apocalíptica, o mal absoluto é o grande dragão, aquela antiga serpente do Éden, que se chama Diabo e Satanás, que engana a todo o mundo (Livro do Apocalipse, capítulo 12, versículo 9); a Bíblia Sagrada atribui aos pecadores (ou seja, devassos, idólatras, adúlteros, efeminados, sodomitas, ladrões, avaros, bêbados, gluttons, maldizentes, tímidos, incrédulos, abomináveis, homicidas, fornicadores, feiticeiros e todos os mentirosos) uma paternidade diabólica:

Vós tendes por pai o diabo, e quereis satisfazer os desejos de vosso pai; ele é homicida desde o princípio, e nunca se firmou na verdade, porque nele não há verdade; quando ele profere mentira, fala do que lhe é próprio; porque é mentiroso, e pai da mentira. (Livro de João, capítulo 8, versículo 44)

Inicialmente um anjo de luz, a história da queda de Lúcifer e seus anjos é brevemente contada nos livros do Antigo Testamento. Gravuras e ilustrações que remetem aos primórdios da Idade Moderna revelam uma representação imagética em sintonia com o que é apresentado pela Bíblia: retratos de diabos tenebrosos, com cascos no lugar dos pés, grandes chifres e cercados por labaredas de fogo. Epítome do medo, o diabo expôs a sociedade cristã a um estado de constante vigília; afastar-se de Satanás significa aproximar-se de Deus. O alvedrio, ou livre-arbítrio, é tema recorrente da produção literária religiosa, a qual atribui grande responsabilidade a estes juízos individuais, estimulando um constante autoexame na busca de atitudes e procedimentos que possam ser considerados diabólicos e levarem o homem à danação.

Um importante passo rumo à vitória sobre o medo do diabo se deu na Renascença por meio da ridicularização de sua figura. É importante frisar que tal artifício, o de zombaria e escárnio, é comumente utilizado para a superação de um estado de dominação, ainda que o riso suscitado carregue consigo certa carga de tensão. Henri Bergson, estudioso das fontes de humor e do riso, aponta que a inversão de papéis é um dos grandes processos geradores de comicidade. Segundo o autor, “rimos do acusado que prega moral ao juiz, da

criança que pretende dar lições aos pais” e todas as situações decorrentes do “mundo de pernas para o ar” (BERGSON, 2004, p. 66). Em Bakhtin há a informação de que

[...] essa seriedade exclusiva da ideologia defendida pela Igreja oficial trazia a necessidade de legalizar, fora da igreja, isto é, do culto, do rito e do cerimonial oficiais e canônicos, a alegria, o riso e a burla que deles haviam sido excluídos. Isso deu origem a formas puramente cômicas, ao lado das formas canônicas. (BAKHTIN, 2010, p. 64)

A análise das oposições oficial/popular e cômico/canônico, termos presentes nas considerações bakhtinianas, bem como a noção de “mundo de pernas para o ar”, que se aproxima da ideia de carnavalização, será desdobrada com os estudos de teóricos de diversos outros autores sob uma perspectiva multidisciplinar que abarca áreas como a história cultural, antropologia, etnografia e folclorística. Além das histórias que narram as bondades destes diabos populares, este rol de contos do mundo às avessas também conta com as narrativas do demônio logrado, aquelas em que o diabo é enganado por pessoas altamente astutas, tão endiabradas quanto o próprio, ou ligadas de forma honesta à fé cristã, sobretudo camponeses. Segundo Peter Burke (2013), o mundo virado de pernas para o ar era um dos temas favoritos da cultura popular europeia no início da Idade Moderna. Tem-se que neste cenário não se tornaria improvável a profusão de histórias aparentemente subversivas ao retratarem um bom diabo amigo dos homens:

O filho aparecia batendo no pai, o aluno batendo no professor, os criados dando ordens aos patrões, os pobres dando esmolas aos ricos, os leigos dizendo missa ou pregando para o clero, o rei andando a pé e o camponês a cavalo. (BURKE, 2013, p. 256)

A representação literária de um bom diabinho não significa uma alteração nas bases do cristianismo ou a destruição da figura do diabo enquanto mal absoluto; trata-se, sobretudo, do surgimento de uma forma de superação do medo a ele atribuído, relegando-o a situações que o tornam inofensivo no que tange às suas aparições em certas narrativas da tradição oral; tem-se como hipótese que tal personagem é também resquício de uma cultura popular campestre que durante séculos sincretizou aspectos religiosos pagãos e cristãos, cultivando uma figura diabólica terrena e afeita às pequenas causas humanas. Jean Delumeau afirma que, ao contrário do que alguns estudiosos postulam, é no início da Idade

Moderna que “o inferno, seus habitantes e seus sequazes mais monopolizaram a imaginação dos homens do Ocidente” (DELUMEAU, 2009, p. 367). Ressalta que é na Alemanha que o diabo exerce seu poder de forma mais tirânica, reunindo ao redor de si uma série de livros dedicados ao estudo do satanismo e das artimanhas demoníacas que levam à perdição. O autor ainda afirma que é entre o fim do século XIV e o começo do século XV que se situa “o primeiro tempo forte dos medos escatológicos” (DELUMEAU, 2009, p. 323), atribuindo à sucessão de desgraças ocorridas na Europa (o polêmico papado de Avignon, o Grande Cisma, o reaparecimento da peste negra, o avanço turco, etc.) o reforço da ideia de fim dos tempos, quando os pecados seriam postos em juízo perante Deus.

Quanto aos séculos XVI e XVII, Delumeau afirma que teólogos e juristas, em época de grande repressão à feitiçaria e astrologia, fortaleceram a imagem de um Deus vingador, que utilizaria demônios e feiticeiros como “executantes de sua justiça” (DELUMEAU, 2009, p. 336). Temos, a esta altura da história, época da Reforma protestante e Contrarreforma católica, uma representação do divino carregada de tensão vingativa, o que concorre para o aparecimento de manifestações paralelas, nada canônicas, sob a perspectiva bakhtiniana acima exposta; neste cenário de intensa vigília, o diabo torna-se figura importante e muito atuante na literatura exemplar em toda península ibérica, sobretudo nos contos de tradição oral.

Desde a Idade Média, ao lado das “formas canônicas”, foi cultivada, em meio ao povo, uma espécie de diabinho familiar, personagem popular “muito menos temível do que assegura a Igreja, e isso é tão verdade que se chega bem facilmente a enganá-lo” (DELUMEAU, 2009, p. 250). Antonio Augusto Nery, em citação aos estudos de Moisés Espírito Santo a respeito da religiosidade popular portuguesa, aponta que o povo tem uma aceção peculiar do diabo, vendo-o “como ‘alguém’ muito próximo dos seres humanos porque fora rebaixado e conhecera as agruras terrenas vivenciadas pela humanidade”. Esta credence popular, segundo Nery, “esfacela” a dicotomia bem *versus* mal, dualismo que é basilar para os dogmas da Igreja (NERY, 2012, p. 86).

Em Portugal o “anjo decaído”, na maioria das vezes, não detinha o caráter maléfico e onipotente daquele diabo conhecido em outros países europeus. Era uma personagem do cotidiano: podia ser enganado, era uma figura risível e jocosa, muito próximo de um bufão, amigo dos homens. (NERY, 2012, p. 91)

As obras destes diabinhos em meio ao povo não correspondem àquelas que lhes são atribuídas pela bíblia nem que lhes serão atribuídas no século XIX pela literatura romântica nos demais países europeus. Ao contrário, a aparição destes diabretes contradiz o texto bíblico na medida em que neste ele é caracterizado como o pai da mentira, sendo mentira tudo o que profere, enquanto em tais narrativas as falas e atitudes dos diabos constroem e causam admiração aos bons homens com quem contracenam (e, por que não, aos leitores?) pelo senso de justiça que lhes é característico. Em outras palavras, o bom diabinho torna-se amigo dos mais pobres, alvo de suas ações benevolentes; uma chave de leitura pode apontar para uma espécie de crítica de origem popular à justiça e às benesses da Igreja que alcançam apenas os mais abastados.

Em compensação, durante longos séculos da história ocidental, as pessoas instruídas consideraram de seu dever fazer os ignorantes conhecerem a verdadeira identidade do Maligno por meio de sermões, de catecismos, de obras de demonologia e de acusações [...] Santo Agostinho esforçara-se em demonstrar aos pagãos de seu tempo que não existem demônios bons. (DELUMEAU, 1989, p. 249)

Temos que tais diabinhos do povo não se adequam à teologia cristã. Sabe-se que esses diabretes provêm de um arcabouço popular tipicamente pagão, aclimatados para o contexto cristão, no qual passam a corresponder ao diabo bíblico; no caso das *Obras do Diabinho da Mão Furada*¹, temos um diabo com características muito semelhantes aos dos contos folclóricos, conquanto a obra como um todo aponte para uma finalidade de doutrinação cristã. Ainda que concorram para a geração de moralidades, principalmente em meio às crianças, o fator pedagógico que caracteriza os bons diabos é mais semelhante ao dos animais das fábulas ou dos duendes dos contos de fadas, ou seja, tal personagem advém de um imaginário coletivo tipicamente campestre.

¹ A obra remete ao século XVII, ora atribuída a Antônio José da Silva. Sabe-se que a novela é inspirada no conto popular *O Fradinho da Mão Furada*, recolhido por José Leite de Vasconcelos em 1882 em sua obra *Tradições Populares de Portugal*.

A obra *Historia de gentibus septentrionalibus*², impressa em Roma em 1555, traz uma xilogravura que retrata três diabos realizando tarefas cotidianas; na ilustração, um dos diabos limpa um celeiro, outro realiza extração de minérios e o terceiro dirige uma carroça, aparentemente feliz (Imagem 1). Este importante relato da cultura popular e dos costumes nórdicos foi muito difundido em toda a Europa à época de sua impressão³.

Imagem 1: *De ministerio demonum*. Xilogravura encontrada no capítulo XXII do terceiro livro da *Historia de gentibus septentrionalibus*, de Olaus Magnus, 1555.

Essa representação imagética do “diabo” aponta para uma tradição popular europeia que o tornou terreno, afeito às pequenas causas humanas. O ponto de vista a ser defendido neste trabalho é o de que estes “diabinhos” estão diretamente associados a pequenos seres da mitologia pagã, como gnomos, duendes, trasgos e fadas que foram demonizados com o advento da teologia judaico-cristã; em terras ibéricas, a hipótese é de que estes seres imbuídos de características encantadas são posteriormente associados a diferentes castas

² Obra do eclesiástico Olaus Magnus a respeito da cultura popular e folclórica nórdica, sobretudo sueca. O documento integral está disponível para visualização em <http://runeberg.org/olmagnus/0213.html>. Acesso em 29 nov. 2014.

³ Em 1540, Damião de Góis escreve uma interessante descrição dos costumes dos povos da Lapônia, região no norte da Escandinávia que abrange terras da Noruega, Suécia, Finlândia e Rússia. Antecipando o conteúdo da *Historia de gentibus septentrionalibus*, já que a antecede em quinze anos, o cronista português afirma que os povos que habitam a região ocidental da Lapônia “não conhecem a Cristo” (1945, p. 205) e que sua religião “consiste em adorar por deuses o fogo e ídolos de pedra [...] coisas mágicas de fadas e feitiçarias” (GÓIS, 1945, p. 206). Góis buscava convencer o Papa Paulo III da necessidade de cristianização desse povo pagão.

diabólicas, mas que mesmo taxados de “diabos” mantiveram a boa relação com os homens nas narrativas populares que protagonizam. Os capítulos dedicados às relações do diabo com as bruxas e as fadas, bem como a análise sobre o diabo construtor de pontes, são apresentados como evidências de que esse demônio familiar está intimamente ligado aos ciclos narrativos que apresentam motivos mitológicos pagãos; sabe-se, por exemplo, que a função de construir pontes é uma tarefa comumente associada aos trolls da mitologia nórdica⁴. Estes bons “diabinhos” construtores são responsáveis, por exemplo, pela união de casais apaixonados⁵.

Sem a nobreza trágica de Satanás, o anjo taciturno e rebelde, príncipe tenebroso do mal e da hierarquia divina, o diabo das velhas lendas é um diabo do país das diabruras, famoso pelas suas partidas hilariantes e pelas suas façanhas maliciosas. (FRAZÃO, 2000, p. 13)

A primeira informação indispensável para a caracterização destes diabos é a de que eles atuam de forma aparentemente justa e bondosa exclusivamente em meio ao povo pobre, sobretudo camponês, junto aos injustiçados e aos que de bom coração lhe prestam favores, como a doação de uma esmola ou a preocupação em retratá-lo em pinturas; não se trata daqueles contextos em que um pacto satânico é estabelecido, como no caso de Mefistófeles, demônio presente em Fausto, e de outros tantos “diabos românticos”. Tal como o duende ou “anão saltador” Rumpelstiltskin, protagonista do famoso conto de Jacob e Wilhelm Grimm, o diabo coxo e o diabinho da mão furada são apresentados como os representantes ibéricos dessa casta terrena. Trata-se de seres mágicos afeitos aos anseios dos homens e dispostos a testá-los como forma de provar os limites de sua bondade ou de sua ganância. Tais narrativas quase sempre apresentam uma superação final que demonstrará a boa índole do humano posto à prova. Note-se que este tipo de narrativa pode ser muito bem aproveitada em um contexto morigerante de doutrinação cristã, associando seres mágicos a diabos de menor relevância.

⁴ O troll é uma espécie de gigante ou ogro estúpido; costuma habitar em cavernas ou debaixo de pontes. “Alguns trolls são mais inteligentes e bons em construir coisas. Na Escandinávia, trolls sempre constroem pontes e então vivem debaixo delas”. (COX; FORBES, 2013, p. 16)

⁵ Lenda da ponte de Domingos Terne, narrativa que compõe a obra *Contos populares alentejanos recolhidos da tradição oral*, de António Thomaz Pires (2004). O profícuo tema do diabo construtor de pontes será devidamente explorado no capítulo dedicado ao tema.

O diabinho (ou fradinho) da mão furada, personagem mítica das lendas portuguesas, por vezes é considerado uma espécie de duende caseiro ou trasgo (da mitologia asturiana). Tais entidades desenvolvem obras dúbias: enquanto são benevolentes e amigos de alguns, pregam peças e malogram outros. São vituperadas as falsas acusações dos que tentam tirar proveito dos pobres, os juízes comprados, a devassidão dos clérigos e das freiras e as mentiras das bruxas, astrólogos e mágicos⁶. Temos que estes diabinhos não estão ao lado de quem lhes faz correspondência segundo a tradição cristã; eles se encontram junto ao povo, trabalhando em prol dos fiéis que penam mesmo agindo de boa-fé. Em uma aproximação com a obra vicentina, pode-se supor similaridade com o diabo da barca do inferno e o parvo. Porém, mesmo entre eles há uma relação tensa de zombaria mútua, o que não acontece entre os bons diabos e o povo. Até a representação destes diabinhos peculiares não é de causar medo: geralmente trata-se de um ser pequeno, de aparência disforme e com pés redondos, como que de cabra, quando não coxo, a exemplo dos contos folclóricos e do diabinho das *Obras*⁷:

Uns me chamam Diabinho da Mão Furada e outros Fradinho, por alguns de nós termos as mãos tão rotas de liberalidades, que em muitas casas onde andamos fazemos ferver o mel, crescer o azeite, aumentar-se os bens, lograrem-se felicidades e, sobretudo, quando no-lo merecem com a boa companhia que nos fazem, descobrimos tesouros escondidos aos donos das casas em que andamos. (OBRAS [...], 1997, p. 92-93)

O vocativo diminutivo em “fradinho” ou “diabinho” atribui mais afeto a esta figura. É importante destacar que suas diabruras não deixam de ser feitas em meio àquela gente por ele vituperada, ou seja, na medida em que auxilia Peralta, seu amigo, continua provocando o caos aos nobres e eclesiásticos; nas *Obras do Diabinho da Mão Furada*, quando o diabinho não consegue fugir à sua essência e tenta persuadir Peralta a cometer pecados como o

⁶ Em *O fradinho da mão furada*, por exemplo, o fradinho condena uma bruxa por chupar o sangue de uma criança recém-nascida. Nas *Obras do Diabinho da Mão Furada*, o diabinho/fradinho também condena uma bruxa por motivos semelhantes, além de lançar invectivas ao astrólogo que lhe aprisionara, condenando tal ocupação.

⁷ Faz-se mister anotar que a novela exemplar *Obras do Diabinho da Mão Furada* será aqui referida como sendo de autoria anônima, ainda que muitas das edições feitas até o presente momento insistam em associá-la a Antônio José da Silva, o judeu, como o faz a edição mais recente, de 2006, por Kênia Maria Almeida Pereira. Neste caso a obra de referência será a edição de 1997, de Bernard Emery. Cabe ressaltar que o manuscrito utilizado por Emery, o da coleção particular do Sr. José Mindlin, é o único dos quatro que traz no título *Fradinho* ao invés de *Diabinho*.

adultério, deixa claro para o amigo que as tentações às quais o põe a prova são frutos de sua natureza tentadora, mas que acredita no potencial do rapaz de superar tais provações como o bom cristão que é, enobrecendo-se perante Deus. Destaca-se ainda, a respeito do trecho das *Obras* supracitado, que a fala do diabinho revela um personagem herdeiro das narrativas orais ao informar que é chamado de Diabinho por uns e de Fradinho por outros, em menção às variantes típicas dos contos de caráter coletivo. Este diabinho, personagem originário de uma tradição popular de produção e profusão oral, é figura recorrente em contos folclóricos. As *Obras do Diabinho da Mão Furada* podem ser consideradas, em última análise, herdeiras do discurso oral, pois, além do já mencionado anonimato dos manuscritos, trata-se de uma narrativa que faz referência a um conto folclórico e, sobretudo, a um personagem típico de tal gênero, encontrado em uma série de outras narrativas tradicionais do povo português. Deste modo, ao trazer para análise o diabinho das velhas lendas e das *Obras do Diabinho da Mão Furada*, objetiva-se aproximá-lo discursivamente da tradição oral das narrativas folclóricas, bem como dos seres encantados da mitologia pagã posteriormente demonizados, formando o aqui chamado “ciclo do bom diabo”.

Palma-Ferreira (1981, p. 37 apud OLIVEIRA FILHO, 2009, p. 10) aponta que o elemento que mais aproxima o texto de um espírito “essencialmente popular” é justamente “a figura de seu principal personagem, o Diabinho ou Fradinho da mão furada, já que retirado provavelmente de um conto popular”, e também situa a escritura da novela no século XVII, corroborando o anonimato das fontes, “casos de tantos outros folhetos de cordel dos séculos XVII e XVIII”, e que, no caso das *Obras*, foram preservadas em quatro testemunhos manuscritos que circularam em diferença, isto é, com variantes textuais. Em seu *Elogio da variante*, Bernard Cerquiglini (2015) postula que “a obra literária na Idade Média é uma variável” e, “nesse sentido, se opõe à autenticidade e à unidade que os modernos associam a toda produção estética” (p. 66), um apontamento que, apesar de se referir ao texto medieval, pode ser estendido, por exemplo, às diversas variantes de muitos contos tradicionais na medida em que são de autoria anônima e sobretudo coletiva, sendo, por conseguinte, obras literárias em que os conceitos de autenticidade e originalidade não

podem ser aplicados. Da mesma forma, o texto da novela exemplar supracitada se modifica a cada manuscrito numa variação próxima à descrita por Zumthor em relação ao corpus medieval como *movência* (*mouvance*), ou seja,

o caráter de uma obra que, como tal, antes da era livresca, emerge de uma quase abstração, dado que os textos concretos que a compõem apresentam, por intermédio das variantes e reconstituições, uma espécie de vibração incessante e uma instabilidade fundamental (ZUMTHOR, 1972, p. 507)⁸

O conceito de *movência* desenvolvido por Paul Zumthor resulta da análise da “variabilidade encontrada nos materiais literários medievais predominantemente anônimos”⁹ e, se aliado às definições de *variance* de Bernard Cerquiglini, temos, em suma, dois conceitos que procuram minimizar uma ênfase filológica de natureza hierárquica típica da crítica textual tradicional que procura “reconstituir” textos em busca do estabelecimento de versões mais próximas das que seriam as “originais”. Mais especificamente no caso de Cerquiglini, a crítica se dirige sobretudo ao método filológico lachmanniano, em que “toda variante é vista como uma falta, um erro, uma gralha” (CERQUIGLINI, 2015, p. 69); os conceitos de *mouvance* e *variance* estão intimamente relacionados à necessidade de se compreender que há uma importante rede de interações orais e escritas evidenciadas nas variantes, entendendo-as como textos autênticos e integrais.

No caso da “*mouvance*” e da “*variance*”, não há texto estável, quer dizer, não há ponto de partida – prototextos – nem ponto de chegada – o texto eleito como resultado do processo de elaboração. Não há hierarquias, todos os escritos são, na verdade, considerados variantes.” (PICOSQUE, 2008, p.67-68)

Assumindo a perspectiva da manuscritura em diferença como atrelada à vocalização e oralidade, tais constatações justificam a inserção dessa novela exemplar, de variantes copiosas, no rol de textos de natureza oral e anônima que comporão o estudo acerca da formação deste tipo (o bom diabo) nas narrativas populares portuguesas só posteriormente recolhidas em livro.

⁸ Tradução livre. “[...] le caractère de l’oeuvre qui, comme telle, avant l’âge du livre, ressort d’une quasi-abstraction, les textes concrets qui la réalisent présentant, par le jeu des variantes et remaniement, comme une incessante vibration et une instabilité fondamentale.”

⁹ Nota sobre o conceito de *mouvance* do portal acadêmico *Wessex Parallel WebTexts*. Disponível em: <http://www.southampton.ac.uk/~wpwt/mouvance/mouvance.htm>. Acesso em 5 jul. 2017.

Outro importante aspecto referente à novela no que diz respeito ao seu apelo oralizante é a sua divisão em cinco *fôlegos* ou *folgos*. Sobre essa divisão, Emery (1997, p. 247) anota que se deve interpretá-la levando em conta um duplo sentido que, de um lado, refere-se ao espaço de tempo entre uma ação e outra – nesse caso as peripécias do diabinho – e, de outro, o “respiro” propriamente dito, ou seja, o descanso entre a leitura de um episódio e outro; leitura realizada em voz alta que, devido à extensão da novela, precisa ser dividida em partes sobretudo para não cansar a voz do leitor, dando-lhe um *fôlego* a cada parte. A novela exemplar espanhola *O Diabo Coxo* (GUEVARA, 1641) é dividida, por sua vez, em cinco *trancos*. Outras obras contemporâneas também receberam divisões semelhantes, baseadas na necessidade de uma pausa entre a leitura de um episódio e outro.

A esta altura faz-se necessário situar quais são as narrativas dos bons diabos aqui mencionadas como objeto de pesquisa: o *corpus* é composto por textos que foram preservados pela oralidade, pertencentes ao rol de contos folclóricos portugueses recolhidos por especialistas da literatura popular portuguesa. A fim de estabelecer um recorte textual, elenca-se, além da novela exemplar *Obras do Diabinho da Mão Furada* e do conto popular *O Fradinho da Mão Furada* (VASCONCELOS, 1882, p. 287-288), aproveitado e desdobrado na novela, e das lendas do diabo construtor de pontes, outras oito narrativas: *Os dois irmãos que foram ao inferno* (FRAZÃO, 2000, p. 105-106), *O carneiro* (VASCONCELLOS, 1963, p.399-400), *O diabo nas pontes* (SARMENTO, 1998, p. 154), *Faz tu bem, não cates a quem* (PIRES, 1992, p. 59-60), *Um jantar para o Diabo* (MOURA, 2008, p. 15), *O preço dos ovos* (COELHO, 1870, p. 111-112), *O diabo também não é mau* (PIRES, 1992, p. 78-79) e *A esmola do diabo* (BRAGA, 1999, p. 252-253).

Em *A esmola do diabo*¹⁰, por exemplo, conto popular recolhido por Teófilo Braga, um rapaz negociante doa alguns vinténs para as almas e também alguns réis para o diabo de forma despretenciosa ao passar por uma encruzilhada. Posteriormente, quando hospedado em uma estalagem, o homem se vê enganado por uma criada que o leva ao tribunal e, prestes a ser injustamente culpado, um homem surge como seu advogado e lhe tira da

¹⁰ Trata-se de um conto com variantes diversas. Em algumas das histórias a causa da falsa acusação são ovos cozidos, em outras são tremoços cozidos. Tais variantes serão trazidas para análise na dissertação.

situação de injustiça, afirmando ao fim que o salvara em louvor das esmolas que havia recebido.

Nery (2012, p. 91) propõe que, justamente por estar mais próximo dos homens, “experimentando as situações prosaicas da vida e sensível às dores humanas mais simples e rotineiras”, esse nosso diabo “desempenha muitas vezes o papel de um benfeitor, enquanto Deus, ser distante e ocioso, se desinteressa das questões mesquinhas” (ESPÍRITO SANTO apud NERY, 2012, p. 91). Assim, ao invés de um diabo seriamente comprometido com a propagação do mal, promovendo a queda da criação divina e angariando almas para a danação eterna, ele age em favor dos homens, coibindo atitudes que para si mesmo considera disparatadas, chegando até a aconselhar pessoas, guiando-as ao arrependimento.

O que se propõe nesta dissertação é o tratamento das narrativas do bom diabo sobretudo como objetos da história cultural, frutos de uma tradição oral imbuída de alto valor etnográfico. Assume-se aqui duas perspectivas analíticas quanto a escolha do rol de autores elencados para embasar as discussões propostas: de um lado, os etnógrafos e teóricos europeus associados diretamente ao movimento romântico que tratou de recolher testemunhos orais “da boca do povo” e atribuir-lhes a chancela de literatura nacional e popular, como os alemães Johann Gottfried Herder e Jacob Grimm, bem como os portugueses José Leite de Vasconcelos, Teófilo Braga e Almeida Garrett, que fazem referência direta aos primeiros em seus estudos culturais.

Peter Burke e Jeffrey Burton Russell destacam-se como as duas principais referências contemporâneas da história cultural e popular aqui utilizadas, tanto como contraponto aos primeiros – na medida em que há de se fazer uma crítica à romantização da cultura popular – quanto pelos notáveis estudos acerca da história do Diabo. De outro, os teóricos que versam a respeito dos gêneros da oralidade e temas tocantes à antropologia cultural, como Paul Zumthor, Walter Ong e Levi-Strauss. Ao abordar os contos folclóricos como um gênero da oralidade, confere-se a estas narrativas o *status* de testemunhos componentes da visão de mundo característica da cultura popular portuguesa referente sobretudo ao crepúsculo da Idade Moderna, período em que se deu a preservação pela

escrita/manuscritura do diabinho ou fradinho da mão furada, até então figura lendária das narrativas orais, agora protagonista das *Obras*.

Ainda pouco explorados em contexto acadêmico, os gêneros da oralidade, sobretudo as narrativas folclóricas, compõem um campo fértil para estudos de antropologia social sob a forma de uma literatura produzida e preservada pelo povo e pela etnografia romântica. As narrativas aqui elencadas, ainda que compiladas por etnólogos oitocentistas, estabelecem vínculos com séculos anteriores na medida em que pertencem à tradição oral.

Toma-se o século XVII como o da popularização da figura do bom diabo, tendo em vista que é em 1641 que, na Espanha, o dramaturgo Luis Vélez de Guevara lança *O Diabo Coxo*, novela que retratou as aventuras de um personagem popular, o diabo coxo, junto ao estudante Dom Cleofas, cuja estrutura apresenta convergência com as *Obras do Diabinho da Mão Furada*. Esta narrativa, publicada tardiamente em 1860 e 1861 nos volumes III e IV da Revista Brasileira (ALVES, 1983, p. 13), estabelece elo direto com a estória oral do fradinho da mão furada, recolhida da boca de narradores populares; ou seja, tem-se que à época da composição da novela exemplar, numa sociedade repressiva marcada pelas credences religiosas, o conto folclórico do fradinho e outras histórias populares do bom diabo circulavam oralmente em meio ao povo ao menos até a aurora dos séculos XIX e XX, quando foram recolhidas por especialistas e registradas nas antologias folclóricas de lendas e narrativas.

Por conta de uma associação histórica da literatura de cunho popular à ideia de má literatura, o conto folclórico, assim como o cordel, gêneros da oralidade, permanecem à margem dos estudos nas cátedras de literatura. Através de uma abordagem acadêmica que traz como objeto de análise a literatura popular folclórica portuguesa, esta dissertação pretende contribuir para os poucos estudos que versam sobre a literatura oral, herança de uma tradição de raízes medievais ibéricas anteriores à própria ideia de “literatura nacional”. Busca-se, desse modo, preencher uma lacuna importante no conhecimento já disponível sobre as manifestações do folclore português ao caracterizar tal personagem, relacionando-a

a seu contexto de produção, o período moderno, e a cultura do medo do inferno que lhe corresponde.

Robert Muchembled postula que “o diabo é sempre filho do seu tempo” (MUCHEMBLED, 2001, p. 287); em adição a esta máxima norteadora da presente pesquisa, propõe-se que, mais do que ser “filho do seu tempo”, o diabo também é filho do povo com quem interage, neste caso, hipoteticamente, uma personagem de características peculiares retomada em resposta ao rigor contrarreformista. Tem-se que as aparições dos bons diabos populares suscitam um problema de pesquisa, já que não há um trabalho específico que caracterize bem a função literária e antropológica dos mesmos no contexto histórico em que emergiram.

2. NOTAS SOBRE A ROMANTIZAÇÃO DA CULTURA POPULAR

O ingresso na cultura da escrita é considerado uma das principais inovações da modernidade ocidental europeia. O historiador da cultura popular Peter Burke afirma que ao mesmo tempo em que a imprensa danificou as antigas redes mnemônicas de preservação da cultura oral tradicional, também pôde registrar boa parte dela (BURKE, 2013, p. 13). Na segunda metade do século XIX, o escritor, etnógrafo e folclorista Teófilo Braga empenhou-se na recolha de contos, canções e costumes tradicionais junto ao povo português, uma empreitada que faz parte da chamada “tradição compilatória europeia”, que remonta ao final do século XVIII e início do século XIX, quando os pesquisadores e intelectuais “descobriram o povo” e a cultura popular. A fim de estabelecer os pressupostos basilares de um estudo que tem como *corpus* material folclórico, de autoria anônima, faz-se necessário definir quem é o “povo” interpelado pelos etnógrafos e/ou escritores europeus da modernidade e o que é considerado como a cultura desse povo. A questão da romantização da arte popular está diretamente relacionada à definição de tais conceitos.

Para Burke (2013), camponeses, mendigos, mulheres, crianças e outras figuras sociais minoritárias, como marinheiros e soldados de baixa patente, constituem o grupo designado “povo comum”, ou a não-elite da Europa moderna. Os estudiosos compiladores se dirigem sobretudo aos camponeses (pastores, pequenos agricultores e artesãos, estrato social mais ligado à terra) para o registro de contos, canções, ritos e costumes que seriam alçados à categoria de tradicionais. O interesse no registro das histórias, procederes e mundividências desse “povo comum” faz parte de um movimento sociocultural muito maior, essencialmente nativista, uma vez que se elogia o “selvagem”, o natural, as formas artísticas “de raiz”. Em outras palavras, a tradição compilatória promovida pelo movimento etnográfico oitocentista, de natureza romântica, pode ser considerada uma iniciativa tomada por intelectuais a fim de legitimar (ou criar) línguas e culturas nacionais. Daí temos que a figura idealizada do camponês como portador de um primitivismo cultural “menos marcado pelos modos estrangeiros” foi indispensável para a ratificação do que viria a ser considerado como cultura tradicional. São as narrativas contadas por esses informantes do povo que compõem as muitas antologias de contos e causos populares publicados em abundância principalmente a partir de 1800. Cabe ressaltar, antecipando uma reflexão a ser apresentada mais a diante, que a circulação escrita de narrativas populares não é uma novidade do século XVIII, dado que muitos ciclos narrativos, contos de fadas, fábulas e novelas exemplares já circulavam em suportes impressos populares desde o século XVI, quando o Renascimento propagou a impressão de relatos orais.

Se o chamado “ceticismo ilustrado” dos intelectuais da Europa pós-Iluminismo superou a crença em superstições populares e aprisionou os contos e seus personagens nos “livros da carochinha”, o Romantismo do século XIX resgatou e alçou tais narrativas ao *status* de literatura nacional. Os nacionalismos românticos da Europa do século XIX, na medida em que valorizavam as expressões populares, foram responsáveis por um intenso processo de reapropriação dos contos de fadas, gênero da oralidade obscurecido desde o final do século XVII, relegado à infância e aos processos pedagógicos¹¹. No entanto, cabe

¹¹ Há, além da referida hierarquia, mais uma propriedade da literatura popular que a atribuía a mentes rudimentares ou infantis: o excesso de descrições e epítetos. Walter Ong considera que “as nações orais

ressaltar que, principalmente sob influência das reformas religiosas, os antigos contos de fadas foram sensivelmente reeditados ao longo dos séculos. Quando recolhidas, entre os séculos XVIII e XIX, estas narrativas, ainda que originadas em um tempo primitivo e imemoriável, já contavam com novos personagens, moralidades e costumes sociais ressignificados à maneira moderna para atender demandas políticas e religiosas.

Ler o texto de uma balada, de um conto popular ou até de uma melodia numa coletânea da época é quase como olhar uma igreja “restaurada” no mesmo período. A pessoa não sabe se está vendo o que existia originalmente, o que ele achou que devia ter existido, ou o que ele achou que devia existir agora. (BURKE, 2013, p. 46)

Alexandre Herculano e Almeida Garrett destacam-se como dois dos principais nomes do Romantismo em Portugal. Sabe-se que, além de se aproximarem enquanto autores de romances históricos, ambos também se engajaram na escrita de uma literatura de formação, baseada em pesquisas a respeito das raízes da nacionalidade portuguesa, compilando narrativas históricas, lendas e novelas exemplares. Herculano e Garrett, além de figurarem no rol de escritores que romantizaram o medievalismo, estão diretamente relacionados à reinterpretação romântica do Renascimento português. Garrett desenvolveu um notável trabalho etnográfico na primeira metade do século XIX; foi um dos pioneiros na compilação da memória oral, recolhendo histórias de amas e trabalhadoras domésticas, com as quais publicou os três volumes de seu romanceiro, cuja matéria é de lendas. Garrett pode ser considerado o primeiro escritor e pesquisador a revisitar o passado medieval e a Idade Moderna sob o viés da etnografia romântica, considerando o povo e sua cultura como portadores do que seria a essência da nacionalidade portuguesa, em consonância com os demais pensadores românticos europeus¹².

preferem, especialmente no discurso formal, não o soldado, mas o soldado valente; não a princesa, mas a bela princesa; não o carvalho, mas o carvalho robusto. Assim, a expressão oral está carregada de uma quantidade de epítetos e outras bagagens formulares que a cultura altamente escrita rejeita como pesados e tediosamente redundantes em virtude de seu peso agregativo.” (ONG, 1998, p. 49).

¹² Sobre a obra de Almeida Garrett, Marcia Arruda Franco (2009) ressalta que, “no século XIX, o *Romanceiro* é concebido e recebido como um serviço cívico de amor à pátria, capaz de formular uma identidade portuguesa e de conferir ao poético a função patriótica de redefinir a nacionalidade segundo os novos valores liberais” (p. 1), já que, tanto para Garrett quanto para outros etnógrafos contemporâneos a ele, nos “romances populares estaria o espírito mais puro do povo português, segundo o modo romântico de valorização do produto literário” (p. 9).

Em um estudo intitulado *O paradoxo de Charles Perrault: como contos de fadas aristocráticos se tornaram sinônimo de conservação folclórica*, a autora Lydie Jean (2007, p. 280) faz menção aos excessos da empresa romântica no que se refere à literatura ao exemplificar o caso dos escritores e acadêmicos alemães Jacob e Wilhelm Grimm. Na segunda metade do século XVIII, os irmãos Grimm reuniram e publicaram uma série de coleções de “narrativas folclóricas e contos populares” sob o ideal romântico de que uma verdadeira identidade nacional residiria nas tradições do povo comum, em suas histórias e crenças. A autora postula que, ainda que as publicações dos Grimm supostamente buscassem a expressão da mais original cultura tradicional alemã, em suas antologias foram incluídas histórias escritas pelo francês Charles Perrault, pioneiro no estabelecimento do conto de fadas como gênero, e cuja obra canônica *Contos da Mamãe Gansa* fora publicada nos últimos anos do século XVII em Paris, escrita sobretudo para leitores da alta aristocracia francesa. Justificou-se a inclusão dos contos de fadas de Perrault pelo pressuposto de que eram histórias retiradas de um arcabouço indubitavelmente popular, além de serem narrativas cheias de temas e personagens comuns às muitas comunidades camponesas europeias. Os contos de fadas recolhidos e editados por Charles Perrault são, de fato, de origem popular e remontam a tempos antiquíssimos. Note-se que são narrativas populares europeias, não exclusivamente alemãs ou francesas, e estão presentes em uma série de antologias de contos “nacionais”, modificadas pelas mais diversas variantes locais; as especificidades dessas variantes é que podem ser reveladoras das culturas e visões de mundo de uma comunidade em particular.

Como disse o escritor polonês Adam Czarnocki, em 1818, “temos de ir até os camponeses, visitá-los em suas cabanas cobertas de palha, participar de suas festas, trabalhos e divertimentos. Na fumaça que paira sobre suas cabeças, ainda ecoam os antigos ritos, ainda se ouvem as velhas canções” [...] O que há de novo em Herder, nos Grimm e em seus seguidores é, em primeiro lugar, a ênfase no povo, e, em segundo, sua crença de que os “usos, costumes, cerimônias, superstições, baladas, provérbios, etc.” faziam, cada um deles, parte de um todo, expressando o espírito de uma nação. Descoberta ou invenção? (BURKE, 2013, p. 32-33)

A noção geral que pairava sobre a pulsante etnografia romântica como um todo era a de que a arte popular (contos, baladas, ritos, etc.) estava finalmente sendo “resgatada das

mãos do vulgo” para ocupar um lugar de destaque junto aos “homens de gosto”, bem como as estórias que até pouco tempo eram consideradas dignas “somente da atenção das crianças”, agora retomavam seu lugar entre os adultos devido àquela “simplicidade natural”, antes associadas à “grosseria e vulgaridade” (BURKE, 2013, p. 28). Não há dúvidas de que os contos, provérbios e credices sustentados, preservados e difundidos entre os camponeses iletrados por fortes redes mnemônicas muito têm a dizer a respeito da mundividência de um povo simples, bem como são capazes de revelar importantes aspectos a respeito da religião não-oficial praticada fora das cidades, fator que também despertou o interesse dos românticos. Com base na ideia de uma memória coletiva dinâmica e invariavelmente exposta a ingerências de ordem política e religiosa, o que se pode afirmar é que as práticas sociais presentes em narrativas orais fazem ecoar vozes coletivas que recriaram (e até mesmo reeditaram) temas e ciclos narrativos muito mais antigos.

Uma outra crítica à etnografia romântica é a de que o primitivismo cultural que norteou a redescoberta da literatura folclórica e sua valorização como expressão autêntica das culturas nacionais seria uma reação ao elitismo pressuposto pelos ideais iluministas de valorização da razão, do cultismo e abandono das tradições. Os intelectuais modernos e engajados na defesa da cultura popular pregavam a revalorização dos “instintos do povo” acima dos “argumentos dos intelectuais”. Esse ideal romântico tem resultados bastante positivos na medida em que propõe o respeito às religiões populares e desperta o interesse no registro e estudos de contos que versam sobre as crenças no sobrenatural. Peter Burke (2013, p. 35) ressalta que, na Espanha, por exemplo, “o gosto pela cultura popular em fins do século XVIII era um modo de expressar oposição à França” visto que os ideais iluministas significariam o predomínio do estrangeiro em um momento histórico marcado pela ascensão dos nacionalismos.

Em um contexto de crescente difusão da escrita, os etnógrafos românticos adotavam uma noção de cultura popular intimamente ligada à vocalidade. Contos, ritos, provérbios, causos e parlendas que circulavam na boca do povo pobre do campo poderiam conter os traços mais fidedignos de uma sociedade primitiva cuja arte poética era prática, conservando

assim o poder morigerante da poesia antiga na medida em que foram preservadas oralmente. No entanto, é falsa a idéia de um ineditismo no que diz respeito à escrita de relatos orais. Desde o advento da cultura livresca e do consequente surgimento cada vez maior de práticas silenciosas de leitura, bem como o estabelecimento de uma “relação íntima” entre leitor e livro, surgem novos suportes literários, alguns deles próprios para a divulgação dos gêneros da oralidade, e que remontam ao século XVI, como as folhas soltas¹³. Roger Chartier afirma que a Idade Moderna europeia “não eliminou as práticas antigas” de leitura: ler em voz alta para grandes audiências ou em um círculo de pessoas é um ato que não desaparece com a “revolução da leitura no silêncio e na intimidade” (CHARTIER, 2009, p. 113). Neste sentido, Chartier ressalta que mesmo nos meios mais populares se podia encontrar uma pluralidade de usos para o impresso, “com a diferença de que em tais meios os impressos nem sempre são livros”; há a leitura em voz alta por parte daqueles que sabem ler para os iletrados, prática bastante comum no campo e na cidade.

Os livretos populares, panfletos, folhetos de cordel e as folhas soltas são os “suportes favoritos” dos gêneros da oralidade (fábulas, contos de fadas, exemplos, etc.) que, além de difundirem as histórias prediletas do povo, ainda foram capazes de tornar novamente populares ciclos narrativos já esquecidos, novelas de cavalaria e até mesmo obras canônicas resumidas e em linguagem simplificada. Sobre esses suportes, Chartier afirma:

Outros textos, porém, também favorecem tais leituras, como os dos *pliegos sueltos* ou *pliegos de cordel*. Parentes no formato tipográfico (in-quarto com duas a dezesseis páginas) e na forma poética (em geral são romances octossilábicos e assonantes), essas peças destinam-se à oralização: seus títulos, de estruturas fixas, podem ser criados por quem as vende – muitas vezes mascates cegos reunidos em confrarias – e seus textos, facilmente declamados ou cantados perante um público que tem acesso à escrita através do ouvido. (CHARTIER, 2009, p. 155-156)

Pode-se afirmar, sem sombra de dúvida, que já havia um grande acervo escrito de narrativas populares disponível aos etnógrafos europeus dos séculos XVIII e XIX. Com base nesse pressuposto, é possível inferir que a árdua tarefa desses intelectuais românticos na busca de informantes do povo para recolha de relatos é, em si mesma, uma empreitada

¹³ Note-se que no século XVII a poesia lírica e a épica *Os lusíadas*, de Camões, circulavam em livros in-32, um formato bastante pequeno, próprio para ser lido individualmente.

relativamente romântica. Por outro lado, entende-se que, ao serem recolhidas oralmente dois séculos mais tarde, mesmo as narrativas que circularam escritas em folhetos populares podem ser recontadas com sensíveis modificações devido às mais variadas interferências, notadamente as de ordem política e religiosa. O grande potencial analítico das narrativas que compõem os gêneros da oralidade reside justamente no exame das formas variantes, nos aparentes anacronismos (como, por exemplo, a presença de uma mulher negra e escrava de nome Maria em um conto de fadas português com motivos medievais) e na expressão sincrética de uma religiosidade popular não-oficial, pós-reformista, e ainda assim cheia de magismos.

O que se pode comprovar é que em época relativamente recente, entre 1500 e 1800, as tradições populares estiveram sujeitas a transformações de todos os tipos. O modelo das casas rurais podia se alterar, ou um herói popular podia ser substituído por outro na “mesma” estória, ou ainda o sentido de um ritual podia se modificar, enquanto a forma se mantinha mais ou menos a mesma. (BURKE, 2013, p. 48)

Burke (2013, p. 37), ainda sinaliza que, “de maneira bastante irônica, a ideia de uma ‘nação’ veio dos intelectuais e foi imposta ao ‘povo’ com quem eles queriam se identificar”. Finalmente, entende-se que através do universo mágico dos contos de fadas, da reapropriação de mitos, fábulas e lendas folclóricas ou dos relatos de aventuras, o leitor reconhece o entorno dentro do qual está inserido e com o qual compartilha sucessos e dificuldades (FACINCANI; GARCIA, 2007, p. 5). Tal constatação reforça as potencialidades da acepção da literatura popular como a legítima expressão de uma cultura nacional, ideia levada a cabo pelos escritores românticos que exerceram também a função de etnógrafos e folcloristas. Segundo Irene Bessière (1974, p. 7), o conto maravilhoso é um “gênero sociocultural capaz de redimir um universo real rebelde e torná-lo conforme a expectativa do sujeito que representa o homem universal”. O conto maravilhoso usa o universo dos seres mágicos e da não-coincidência não para romper nossos vínculos com a realidade, mas assegurar a nossa capacidade de compreensão da moral, das leis da conduta e do conhecimento. Assim, somos convidados a atualizar a acepção tradicional do conto maravilhoso, passando a revisitá-lo (1) como uma expressão literária preocupada “não necessariamente com o que é, mas com o que deveria ser”, (2) como o gênero mais caro à

pedagogia e à moralização, mas que também ultrapassa essas redomas, sendo capaz de refletir mundividências, crenças e práticas sociais em suas variantes, e (3) como o gênero eleito pelos etnógrafos românticos como a legítima expressão de um primitivismo cultural que reforça laços de pertencimento e reconhecimento mútuos.

Brevemente estabelecidas as noções de “povo” e “cultura popular” segundo os pressupostos de uma etnografia engajada nos ideais românticos da Europa dos séculos XVIII e XIX, firma-se que o *corpus* composto por narrativas folclóricas e anônimas da tradição popular portuguesa será analisado como potencial fonte de investigação acerca de práticas relacionadas à religião popular dos homens do campo, suas crenças, e, mais especificamente, da aceção da figura do “bom diabo”, com a proposta de levantamento e análise dos textos pertencentes ao seu ciclo de narrativas. As principais antologias de narrativas populares portuguesas consultadas, fontes de referência para os textos mencionados ao longo dos capítulos de análise e especialmente para o capítulo dedicado ao ciclo de narrativas do bom diabo são: *Romanceiro*, de Almeida Garrett; *Contos Tradicionais do Povo Português*, de Teófilo Braga; *Contos Populares Portugueses*, de Adolfo Coelho; *Contos Tradicionais do Algarve*, de Francisco Xavier Ataíde de Oliveira; *Contos Populares e Lendas*, de José Leite de Vasconcelos; *Lendas e Romances Recolhidos na Tradição Oral na Província do Alentejo*, de António Tomaz Pires; *Contos Populares Portugueses*, de Consiglieri Pedroso; *Histórias e Superstições na Beira Baixa*, de José Carlos Duarte Moura; *Antígua, Tradições e Contos Populares*, de Francisco Martins Sarmiento; e *Viagens do Diabo em Portugal*, de Fernanda Frazão.

3. ETNOGRAFIA PORTUGUESA E TRADIÇÃO POPULAR

Como visto no capítulo anterior, o raio da etnografia europeia está intimamente relacionado a ideais nacionalistas que cultivaram, paralelamente à recolha, edição e compilação de relatos orais da boca do *povo*, um profundo interesse pelos estudos de

filologia e linguística, também associados à necessidade de estruturação de uma língua nacional devidamente gramaticalizada¹⁴. A partir da crítica à concepção de “cultura popular” pelos românticos, bem como ao *folklore* como a instituição oficial no tocante à afirmação do programa nacionalista, apresenta-se agora um panorama dos princípios norteadores de alguns dos principais etnógrafos e coligidores portugueses do século XIX, quais sejam, Almeida Garrett, Teófilo Braga, Adolfo Coelho e Leite de Vasconcelos. Este panorama será feito em relação a um denominador comum, presente nas considerações de todos os pesquisadores elencados: a filosofia etnográfica alemã fundamentada em Herder e desenvolvida por Jacob Grimm.

Johann Gottfried von Herder é considerado um dos filósofos mais importantes para o desenvolvimento do movimento romântico alemão. Ainda que a maior parte do seu trabalho tenha sido no campo dos estudos linguísticos, Herder não deixou de exaltar a cultura popular e a mitologia, áreas do conhecimento que defendeu vigorosamente, já que associadas aos primórdios da língua nacional¹⁵. Em Herder o pensamento é essencialmente limitado pelo alcance da linguagem, de modo que só se pode pensar efetivamente quando há uma linguagem interiorizada; em outras palavras, o pensamento está restrito ao que se pode expressar linguisticamente. Mais do que detentores de uma língua menos afetada por ruídos externos, os povos do campo possuem em si um arcabouço do que há de mais verdadeiro e orgânico em termos de mundividência antiga. Nesse sentido é que paira sobre os velhos do campo um modo de pensar puro, virginal, expresso por uma língua limitada à sua compreensão do mundo e, portanto, reveladora das reais origens de uma nação, suas crenças, costumes e tradições. Contudo, antes de analisar a perspectiva etnográfica presente em Herder, Grimm e nos especialistas portugueses, considera-se a seguir, como ponto crítico, os estudos contemporâneos acerca do tema proposto.

¹⁴ Em seu artigo *O Romantismo: uma referência para a língua nacional*, o professor Élcio Fragoso afirma que “o discurso romântico constituía-se em um momento [...] em que se reivindicava uma língua escrita nacional (a constituição de objetos históricos – a gramática e o dicionário – que garantissem a sua unidade) e uma escrituração (a literatura = saber linguístico individual/próprio dessa língua nacional) da mesma.” (FRAGOSO, 2013, p. 167)

¹⁵ Gumbrecht afirma que a gênese da filologia românica está justamente associada ao Romantismo alemão (2015, p. 15).

Levi-Strauss, no século XX, propõe uma importante modificação relativa à designação dos povos a que normalmente se referem como “primitivos”; o antropólogo francês sugere que o mais correto seria designá-los como povos “sem escrita”, pois este seria “o mais proeminente fator discriminatório na apreciação de suas produções artísticas e intelectuais” (1978, p. 29). Somente essa consideração já é o bastante para instigar uma reavaliação crítica do discurso primitivista histórico-evolutivo que associa o pensamento mitológico à falta de qualidade intelectual ou grosseria característica dos povos ágrafos. Levi-Strauss postula que esses povos, ainda que condicionados sobretudo pelas necessidades básicas de subsistência, foram completamente capazes de desenvolver um pensamento desinteressado, ou seja, um tipo de raciocínio não apenas determinado pelo utilitarismo funcional (comer e reproduzir-se) ou por questões emocionais, mas movido simplesmente pelo desejo básico de “compreender o mundo que os envolve, a natureza e as sociedades em que vivem” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 30-31). Consoante a tais noções, Walter Ong postula que

Também não devemos imaginar que o pensamento fundado no oral seja “pré-lógico” ou “ilógico”, em qualquer sentido simplista [...] A verdade é que eles [os povos orais] não podem organizar concatenações complicadas de causas do tipo analítico de seqüências lineares, as quais somente podem ser construídas com o auxílio de textos. As seqüências longas que eles produzem, tais como as genealogias, não são analíticas, mas agregativas. Porém, as culturas orais podem produzir organizações de pensamento e de experiência incrivelmente complexas, inteligentes e belas. (1998, p. 70)

A diferença reside no fato de que este raciocínio não avança em etapas, como o faz o pensamento científico, mas se quer totalitário e/ou teleológico, procurando atingir uma compreensão geral do universo a partir de meios diminutos, ainda que fortemente simbólicos. É nesse sentido que o mito e a mundividência mágica dão ao homem o importante e confortável ludíbrio de que ele é capaz de entender o universo e seus fenômenos. Os pensadores não-cientistas conhecem e experimentam o meio em que vivem e os recursos dos quais fazem uso de maneira orgânica, e é por meio da experiência sensorial que sabem a respeito das propriedades físicas e mágicas da terra, dos astros, das plantas e dos animais, e cultivam com eles um relacionamento peculiar, através do qual desenvolvem capacidades reflexivas altamente depuradas. O saber mitológico estaria, portanto,

interessado em suprir inquietudes relativas à compreensão da origem e destino da existência humana, bem como do seu papel no mundo e das manifestações da natureza que o envolve.

Walter Ong assinala que “o Movimento Romântico foi marcado pela preocupação com o passado distante e com a cultura popular”, período em que, por toda a Europa, centenas de coligidores “trabalharam sobre partes da tradição oral, parcialmente oral ou quase oral mais ou menos diretamente, dando-lhe uma nova respeitabilidade” (ONG, 1998, p. 26). O caráter universal e variante do mito analisado por Levi-Strauss também encontra consonância em Ong na medida em que, para o historiador norte-americano, “na tradição oral, haverá tantas variantes menores de um mito quantas forem as repetições dele, e a quantidade de repetições pode aumentar indefinidamente” (ONG, 1998, p. 53). Em contrapartida, o ingresso na cultura impressa desencadeou um senso de originalidade narrativa muito caro aos românticos, dando origem às noções de “originalidade” e “criatividade”, as quais “separaram mais ainda uma obra individual das outras obras, vendo suas origens e seus significados como independentes da influência exterior, ao menos de um ponto de vista ideal” (ONG, 1998, p. 152); Gumbrecht (2015) ressalta que, já no lançamento do segundo volume de seus contos, após o enorme sucesso do primeiro, os Grimm já pareciam ter “consciência” do potencial de seu trabalho etnográfico para o estabelecimento de uma cultura legitimamente nacional, na medida em que o prefácio declara que “tudo o que é contado” no referido volume “é puramente alemão”; o pesquisador conclui que

A identidade nacional – como representação da identidade coletiva – parece depender – pelo menos para os primórdios do século dezenove – da experiência de contos folclóricos antigos e de formas historicamente remotas da cultura medieval, as quais podem ser objetivadas como pertencentes a um “povo”. (GUMBRECHT, 2015, p. 28)

Ainda que haja uma pretensão etnográfica quanto à circunscrição de um determinado rol de contos, mitos e lendas a uma só nação, tais noções (originalidade e criatividade) não podem ser aplicadas a narrativas orais, já que elas estão ligadas a um contexto de enunciação em presença de um público que não pode ser completamente revivido nos textos escritos. Ong afirma que a originalidade narrativa das culturas orais não

consiste em inventar novas histórias, mas em gerenciar uma interação específica com a audiência no momento em que se narra e, nesse sentido, cada uma das histórias é introduzida de forma exclusiva em uma situação única (1998, p. 53). Para Zumthor (1993, p. 220), a “performance passada escapa, irremediavelmente, à nossa observação” como leitores contemporâneos de textos antigos. O texto escrito, apenas legível, faz referência a um relato oral registrando a sequência de ações nele presentes; o testemunho manuscrito de uma narrativa oral capta apenas um momento de fala, catalogando uma performance audível e visível que se perdeu como tal, ainda que seu apelo oralizante se mantenha, já que o objeto livro na Europa dos séculos XVII, XVIII e XIX não pressupõe necessariamente uma leitura silenciosa¹⁶. O caráter oral dos contos populares e da novela exemplar que compõem o *corpus* desta dissertação se revela, no primeiro caso, em suas variantes, no uso de expressões dialetais e adágios populares e, no segundo, nas fontes míticas e folclóricas que compõem a figura do bom diabo e, sobretudo, na sua divisão em *fôlegos*, uma referência à prática de leitura em voz alta de um texto que, por sua extensão, precisa ser lido de forma episódica para a audiência – os *fôlegos* ou *folgos* também podem ser interpretados como os espaços de descanso entre uma leitura e outra. Em um contexto histórico-social de semi-letramento, como o da Europa dos referidos séculos, há de se fazer uma ressalva quanto a falsidade da correspondência entre oralidade e analfabetismo, bem como entre “oral” e “primitivo” (ZUMTHOR, 2000, p. 23-27), já que “até cerca de 1850 a Europa foi percorrida por poetas, cantadores e recitantes nômades, divertidores da voz e do gesto” (ZUMTHOR, 2000, p. 228). Nesse sentido, pode-se compreender que a leitura em presença é uma forma de espetáculo, um grande divertimento cuja função social é potencialmente morigeradora, ainda mais quanto a um repertório composto por textos de natureza exemplar, como os aqui elencados.

¹⁶ Ong afirma que “a impressão constitui também um fator importante da percepção da privacidade pessoal que marca a sociedade moderna. Ela produziu livros menores e mais portáteis do que os que eram comuns na cultura manuscrita, preparando psicologicamente o cenário para a leitura solitária em um canto tranquilo e eventualmente para uma leitura completamente silenciosa. Na cultura manuscrita e, portanto, na cultura inicial da impressão, a leitura tendia a ser uma atividade social, uma pessoa lendo para outras em um grupo.” (1998, p. 149)

Em seus ensaios sobre a mitologia, publicados entre 1782 e 1792, Herder (1993, p. 80) afirmava categoricamente que

se considerarmos que as mitologias dos povos sejam meramente ensinamentos sobre falsos deuses, lapsos da razão humana ou casos lamentáveis de superstição cega, então, na minha opinião, nossa perspectiva é muito limitada¹⁷.

Ainda que sua filosofia da linguagem esteja fundamentalmente ligada ao pensamento cristão, Herder propõe um tratamento livre de preconceitos científicos e religiosos às compreensões mágicas e mitológicas do mundo relativas aos primórdios da civilização.

A mitologia de um povo nos dá, por assim dizer, toda a metafísica da condição mais antiga desse povo em todas as sombras de seu modo de pensar. Expressões míticas também nos fornecem o mais antigo simbolismo popular e métodos do coração e da mente. Inegavelmente, a mitologia é uma mina de ouro de valor inestimável dos pensamentos e das instituições humanas, não apenas para o historiador traçar as origens dos povos [...]. O exame de várias mitologias torna-se então não só uma história, mas também uma crítica aplicada do raciocínio humano sobre Deus, o mundo, a criação, a ordem das coisas, o destino, o propósito e mudanças históricas e a origem de tudo o que nossos olhos apreendem e nossa imaginação sonha¹⁸. (HERDER, 1993, p. 80)

George Bisztray, catedrático da University of Toronto, afirma que, entre os mentores dos estudos folclóricos alemães, Herder e Jacob Grimm figuram como os mais notáveis, já que ambos “dedicaram igual atenção às questões de mito e folclore” tendo o interesse na linguagem como principal ponto de partida (2002, p. 233-234). Situa-se entre o final do século XVIII e início do XIX o auge do Romantismo alemão, período durante o qual o conto popular “foi reconhecido pela primeira vez como literatura oral da mais alta ordem”, ocupando, ainda que por um breve período, o patamar de “peça central da teoria literária romântica” (BIRRELL, 1983, p. xiii). O mais famoso etnógrafo, linguista e filólogo

¹⁷ Tradução livre do inglês. “If we consider the mythologies of peoples to be merely teachings about false gods, lapses of human reason, or lamentable cases of blind superstition, then in my opinion our outlook is too narrow.”

¹⁸ Tradução livre do inglês. “The mythology of a people gives us, so to speak, the entire metaphysics of that people’s earliest condition in all the shades of their way of thinking. Mythical expressions also provide us with a people’s oldest symbolism and tactics of the heart and mind. Undeniably, mythology is an invaluable gold mine of human thoughts and institutions, not just for the historian in tracing the origins of peoples [...]. The examination of several mythologies becomes then not only a history but also an applied critique of human reasoning about God, the world, creation, the order of things, destiny, purpose, and historical changes and origin of everything that our eyes apprehend and our imagination dreams.”

alemão, Jacob Grimm, discípulo da filosofia herdiana, tornou-se mundialmente conhecido ao publicar, a partir de 1812, junto de seu irmão Wilhelm, a obra *Kinder- und Hausmärchen* (*Contos infantis e do Lar*), mais conhecida como *Contos de Grimm*, inicialmente criticada por conter passagens impróprias para crianças, descrições violentas, automutilação e insinuações sexuais, as quais foram sendo editadas pelos próprios irmãos ao longo das primeiras reimpressões. Jacob também publicou, entre outros livros, a *Gramática do Alemão* (1822), a *Mitologia Germânica* (1835), a *História da Língua Alemã* (1848) e o *Dicionário Alemão* (1854). Para os Grimm, mais notadamente Jacob, os contos de fadas estavam invariavelmente relacionados à história e às origens do alemão e das demais línguas germânicas, já que seriam testemunhos de um passado medieval mítico.

Quando Jacob e Wilhelm Grimm, inspirados pelo inesperado e impressionante sucesso de sua coleção de contos folclóricos, prepararam o segundo volume, em 1814, o prefácio logo invocou a formação duma identidade nacional, no horizonte de sua própria obra e dos textos recomendados. Para ser mais preciso, a constituição da identidade pessoal não mais se separaria da mediação de uma consciência nacional, e os esforços acadêmicos do editor adquiriram uma nova dignidade por meio da referência à formação de tal consciência. (GUMBRECHT, 2015, p. 28)

Os métodos de recolha e edição de textos inaugurados pelos Grimm – que buscavam lapidar os testemunhos e dar um tom mais literário aos contos e lendas – influenciaram a todos os demais etnógrafos europeus que empreenderam a recolha em seus países após o *Kinder- und Hausmärchen*. A professora e pesquisadora Karin Volobuef (2013) anota que, de início, as primeiras fontes orais dos irmãos Grimm foram amigos e conhecidos – inclusive uma das filhas das informantes que acabou se casando com Wilhelm. Trata-se da família de um farmacêutico local, um filho de sapateiro, uma professora e filha de pastor, e, em especial, a mulher de um alfaiate chamada Katharina Dorothea Viehmann (1755-1815), que frequentava a casa dos Grimm para vender hortaliças. Volobuef anota que, no total, ela forneceu 37 contos, tornando-se “a maior tributária dos Grimm”. Sobre a estética literária aplicada pelos Grimm aos contos populares, a pesquisadora afirma que os irmãos “procederam a um complexo trabalho de depuração dos textos, que não apenas os adequou ao público-alvo do espaço doméstico da

classe média burguesa, como também lapidou seu caráter estético, potencializando assim seu efeito artístico”¹⁹.

Teófilo Braga filia-se diretamente aos trabalhos de Jacob Grimm, em quem se espelha. Nos estudos que abrem o primeiro volume de sua edição dos *Contos Tradicionais do Povo Português*, Braga afirma que

Com a intuição do génio criador, encetou Jacob Grimm a investigação dos contos populares nos vários estados da Alemanha, no começo do século XIX, quando esta forma tradicional, desnaturada pelas divagações literárias, parecia condenada a perder-se na transmissão oral inconsciente. Jacob Grimm e seu irmão publicaram entre 1812 e 1814 a colecção do *Kinder- und Hausmärchen*, revelando que estas narrativas espontâneas continham uma riqueza de fantasia que ultrapassava todo o poder da invenção artística, e mais ainda, que essas situações dramáticas, esses personagens fantásticos eram os últimos restos das concepções míticas dos povos áricos²⁰, que se foram transformando para se adaptarem à corrente da civilização moderna. (BRAGA, 1999, p. 32)

Teófilo Braga entende que Jacob Grimm foi inspirado por uma genialidade divina e também endossa sua proposição máxima, a de que “nas tradições populares não existe mentira” (BRAGA, 1995, p. 50). Em outubro de 1910 o jornal alemão *Frankfurter Zeitung* chega a comparar o trabalho etnográfico de Teófilo Braga, que à época era o presidente provisional da República Portuguesa, ao do próprio Grimm, afirmando que

o que ele fez pelo seu povo é nada mais nem nada menos do que a ressurreição do seu passado literário, a reanimação de todas as tendências nacionais e patrióticas como elas sobressaem da lenda e da moral, da poesia e das tradições de Portugal. (BRAGA, 1995, p. 23)

Tal menção honrosa é recebida por Teófilo como um elogio de grandeza inestimável. Para o pesquisador português, a mitologia popular é verdadeira e capaz de revelar diferentes *estados mentais* – cabe ressaltar que a filosofia histórica expressa por Braga está diretamente ligada ao Positivismo²¹ e às vertentes histórico-evolutivas do pensamento

¹⁹ VOLOBUEF, Karin. *Contos de fadas dos Irmãos Grimm*. Artigo on-line publicado em 10 jan. 2013. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/carta-fundamental-arquivo/contos-de-fadas-dos-irmaos-grimm>. Acesso em 13 jul. 2017. Karin Volobuef é doutora em Literatura Alemã e professora do Departamento de Letras Modernas da Unesp (Araraquara).

²⁰ Árico: relativo ao grupo étnico ariano, o qual o evolucionismo do século XIX classificou como sendo a raça comum aos indo-europeus não-miscigenados; associa-se comumente “ariano” a “germânico” ou “nórdico”.

²¹ Em seu ensaio *Teófilo Braga, camonista*, Carlos Cunha afirma que “a perspectiva de Teófilo Braga sobre a literatura é mais étnica e sociológica do que estética” e, especificamente em relação à leitura da obra

humano de base hegeliana²² para as quais o modo de pensar dos homens primitivos corresponde à infância intelectual da humanidade. Para o etnógrafo português, Jacob Grimm foi determinante no resgate e preservação da cultura germânica de raiz, assombrada pelo catolicismo unificador:

Sob o aparato formal da unificação católica que destruiu durante séculos o que o gênio alemão estava introduzindo na história, foi o inextinguível Grimm, unicamente ajudado pela linguagem vulgar, pelas locuções, pelos anexins, pelos vestígios dos velhos poemas, pelos contratos civis, pelas crônicas, lendas e contos, que tornou a dar vida a essa raça violada por uma doutrina que lhe foi imposta. (BRAGA, 1880, p. 23)

É no primeiro volume da revista *O Positivismo* (1878-1879), dirigida por Teófilo e Julio de Mattos, que Adolfo Coelho faz suas considerações acerca da tradição iniciada pelos Grimm, afirmando que os contos recolhidos por Jacob e Wilhelm constituem “a primeira coleção de contos verdadeiramente populares” (1879, p. 74). A partir desse conjunto de narrativas, Adolfo Coelho formula quatro convicções: (1) a de que os contos populares podem remeter não apenas ao medievo, mas também à antiguidade; (2) que grande parte dessas lendas e contos são mitos propriamente ditos ou de origem mítica; (3) que um mesmo conto se encontra em diferentes povos, mesmo aqueles separados por grandes distâncias geográficas; e (4) que as raízes desses contos se acham em numerosas obras literárias importantes de diversas épocas e nações (COELHO, 1879, p. 74-75). As formulações de Adolfo Coelho, ainda que mais ponderadas e generalizantes, contribuem para uma compreensão menos restrita em relação à pertença dos contos populares a determinadas culturas ou nações. Ou seja, os quatro pontos de Adolfo Coelho supõem uma rede de intersecções entre diferentes mitologias europeias, a qual se mostra presente em variantes de contos recolhidos em diferentes localidades, e, por isso mesmo, riquíssima em possibilidades analíticas no campo dos estudos etnográficos.

camoniana feita pelo etnógrafo, Cunha destaca que após sua adesão ao positivismo, Braga passou a articular a biografia camoniana com a história de Portugal, uma atitude típica do movimento romântico que foi intensificada por Braga “mediante a sua concepção étnica da nação” (CUNHA, 2011).

²² “Hegel propõe ao pensamento filosófico ocidental moderno uma justificativa apaziguadora dos conflitos teóricos vividos até então ao apresentar a história do saber humano como um caminho ascendente rumo ao seu esclarecimento” (FILHO, 2012, p. 1), ou seja, um caminho que vai do pensamento rudimentar e infantil dos povos primitivos e pagão até o esclarecimento moderno proveniente da fé protestante.

José Leite de Vasconcelos, por sua vez, compartilha e desenvolve as proposições de Braga e Coelho, também em consonância com a vertente herdiana presente em Grimm. Suas considerações superam os aspectos formais que giram em torno das ciências que compõem os domínios da etnografia, como a história, filosofia, antropologia e filologia. O pesquisador português afirma que “as superstições, os costumes, os jogos, os contos, as cantigas, as adivinhas, as rimas infantis, os ensalmos, as orações, as xacaras, todas essas tradições que constituem o *Folk-lore*” podem parecer, para alguns, objetos de estudo irrelevantes, “proprios exclusivamente de espíritos ignorantes e rudes” (1882, p. vii), mas, contra essa visão, elenca sete importantes razões que justificam o estudo acerca das tradições populares: (1) são reveladoras do modo como o povo encara a Natureza e a vida em sociedade; (2) dão pistas sobre o passado de diferentes povos, sobre o que era transmitido de povo a povo e o que lhes é comum; (3) dão conta dos limites estéticos do povo que as repetem; (4) denunciam o grau de comunicação que houve entre escritores literários e o povo; (5) revelam formas dialetais arcaicas que muito interessam à glotologia; (6) têm importância prática na educação infantil, já que providenciam formação física (por conta dos jogos populares), moral e intelectual; e (7) quando estudadas e elucidadas, promovem a correção das crenças errôneas que levaram os inquisidores a queimar uma porção de gente (1882, p. viii-xi). No campo da educação, em especial, Leite de Vasconcelos ressalta:

Os costumes populares no ensino têm ainda a vantagem de fortalecer o cerebro da creança no respeito da nacionalidade, aqui representada num dos seus mais importantes elementos, – a tradição. Muita gente achará extraordinario o que digo, mas o que é certo é que na Allemanha, e outros paizes mais adeantados do que o nosso, se practica assim; e então Portugal não fazia nada de mais se os imitasse. (VASCONCELOS, 1882, p. x)

A partir das considerações didaticamente apresentadas pelo etnógrafo e aqui resumidas, verifica-se sua filiação aos mesmos princípios norteadores de Teófilo Braga e Adolfo Coelho. A associação da literatura popular à essência de uma nação parece atingir um nível ainda maior em Almeida Garrett, que na introdução aos três volumes do seu *Romanceiro* faz críticas ferrenhas à artificialidade da arte literária baseada na inspiração em modelos clássicos ou em formas poéticas estrangeiras. Para o autor, “nenhuma coisa pode ser nacional se não é popular” (GARRETT, 1853, p. xxv), já que “o tom e o espírito

verdadeiro português” só podem ser encontrados “no grande livro nacional, que é o povo e as suas tradições e as suas virtudes e os seus vícios, e as suas crenças e os seus erros” (GARRETT, 1851, p. xiii). Garrett, pioneiro português na recolha dos rimances poéticos, idealizou seu trabalho em oposição às formas literárias que considerava arcaicas e academicistas demais.

Pretendo suprir uma grande falha na nossa literatura com o trabalho que intentei nesta coleção. Não quero compor uma obra erudita para me colocar entre os filólogos e antiquários, e pôr mais um volume na estante de seus gabinetes. Desejo fazer uma coisa útil, um livro popular; e para que o seja, torná-lo agradável quanto eu saiba e possa. As academias que elaborem dissertações cronológicas e críticas para uso dos sábios. O meu ofício é outro: é popularizar o estudo da nossa litteratura primitiva, dos seus documentos mais antigos e mais originais, para dirigir a revolução literária que se declarou no país, mostrando aos novos engenhos que estão em suas fileiras os tipos verdadeiros da nacionalidade que procuram, e que em nós mesmos, não entre os modelos estrangeiros, se devem encontrar. (GARRETT, 1851, p. v-vi)

Quase como um manifesto em louvor da poética popular, Garrett ainda postula que “as lendas continuam a ser a verdadeira poesia nacional”, ao passo em que “tudo o mais é corrompido pelo mau gosto dos cultos”, que “conseguem tirar toda a cor à literatura portuguesa de todos os gêneros” (GARRETT, 1851, p. xxxvi). A partir deste panorama, sob a óptica dos próprios etnógrafos coligidores, compreende-se os princípios gerais que pautaram o início da recolha de contos e tradições populares em Portugal.

No capítulo a seguir iniciam-se as considerações específicas sobre o Diabo na tradição bíblica em oposição aos diabos populares presentes nos testemunhos recolhidos pelos pesquisadores aqui elencados e outros coligidores que também se dedicaram à missão de preservar as tradições populares em livro.

4. ACEPÇÕES DA FIGURA DIABÓLICA

Ao longo de toda história do Cristianismo, a exegese bíblica se ocupou em estudar as obras do Diabo, seus domínios, suas atribuições, o Inferno e uma série de outros temas

caros à escatologia. Os tratados demonológicos que abundaram durante os anos sombrios de caça às bruxas deram conta de uma variadíssima gama de formas de aparição do Diabo, ampliando seus poderes na tentativa de moralizar os fiéis e atraí-los ao seio da Igreja de forma submissa. Se por um lado o discurso oficial da Igreja reforçava um *ethos* invariavelmente pernicioso do inimigo de Deus, por outro a cultura popular tratou de anular, inverter e subverter suas ações, carnavalizando o Diabo e seus agentes, taxando-o de bobo e até mesmo cultivando uma relação benéfica com ele.

Este capítulo tratará dessas diferentes acepções da figura diabólica, a oficial e a popular. A partir do texto bíblico e de sua interpretação será delineado o perfil geral de Lúcifer, suas origens e atribuições, para, em seguida, dissertar sobre a tão contundente cultura do medo do inferno propagada sobretudo durante o início da Idade Moderna. Será apresentado também um panorama teórico a respeito das estratégias populares de enfrentamento dessa entidade para que as análises textuais conduzidas posteriormente estejam devidamente embasadas no tocante ao ciclo de narrativas do bom diabo, muito ligadas ao processo de diabolização de figuras míticas pagãs que será explorado na terceira seção deste capítulo. Em paralelo, como forma de complementar o aporte teórico, serão apresentadas representações iconográficas do Diabo em consonância à época e acepções mencionadas.

4.1. O DIABO NA TRADIÇÃO CRISTÃ

O anjo Lúcifer, aquele que é portador de luz, a estrela da manhã, é mencionado pela primeira vez no livro do profeta Isaías, no Antigo Testamento. Nele há uma breve narração a respeito de um ser de natureza celestial que quis se assemelhar ao Altíssimo:

Como caíste desde o céu, ó Lúcifer, filho da alva! Como foste cortado por terra, tu que debilitavas as nações! E tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu, acima das estrelas de Deus, exaltarei o meu trono, e no monte da congregação me assentarei, aos lados do norte. Subirei sobre as alturas das nuvens, e serei

semelhante ao Altíssimo. E contudo levado serás ao inferno, ao mais profundo do abismo. (Isaías 14:12-15)

Outras informações acerca da natureza resplandecente desse anjo caído são encontradas no livro do profeta Ezequiel, o qual declara que esse anjo era um querubim, ou seja, ocupava os mais altos postos celestiais, ao lado dos serafins.

Tu eras o querubim, ungido para cobrir, e te estabeleci; no monte santo de Deus estavas, no meio das pedras afogueadas andavas. Perfeito eras nos teus caminhos, desde o dia em que foste criado, até que se achou iniquidade em ti. Na multiplicação do teu comércio encheram o teu interior de violência, e pecaste; por isso te lancei, profanado, do monte de Deus, e te fiz perecer, ó querubim cobridor, do meio das pedras afogueadas. Elevou-se o teu coração por causa da tua formosura, corrompeste a tua sabedoria por causa do teu resplendor; por terra te lancei, diante dos reis te pus, para que olhem para ti. (Ezequiel 28:14-17)

Segundo o texto bíblico, a queda de Lúcifer está associada à intenção de tornar-se maior que o próprio Deus, movido por uma vaidade elevada que acaba por deteriorar sua sabedoria. Corrompido pelo pecado, Lúcifer é expulso das mansões celestiais e, de acordo com as visões escatológicas do apóstolo João relatadas no livro do Apocalipse, após uma batalha vencida pelo anjo Miguel, Lúcifer e seus anjos foram precipitados à terra:

E houve batalha no céu; Miguel e os seus anjos batalhavam contra o dragão, e batalhavam o dragão e os seus anjos; Mas não prevaleceram, nem mais o seu lugar se achou nos céus. E foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, chamada o Diabo, e Satanás, que engana todo o mundo; ele foi precipitado na terra, e os seus anjos foram lançados com ele. (Apocalipse 12:7-9)

Há neste trecho de Apocalipse uma referência direta à “antiga serpente”, a qual remete ao primeiro episódio de pecado da história da humanidade, a queda do homem, de acordo com a teoria criacionista²³. Presente desde o Éden, o inimigo de Deus foi o responsável pela corrupção de sua mais perfeita criação e, por conseguinte, pela propagação das dores e maldades na Terra – até então tudo era perfeito, sem doenças ou morte. A partir da queda do homem a natureza passa a se degenerar; há a conquista da consciência do bem

²³ Teoria de base bíblica fundamentada no livro de Gênesis, segundo a qual o mundo e tudo o que nele há são criações de Deus. O filósofo Márcio Rodrigues Horta define o Criacionismo “segundo o relato contido no Gênesis”, no qual “Deus teria criado os primeiros exemplares das espécies então existentes instantaneamente e, em seguida, eles teriam multiplicado naturalmente enquanto espalhavam-se pelo mundo [...] O homem, central na criação, teria sido criado à imagem e semelhança do criador e fadado a dominar todos os outros seres vivos, além da própria natureza” (HORTA, 2005, p. 103). “No princípio criou Deus o céu e a terra” (Gênesis 1:1).

e do mal, sendo natural a inclinação ao mal pelo fato de todos já nascerem do pecado. Em outras palavras, Lúcifer, expulso do céu, assume o papel de tentador e, fazendo-o com sucesso, torna-se a causa da danação completa da vida terrena, a raiz de todos os males. Além de ser o grande dragão, o anjo caído também passa a ser chamado de Diabo e Satanás, termos de origens distintas. *Diabo* é um termo de origem grega (*diábolos*) para designar aquele que calunia ou acusa. *Satanás*, por sua vez, é um termo de raízes semíticas (*Satan*) e se refere ao adversário, aquele que é hostil. Em ambos os casos, a terminologia aponta para a caracterização daquele que ocupa a posição de opositor, antagonista. A célebre passagem da tentação de Jesus no deserto, em que há uma conversa direta com o Diabo, ressalta as definições dos dois termos mencionados, já que no referido episódio os ataques feitos a Cristo foram de natureza retórica, como se o Diabo fosse um advogado de acusação, utilizando até mesmo passagens da própria Bíblia na tentativa de levar Jesus a pecar.

Segundo Jeffrey Russell (1992, p. 41), um dos maiores estudiosos da história do Diabo, a primeira representação imagética de Lúcifer de que se tem notícia é no mosaico *Cristo separando as ovelhas dos bodes*, datado do século VI, presente na nave da basílica de Sant'Apollinare Nuovo em Ravenna, Itália (Imagem 2, na página seguinte). A cena faz referência à parábola dos dez talentos proferida por Jesus no Monte das Oliveiras:

E quando o Filho do homem vier em sua glória, e todos os santos anjos com ele, então se assentará no trono da sua glória; E todas as nações serão reunidas diante dele, e apartará uns dos outros, como o pastor aparta dos bodes as ovelhas; E porá as ovelhas à sua direita, mas os bodes à esquerda [...] Então dirá também aos que estiverem à sua esquerda: Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno, preparado para o diabo e seus anjos. (Mateus 25:31-41)

Eis um dos vários registros bíblicos que associam os salvos às ovelhas e os perdidos aos bodes, bem como a direita à Deus e a esquerda ao Diabo, tradição que está na raiz da famigerada perseguição aos canhotos e que contribui para a aparência caprina do Diabo nos séculos posteriores. Note-se também que no referido mosaico a cor vermelha ainda não faz referência a Lúcifer – sua veste, de cor fria, recebe menos destaque que a do anjo à direita de Cristo.

Imagem 2: *Cristo separando as ovelhas dos bodes.* Mosaico do século VI. Basílica de Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna, Itália.

Russell (1992, p. 94) alega que a exegese bíblica indica que Satanás dominou o mundo desde o pecado original até a ressurreição de Cristo; ao morrer, Jesus levou consigo todo o pecado do mundo, desceu às profundezas, retirou as chaves do inferno das mãos de Satanás e ressuscitou ao terceiro dia trazendo consigo uma nova liberdade aos homens. A morte de Jesus remetia à antiga prática de sacrifício de ovelhas como forma de purificação dos pecados, mas agora essa purificação se dava em escala global, com o filho de Deus se entregando em favor dos homens, para que seus pecados fossem perdoados. Daí em diante, o livre arbítrio passa a ocupar um lugar central na teologia cristã, pois, apesar da luta contra o mal não se extinguir, o Diabo foi vencido e sua influência no mundo tem os dias contados: até a segunda vinda de Jesus, quando será acorrentado e completamente destruído junto de seus anjos.

Entende-se que, com a derrota de Lúcifer e sua ruína anunciada, resta aos cristãos permanecerem firmes na fé e vencerem as tentações do inimigo como Jesus o fez. Escolher os caminhos do mal e associar-se a ele torna-se então uma escolha “irracional”, feita por hereges da mais elevada vileza, pois, mesmo podendo estar ao lado do vencedor e da fé verdadeira, decidem por razões torpes compactuar com um ser derrotado na tentativa de conquistar tesouros terrenos. No contexto da Inquisição, tal pecado contra a cristandade só pode ser expiado por meio da morte; bruxas, feiticeiras, necromantes, astrólogos e toda sorte de homens que se associam às artes ditas diabólicas condenam-se espontaneamente ao negarem a Deus e, nesse sentido, a morte passa a ser apenas uma consequência dessa escolha, “porque o salário do pecado é a morte, mas o dom gratuito de Deus é a vida eterna, por Cristo Jesus nosso Senhor” (Romanos 6:23).

Note-se que a ideia que subjaz à queda de Lúcifer e seus anjos é a de que, mesmo que todos façam parte dos planos de um Deus onipotente, onisciente e onipresente, tanto homens quanto anjos possuem livre arbítrio e são abençoados ou castigados a depender das escolhas que fazem. No contexto bíblico, o Diabo não pode, por seus próprios poderes, levar o homem à danação. Jó, célebre personagem do Antigo Testamento, tem sua fé testada pelo Diabo com anuência do próprio Deus. Ele perde seus bens, seu filho e sua esposa mas ainda assim não nega sua fé. Para realizar suas obras malignas, Satã precisa da ajuda dos homens, seja possuindo aqueles que não estão firmes na fé, seja pela associação voluntária já citada anteriormente. O próprio Deus diz a João:

Quem vencer, herdará todas as coisas; e eu serei seu Deus, e ele será meu filho. Mas, quanto aos tímidos, e aos incrédulos, e aos abomináveis, e aos homicidas, e aos que se prostituem, e aos feiticeiros, e aos idólatras e a todos os mentirosos, a sua parte será no lago que arde com fogo e enxofre. (Apocalipse 21:7,8)

O mesmo castigo eterno está previsto para o Diabo e seus cúmplices no dia do Juízo Final: “E o diabo, que os enganava, foi lançado no lago de fogo e enxofre, onde estão a besta e o falso profeta; e de dia e de noite serão atormentados para todo o sempre.” (Apocalipse 20:10). Em síntese, o perfil diabólico apresentado pela Bíblia aponta para um inimigo tentador, acusador e hostil, associado a tudo o que é oposto à santidade de Deus. Os grandes desastres e infortúnios narrados pela Bíblia são consequências da filiação do

homem ao Diabo e aos pecados por ele promovidos – o dilúvio, a destruição de Sodoma e Gomorra, a devastação do Templo, a tomada da cidade Jericó, as grandes fomes, as pestes, etc. No contexto bíblico não há um desvio sequer na personalidade nefasta de Satanás em sua intenção de levar consigo, no dia do Grande Juízo, o maior número possível de homens para serem com ele destruídos. Henry Kelly (2006, p. 208) afirma que Satã e seus anjos foram posteriormente associados aos deuses pagãos pelos primeiros padres e teólogos da Igreja. Essa noção, segundo ele, fora de fundamental importância para levar a cabo o processo cristianizador de cerimônias e entidades pagãs, entendidas como formas de idolatria que precisavam ser adaptadas ao contexto cristão já que não podiam ser completamente destituídas de sua importância social. A Bíblia também faz menção a uma série de demônios menores, dos quais fazem parte os anjos caídos, monstros da Terra e deuses pagãos; uma listagem deles está presente nas *Obras do Diabinho da Mão Furada* e será devidamente analisada no capítulo correspondente às fontes populares desta novela exemplar; a caracterização do Diabo com chifres, rabo e tridente também será explorada oportunamente.

4.2. A CULTURA DO MEDO DO INFERNO E O DIABO POPULAR

Em sua obra *História do medo no Ocidente (1300-1800): Uma cidade sitiada*, o historiador francês Jean Delumeau situa no começo da Idade Moderna o período em que o inferno e o Diabo mais assombraram a imaginação dos homens ocidentais (DELUMEAU, 2009, p. 367). Há notícia de ao menos 340 tratados demonológicos publicados entre os séculos XVI e XVII, muitos deles empreendidos no contexto da caça às bruxas. Delumeau alega que a civilização ocidental chega à Idade Moderna com “um acúmulo de agressões e de medos, portanto de estresses emocionais”, provocados pelos desastres que se sucederam da “peste negra às guerras religiosas” (2009, p. 32). Os líderes religiosos de então trataram de associar as calamidades mundiais à ira de um Deus vingativo, desapontado com a corrupção humana tal como à época do dilúvio ou da destruição de Sodoma e Gomorra,

episódios em que a terra foi castigada pela maldade dos homens. Nesse novo contexto de pragas sequenciais seria imprescindível uma submissão universal às vontades Deus a fim de evitar mais catástrofes.

A epístola de Paulo aos Efésios deixa claro que a luta dos cristãos contra o pecado não é de natureza carnal, mas sim espiritual. É por intermédio do diabo e seus agentes que o pecado se instala entre os homens, os quais se transformam em marionetes das forças malignas e de toda sua hierarquia infernal.

Revesti-vos de toda a armadura de Deus, para que possais estar firmes contra as astutas ciladas do diabo. Porque não temos que lutar contra a carne e o sangue, mas, sim, contra os principados, contra as potestades, contra os príncipes das trevas deste século, contra as hostes espirituais da maldade, nos lugares celestiais. (Efésios 6:11,12)

Gustaf Wingren (2006, p. 134-135) afirma que, segundo Lutero, não se deve acreditar apenas no Deus vivo, mas também no diabo vivo, já que, assim como Deus está presente em todo lugar, também está o diabo. O pesquisador cita um trecho da *Carta Aberta com respeito ao Severo Livro contra os Camponeses*, publicada por Lutero em 1525, que diz:

A Escritura diz que somos prisioneiros do diabo, nosso príncipe e deus. Somos forçados a fazer o que ele quer e nos instiga a fazer [...]. Devemos clamar a Deus para nos ajudar e resistir ao pecado e àquilo que é errado. A certeza da presença ativa do diabo leva-nos à oração. (WINGREN, 2006, p. 135)

Delumeau adiciona à teologia luterana a noção de que tudo o que se encontra na terra jaz no maligno: “o pão que comemos, a bebida que bebemos, as roupas que usamos, ainda mais o ar que respiramos e tudo o que pertence à nossa vida na carne” pertence ao império do diabo (2009, p. 372). Para o historiador francês, “doutores católicos e protestantes concordam em pensar que o Inimigo esforça-se sem descanso para prejudicar sua infeliz vítima da terra” (DELUMEAU, 2009, p. 373). O padre jesuíta Severino de São Modesto escreve, em 1750, que “o navegante, que por medo de morrer afogado lança ao mar suas riquezas, livremente as lança”, da mesma forma que o pecador que “resiste à tentação grave por medo do mesmo inferno, sem dúvida que faz atos meritórios” (1750, p. 374), na medida em que o medo não se opõe à liberdade na visão do religioso. Nesse

sentido, os atos de arrependimento e conversão à Deus motivados pelo medo da danação eterna são válidos e bem-vindos.

Robert Muchembled postula que, durante essa voga “imparável de demonismo” que atravessou a Europa no século XVII,

Tanto os católicos como os protestantes comungam de uma mesma visão – uns e outros têm, com efeito, a impressão de que um abismo infernal se abre debaixo dos seus pés e de que, a qualquer momento, o seu ser e o seu corpo podem ser invadidos pelo Demônio. Uma tal visão põe necessariamente em marcha um mecanismo de profunda culpabilização pessoal que força o indivíduo a procurar desesperadamente provas e indícios de que o Criador não abandonou os homens. (MUCHEMBLED, 2000, p. 153)

Os discursos de Delumeau e Muchembled estão em consonância no que se refere à compreensão de um Deus vingativo e distante que assombra o imaginário do homem moderno. Em ambos encontramos a informação de que as obras de Satanás na terra são autorizadas por Deus, que o tornava mais presente na vida dos homens como forma de testá-los em seus limites, como fez a Jó.

O fato é que, mesmo nessa época de intenso terror espiritual, “coexistiram duas representações diferentes de Satã: uma popular, a outra elitista, sendo esta a mais trágica” (DELUMEAU, 2009, p. 369). A representação “elitista” do diabo está fundamentada nos pressupostos até aqui apresentados, ou seja, baseava-se na figura de um cruel tentador e perseguidor dos homens, causador de tragédias, pestes, catástrofes e destruições em massa. Esse diabo impetuoso levaria consigo ao inferno todos aqueles que estivessem fracos na fé e cedessem às suas artimanhas. No contexto popular, o diabo “não é designado por um nome bíblico” e “a cor negra (característica de Satã) não lhe é atribuída”; eles geralmente são verdes, azuis ou amarelos, “o que parece ligá-los a divindades muito antigas”, típicas das florestas (DELUMEAU, 2009, p. 369). Para o historiador francês, as referências encontradas no arquétipo do diabo popular (pequeno, deformado, passível de ser adulado, benfazejo, familiar e humano) o colocam no mesmo patamar de entidades típicas dos contos campestres, como os duendes. Avessa ao “diabo do catecismo”, Delumeau alega que “a cultura popular assim se defendeu, não sem sucesso, contra a teologia aterrorizante dos intelectuais” (DELUMEAU, 2009, p. 370). A “elite pensante” e os doutores da Igreja

esforçaram-se em abolir a crença nesse tipo de diabo, mas não foram capazes de suplantar tal representação tão enraizada na tradição popular.

Jeffrey Russell também corrobora a existência de duas representações distintas do Diabo, uma popular e uma elitista; a popular – advinda da religião dos “ignorantes” – consistia em ideias teológicas distorcidas em relação ao molde oficial, combinadas com elementos lendários e folclóricos:

A tendência monástica de enfatizar o poder do Diabo foi equilibrada pela tendência oposta do folclore e das lendas para fazer Satanás parecer ridículo e impotente. Esta foi uma reação psicológica natural contra os terrores da visão monástica [...]. As crenças populares e folclóricas foram definidas menos acentuadamente do que as da teologia; o Diabo folclórico se confunde com outras figuras de poder negativo, como gigantes, dragões, fantasmas, monstros, bestas antropomórficas e as “pessoas pequenas”²⁴. (RUSSELL, 1992, p. 111)

Robert Muchembled faz menção ao testemunho de Raoul Galber, monge do século XI que afirmou ter encontrado o Diabo três vezes na vida. Segundo o relato, ele teria a aparência de um “anão disforme”, o que o aproxima das “pessoas pequenas” citadas por Russell. A descrição prossegue com mais uma série de detalhes:

Era, pelo que pude ver, um ser de pequena estatura, com um pescoço magríssimo, um rosto macilento, olhos muito negros, uma testa crispada de rugas, um nariz estreito, uma boca saliente, os lábios inchados, um queixo muito direito mas pouco esboçado, uma barba de bode, as orelhas peludas e afiadas, o cabelo hirsuto²⁵, dentes de cão, um crânio pontiagudo, o peito inchado, umas costas com marreca, um rabo fremente, roupas sórdidas. (MUCHEMBLED, 2001, p. 25)

A descrição mencionada pelo historiador francês denuncia que traços típicos do diabo folclórico podiam ser atribuídos ao oficial mesmo na fala de um eclesiástico. Muchembled destaca que versões que circulavam na Europa a respeito da natureza do Demônio eram numerosas e muito diversas; afirma também que as culturas existentes no continente (céltica, germânica, eslava e escandinava) mantinham vivas as suas acepções da

²⁴ Tradução livre. “The monastic tendency to emphasize de Devil’s power was balanced by the opposite tendency of folklore and legend to make Satan seem ridiculous and impotent. This was a natural psychological reaction against the terrors of the monastic view [...]. Popular and folklore beliefs were defined less sharply than those of theology; the folklore Devil shades into other negative power figures such as giants, dragons, ghosts, monsters, weranimals, and the “little people”.

²⁵ Hirsuto: cabeludo, cheio de pêlos.

figura diabólica, as quais “o cristianismo não conseguia facilmente tapar com o manto da uniformidade” (MUCHEMBLED, 2001, p. 27). O historiador concorda com Jeffrey Russell ao ressaltar que a visão “propriamente cristã de Diabo foi fortemente influenciada por elementos folclóricos” que já estavam enraizados nas tradições populares; a religião cristã, pressionada pela cultura de seus fiéis, teve de acolher “elementos religiosos e culturais que lhe eram estranhos” na tentativa de sufocar a possibilidade de uma religião paralela (MUCHEMBLED, 2001, p. 27). Avila (2008, p. 108) afirma que “pode-se traçar um parentesco entre esse Diabo popular e os duendes e feiticeiras dos contos de fadas europeus”. Laura de Mello e Souza faz menção a um “tempo folclórico em que os demônios eram familiares, domésticos” (1986, p. 143). Oronzo Giordano também destaca que

En la fantasía popular había también diablos buenos, alegres y enredosos como los duendes y los gnomos de la mitología germánica, siempre dispuestos a las burlas y a las bromas; con este tipo de diablillos se podía llegar fácilmente a buenos acuerdos y obtener de ellos fáciles ayudas. (1983, p. 109)

É consensual a existência de uma religiosidade popular paralela à oficial que foi responsável por uma série de adaptações da figura diabólica, possibilitando a admissão do Diabo como um pequeno ser, mais semelhante aos anões e gnomos do que ao anjo caído da Bíblia. O processo de diabolização de figuras míticas do folclore pagão será explorado no capítulo a seguir, bem como nas considerações sobre bruxas e fadas. O ciclo de narrativas populares do bom diabo é originário desse inconsciente coletivo que *desespiritualiza* o Diabo e o torna terreno, mais próximo dos homens do que Deus.

4.3. FOLCLORE, SERES FANTÁSTICOS E DIABOLIZAÇÃO

A crescente propagação do Cristianismo pela Europa fez com que o Diabo assumisse o papel de oponente em diversos contos populares. Essa é a proposição do professor e pesquisador norte-americano Donald Haase (2008, p. 44) que norteia o estudo a ser desenvolvido neste capítulo. A folclorística inglesa destaca que “como o Cristianismo varreu a Inglaterra, muitas das personagens das histórias existentes foram substituídas por

figuras cristãs” (DOUGLAS; KEDING, 2005, p. 208). Como mencionado anteriormente, a tarefa de construir pontes e viver debaixo delas é comumente associada aos trolls, uma espécie de gigante típico do folclore escandinavo, criatura horrenda e disforme que costuma cobrar pedágios e pregar peças naqueles que tentam atravessar as pontes em que residem; o que se constata em grande parte das antologias de contos populares europeus publicadas sobretudo durante o século XIX é que o próprio Diabo passa a ser responsável pela construção de pontes, tema a ser melhor explorado no capítulo dedicado às pontes construídas pelo Diabo em Portugal.

A pesquisadora de folclore esloveno Monika Kropelj (2012, p. 221) propõe que os diabos das narrativas folclóricas quase nunca se confundem com aqueles das descrições teológicas de Satanás. Para a pesquisadora, a caracterização dos diabos folclóricos é devedora das antigas entidades pagãs, notadamente o deus grego Pá, cuja figura caprina (Imagem 3), com chifres, falo ereto, barba e pés fendidos acabou influenciando toda uma tradição imagética do Diabo como um bode humanóide. Na mitologia grega, Pá é considerado o deus da natureza e, mais especificamente, dos bosques, campos, rebanhos e pastores. Tal entidade teria origem no relacionamento de Zeus com Amalteia, ninfa que possuía a cabra que amamentou o recém-nascido Zeus ou, em outras versões, a própria cabra. A grande popularidade de Pá, sobretudo em meio aos camponeses, fez dele um dos principais representantes do panteão de deuses gregos, resumindo em si a noção antropomórfica da natureza como um todo. Na mitologia latina, Pá recebe o nome de Fauno, símbolo do mundo justamente por sua ligação com as divindades naturais como as ninfas e os animais sagrados, bem como por simbolizar a natureza e o universo.

Imagem 3: À esquerda, ilustração de uma cratera grega onde o deus Pã é retratado perseguindo um pastor. Esta cratera de cerâmica ática é datada do Período Clássico Antigo, cerca de 470 a.C. (Museum of Fine Arts, Boston). À direita, gravura de Pã feita pelo francês Jean Baudoin presente na obra *Recueil d'emblemés divers avec des discours moraux, philosophiques et politiques tirez de diuers Autheurs, anciens et modernes*, de 1638 (pág. 164).

Alguns aspectos a respeito de tal divindade greco-latina merecem destaque, pois podem estar intimamente relacionados a acepções populares do diabo descrito nas narrativas folclóricas. Em primeiro lugar, Pã é uma entidade campesina, ou seja, não é um deus celeste ou olimpiano; está, portanto, condicionado à vida na terra, interagindo com pastores e outros homens do campo. Além disso, ao simbolizar o mundo na mitologia latina, Pã está posicionado no centro do principal panteão pagão ibérico, o que faz dele o alvo mais “óbvio” das ações cristianizadoras que diabolizaram entidades não-cristãs – nesse sentido, o lugar de destaque de Pã em meio aos outros deuses aponta para sua eleição como símbolo de um mal maior, o próprio Diabo; faz-se mister anotar que a Bíblia Sagrada não descreve o Diabo como portador de características caprinas, nem nenhuma outra entidade demoníaca. O que se verifica é uma associação do mal ao lado esquerdo e aos bodes. Em segundo lugar, a presença de Pã na natureza em suas célebres danças com as ninfas, notadamente durante a noite, faz com que seja possível uma conveniente associação (ou conversão) deste deus-bode com o Diabo *ele mesmo*, o qual preside as assembleias das bruxas, os sabás, celebrações noturnas que também contam com danças ritualísticas e cuja mística está intimamente vinculada aos poderes ocultos de elementos naturais. A

sexualidade desenfreada representada pelo falo ereto de Pã também o aproxima das devassidões sexuais presentes nas reuniões das bruxas com o Diabo, onde seria prestado um culto invertido com a intenção de ofender os dogmas oficiais da Igreja e as sagradas relações matrimoniais: as bruxas deveriam beijar o ânus do bode diabólico – em oposição ao ato de beijar as mãos do santo padre – e o sexo era “pervertido” pela realização de atos homossexuais – em oposição à união sagrada possível somente entre homens e mulheres. Sobre este tema, vale ressaltar que as relações homossexuais no contexto grego não eram compreendidas com a vileza característica da mundividência cristã.

O imaginário coletivo popular dá conta de um grande garfo de três pontas que o Diabo usa como cetro e que demônios menores utilizam para espetar pecadores no Inferno como parte da tortura eterna a que serão submetidos. O fato deste símbolo ser associado aos demônios também integra a série de conversões de motivos pagãos em características do mal. Sabe-se que o uso do tridente está vinculado a uma série de deuses das mais diversas mitologias muito anteriores à Era Cristã. Shiva, deus benigno da mitologia indiana, aparece comumente utilizando um tridente (ou *trishula*, arma com a qual ele destrói a ignorância nos seres humanos, segundo a tradição) em ilustrações que datam de milênios antes do nascimento de Cristo. O deus grego Poseidon (Netuno na mitologia romana), deus dos mares, também faz uso de uma lança de três pontas, tal qual os tritões, deuses marinhos da mesma mitologia, representados com os membros superiores humanos e cauda de peixe, a versão masculina das sereias.

Já a cor negra do anjo do mal é admitida em óbvia oposição à luminosidade dos seres celestiais; as grandes asas de penas brancas dos anjos celestes estão em oposição direta às asas de morcego dos seres demoníacos, animal utilizado como referência alada por possuir espécies cuja dieta se baseia no sangue humano, associado à vida, e também por ter hábitos de caça quase que exclusivamente noturnos e, portanto, representar com maestria os perigos da noite e a possibilidade do indivíduo ter a vida roubada quando em ambientes sombrios. Tais oposições, dia/noite, claro/escuro, luz/trevas, pombo/corvo, possuem

referências bíblicas e, somadas ao estereótipo do bode e ao uso do garfo de três pontas (tridente), compõem a noção geral que norteou as ilustrações do Diabo durante séculos.

O esforço empreendido em tornar diabólicas entidades da mitologia pagã pode ser compreendido como uma verdadeira luta de classes – nesse sentido há que se recordar da famigerada lista de pecadores exposta nas citações do livro do Apocalipse: idólatras, feiticeiros, astrólogos, efeminados, entre outros, constituem uma classe subalterna constantemente diabolizada por estar à margem das doutrinas cristãs. Na medida em que o esclarecimento acerca da verdadeira fé cristã e da inexistência de demônios bons estava nas mãos dos crentes letrados e entededores da palavra, a crença em entidades familiares, terrenas, oriundas da mitologia pagã estava diretamente associada às mentes mais ignorantes, sobretudo ao povo pobre do campo. Para o professor K. K. Ruthven (2010), o ato de desacreditar o mito qualificando-o como digno apenas das mentes infantis “tipifica a atitude do iluminismo, visto que é característico da mente racional conferir maturidade às suas próprias obras e achar diversos graus de imaturidade nos hábitos mentais alternativos” (p. 69). No Livro IX de sua obra *A Cidade de Deus*, Santo Agostinho interpela os que acreditam na existência de demônios bons. Como resposta à questão apresentada no Capítulo II do referido livro (*Entre os demónios [...] haverá alguns bons sob cuja protecção possa a alma humana alcançar a verdadeira felicidade?*), o eclesiástico faz uso da noção de racionalidade para embasar a crença no Deus verdadeiro:

Diz-se geralmente que há bons e maus demónios. Quer esta opinião seja dos platónicos quer seja de quaisquer outros, não se pode negligenciar a sua discussão. Convém que ninguém pense que se deve ater aos demónios pretensamente bons, com o desejo e o cuidado de, por seu intermédio, alcançar a benevolência dos deuses que considera bons, tendo em mira gozar, depois da morte, da sua sociedade; e, desta forma apanhado na rede dos espíritos malignos, vítima dos seus enganos, se arredaria para muito longe do verdadeiro Deus só com o qual, só no qual, só pelo qual a alma humana, isto é, a alma racional e intelectual é feliz. (AGOSTINHO, 1993, p. 823)

O professor e pesquisador norte-americano Carl Sagan (2016) afirma que “Santo Agostinho ficava exasperado com os demônios” (p. 140), isso porque as antigas noções de *demônio* não estavam em nada associadas exclusivamente aos seres malfazejos, muito menos à figura de Lúcifer – o anjo caído, o dragão do Apocalipse, a antiga serpente do Éden,

enfim, Satanás. Do grego *daemon*, a ideia de demônio estava mais ligada à *divindade* ou *espírito* de origem natural, não havendo uma pré-determinação dualística que separasse os *daemones* em bons e maus; a personalidade de um demônio seria então variável a depender do relacionamento que estabelecia com o humano. Temos que “Sócrates descrevia sua inspiração filosófica como obra de um demônio pessoal e benigno”, enquanto para Platão, seu discípulo, Deus criou os demônios como uma raça superior para que tornassem “as tribos dos homens felizes e unidas, ao cuidar de nós e nos dar paz, reverência, ordem e justiça que nunca falham” (SAGAN, 2016, p. 138-139).

Ainda que paulatino, o processo de cristianização de entidades, festas e crenças populares atreladas a costumes pagãos não pode ser entendido como um esforço infrutífero. Pelo contrário, um fato contundente referente aos dias atuais é o desconhecimento quase que completo das origens pagãs de festas religiosas institucionalizadas pela Igreja Católica, bem como datas comemorativas tidas como tipicamente cristãs, como a Páscoa, na medida em que o popular “coelhinho” é um símbolo pagão, emblema da fertilidade, ainda que a data seja relacionada à ressurreição de Cristo. Por outro lado, compreende-se a força das tradições populares quando se analisa o mesmo fato a partir da ideia de uma incapacidade do discurso teológico de suprimir por completo figuras, práticas e festividades pagãs, tendo sido necessário então realizar um longo processo de reinterpretação da cultura mitológica popular para que ela fosse englobada e adaptada aos anseios da empresa evangelizadora católica.

Na dimensão literária, os diferentes graus de influência da cristianização em território europeu são evidentes quando variantes de um mesmo mito são postos lado a lado em uma perspectiva que não se propõe a analisá-las com a intenção de eleger uma versão “original” ou “mais primitiva”, mas sim sob o viés da circulação em diferença, enquanto testemunhos orais, permeadas de aspectos que realçam cores locais e motivos próprios de cada povo, já que tais variantes são lidas e/ou ouvidas como “literatura tradicional” dos diversos países em que foram recolhidas. Com os exemplos dados a seguir, intenciona-se compreender que variantes de um mesmo conto podem, por exemplo, manter figuras

mitológicas pagãs ou diabolizá-las de acordo com os diferentes graus de propagação da fé cristã em cada comunidade.

As histórias de bebês trocados, por exemplo, são muito comuns no folclore europeu. Nessas narrativas, recém-nascidos humanos são trocados por bebês monstruosos gerados por trolls, gnomos, anões ou fadas. Não há uma motivação clara para que tais trocas ocorram, mas as razões mais recorrentes dão conta do simples desejo dessas entidades míticas de pregar peças nos pais. Em alguns casos, o que subjaz à troca é o anseio de ter um humano como escravo e, em outros, de ter o amor de uma criança humana. O fato é que tal crendice parece estar ligada ao sacrifício de crianças que nasciam com deficiências físicas ou mentais, associando tais deformações às obras malignas. No terceiro conto da série *Os gnomos (Histórias de anões)*²⁶, de Jacob e Wilhem Grimm (1812-15), os autores narram que “os gnomos roubaram uma criança de uma mãe e no berço desta puseram um monstro que tinha uma cabeça enorme e dois olhos bovinos, e que não parava nunca de comer e de mamar”. O bando de gnomos só trouxe de volta a criança legítima quando, aconselhada por uma vizinha, a mãe da criança colocou água para ferver dentro de duas cascas de ovo, fazendo o bebê monstruoso cair na gargalhada.

A mitologia asturiana dá conta de uma figura conhecida como *xana*, caracterizada como ninfa ou fada, ser marinho presente em bosques com lagos ou rios cristalinos (tal qual as fadas marinhas ou *sereas* do teatro quinhentista português). Para o pesquisador Ramón Baragaño, o mito das xanas “es, sin duda, el mito más genuinamente representativo de Asturia”. Segundo Baragaño,

algunas xanas están encantadas y poseen grandes tesoros [...]. Las xanas sólo son visibles, por lo general, al amanecer y ni siempre resultan huidizas, ya que a veces mantienen relaciones amistosas con los pastores y campesinos. (BARAGAÑO, 1985, p. 45)²⁷

²⁶ O conto completo em português pode ser encontrado em http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/historias_de_anoes. Acesso em 03 de julho de 2017.

²⁷ Possuir tesouros escondidos e ter a capacidade de tornar-se invisível serão características posteriormente associadas aos demônios menores, os familiares, como será tratado no capítulo referente às fontes populares do diabinho da mão furada.

Fato curioso é que as xanas têm o costume de trocar seus bebês por bebês humanos já que não podem amamentá-los. A professora e pesquisadora María Rosa Cabo Martínez, catedrática da Universidad de Oviedo (Astúrias, Espanha), postula que

Estas Xanas tienen hijos, LOS XANINOS, a los que suelen a veces cambiar por los niños de los campesinos para que sean alimentados e incluso bautizados. Los XANINOS se distinguen por ser extraordinariamente velludos, aunque en ocasiones es preciso recurrir a otras artimañas para descubrir al impostor y obligar a la Xana a que vaya a recoger a su hijo y devuelva el niño raptado [...]. Esta característica de las Xanas está estrechamente relacionada con el antiguo temor que [en] las familias existía referente a la salud infantil y a la lactancia. (CABO MARTÍNEZ, 1993, p. 400-401)

Ferver cascas de ovo perto da lareira também é um método utilizado para se livrar do bebê xanino e reaver o legítimo, tal qual no conto de Grimm. No entanto, em muitas lendas semelhantes é o Diabo quem assume esse papel, trocando filhos legítimos por bebês monstruosos. Monika Kropiej (2012) também ressalta o já mencionado fato do diabo folclórico ter tomado o lugar de seres como gigantes e goblins, sendo responsável por “construir igrejas ou uma ponte; fazer contratos envolvendo um bebê que ainda não nasceu; trocar um bebê”, entre outras funções (p. 221). O pintor e ilustrador italiano Martino di Bartolomeo, cujas produções datam de 1389 a 1434, registrou em um dos painéis da obra *The legend of St. Stephen* (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt) uma cena em que o Diabo troca um recém-nascido humano por um bebê diabólico (Imagem 4, abaixo).

Imagem 4: Diabo trocando um bebê em detalhe do painel *The legend of St. Stephen*, de Martino di Bartolomeo, séc. XV (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt).

Um segundo exemplo de ampla tradição literária é o do conto *Os corcundas*, recolhido no Porto por Teófilo Braga, constante em sua antologia *Contos Tradicionaes do Povo Portuguez* (1883, Volume 1). Nele, um dos dois amigos corcundas se perde numa estrada e vai “ao meio de uma floresta onde umas bruxas estavam fazendo as suas danças”. Elas entoavam juntas uma canção que repetia o refrão “Entre quintas e sextas e sábados...”. Quando viu que entre elas havia muita comida, juntou-se ao coro e entoou a cantiga. As bruxas, muito contentes, deram-lhe de comer e o fizeram dançar. Quando estava perto da meia-noite, uma das bruxas indaga às outras o que se poderia fazer àquele homem, e tem como resposta que deveriam dar-lhe muito dinheiro e tirar-lhe a corcunda, e assim é feito. O mesmo destino não tem o outro amigo, que adiciona o “domingo” à cantiga e, por se tratar de um dia santo, as bruxas lhe amaldiçoam com uma segunda corcunda. Em outra variante, intitulada *O conto dos corcundas*, um homem já desenganado pelos médicos decide apelar para a bruxaria e vai até uma determinada encruzilhada por volta da meia-noite, pois ouvira dizer que ali se reuniam as feiticeiras. Ele segue o cortejo das bruxas até um descampado onde “reuniram-se todas em volta do bode”, que era o Diabo, que agora preside uma assembleia em que se decide retirar a corcunda do homem.

Já no conto popular bretão *Les deux bossus et les nains* (*Os dois corcundas e os anões*), presente na edição de François-Marie Luzel dos *Contes populaires de Basse-Bretagne*²⁸ (*Contos populares da Baixa Bretanha*, de 1881), narra-se a história de dois amigos corcundas, Nonnic e Garbic, ambos alfaíates. Em uma noite, quando Nonnic voltava sozinho de seu trabalho, passando por um pântano na região de Plouaret²⁹, ouviu vozes “pequenas e delicadas” que cantavam “Lundi, mardi et mercredi...” (Segunda, terça e quarta...). Quando se aproximou, viu os “Dançarinos Noturnos, que são anões, que dançavam e cantavam, de mãos dadas”. Nonnic se une ao ritual e, no fim das contas, os anões se perguntam o que poderiam dar ao homem por ter-se juntado a eles. Oferecem prata, ouro e a retirada da corcunda. Nonnic recusa os tesouros e aceita apenas ter a corcunda retirada, o que lhe é concedido. O mesmo não ocorre com o amigo Garbic, que acaba por alterar a cantiga e como castigo recebe a corcunda que era de Nonnic, ficando com duas pelo resto da vida.

No conto escocês *The Fairies and the Hump-Back*³⁰ (*As fadas e o corcunda*) um corcunda encontra fadas e sua rainha dançando e decide juntar-se a elas, entoando a cantiga que diz “Segunda, terça e quarta...”. Ele o faz tão bem que, como recompensa, elas decidem retirar sua corcunda. Um alfaíate então passa pelo mesmo local e também decide se unir às fadas, porém adiciona “Quinta-feira” à cantiga e, como castigo, recebe a corcunda que havia sido retirada do primeiro homem; neste conto, a transgressão reside no fato de quinta-feira ser o dia sagrado do deus Thor, inimigo dos seres subterrâneos (fadas, elfos, duendes, etc).

A versão irlandesa, *The Legend of Knockgrafton*³¹ (A lenda de Knockgrafton), apresenta “um homem pobre que vivia no vale fértil de Aherlow, ao pé das sombrias montanhas de Galtee” e que tinha “uma grande corcunda nas costas”. Mais uma vez há o passeio noturno em que, no meio da floresta, o homem corcunda se depara com um coral de pequenas fadas que entoavam a canção “Da Luan Da Mort agus Da Dardeen”, palavras

²⁸ Disponível integralmente em https://fr.wikisource.org/wiki/Contes_populaires_de_Basse-Bretagne. Acesso em 3 de julho de 2017.

²⁹ Comuna francesa situada na região de Côtes-d'Armor, Bretanha, no noroeste da França, a 428 km de Paris.

³⁰ EVANS-WENTZ. W. Y. *The Fairy Faith in Celtic Countries*. London: Henry Frowde, Oxford University Press, 1911, p. 92.

³¹ CROKER. Thomas Crofton. *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland*. London: John Murray, 1826, pp. 18-26.

em idioma gaélico que significam “Segunda, terça e quarta também”. Tais fadas presenteiam o homem retirando sua corcunda por sua boa participação junto ao coral.

Essas não são as únicas variantes europeias que versam sobre o tema do homem corcunda, há muitas outras que constam no folclore da Alemanha, da Grã-Bretanha e da região francesa de Lorena. A caracterização *diabolizante* das fadas (com chifres, patas e rabo) pode ser encontrada no terceiro tomo da já mencionada obra quinhentista *Historia de gentibus septentrionalibus*, do eclesiástico Olaus Magnus (Imagem 5). Nessa gravura, as fadas ou, em outras palavras, “espíritos”, realizam sua típica dança noturna relatada nos contos apresentados anteriormente.

Imagem 5: *A dança noturna das fadas, em outras palavras, espíritos.* Gravura presente no terceiro livro da *Historia de gentibus septentrionalibus*, de Olaus Magnus. Roma, 1555.

A intenção dessa demonstração é assinalar que apenas nas variantes portuguesas ocorre a presença de bruxas e do Diabo no lugar de anões ou fadas. Tais versões testemunham a evidente cristianização de um ciclo narrativo protagonizado por seres da mitologia pagã. Entende-se que um grupo de seres mágicos reunidos à noite numa floresta entoando cantigas só pode se referir às bruxas na realização de um sabá, tomando por base os tratados demonológicos que circularam pela Europa entre os séculos XV e XVII, em que eram descritas as atividades e proezas realizadas pelas bruxas com o auxílio do Diabo. No

capítulo a seguir, a relação do Diabo com as bruxas e as fadas no contexto português será devidamente explorada de forma a expor de maneira mais evidente o processo de diabolização da mulher e, consequentemente, das entidades femininas.

4.4. BRUXAS E FADAS EM SUA RELAÇÃO COM O DIABO

A aurora do pensamento mágico e suas práticas ritualísticas remonta a tempos imemoriáveis. Os registros de antigas civilizações pressupõem motivos rudimentares relacionados à magia, como, por exemplo, os desenhos feitos nas paredes das cavernas; acreditava-se que o ato de ilustrar a presa pudesse servir como forma de estimular o sucesso na caça. O Antigo Testamento registra a presença de uma série de objetos mágicos entre os povos bíblicos. Isaías, um dos profetas maiores, anuncia que, no dia do juízo, “tirá o Senhor os ornamentos dos pés, e as toucas, e adornos em forma de lua, os talismãs e os amuletos” das mulheres de Sião (Isaías 3:20). O profeta menor Oséias denuncia que o povo “pede conselhos a um ídolo de madeira, e de um pedaço de pau recebem resposta” (Oséias 4:12). O rei Manassés, que subiu ao trono com apenas doze anos e cujo reinado é narrado no segundo livro de Reis, “fez passar a seu filho pelo fogo, adivinhava pelas nuvens, era agoureiro e ordenou adivinhos e feiticeiros” (2 Reis 21:6). Moisés, célebre personagem da Bíblia, enfrentou a comitiva de magos e feiticeiros do Faraó à época das pragas do Egito, e o menino Jesus recebeu a visita de três reis magos guiados até Belém por uma estrela que anunciou seu nascimento. Outra prática muito comum na narrativa bíblica é o lançamento de sortes, uma forma de adivinhação ou *sorteio* amplamente utilizada pelos povos antigos. Jonas, o engolido pela baleia, foi desmascarado em sua embarcação através da adivinhação pelas sortes: “Então os marinheiros combinaram entre si: ‘Vamos tirar sortes para descobrir quem é o responsável por esta desgraça que se abateu sobre nós’. Tiraram sortes, e a sorte caiu sobre Jonas” (Jonas 1:7). O livro de Provérbios assinala que “lançar sortes resolve contendas e decide questões entre poderosos” (Provérbios 18:18). Com a morte de Judas, o traidor, os apóstolos precisaram escolher um substituto, “então tiraram sortes, e a sorte caiu

sobre Matias; assim, ele foi acrescentado aos onze apóstolos” (Atos 1:26). Entende-se que o lançamento de sortes (moedas, dados, flechas coloridas, palitos, etc.) é uma prática mágica de esclarecimento a se recorrer quando apenas a razão não oferece as respostas requeridas. Objetos mágicos como talismãs, amuletos e ídolos atuam como mediadores entre o homem e seu destino, além de servirem para a defesa contra malefícios como os agouros, pragas e maus-olhados. Assim como os objetos mágicos, alguns seres encantados também podem atuar como facilitadores muito úteis aos anseios do homem.

Nelly Novaes Coelho (1984, p. 122) divide os objetos mágicos e seres encantados em dois grupos: os mediadores e os opositores. Entre os mediadores se encontram as fadas, os anjos, amuletos (como o pé de coelho ou a figa), etc. É o grupo associado às entidades benfazejas e luminosas, capazes de intervir na história do homem e seu destino na medida em que facilitam o percurso dos seres na terra e os afastam do mal. Já os opositores são os obstáculos à realização dos desejos, a prova pela qual o homem terá de passar para alcançar seus objetivos. Entre eles estão as bruxas, os demônios, a magia negra, etc. É o grupo associado às entidades maléficas e à escuridão, capazes de intervir negativamente no destino do homem, dificultando o alcance de seus anseios, tentando-o a fazer o mal e então desviar-se dos caminhos do bem. Nos contos de fadas, os opositores estão ligados sobretudo à inveja. Note-se que sempre há um correspondente do outro lado e que o papel de mediador ou de opositor pode se inverter, o que depende da relação que o homem estabelece com a entidade mágica. O folclore europeu atribui às fadas e aos duendes a proeza de roubar crianças recém-nascidas, geralmente as que ainda não foram batizadas, e pôr no lugar um bebê monstruoso ou retardado, como foi exemplificado no capítulo anterior. Para reaver a criança verdadeira, os pais deveriam realizar alguma tarefa e/ou encontrar o local para onde seu bebê fora levado. Seja como for, fica registrado que fadas e duendes podem ser matreiros e causar dores de cabeça aos homens.

Ao falarmos nas mundividências presentes em narrativas populares, estamos atentando para práticas sociais relativamente recentes no âmbito da história, pois remetem sobretudo à Idade Moderna, período em que os relatos foram recolhidos da “boca do povo”

por especialistas que redigiram e editaram testemunhos orais. As propriedades construtivas do imaginário literário estão baseadas na retomada de outros textos e na revivescência de uma tradição ora rompida, ora prolongada. O estudo dessa complexa rede semântica permite, de alguma maneira, capturar o que se delineia, ainda que de forma cifrada, nos pensamentos e sentimentos humanos neste e em outros tempos. Ao analisarmos as bruxas e as fadas, duas agentes do Diabo (ainda que as fadas sejam figuras literárias cuja recepção tenha se mantido mais “afetiva” por conta da associação ao amor), temos que as narrativas populares não ficaram isentas de traços que as relacionam a processos históricos de deslegitimação e diabolização da figura feminina. A reedição de contos de fadas e antigos ciclos de narrativas revela indícios de um patriarcado pulsante na Idade Moderna, exposto pela função notadamente moralizante de contos e novelas exemplares que perpetuaram paradigmas femininos subversivos na memória coletiva, associando a mulher à bruxa e aos pecados da lascívia.

Uma anedota popular portuguesa dá conta de uma briga primitiva entre a mulher e o Diabo, ao que Deus ordena a São Pedro que desça à Terra para apartá-los; o santo corta a cabeça de ambos, mas na hora de recolocá-las faz uma troca, colocando a cabeça da mulher no Diabo e a cabeça do Diabo na mulher, erro que nunca mais pôde ser desfeito. Baseado neste e em outros casos da “sabedoria popular” é que uma série de estudiosos da antropologia social afirmam que um dos mais poderosos processos de deslegitimação da figura feminina na passagem da Idade Média para a Idade Moderna foi a demonização das mulheres, sobretudo através da imagem da bruxa (MARTÍN, 2013, p. 873), figura social que persiste viva na memória coletiva, como evidenciam as antologias de contos populares.

Vista como sexualmente excessiva na literatura exemplar, a mulher é a grande protagonista dos autos inquisitoriais da Igreja e dos tratados demonológicos. Estudos medievais ressaltam a quantidade notavelmente superior de demônios metamorfoseados em homens, os chamados *incubos*, em relação aos femininos, os *súcubos*, isso por que haveria uma maior facilidade em seduzir as mulheres por conta de sua natureza lasciva, na intenção de reproduzir demônios. Alfonso de Espina, clérigo espanhol autor de *Fortalitium fidei*,

tratado de 1467 sobre os tipos de argumentos que devem ser usados por pregadores para combater os difamadores do catolicismo (judeus, muçulmanos e hereges em geral), afirma, por exemplo, que o número de incubos é nove vezes maior que o de súcubos. A literatura pertinente ao tema afirma que tais demônios noturnos visitam os sonhos de homens e mulheres tomando a aparência do seu desejo sexual, seduzindo-os para a realização da cópula. Tal obsessão é causada por desequilíbrios emocionais de ordem sexual daqueles que cultivam ímpetos danosos e possuem libido desenfreada.

Em sua introdução ao *Martelo das feiticeiras*, versão em português do *Malleus maleficarum*, Rose Marie Muraro (2015) afirma que desde o Gênesis até os nossos dias, a narrativa básica da cultura patriarcal, ou seja, a bíblica, “tem servido ininterruptamente para manter a mulher em seu devido lugar”, perpetuando o paradigma de tentadora do homem, perturbadora das relações do homem com a divindade e epítome da natureza carnal e dos domínios do prazer (MURARO, 2014, p. 16). Afirma ainda que a serpente, antes símbolo da fertilidade e da máxima sabedoria, se transforma no Demônio, fonte de todo pecado.

Soma-se a estas informações o fato da gravidade notavelmente superior do adultério feminino frente ao masculino, um reforço à ideia de propensão natural da mulher à sensualidade e perversão, ainda que o sétimo dos dez mandamentos escritos pelo dedo do próprio Deus seja universalizante: “Não adulterarás”. Yolanda Martín (2013), pesquisadora espanhola ligada ao movimento feminista e estudiosa dos processos de rebaixamento sofridos pela mulher ao longo da história, alega que o cristianismo bíblico estigmatizou a sexualidade pelo caráter pecaminoso do prazer sexual sem estabelecer diferenças de gênero, ainda que o castigo pela realização do pecado seja notavelmente mais agressivo se cometido por mulheres. A pesquisadora cita o sociólogo e antropólogo mexicano Roger Bartra ao definir o patriarcado como uma “rede imaginária de poder”, que mediante a deslegitimação dos elementos considerados transgressores, “permite implantar estratégias de controle e repressão que a longo prazo contribuem para o reforço das estruturas do sistema” (MARTÍN, 2013, p. 876).

Neste sentido, pode-se afirmar que as bulas papais e os inúmeros tratados demonológicos medievais lançados no frenesi de caça às bruxas foram fundamentais para centralizar, organizar e reforçar métodos políticos e ideológicos que pautaram a perseguição sofrida pelas mulheres acusadas de bruxaria; um triste fenômeno associado às bruxas é o das crianças trocadas³².

Enquanto o ceticismo teológico da Alta Idade Média negava a existência de bruxas e definia a feitiçaria como superstição popular, a Baixa Idade Média e os primórdios da Idade Moderna testemunharam a impressão de uma série de tratados que versavam sobre uma crença demonológica alçada ao status de herética. Segundo Jean Delumeau (2009), a crise que assolou o século XIV europeu reforçou os medos escatológicos ao trazer consigo a peste, a fome e a marginalização daqueles que se viam expostos à crise do sistema feudal. Esse “sentimento generalizado de medo, de pânico ante um fim iminente”, teve como resposta a elevação da religiosidade popular a patamares nunca antes vistos. Neste sentido, segundo o historiador, as duas reformas religiosas (Católica e Protestante) buscaram, entre outras coisas, promover um casamento oportuno entre a religião vivida pelo povo pobre, cheia de magismos, elementos pagãos e supersticiosos, e aquela pregada pelos teólogos, clérigos e doutores da Igreja.

Laura de Mello e Souza faz considerações importantíssimas a respeito do fenômeno de caça às bruxas na Europa Moderna. Em sua obra *A feitiçaria na Idade Moderna*, a historiadora cita Lucien Febvre, estudioso da história das mentalidades, e o inglês Hugh Trevor-Ropes para declarar que na Europa do século XVI nada parecia impossível aos homens, pois estavam fadados a acreditar, e que a crença em bruxas era indissociável da filosofia da época (MELLO E SOUZA, 1987, p. 6-7). O *Malleus maleficarum* é considerado o mais importante tratado publicado no contexto da perseguição às bruxas no Renascimento. Sua primeira publicação é alemã e data de 1487, mas logo recebeu inúmeras

³² O caso das crianças trocadas na credence popular européia parece se referir ao fato de pais saudáveis darem à luz crianças defeituosas. Essa crença pode estar relacionada a infanticídios na medida em que se procura justificar a necessidade de se desfazer da criança deformada. O professor D. L. Ashliman da Universidade de Pittsburgh possui trabalhos acerca deste fenômeno (disponíveis em <http://www.pitt.edu/~dash/changeling.html>, acesso em 13 de jan. 2017).

novas edições por toda a Europa, tornando-se fundamental nos julgamentos de pessoas acusadas de bruxaria ao longo de duzentos anos. O *Malleus maleficarum* foi compilado e escrito pelo inquisidor dominicano Heinrich Kramer, com a colaboração de James Sprenger, também inquisidor. Intencionando investigar e punir atos de bruxaria em território alemão, Kramer recebe aprovação papal com a bula *Summis desiderantes*, promulgada por Inocêncio VIII em 5 de dezembro de 1484, considerado o principal documento papal sobre a bruxaria. Ainda que desaprovado pela Universidade de Colônia (9 de maio de 1487) por ser considerado instigador de atos antiéticos e contrário à fé católica, o *Malleus maleficarum* foi largamente utilizado pelas cortes ditas seculares. A Igreja adicionou o livro ao seu *Index Prohibitorum* pouco depois da publicação, mas, apesar disso, o número de reimpressões feitas sob a legitimidade da bula papal não parou de crescer; estima-se que entre 1487 e 1663 o *Malleus* tenha sido reimpresso em mais de vinte edições.

O historiador norte-americano Jeffrey Burton Russell baseia-se no *Malleus* ao afirmar que a bruxaria foi considerada o mais vil de todos os crimes, digna da punição mais severa por atentar diretamente contra Deus (1972, p. 232). O referido tratado demonológico aponta quatro características fundamentais que definem a prática como a mais abominável das heresias: a renúncia da fé cristã, o sacrifício de crianças não-batizadas ao Diabo, a entrega de corpo e alma ao Diabo e a relação sexual com os íncubos³³. As discussões a respeito da bruxaria atingiram níveis de depuração impressionantes. A opinião consensual era a de que figuras mitológicas como Circe e Medéia não eram bruxas, e sim feiticeiras, diferenciadas por não realizarem pactos com o Demônio; eram fabricantes individuais de poções mágicas e encantamentos utilizados para situações corriqueiras do dia-a-dia. A bruxa, por sua vez, sujeitava-se ao Diabo através de um pacto e era por ele escravizada, passando a conjurar demônios que as auxiliavam em suas atividades maléficas. Suas práticas eram coletivas, e juntas formavam uma espécie de seita demoníaca para a realização dos *sabbats* (MELLO E SOUZA, 1987, p. 12).

³³ Jeffrey Russell atenta para o fato de que a união sexual com o Demônio ainda é rara antes do século XVI. Tal constatação reafirma o posicionamento de Delumeau citado anteriormente.

Outras discussões davam conta dos poderes sobrenaturais das bruxas. Os primeiros tratados sobre bruxaria afirmavam que as bruxas eram capazes de atravessar portas fechadas. A fim de “evitar ideias supersticiosas”, tratados posteriores passaram a afirmar que as bruxas não atravessavam portas, mas eram seus ajudantes demoníacos que abriam e fechavam as portas numa velocidade maior que um piscar de olhos. Finalmente, para evitar de uma vez por todas a superstição de que bruxas poderiam atravessar objetos sólidos, foi adotada a “explicação racional” de que elas conseguiam entrar nas casas descendo pela chaminé (RUSSELL, 1972, p. 236). Além disso, foram feitas muitas associações de características de deuses da mitologia greco-romana às bruxas e ao Diabo. Alguns relatos de assembleias de bruxas especificam o dia de encontro como noites de quinta-feira, uma alusão à tradição folclórica de celebrar festas no dia de Júpiter; na cultura nórdica, quinta-feira é o dia do deus Thor. As assembleias de bruxas eram presididas pelo próprio Diabo, que poderia estar metamorfoseado em diversas formas, sendo a mais comum uma cabra com grandes chifres. Mello e Souza (1987, p. 22) afirma que, para ir ao sabbat, “as bruxas se esfregavam com unguentos especiais dados pelo Diabo ou confeccionados segundo receitas diabólicas, expressamente aviadas para esse fim”. Nestas reuniões, a fim de subverter os ritos católicos oficiais, o Diabo era adorado com orgias homossexuais e beijos em seu ânus. Dizia-se ainda que, assim como o Diabo, a bruxa seria capaz de se metamorfosear em animais, notadamente em corujas, numa referência a Atena, deusa grega da sabedoria. Estas e outras associações tinham como finalidade justamente a demonização de elementos da cultura pagã presentes no imaginário popular.

A realidade cruel de caça às bruxas também as associava ao infanticídio, já que os tratados afirmavam que o sacrifício de crianças não-batizadas a Satã era uma das maiores formas de adorá-lo (Imagem 6). As bruxas iniciantes deveriam matar crianças com idade inferior aos três anos de idade, geralmente chupando seu sangue em seus berços (RUSSELL, 1972, p. 236).

Imagem 6: *Bruxas entregando bebês ao Diabo.* Gravura presente na obra *The history of witches and wizards* (Londres, 1720). Wellcome Library nº. 44122i.

É consenso entre os historiadores elencados neste estudo que a figura da bruxa também foi tomada como o principal bode expiatório no que se refere à mortalidade infantil. Uma crença popular relacionada a práticas sociais envolvendo recém-nascidos é o das crianças chupadas. Se um bebê que nascera gordo e saudável de repente parasse de mamar e recusasse alimento até definhar, certamente uma bruxa o havia chupado (MELLO E SOUZA, p. 18).

Em *O fradinho da mão furada*, conto popular português que teria inspirado as *Obras do Diabinho da Mão Furada*, é descrita uma audiência das bruxas com o Diabo. O conto fala de um soldado muito cansado e com frio que caminhava solitário numa estrada quando encontra uma mulher a quem pede agasalho. Diante da recusa, o soldado então lhe pergunta se havia naquela região alguma casa onde pudesse abrigar-se, ao que a mulher responde que sim, que havia uma casa muito grande, mas que era desabitada, “porque

diziam que lá andava o Diabo”. Cético e destemido, o rapaz dirige-se ao local. A passagem a seguir relata o aparecimento do Diabo e das bruxas:

À meia-noite, ouviu muito barulho pela chaminé, e entrou-lhe pelo quarto dentro um frade, com as mãos metidas nas mangas do hábito [...]. Daí a pouco começaram a vir muitos vultos negros que vinham beijar a mão furada que o frade lhes apresentava. E cada um dos vultos, que eram bruxas que iam todas nuas, untadas de preto, começou a dar conta do que tinha feito [...]. Uma dizia que tinha chuchado um menino por baptizar, e o frade não lhe ralhou. Outra disse que tinha chuchado um menino baptizado, e ele também não lhe ralhou. Veio outra e disse que tinha chuchado um menino por insupiar [sem ser baptizado em casa, apenas nasce], e o frade ralhou-lhe muito. Cada uma das outras começou, à proporção, a dar contas, e depois acabou-se a audiência. (FRAZÃO, 2000, p. 68)

Apenas neste trecho é possível constatar uma série de elementos presentes nos tratados de bruxaria mencionados anteriormente: a entidade que entra pela chaminé, a metamorfose das bruxas, neste caso em vultos negros, o corpo untado para a audiência e o relato de crianças que foram chupadas. É com base nessa façanha cruel das bruxas, que a lenda da ponte da Mizarela, que passa sobre o rio Rabagão e teria sido construída pelo Diabo, relata um “antiquíssimo costume” dos povos da região: com medo de que seus filhos morressem no berço ou já nascessem mortos, as mães passaram a batizar as crianças ainda dentro do ventre (FRAZÃO, 2000, p. 64). Em *As feiticeiras da ponte de Palheiros*, um almocreve vê-se enganado pelo amigo e, sem dinheiro, vai se esconder em uma casa abandonada próxima à ponte de Palheiros. Durante a noite, vultos começam a entrar na casa e logo se materializam em forma de bruxas. Em seguida aparece um facho de luz, que era o Diabo, dando início à audiência. As bruxas contam as atividades que desempenharam nos últimos dias, além de confiar ao Diabo os procedimentos que deveriam ser feitos para reverter seus encantamentos (FRAZÃO, 2000, p. 118). No conto popular *A fonte do Diabo*, a tradição popular relata a existência de um espírito maligno no centro da Praça da Fonte, na vila de Cuba, posteriormente demolido. Naquele local reuniam-se duendes, espectros e fantasmas, além de bruxas, que depois das reuniões passavam a se introduzir nas casas para fazer malefícios. Quem passasse por aquele local sem rezar ou fazer o sinal da cruz era agarrado pelo Demônio e afogado (FRAZÃO, 2000, p. 128).

Há um grande número de narrativas populares portuguesas que relatam o aparecimento de bruxas e suas aventuras maléficas. A fim de encerrar a apresentação de textos com um conto notavelmente exemplar, elege-se aqui *As três cidras do amor*, recolhida por Teófilo Braga e Consiglieri Pedroso na região do Porto. Este conto é, segundo o primeiro, um conto universal com variantes locais, modificado quanto aos frutos nativos e prediletos de cada terra, ou seja, ao invés de cidras, há variantes que as substituem por laranjas ou até mesmo nozes (BRAGA, 1999, p. 163). A realidade mágica e o elemento maravilhoso da metamorfose podem ser usados para classificar a narrativa como um conto maravilhoso. Uma das características que dá o tom do local de recolha do conto é o nome dado à bruxa na versão de Braga: Maria.

O conto se inicia com a descrição do encontro entre um príncipe e uma velha, muito provavelmente uma feiticeira. Feiticeira, não bruxa, pois não há a depreciação da figura da anciã:

Era uma vez um rei que tinha um filho, o qual era muito amigo da caça. Um dia, quando andava nuns campos, encontrou uma velhinha muito aflita e com muita fome. O príncipe não levava dinheiro, mas trazia de comer para enquanto andasse por fora. Chamou os criados e mandou dar de tudo à velhinha. Ela comeu, bebeu, e, depois de estar farta, agradeceu muito ao príncipe, dizendo-lhe:

— Não vos posso mostrar a minha gratidão de outra maneira, porque nada tenho; mas aqui tendes estas três cidras, em sinal do meu reconhecimento.

As maçãs entregues pela velha são mágicas e cada uma delas faz surgir uma princesa. A terceira princesa é a mais bela e formosa. O príncipe se apaixona e pretende levá-la ao castelo. Porém, diante da fraqueza da donzela, decide voltar sozinho e buscar uma carruagem para carregá-la. Sozinha, a bela jovem encontra-se com uma bruxa. O contraste nas descrições da anciã e da bruxa fica evidente na passagem que narra o aparecimento desta última:

Daí a um certo tempo apareceu uma negra muito feia, que vinha buscar água à fonte, para o seu senhor [...]. A negra, como era bruxa, começou a fazer ainda mais festas à menina e a dizer-lhe:

— Anda cá, minha menina, deixa-me ao menos catar-te a cabecinha!

Tanto fez, tanto fez, que a menina desceu. A negra, assim que apanhou a menina, principiou a fingir que a catava e a fazer-lhe muitas perguntas a respeito do príncipe, a que a menina respondia com toda a verdade. A negra, assim que

soube tudo, tirou um grande alfinete que tinha pregado em si e espetou-o na cabeça da menina. Imediatamente a menina se transformou numa pomba e desapareceu.

Evidencia-se o cruel paralelismo entre os adjetivos negra, feia, bruxa e fingida, enquanto do outro lado encontra-se a que é branca, formosa e verdadeira, associada à figura da pomba, com todos os outros adjetivos culturalmente simbolizados por esta ave. Sabe-se que nos dias atuais os contos de fadas e lendas do folclore são lidos sobretudo para crianças, como literatura exemplar, morigerante e de formação. Temos que as apreciações negativas no que se refere à acepção da figura da mulher negra são uma das fontes primordiais de discriminação endossada pelos processos oficiais de deslegitimação desta figura social. O desfecho da narrativa é dos mais cruéis; as variantes de Consiglieri Pedroso (1) e Teófilo Braga (2) diferem quanto à atribuição do castigo:

(1) O príncipe ficou muito admirado de a ver, e a menina contou tudo o que a negra lhe tinha feito. O príncipe mandou matar a negra e da sua pele fazer um tambor, e dos ossos uma escada para a menina subir para a cama. Depois, casou-se com a menina e foram muito felizes.

(2) O príncipe levou-a para o palácio, como sua mulher e diante de toda a corte perguntou-lhe o que queria que se fizesse à preta Maria. Pediu que se fizesse da sua pele um tambor, para tocar quando fosse à rua, e dos seus ossos uma escada para quando descesse ao jardim.

Há nos contos de fadas uma constante figura feminina subversiva. Ao contrário das princesas imaculadas e até ingênuas, as madrastas, rainhas más, irmãs ranhetas e bruxas invejosas estão sempre por perto, servindo de contraponto para a formulação de moralidades e exaltação de valores estéticos determinados pelas já mencionadas “redes imaginárias de poder”. A boa princesa é bela aos olhos, muito magrinha, de cabelos e olhos claros, pele branca como a neve, de fala serena e canto como dos pássaros. Já as antagonistas são mulheres de meia idade ou idosas, gordas, de cabelo desgrenhado, negras, de fala estridente e natureza carnal. O grande número de narrativas que versam a respeito de princesas-diabo e príncipes-diabo dão conta de um mesmo mote narrativo: o da rainha que não consegue ter filhos herdeiros e para isso vai até as últimas consequências, chegando sempre, direta ou indiretamente, ao pacto demoníaco. A falta de senso da mulher e sua

inclinação natural à paixão por riqueza e poder fazem dela a parceira número um do maior agente do mal.

Laura de Mello e Souza (1987, p. 16) afirma que a figura estereotipada da bruxa que assombra a imaginação infantil nos contos de fadas (velha, enrugada, vesga, desdentada, etc.) já se encontrava definida no início da Época Moderna. Isso porque as “mulheres sozinhas, solteironas ou viúvas constituíam a maioria das acusadas nos processos que se desenrolaram na Europa de então”. A suspeita era ainda maior se fossem feias e velhas:

Pobre, sem família, geralmente viúva, ela vive retirada e não participa das atividades comuns. Seu isolamento, o mistério de que a cercam, o poder que passam a lhe atribuir farão dela um ser temível. Os pais proibirão os filhos de se aproximarem de sua casa, de aceitar o pão ou maçã que ela lhes oferecer. Como se vê, os cuidados com que os Sete Anões cercavam Branca de Neve, proibindo-a de falar com velhas ou delas aceitar frutas, se ancoravam em tradição corrente na Europa pré-industrial. (MELLO E SOUZA, 1987, p. 16)

Situa-se nos primórdios do século XVIII o momento histórico em que os contos de fadas e demais narrativas folclóricas deixam de ser preservados exclusivamente pela transmissão oral. A bruxa, agora personagem ficcional literária, torna-se inofensiva nas páginas dos livros infantis. Com o fim das fogueiras e enforcamentos, a bruxa foi “aprisionada nos textos, engastada nas gravuras, tentando botar medo com caretas muitas vezes pouco convincentes” (MELLO E SOUZA, 1987, p. 16). Thompson (1998) declara que a cultura popular do século XVIII inglês era notavelmente distinta e já distanciada da cultura das elites. O povo possuía seus rituais, festivais e superstições próprias, e o “domínio mágico” dos paradigmas religiosos oficiais sobre o povo já estava enfraquecido. Não seria equivocado afirmar que este quadro de aparente declínio da ingerência social do cristianismo católico oficial está presente em praticamente toda Europa Ocidental. O historiador sugere o retorno do sincretismo característico do alto medievo ao afirmar que o clero oitocentista passou a “encontrar maneiras de coexistir com as superstições pagãs e heréticas de seu rebanho” e, mesmo contra a vontade dos teólogos e epítomes da religião, o padre que atuava junto às camadas mais populares “aprende” que muitas das crenças e práticas do folclore são inofensivas, além de facilmente cristianizadas tendo por objetivo enfatizar a autoridade da Igreja nestes estratos (THOMPSON, 1998, p. 51). Neste século

XVIII, a antiga crença na existência de bruxas e em crimes de bruxaria “cedeu lugar ao ceticismo, que passou a ridicularizá-la”:

Neste contexto, acreditar em bruxas tornou-se algo risível, próprio de pessoas ignorantes, incultas, desprovidas de discernimento e de razão, que tornava-se instrumento de poder; segundo o historiador Lynn Thorndike, as bruxas não tinham biblioteca, eram tributárias da cultura popular e basicamente oral. Foi assim que o século XVIII deixou de temer as bruxas [...]. O ceticismo ilustrado ante as superstições populares não se manteve, entretanto, alheio a elas. Voraz, incorporou-as nas páginas coloridas das histórias da carochinha, deslocando-as do contexto original, oral, alterando-lhes o sentido e infantilizando-as. Talvez essa tenha sido a forma encontrada pelo inconsciente coletivo para colocar uma pedra sobre um dos episódios mais terríveis da história do homem na Terra. Hoje, só crianças acreditam em bruxas, espreitando da janela o vulto escuro que cavalga a vassoura pelos ares afora. (MELLO E SOUZA, 1987, p. 34-36)

Visto por alguns historiadores como um episódio de luta feroz entre a cultura erudita e a popular, entre a religião oficial e a magia das crendices do homem do campo, a caça às bruxas foi, em última análise, um movimento engendrado por estratos sociais urbanos contra as culturas e saberes populares campestres, visando sobretudo o rebaixamento da figura feminina. Hoje presentes do imaginário popular como personagem de contos de fadas, as mulheres acusadas de bruxaria sofreram perseguições que caracterizam este fenômeno como um dos episódios mais sangrentos e cruéis da história do homem: estima-se que mais de cem mil mulheres tenham sido julgadas pela Inquisição, sendo o *Malleus maleficarum* considerado “a bíblia do Inquisidor”.

Já “fada” é um termo utilizado tanto para os seres femininos quanto para os masculinos, ainda que na literatura maravilhosa as fadas sejam quase que exclusivamente figuras femininas. A etimologia atribui a origem da palavra *fada* ao substantivo latino *fatum*, cujo significado é o destino, sina, sorte, fortuna, entre outros. Além disso, o verbo latino *fatare* fôra usado na Idade Média com o sentido de *encantar*. O verbo *fadar*, em português, é apresentado nos dicionários como sinônimo de *predestinar*, *determinar a sorte de*. Já o adjetivo *fadado* pode caracterizar aquele que está predestinado, condenado, designado, prometido. Estas acepções são basicamente as mesmas também em italiano e espanhol. A associação de efeitos naturais ao sobrenatural está intimamente relacionada à origem de diversos seres míticos. O trovão, os relâmpagos, terremotos e auroras são exemplos de

fenômenos da natureza que foram deificados na Antiguidade. É fato que o grande porte desses eventos naturais é de causar assombro e deslumbramento mesmo no mais cético dos homens ilustrados. Em um contexto religioso minimamente animista, o maravilhamento gerado pelo encontro do homem com forças naturais apoteóticas é potencialmente divinizante, na medida em que o indivíduo se depara com sua pequenez ante à grandiosidade do espaço/cosmos em que está encerrado.

A figura das fadas, sua morada e formas de atuação parecem relacionar-se com deslumbramentos naturais de pequena proporção, e, por isso mesmo, de grande potencial afetivo, enquanto suaves e delicados, como o desabrochar de uma flor, os pequenos lampejos causados pela reflexão da luz do sol nas águas cristalinas de rios e lagos, o reluzir de pedras preciosas incrustadas nas paredes das cavernas e o arco-íris. Espíritos da natureza, as fadas são seres alados e muito pequenos, capazes de se fazerem visíveis e invisíveis, bem como transfigurarem-se em homens e animais. As fadas também confundem-se com as ninfas e as sereias, divindades menores, sem asas, mas também ágeis e delicadas, que, além de possuírem a magia capaz de fazer os desejos se realizarem, também têm o dom da profecia. Doutrinas místicas e esotéricas associam as fadas aos *elementares*, seres representantes dos quatro elementos fundamentais. Sífides e fadas das nuvens são elementais do ar, seres celestiais capazes de soprar ventos e iniciar tempestades. Gnomos e gigantes são elementais da terra e têm como moradia as montanhas, grutas e cavernas. As salamandras são elementais do fogo, habitam o subterrâneo vulcânico e estão relacionadas aos relâmpagos. Já os elementais da água são as já mencionadas ninfas e sereias, também as ondinas e outros espíritos aquáticos, entidades femininas que habitam os rios, lagos, riachos e cachoeiras, às quais são atribuídas habilidades encantatórias de amor, cura e profecia, bem como de provocar e acalmar tempestades.

A cultura popular portuguesa dá conta de uma espécie de fadas marinhas ou sereias típicas da região do Algarve, as *jãs*. Elas seriam responsáveis por tecer fios finíssimos, da espessura de um fio de cabelo, com os quais se faziam belos lençóis. Leite de Vasconcelos (1882, p. 301) informa que as jãs “gosam da virtude de, deixando á noute no borralho do

lar um pouco de linho e um bôlo, encontrarem pela manhã o linho fiado tão fino como cabelo”, de modo que muitos indivíduos afirmam que seus ancestrais possuíam lençóis fiados pelas jãs.

Quando alguém tinha para fiar uma porção de linho, punha-o numa sala à noite, juntamente com uma vasilha de água, e no lar punha um bolo, metido debaixo do borralho. Altas horas da noite, quem espreitasse, via andar pela casa luzinhas pequeninas. De manhã estava o linho todo fiado e o bolo comido. Conta-se que num casamento a mãe da noiva dissera à mesa que a toalha era de linho e que o linho havia sido fiado pelas jãs. (VASCONCELOS, 1969, p. 422 apud CIDRAES, 2013, p. 2)

O que chama a atenção referente ao testemunho recolhido por Leite de Vasconcelos é a nota que o etnógrafo faz em seguida, muito conveniente no que se refere aos estudos propostos a respeito de seres míticos diabolizados: “Tudo isto se conta de tempos remotos. Hoje já não se acredita nas jãs e acrescenta-se que desapareceram com outras entidades míticas, quando veio a bula da Santa Cruzada” (CIDRAES, 2013, p. 3). Muito próximas às *xanas* da mitologia asturiana – também ninfas ou fadas marinhas – as jãs estão associadas ao ato de fiar, uma ação típica das fadas e parcas, responsáveis por tecer os fios do destino. Teófilo Braga também faz menção a tais entidades:

[...] em Portugal, na tradição popular do Algarve acredita-se na existência de umas mulheres que ninguém vê, chamadas *Jans*, que fiam linho tão fino que parece cabelo. Deixava-se linho no lar, e um grande bolo no borralho; pela manhã aparecia todo o linho fiado, por mais que fosse; mas se se esquecessem de pôr o bolo no borralho o linho aparecia queimado. (BRAGA, 1994, p. 122)

Além dos contos populares, a presença das fadas no teatro quinhentista é notória, bem como sua associação ao diabo em alguns contextos. A tragicomédia vicentina *Triunfo do Inverno* ou *Tragicomédia do Inverno e Verão* (1983; 1529)³⁴ apresenta três sereias que cantam um vilancete a fim de acalmar as tormentas que assolam os tripulantes de uma embarcação e dar-lhes as boas novas expressas na máxima “Depois da tempestade vem a bonança”:

³⁴ Esta e as demais obras literárias teatrais quinhentistas citadas ao longo deste estudo foram consultadas a partir do portal *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* (ISBN 978-989-95460-5-9), devidamente presente nas referências bibliográficas. Trata-se de uma edição preparada no Centro de Estudos de Teatro, dirigida por José Camões, com Helena Reis Silva, Isabel Pinto, Lurdes Patrício, Inês Morais, Filipa Freitas e José Pedro Sousa. O ano da publicação referencial e o ano da publicação original ou da representação, quando disponíveis, estão no corpo do texto, separados por ponto e vírgula.

Inverno: Por que no pueda faltar
a mi Triunfo cosa alguna
la cumbre de la fortuna
quiero luego demostrar.
Veréis cantar las serenas
qu'es señal de grande afrenta
y cantan haciendo cuenta
que todas bonanzas buenas
son después de la tormenta.

Vem três Sereas cantando este vilancete:

Por más que la vida pene
no se pierda el esperanza
porque la desconfianza
sola la muerte la tiene.

Si fortuna dolorida
tuviere quien bien la sienta
sentirá que toda afrenta
se remedia con la vida.
Y pues doble gloria tiene
después del mal la bonanza
no se pierda el esperanza
en cuanto muerte no viene.

Como será demonstrado mais adiante, as sereias mantêm relação paralelística com as fadas presentes na farsa *Auto das Fadas*, também entidades marinhas. Bem como as parcas da mitologia romana ou as moiras da mitologia grega, as fadas parecem ser responsáveis por fiar/tecer o destino dos homens, desde o nascimento até a morte. A ajuda das fadas pode ser determinante para a realização de sonhos e desejos tidos como impossíveis. Tal associação sugere que essa figura simboliza a possibilidade de reverter a inevitabilidade do destino, bem como oferecer a possibilidade de vencer provas aparentemente *fatídicas*. A correspondência sinonímica de “fadas” com a sorte e o destino é abundante no teatro quinhentista português. As fadas más, negras e odiosas, distinguem-se das boas, claras e queridas por oposição. As menções são muitas, evidenciando a existência de um formulário recorrente relacionado a bençãos e maldições; de um lado, a fórmula “boas fadas que te fadem” e, do outro, “más fadas que te fadem”, havendo inúmeras variações para tais ditados. No auto *Prática dos Compadres*, de António Ribeiro Chiado (1922; 1536), a senhora Brásia Machada lamenta:

Cobriram-me negras fadas

c'um quebranto que aqui tenho
tamanho sem ter engenho.

No *Auto da Bela Menina*, de Sebastião Pires (1922; séc. XVI), a criada Pasíbula roga ao Parvo:

Ui, más horas que te acabem
pera ladrão desfaçado
negras fadas que te fadem.

O *Auto de Guiomar do Porto* (1649; séc. XVI), de autoria anônima, apresenta uma praga semelhante, lançada por Guiomar a um moço escudeiro chamado Rodrigo:

Guiomar:	Ora vai tolerão vai traze-me a almofada. Perdoe Deos a meu pai que sofre quem não faz nada e estraga quanto há i.
Rodrigo:	Ora tomai almofada.
Guiomar:	Más fadas venham por ti.

No *Auto do Dia do Juízo* (1782; séc. XVI), também de autoria anônima, a Regateira diz a Lúcifer:

Oh más dores que te apertem
pera filho do ladrão
negras fadas que te acertem.

As más fadas afastam-se dos que cantam. O ditado popular “Quem canta seus males espanta” encontra ressonância nessa literatura. No *Auto de Rodrigo e Mendo*, de Jorge Pinto (1922; 1587), o moço Rodrigo diz ao seu amo:

Bom é cantar
pois assi tenha eu boas fadas.

No *Auto dos Sátiros* (1950; séc. XVI), de autoria anônima, Gil, o *ratinho*, depois de entoar uma canção, também corrobora o adágio em questão:

Gram descanso o que canta
sente no que quer fazer
eu sempre ouvi dizer
que as fadas más espanta
o cantar e o tanger.

Na *Comédia Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1951; 1561), a donzela Sílvia de Sousa afirma em solilóquio: “Quero-me entender com esta minha costura e cantar por me desviar destes cuidados, que quem canta fadas más espanta.” No *Diálogo de uns três judeus e dois centúrios sobre a ressurreição de Cristo*, de Gil Vicente (2009; 1527), o rabi Levi também faz ressoar a máxima: “Quem chora ou canta, fadas más espanta.” Em oposição às fadas más, as boas fadas são mencionadas nos provérbios retirados dos autos quinhentistas para desejar bençãos, dons e boa sorte. Na *Comédia Ulissipo*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1922; 1618), a dona viúva Constança d’Ornelas declara: “Boas fadas me fadem as minhas boninas e minhas flores de Maio, cedo vos eu veja como desejo.” No *Auto do Nascimento*, de Beltasar Dias (1961; 1665), Zaú, o judeu que vai à presença de Herodes, estima:

Eu creio por minha fé
que tens o embigo caído
ou algum oução no pé.
Por vida de dom Moisé
que viste algum leitão
e morreu-te o coração
ora crede que assi é
que essa é tua condição
assi Deos me dê boas fadas
que se cá vem Amadis
com as mãos ambas atadas
despido como homem diz
que lhe corte as queixadas.

No *Auto do Procurador*, de António Prestes (1871; 1587), o Atafoneiro faz suas reverências à filha do procurador da seguinte maneira:

Senhora comadre, fadas
de descanso bem fadadas
a cubram, seja lembrado
este homem.

E, a fim de concluir este panorama de menções às fadas boas e más, temos, em uma cena cômica da *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente (1983; 1523), Latão, um dos judeus casamenteiros, que diz a Vidal, seu companheiro:

Foi a coisa de maneira
tal friúra e tal canseira
que trago as tripas maçadas

assi me fadem boas fadas
que me saltou caganeira.

Partindo para uma leitura mais pormenorizada, elencamos os dois autos vicentinos que apresentam fadas como personagens: a *Comédia de Rubena* e o *Auto das Fadas*. Dividida em três cenas, a novelesca *Comédia de Rubena* foi apresentada a D. João III em 1521, e narra as desventuras relativas ao nascimento, infância e casamento da jovem Cismena, filha de Rubena. O conflito fundamental reside no fato de mãe e filha compartilharem o infortúnio de serem nascidas de relacionamentos ilícitos: Rubena, filha de um abade, enamorou-se de um clérigo jovem que era criado de seu pai e acabou grávida, condição que teve de ser posta em segredo. A primeira cena dá conta das lamentações de Rubena, que sucumbia às dores do parto, passando então a ser assistida por sua criada Benita, que até o dado momento desconhecia a gravidez da ama. Mandam chamar uma parteira, que ao chegar faz as benzeduras, mas logo percebe que a criança não nascerá facilmente, e decide por chamar uma feiticeira. Esta, que “per esconjurações e feitiços fez vir quatro diabos a seu chamado”, pede aos espíritos (Legião, Plutão, Draguino e Caroto) que levem Rubena dali para que o parto seja realizado em lugar secreto:

Legião:	Eis-nos aqui que nos mandas?
Plutão:	Que nos mandas aleivosa?
Draguino:	Aleivosa que demandas?
Caroto:	Que demandas em que andas?
Feiticeira:	Que sirvais esta senhora.
	Ora sus remedeá-la
	levai-a muito escondida
	e trazedê-ma parida
	a criancinha enjeitá-la
	onde seja recolhida.

A menina nasce e lhe é dado o nome de Cismena. Ela é levada à presença da Feiticeira, que é informada pelos diabos a respeito da fuga da mãe, Rubena. Os espíritos então roubam um berço do paço do Lumiar e trazem uma ama perante a Feiticeira. Uma pequena audiência é realizada para que ela tome conhecimento das capacidades da ama para cuidar de Cismena. Terminada a entrevista, a Feiticeira faz um último pedido aos diabos:

Diabos por meu amor
filhos meus e meus senhores
ide-me à deosa maior

dizei que por seu louvor
me mande as fadas maiores
as suas duas fermosas
com melodia serena
que me fadem a Cismena
sobre todas as ditosas.

Os diabos atendem à petição da Feiticeira e as fadas Ledera e Minea entram em cena cantando. Na sequência, fadam a recém-nascida Cismena:

Ledera: Esta nasceu em tal hora
que há de correr grã tormenta
dolorosa
depois será grã senhora
de toda fortuna isenta
mui ditosa.
Mas primeiro mui chorosa
sem emparo aqui em Creta
se verá
e a poder de fermosa
e de casta e de discreta
tornará.

Minea: O primeiro perigo é
que a hão de querer ferrar
pera a vender
por mouro e ferro no pé.
Aqui a havemos de fadar
e de benzer.
Que ela o possa entender
e se salve na boscagem
d'Arrochela
e lhe dará de comer
ũa bestial salvagem
de dó dela.

A Feiticeira não acredita nas sortes lançadas pelas fadas, dizendo que “tudo isso são carambolas”. O fato é que todas as profecias se cumprem e, ao fim da segunda cena, Ledera e Minea voltam a aparecer para enveredar a agora pastorinha fiandeira Cismena ao caminho de Creta. Apesar de relativamente curta, a intervenção das fadas na *Comédia de Rubena* corrobora a leitura que lhes confere o *condão* profético, ou seja, o poder mágico de vaticinar destinos desde o nascimento. Cabe ressaltar que, ainda que as sortes lançadas pelas fadas não possam ser desfeitas, há sempre a possibilidade de modificar as circunstâncias pelas quais se chegará ao fado prognosticado ou ainda de se estabelecer novos fados após o primeiro ter sido realizado. Um bom exemplo é encontrado no célebre conto *A Bela*

Adormecida no Bosque, de Charles Perrault (1697). Dava-se notícia de que naquele reino viviam apenas doze fadas, pois imaginavam que a décima terceira, a mais velha, já tivesse morrido ou estava amaldiçoada, encerrada numa torre. Diante dessa situação, apenas doze pratos e talheres de ouro foram postos à mesa na ocasião do nascimento da filha dos reis. No entanto, ao saber do convite às fadas, a mais velha reaparece e vai à celebração, onde se dá conta de que não há pratos e talheres de ouro para si. Sentindo-se diminuída e desrespeitada, enche-se de ira e profetiza que aos quinze anos a menina espetaria o dedo no fuso de uma roca de fiar e cairia morta no chão. Uma fada que ainda não havia dado o seu dom, pois já imaginara que a mais velha poderia lançar más fortunas à princesa, saiu de seu esconderijo e, não podendo desfazer a sorte lançada pela mais velha, profetiza então que a menina não morreria, mas cairia em um sono profundo por cem anos. Note-se que um sono de cem anos não deixa de corresponder à morte aos pais da menina, na medida em que não mais verão a filha viva após o seu aniversário de quinze anos, pois já serão falecidos na ocasião de seu despertar. É de conhecimento geral que, por mais que os reis tivessem mandado destruir todas as rocas de fiar que fossem encontradas, o destino da menina não pôde ser revertido.

A farsa vicentina chamada *Auto das Fadas* (1983; séc. XVI) não possui indicação da data e do local de sua representação. No entanto, a partir do texto é possível pressupor que a farsa teria sido apresentada em Lisboa (“Por eso está cara esta vuestra Lixbona”, diz o Frade, trazido do inferno por engano pelo Diabo para falar à Feiticeira) durante o reinado de D. Manuel I (A Feiticeira se dirige “Ao príncipe e ifantes”, bem como as três fadas marinhas, em referência ao príncipe D. João e às infantas D. Isabel e D. Beatriz). Apesar de expor personalidades da corte, “nomeando pessoas identificáveis que talvez estivessem a assistir ao auto”, a peça fora completamente censurada em 1551 pelo *Index* por dar conta da prática herética de feitiçaria, estando presente no *Rol de livros defesos* daquele ano sob o título *O auto da vida no paço* (J. CAMÕES, 1989, p. 3-4). A ação gira em torno de uma mulher que, temendo que a prendessem por praticar feitiçaria, vai à presença do rei na tentativa de justificar a necessidade de seus feitiços. Ela declama ladainhas e realiza feitiços diante da plateia, até vir um Diabo a seu chamado, com quem estabelece um diálogo

cômico, completamente desencontrado, pois o Diabo, por gozação, fala em “língua picarda”, um emaranhado de termos franceses indecifráveis tanto para a Feiticeira quanto para a platéia. Cansada dos desentendimentos, a mulher ordena ao demo que lhe traga três fadas marinhas:

Feiticeira:	Falai aramá português. Até 'qui estou zombando tu hás d'ir onde t'eu mando.
Diabo:	Irei inda que me pês.
Feiticeira:	Vai logo às ilhas perdidas no mar das penas ou vinhas traze três fadas marinhas que sejam mui escolhidas parte logo ora sus.

Fica evidente o paralelo entre as três personagens recorrentes neste auto e na *Comédia de Rubena* (feiticeiras, diabos e fadas). Em ambos os casos, a aparição das fadas é intermediada por diabos, estes invocados pelas feiticeiras. Pressupõem-se que, ainda que não desempenhassem o papel de antagonistas dos homens, a esta altura as fadas e outras criaturas da mitologia pagã, como duendes, gigantes e anões, já estivessem demonizadas pela fé cristã, representadas como demônios ou entidades demoníacas de menor escala, os famosos *familiars*. O fato é que o Diabo em questão comete um engano e, ao invés de trazer fadas, traz dois frades do inferno, um tangedor de gaita e o outro pregador. Quando finalmente as três fadas marinhas se apresentam, também chamadas de *Sereas* pelo autor (tal como no *Triunfo do Inverno*), começam por fadar o rei e a rainha em tom elevado, com as mais belas imagens poéticas:

Diz a primeira:	Os fados que deram ser às estrelas quando a terra estava vazia façam caminhos a vossa alegria per onde vos venha tam clara com'elas [...]
Fada segunda:	As cousas que fazem a terra parir lírios alvos e veas divinas cerquem os quadros de vossas cortinas e sempre vitória vos faça dormir.

A fala da terceira fada anuncia o início da distribuição das sortes, um divertimento de corte que, de forma semelhante à leitura das cartas de tarô, faz previsões a partir das

cartas tiradas aleatoriamente pelos participantes. Nesse caso, as cartas (ou outros motivos passíveis de ilustração) contém a representação ilustrada dos astros celestes. José Camões ressalta que, no caso do rei e das outras figuras reais, “as sortes não podem ser distribuídas ao acaso”; ao rei costuma-se atribuir o planeta Júpiter (1989, p. 5).

Fada terceira: As novas que temos nas ondas do mar
são que na terra há pouca verdade
e pois de verdades há má novidade
por novidade as haveis de tomar.
Ora é pera ver
tome vossa alteza qualquer que quiser
que todo é verdade as sortes que são
tomai desses sete planetas que i vão
a que vos vier.

Aos cinco interlocutores reais são atribuídas as seguintes cartas: Júpiter ao rei, o Sol à rainha, Cupido ao príncipe, a Lua à infanta D. Isabel e Vênus à infanta D. Beatriz. Na sequência são distribuídas as sortes aos “galantes”, com figuras de animais, e depois às damas, com figuras de aves. “E acabadas de dar assi estas sortes se foram todos com sua música e se acabou a dita farsa.” É relevante assinalar que o lançamento de sortes não é por si só uma prática relacionada à feitiçaria. Não faltam exemplos além dos já mencionados relativos ao grande número de registros dessa prática na narrativa bíblica. De modo a não deixar dúvidas, o livro de Provérbios postula que “A sorte se lança no regaço, mas do Senhor procede toda a determinação” (Provérbios 16:33), demonstrando que mesmo o ato de adivinhar ou profetizar através das sortes está subordinado ao arbítrio divino.

A fim de concluir estas considerações sobre o universo feérico, faz-se em boa hora um convite à releitura dos célebres versos referentes à fala da donzela encantada do romance popular *O caçador*, coligido por Almeida Garrett (1851, p. 21):

– Não te assustes, cavaleiro,
Não tenhas tamanha frima.
Sou filha de um rei c’roado,
De uma bendita rainha.
Sete fadas me fadaram
Nos braços de mi’ madrinha,
Que estivesse aqui sete anos,
Sete anos e mais um dia;
Hoje se acabam nos anos,
Amanhã se conta o dia;

Leva-me, por Deus to peço,
Leva em tua companhia.

Sobre o belo e simples romance³⁵, o autor e etnógrafo chega a considerar (ainda que *forçosamente*, em suas palavras) que “ou foi escrito no nosso dialecto [...] ou, o que me parece mais provável, foi composto na linguagem ainda comum e pouco discriminada que prevalecia, ao princípio da reconquista, na povoação cristã das Espanhas” (GARRETT, 1851, p. 19-20). Garrett segue afirmando que o romance castelhano “propriamente dito” não era afeito ao “maravilhoso das fadas” nem ao universo encantado cultivado pelas literaturas de escola céltica francesa e inglesa.

O sobrenatural desta história parece-se mais com as crenças e superstições ainda hoje existentes no nosso povo, das mouras encantadas, das aparições da manhã de São João e de outros mitos nacionais, tão belos, tão queridos da gente portuguesa, e tão desprezados – ainda mal! – até agora pelos nossos poetas. Seja porém como for, o romance do Caçador pertence à poesia popular portuguesa, é de imemorial antiguidade; e como a tal lhe dou aqui lugar entre as relíquias mais originais da nossa primitiva literatura. (GARRETT, 1851, p. 19-20)

Sem a intenção de propor uma análise a respeito da presença das bruxas e das fadas no imaginário peninsular europeu, ou ainda na pertença ou não dessas figuras míticas ao arcabouço temático da literatura portuguesa-castelhana, finaliza-se estas considerações ressaltando a relevância das bruxas e fadas enquanto profícuos motivos literários associados direta ou indiretamente ao Diabo. Presentes como personagens atuantes (ou, no caso das fadas, somente em derivação etimológica no tocante ao verbo *fadar*), tais figuras são interventoras diretas no cotidiano do protótipo literário do que seria o homem moderno. Hoje aprisionadas nas páginas das diversas antologias de contos populares e tradicionais de quase todo o mundo ocidental, bruxas e fadas persistem nas mais atuais sagas de contos maravilhosos, seja como entidades benfazejas e familiares ou como opositoras, de quem todas as pessoas, de príncipes a plebeus, podem recorrer na tentativa de alterar seus destinos. Em referência ao fato do sanguinário episódio de caça às bruxas, o historiador e medievalista francês Philippe Ariès, estudioso da família e da infância, postula que “as crianças constituem a mais conservadora das sociedades humanas”, isso porque é entre elas,

³⁵ Em referência a um dos versos deste romance, *Sete fadas me fadaram* é o título de uma música escrita por António Quadros e interpretada pelo cantor português José Afonso, em seu álbum *Eu vou ser como a toupeira* (Portugal: Orfeu Records, 1972).

não mais entre eclesiásticos e inquisidores, que agora circulam as narrativas que contam os feitos de bruxas e as peripécias mágicas de seres demoníacos (agora apenas “encantados”), acrescentando logo depois que “a infância é o reservatório dos usos abandonados pelos adultos” (MELLO E SOUZA, 1987, p. 37).

5. O DIABO POPULAR EM PORTUGAL

Concluídas as considerações teóricas a respeito do Diabo e seus agentes, parte-se agora para as análises textuais de uma série de contos que, direta ou indiretamente, testemunham as peripécias de diabos populares em território português. O profícuo tema do diabo construtor de pontes receberá o merecido destaque no primeiro item deste capítulo; o conjunto de lendas que pertencem essa tradição também pertencem ao ciclo de narrativas do bom diabo na medida em que esse personagem em nada remete ao Diabo bíblico e, como já foi exposto, está associado a entidades típicas do “folclore pagão” europeu, mais especificamente os trolls³⁶.

Em seguida apresenta-se um estudo acerca de uma figura recorrente nos contos e crenças populares portuguesas: o diabinho ou fradinho da mão furada. Tendo como base o conto recolhido por Leite de Vasconcelos e a novela exemplar *Obras do Diabinho da Mão Furada*, propõe-se a análise de uma série de informações de cunho popular que associa a referida entidade aos “pesadelos” materializados em forma de seres míticos, mais notadamente os duendes, posteriormente diabolizados. A autoria anônima da novela exemplar, seu apelo declaradamente oralizante expresso pela divisão em “fôlegos” e suas fontes comprovadamente populares corroboram sua presença no ciclo de narrativas do bom diabo ao lado das lendas elencadas neste capítulo. Outros diabretes como o *Diabo Coxo*, os

³⁶ O conto folclórico norueguês *De tre bukkene Bruse* (conhecido no Brasil como *Os três cabritos rudes*) talvez seja o mais conhecido acerca do tema. Nele, três cabritos são ameaçados por um troll ao atravessar uma ponte, debaixo da qual reside a criatura.

trasgos e tardos também estão presentes em meio às importantes considerações sobre esse diabinho de mão furada.

O terceiro bloco de textos traz à análise oito contos populares pertencentes a diferentes antologias. Por serem curtos, serão apresentados na íntegra, antecedendo qualquer exame crítico como forma de privilegiar o objeto de estudo e facilitar o acesso às referências. Cerne do *corpus* desta pesquisa, os contos escolhidos para essa seção se igualam no que se refere ao protagonismo de um diabo benfazejo e atuante sobretudo em meio aos camponeses e outras figuras populares marcadas pela injustiça.

5.1. AS PONTES CONSTRUÍDAS PELO DIABO EM PORTUGAL

“Deus é bom e o diabo também não é mau”, diz a sabedoria popular. Tratado pelo camponês de forma muito peculiar, o diabo parece esvaziar-se de seu lóbrego retrato bíblico ao subir à terra e habitar entre os homens da antiguidade e, aparentemente despreocupado em levar o restante da humanidade à danação, ocupou-se durante muitos anos construindo pontes por toda a Europa, obras empreendidas sob os mais diversos pressupostos. São numerosos os relatos folclóricos acerca das pontes construídas pelo diabo e em Portugal encontram-se muitas delas, cada qual com sua respectiva lenda.

Mais intrigantes que grandes círculos ou desenhos feitos em plantações, os quais levantam rumores de intervenção extraterrestre ainda nos tempos atuais, algumas grandes obras da antiguidade tornaram-se famosas pelo mistério a respeito de suas edificações. Diversas teorias tentam explicar, por exemplo, como os homens de 2.700 a.C. foram capazes de erguer as pirâmides de Gizé, assim como o Stonehenge, em meados de 2.500 a.C., na Inglaterra, ou as linhas de Nazca, no Peru, entre tantas outras. Diante da impossibilidade de validar teorias científicas que tentam compreender os reais processos humanos que deram origem à fundação de tais monumentos, estabelecem-se aí cenários muito propícios para o desenvolvimento de narrativas míticas.

Sabe-se que os mitos surgem da necessidade de se explicar a origem das coisas. Desde o primórdio das civilizações o homem busca atribuir sentido a fatos do cotidiano e obras da natureza de procedência desconhecida, ainda que para isso seja necessário situá-los em um espaço-tempo transcendente; é intrínseca ao homem primitivo a necessidade de ordenação de uma realidade caótica a fim de tornar o mundo conhecido para si. As lendas são, portanto, narrativas de teor fantástico transmitidas pela tradição oral através dos tempos, tendo sobrevivido única e exclusivamente pelas grandes redes mnemônicas criadas e cultivadas pelo homem, posteriormente eternizadas em antologias feitas por especialistas que se dedicaram a recolher tais narrativas junto ao povo.

Compreende-se o valor cultural e antropológico das narrativas orais ao se considerar o fato destas estórias terem sobrevivido na memória comunitária mesmo depois do advento dos tempos modernos, do século das luzes e do cientificismo. Os principais especialistas portugueses responsáveis pelo recolhimento destas narrativas em terras lusitanas o fizeram sobretudo durante os séculos XIX e XX. Ou seja, no que se refere à matéria deste capítulo, as pontes fabulosas, temos que as lendas que explicam estas fundações permaneceram vivas na boca do povo durante séculos, já que há mais de quinhentos anos separando a efetiva data de construção de algumas pontes do momento em que as estórias foram recolhidas.

Graham Robb (2010) estima que há, apenas na França, cerca de quarenta e nove pontes que foram erguidas pelo diabo segundo a tradição popular. A ponte de Valentré, por exemplo, considerada uma das mais belas da Europa, teria sido construída por este peculiar engenheiro, homenageado com uma escultura no alto de uma de suas torres; pequeno, magrela, com dois chifrinhos, um rabo e olhar desconfiado, a figura representada nada tem de assustadora e em nada se assemelha à da caracterização bíblica, “que engana a todo mundo” (Apocalipse 12:9); aliás, enganar a todo mundo é o que esta entidade raramente é capaz de fazer segundo as antigas lendas. Este diabo popular, construtor de pontes e líder das bruxas, é uma figura já muito presente no imaginário coletivo antes mesmo do advento do Cristianismo.

O diabo do folclore tem mãe, avó, esposa, filhos e sogra; humanizado e praticamente inofensivo, a entidade não deixa de praticar pequenas artes, mas nada que possa relacioná-la à temível besta do apocalipse. Lutz Röhrich (1970) faz importantes considerações acerca da figura diabólica nos contos folclóricos europeus. O estudioso alemão atenta-nos para o fato da existência de seres como gigantes, duendes e ogros ocupando funções lendárias que, após o advento do Cristianismo, passaram a ser atribuídas ao diabo, como forma de situar estas entidades pagãs “à esquerda de Deus”, ou seja, como demônios, bodes. Eram os gigantes e ogros que costumavam construir grandes edificações para então serem enganados. Há um ciclo produtivo de lendas sobretudo nórdicas que narram as desventuras de trolls que moram debaixo de pontes e comumente cobram taxas ou algum serviço, mas sempre saem logrados. Há também os pequenos duendes que aparecem misteriosamente para fazer tratos com reis e rainhas gananciosos ou desejosos pelo nascimento de um herdeiro. Posteriormente, tornam-se todos diabos, exorcizados segundo os preceitos da religião católica.

Substituir um ogro, um gigante ou algum outro animal pelo diabo mostra que ele assumiu o papel de adversário em muitos contos durante a propagação do cristianismo em toda a Europa [...]. No conto popular, o diabo às vezes parece mais um ser humano do que um personagem diabólico. Isso está em contraste com sua aceção nas doutrinas da Igreja, que o retratam como uma criatura demoníaca agressiva.³⁷ (HAASE, 2008, p. 44)

Já consolidados no imaginário popular, estes diabretes mantêm uma relação curiosíssima com os homens nos contos folclóricos recolhidos sobretudo na Idade Moderna, quando, em Portugal, estudiosos como Teófilo Braga e Adolfo Coelho dedicaram-se à recolha destas estórias das fontes orais, inaugurando uma nova e importante fase nos estudos etnográficos.

Em meio às suas considerações a respeito do inconsciente coletivo, Jung atenta para o fato do diabo ser comumente taxado logrado e bobo em sua caracterização folclórica sob o arquétipo de *trickster* (JUNG, 2011). Câmara Cascudo (1984) fala-nos acerca de um “ciclo

³⁷ Tradução livre: “Replacing an ogre, a giant or some other beast with the devil shows that he took over the role of opponent in many tales during Christianity’s spread throughout Europe [...]. In the folktale, the devil sometimes seems more like a human than a diabolic character. This is in contrast to his appearance in church doctrines, which depict him as an aggressive demonic creature.”

do demônio logrado”, que compreende uma série de narrativas assim designadas por contarem as astúcias dos homens que conseguiram enganar o diabo depois de com ele realizarem pacto. O etnógrafo afirma que nos contos das tradições orais brasileira e portuguesa, além de outras culturas de fora da península ibérica, a vitória do demônio em um trato é muito rara, senão impossível, sendo praticamente inevitável que ele saia logrado do contrato. O estudioso de cultura popular e folclórica Bráulio Tavares também fez importantes considerações a respeito do tema:

As histórias do demônio logrado são uma coisa curiosa. Porque em princípio bastaria ao diabo recorrer à força bruta ou, por extensão, aos seus poderes sobrenaturais – e tudo estaria resolvido [...]. O diabo só perde porque aceita as regras de um jogo onde ele forçosamente tem que se nivelar aos mortais, aos humanos. No momento em que ele se nivela, ele se torna igual aos outros, que acabam por se mostrar mais engenhosos do que ele. (TAVARES, 2009)

Daí a expressão “pobre diabo”. À guisa de concluir estas considerações teóricas, cabe um questionamento, a ser admitido como reflexão para estudos posteriores. Sabe-se que grande parte das figuras sociais presentes nos contos são bons cristãos, entre eles camponeses, soldados, reis e rainhas. Ao clamarem pela ajuda “de Deus ou mesmo do diabo” é sempre certa e imediata a aparição do segundo (faz-se mister recordar que somente Deus tem o dom da onipresença, o que torna a situação ainda mais curiosa). Daí a questão: sendo homens de boa fé, por que é que Deus não os atende prontamente, cabendo ao diabo auxiliá-los em seus problemas? Os estudos já mencionados do pesquisador português Moisés Espírito Santo (apud NERY, 2012, p. 91) acerca da religião popular portuguesa parecem apontar para uma linha de raciocínio que explica este aparente desprezo divino. O estudioso nos convida a regressar ao passado para vislumbrar a peculiar aceção do divino expressa pelo homem camponês em seus costumes e crendices ao trazer à tona um contexto em que Deus e o diabo não são figuras completamente antagônicas, propondo a teoria de que, segundo a mentalidade do homem pobre do campo, Deus estaria ocupado demais com os grandes problemas do mundo, indiferente às pequenas causas humanas, principalmente dos mais desfavorecidos; segundo este raciocínio, caberia ao diabo lidar com as mazelas terrenas de menor importância, sendo ele uma entidade mais sensível à vida árdua na terra por ter sido lançado fora do plano celestial.

Em *O preço dos ovos*, conto recolhido por Adolfo Coelho (1879) em Ourilhes e que faz parte do ciclo de narrativas posteriormente analisadas, a tradição conta a respeito de um rapaz que tinha o costume de deixar esmolas pelas terras onde passava, não apenas para as almas do purgatório, mas também para o diabo pintado ao pé das almas. Posteriormente, este rapaz foi enganado pela dona da estalagem onde havia comido ovos cozidos: a mulher levou-o à cadeia alegando que devia a ela uma grande quantidade em dinheiro, pois os ovos que ele havia consumido seriam futuras galinhas que botariam mais ovos e assim por diante. Preso e sem condições de contratar quem o defendesse, eis que surge um homem no dia do julgamento alegando ser o advogado do rapaz. Sujo, ele se desculpa pelo atraso e afirma ao juiz que demorou a chegar pois estava semeando castanhas cozidas. Espantado, o juiz pergunta como é que de castanhas cozidas nasceriam castanheiras, ao que o homem responde que da mesma forma não haveria de nascer galinhas de ovos cozidos. O rapaz fica então inocentado e o autor nos revela que este tal advogado que aparecera para o defender era o diabo, em gratidão às esmolas que havia recebido.

Quase um duende familiar, os diabretes do campo se ocupavam de tarefas cotidianas e corriqueiras. Vivendo em meio aos homens, puderam participar de inúmeras situações picarescas e, em última análise, exemplares. Estabelecidas as principais informações a respeito das narrativas folclóricas como um gênero do imaginário, do ciclo do demônio logrado e da acepção do diabo na mentalidade do camponês, são apresentados a seguir alguns dos contos folclóricos que narram as engenhosas artes do diabo como um construtor de pontes em Portugal.

A fim de tornar mais simples o acesso às narrativas diabólicas, a pesquisadora portuguesa Fernanda Frazão (2000) selecionou e organizou as principais histórias do diabo em terras lusitanas em uma notável obra intitulada *Viagens do Diabo em Portugal*, que será usada como referência para todos os contos tratados nesta seção. A compilação teve como fonte de pesquisa as grandes antologias de contos populares portugueses de especialistas como Teófilo Braga, Adolfo Coelho, Leite de Vasconcelos, Ataíde de Oliveira, Consiglieri Pedroso e António Tomás Pires. Além de apresentar apenas as principais informações a

respeito das sete lendas mencionadas a seguir, propõe-se ressaltar os lugares-comuns que permeiam todas elas, assim como informações adicionais que são, sobretudo, temas para estudos a serem devidamente aproveitados posteriormente.

1. A ponte da Mizarela (FRAZÃO, 2000, p. 63)

Localizada sobre o rio Rabagão, na freguesia de Ruivães, concelho de Vieira do Minho, distrito de Braga, está a belíssima ponte da Mizarela. Segundo a respectiva lenda, “foi o próprio Diabo quem, num instante de engenhoso capricho, construiu esta formosa obra de arte”. Conta-se que um temível criminoso fugia da justiça e, ao perder-se em sua fuga desesperada, deparou-se com o rio Rabagão. Era inverno e com a chegada da noite os ventos passaram a soprar ferozmente sobre as águas do rio, provocando ruídos sinistros. À meia-noite, o criminoso, que já não confiava em Deus, suplicou pela ajuda do diabo, que prontamente surgiu disposto a ajudá-lo, com a condição de lhe entregar a alma, caminhar sempre avante e nunca olhar para trás. O criminoso aceitou o pacto e então o diabo fez surgir diante dele uma ponte de pedra, pela qual fugiu correndo. Depois, a ponte desapareceu.

Mais tarde, porém, o fugitivo ficou atormentado pela ideia de ter que entregar a alma ao demo e foi se confessar com um “virtuosíssimo sacerdote”, que logo concordou em resgatar esta alma perdida. Para tanto, disfarçou-se de lavrador e foi até o local onde o criminoso havia se encontrado com o diabo. Lá, invocou-o prometendo uma alma em troca do reaparecimento da ponte. O diabo novamente refez a ponte, e o padre, tirando de sua capa uma “caldeirinha” com água benta, aspergiu-a com folhas de urze, recitando palavras de exorcismo, afastando o diabo. Desde então a ponte ficou para sempre ali. Segundo um costume muito antigo, mães com medo de que seus filhos nasçam mortos vão até o local para batizá-los ainda no ventre.

2. *A ponte de São João* (FRAZÃO, 2000, p. 67)

Conhecida atualmente como ponte do Rio Ave, esta edificação encontra-se no distrito de Braga, ao norte de Guimarães. Diz-se que foi o diabo quem a construiu e que mora debaixo dela. Sendo assim, no passado, quando algum vilão das redondezas era abatido por alguma doença e já descreia da medicina, dirigia-se ao meio da ponte “à meia-noite em ponto”, acompanhado por um padre, três punhados de sal e meio alqueire de milho ou painço (esta é uma medida que variou muito ao longo dos séculos em Portugal; no século XIX corresponde a um saco com cerca de oito quilos de cereal). Neste horário, o padre começa a ler os exorcismos enquanto o doente vai atirando o milho da ponte abaixo, seguido do sal. Crê-se que o diabo, “a quem o padre impõe a obrigação de largar a criatura”, volta para debaixo da ponte, onde fica entretido contando os grãos “até a consumação dos séculos”.

Esta narrativa reúne duas informações comumente veiculadas nos contos do diabo além da construção da ponte. A primeira delas é o horário exato para invocação do diabo, meia-noite. A segunda diz respeito à imagem do diabo que conta grãos. Esta curiosa ocupação é muito comum na tradição europeia, e tem relação direta com a figura do fradinho ou diabinho da mão furada; acredita-se, de um lado, que as mãos destes seres estão furadas de tanto contar grãos e, de outro, que eles já têm as mãos naturalmente furadas e por isso o costume de lançar grãos para contarem, sendo esta uma tarefa impossível e que portanto duraria a eternidade.

3. *A ponte de Domingos Terne* (FRAZÃO, 2000, p. 105)

Também sobre o rio Ave há a ponte de Domingos Terne, “uma légua para o Norte da Senhora do Porto de Ave”. Esta também foi uma ponte feita pelo diabo segundo a tradição local. Havia na região um casal de namorados, cada qual morava de um lado do rio. A fim de juntar os dois, toda noite o diabo construía uma ponte “para o rapaz ir ter com a sua conversada”. Um padre da região, muito provavelmente interessado em tornar a

ponte fixa para facilitar a mobilidade de todos os moradores da localidade, ficou sabendo desta obra diabólica e, numa noite, pôs-se à espreita. Assim que o diabo fez a ponte aparecer, depois que o rapaz passou, o padre logo a exorcizou e “o Diabo nunca mais pôde retirar” a ponte dali. Esta é mais uma das lendas que compõem o ciclo do diabo logrado.

4. *A ponte de Valtelhas* (FRAZÃO, 2000, p. 76)

A ponte do Vale de Telhas fica sobre o rio Rabaçal, na freguesia de Vale de Telhas, concelho de Mirandela. De acordo com a tradição dos vilões de Torre de Dona Chama, esta ponte do século XVII foi inteiramente construída em apenas uma noite. “Alguém que por ali passou à meia-noite viu o Diabo a trabalhar” e o ouviu cantando os versinhos “Galo preto,/Galo branco,/Anda ao canto.” Na madrugada do outro dia, o diabo entoava outro canto, desta vez “Galo brando,/Galo pinto,/Pare o bico.”

Mais uma vez encontramos o horário exato da construção da ponte e mais uma informação que voltará a se repetir: o diabo canta enquanto constrói. Pode-se concluir que esta é, aparentemente, uma atividade que muito agrada ao diabo do povo.

5. *A ponte de Alpragares* (FRAZÃO, 2000, p. 72)

A tradição popular atribui às “artes diabólicas” não somente o único e grande arco da ponte de Alpagares (ou Alpajares), mas também a “calçada muito íngreme” às margens do rio Douro, que passa próximo dali. Conta-se que certa noite um viandante (viajante, transeunte) andava a cavalo perto dos muitos precipícios da região e, como não houvesse nenhum atalho e sendo urgente a necessidade de continuar a viagem, “pediu a Deus e ao Diabo que lhe valessem”. Como de costume, Deus pareceu ignorar o pedido e foi o diabo quem lhe atendeu prontamente. Disposto a fazer uma ponte, o demo pediu que o viajante lhe entregasse sua alma antes do cantar do galo preto. O cavaleiro aceitou o trato e logo o diabo começou a fazer a ponte. Porém, quando o “infernai pedreiro conduzia as duas

últimas pedras da guarda da ponte” o galo preto cantou e o diabo ficou logrado, portanto o cavaleiro pode seguir seu caminho sem a necessidade de entregar a alma.

Cabe ressaltar que, segundo a lenda, “ainda hoje qualquer pessoa desta terra mostra na ponte o sítio onde deviam ter sido colocadas as duas últimas pedras”. Neste relato fica clara a predileção do diabo por estas “pequenas causas”, como anteriormente exposto, além de mais uma vez ter sido enganado, não pela astúcia do homem, mas pelo cantar do galo, o que nos leva a outra força capaz de lograr o diabo: a natureza. *A Lenda da Amendoeira* (FRAZÃO, 2000, p. 126) conta que “a amendoeira é a árvore que enganou o diabo”. Em janeiro o demo a viu florescer e sentou-se debaixo dela à espera do amadurecimento dos frutos. Porém, setembro já havia chegado e as amêndoas ainda não estavam maduras (é neste mês que ocorre o maturamento). Cansado de esperar, “foi espreitar as outras árvores”, mas os frutos de todas já haviam sido apanhados e, desapontado, voltou para debaixo da amendoeira, que, neste meio tempo, também já não tinha nenhuma amêndoa sequer, “e o Diabo ficou logrado”. Temos também o conto *A abóbora (ou o nabo) enganaram o Diabo* (FRAZÃO, 2000, p. 148), mais uma narrativa deste ciclo.

6. *A ponte da Aliviada* (FRAZÃO, 2000, p. 73-75)

A Ponte da Aliviada ergue-se sobre o rio Ovelha, na freguesia de Várzea, Aliviada e Folhada, concelho de Amarante. A lenda acerca de sua construção envolve também a figura de Frei Gonçalo de Amarante, clérigo nascido no século XIII, em Arriconha, freguesia de Tagilde, próximo a Guimarães, no norte de Portugal. Conta-se que a ponte romana de Trajano estava em péssimo estado, prestes a ruir. Como a situação calamitosa da ponte afastava o uso popular, causando um enorme problema de mobilidade, o frei decidiu construir uma nova. Segundo a tradição, o local de erguimento fora mostrado em sonho por um anjo. Porém, outra razão levou Gonçalo a se envolver nesta obra: “competir com o Diabo, que andava a construir uma ponte idêntica na Aliviada”.

A ponte do diabo estava perfeita. Ao contemplar a obra do santo, o diabo caiu na gargalhada e, a fim de acirrar a competição, convidou-o para acompanhar o andamento de sua obra na Aliviada. No meio do caminho, Frei Gonçalo pensava em como poderia lograr seu inimigo por conta da vergonha que havia passado. A resposta veio em meio à conversa ao longo do caminho, quando o diabo lhe pediu que não benzesse a ponte. Quando vislumbrou a grandiosidade da ponte do diabo, percebeu o quanto a sua era mesquinha e, intentando colocar em prática sua vingança, usou seu cajado para parabenizar a obra do diabo. Dizendo “Se tu fosses por aqui, como vais por ali...” o santo fez o sinal da cruz no ar. O diabo então foi logrado e fugiu.

Ainda, segundo a tradição, há na Aliviada “um caminho que leva para o Inferno” e no local há oferendas de alimentos para o diabo, “menos o pão” (símbolo sagrado do corpo de Cristo na Santa Ceia), sendo que nesta ponte “o Diabo fritava sardinhas cujo chiadouro é ouvido por quem passa”.

7. *A ponte do Alfusqueiro* (FRAZÃO, 2000, p. 109)

Conta-se que há muitos anos houve um senhor muito rico que possuía terras separadas pelo rio Alfusqueiro. Muito profundo, ainda que estreito, o rio dificultava a andança do homem por suas terras, mas de tão avarento preferia caminhar muitas léguas ao invés de gastar com a construção de uma ponte. Numa noite chuvosa, um homem vestido de preto surge e propõe um trato ao rico senhor: construiria uma ponte até a noite de natal em troca de sua alma. Logo o proprietário percebe que se trata do diabo. Apesar de inicialmente assustado, decide aceitar o acordo, já que não gastaria nenhum tostão.

Como em relatos anteriores, este rico senhor também se arrepende com o passar do tempo, temendo o dia em que o diabo viria buscar sua alma. Enquanto se lamentava, em um dia qualquer, eis que surge uma velha “que não era daqueles sítios”. Saudando o homem, ficou curiosa em saber a causa daquele semblante abatido. Depois de contar a respeito do acordo, a velha afirma que juntos iriam enganar o diabo. Para tanto, antes da

meia-noite da véspera de natal, o homem, seguindo as instruções da velha (provavelmente uma “bruxa boa”), vai até o local onde o diabo estava prestes a colocar a última pedra da ponte. Escondido, atira um ovo bem no centro da construção, fazendo sair da gemada um belo galo, que “desatou a cantar como que anunciando a meia-noite”. Assim o diabo fugiu logo, envergonhado por descumprir a sua parte do acordo com o proprietário das terras.

A associação do diabo às pontes não para por aí. Como registrado na lenda da ponte da Mizarela e na de São João, há o costume de ir até as pontes para curar doenças, que segundo as crendices populares são causadas por artes diabólicas. Sendo assim, faz-se uma espécie de exorcismo de doentes nas pontes, a fim de aprisionar os diabos no seu local de origem. É este também o local em que tal entidade faz suas assembleias com as bruxas. Em um trecho da narrativa *O menino sem olhos* temos o seguinte relato:

Próximo à árvore estava uma ponte, onde costumava ir o Demónio com as bruxas fazer audiência. Daí a pouco vieram todas, conforme é costume, e estavam perguntando umas às outras o que tinham feito naquele dia. (FRAZÃO, 2000, p. 29)

Destaca-se neste trecho a expressão “conforme é costume”, uma referência à grande recorrência destas audiências de bruxas com o diabo para registro das atividades por elas realizadas. Esta reunião também acontece em casas abandonadas próximas de pontes. Em *O fradinho da mão furada* o diabo também faz uma audiência com as bruxas em uma casa abandonada para ter conhecimento de suas façanhas³⁸. No conto *As feiticeiras da ponte de Palheiros* (FRAZÃO, 2000, p. 118-121), um almocreve vê-se enganado pelo amigo e, sem dinheiro, vai se esconder em uma casa abandonada próxima à ponte de Palheiros. Durante a noite, vultos começam a entrar na casa e logo se materializam em forma de bruxas. Em seguida aparece um fecho de luz, que era o diabo, dando início à audiência. As bruxas contam as atividades que desempenharam nos últimos dias, além de confiar ao diabo os procedimentos que deveriam ser feitos para reverter seus encantamentos. Ouvindo tudo

³⁸ Há no conto do fradinho da mão furada mais um lugar comum do ciclo das bruxas nos contos folclóricos, que é o fato delas chuparem (ou *chucharem*) o sangue de crianças, como já exposto anteriormente no capítulo dedicado às bruxas e fadas.

isso, o almocreve sai da casa pela manhã e enriquece por conta dos feitiços que consegue desfazer.

Buscou-se neste capítulo destacar uma importante característica intrínseca às lendas: a capacidade de fundir fatos comprovadamente históricos a outros que são elaborações da imaginação humana, resultando desta combinação narrativas orais que atribuem origens mágicas e encantadas a episódios ou fenômenos que permanecem sem elucidação científica. Objetivou-se também ressaltar a associação do diabo com as pontes a fim de corroborar sua aproximação com os seres mitológicos comumente responsáveis por tal empreendimento.

5.2. O DIABINHO DA MÃO FURADA E SUAS FONTES POPULARES

Os diabinhos bons e familiares são figuras recorrentes em muitos contos populares portugueses. Nesta literatura, a relação estabelecida entre homens e bons diabos costuma ser proveitosa para ambas as partes, ainda que essa personagem tenha uma inclinação natural à prática de travessuras. A aceção dessa criatura como uma entidade benéfica, sobretudo junto ao camponês pobre, afasta-o do epítome do mal que é o Diabo bíblico (com D maiúsculo) na medida em que para a literatura sagrada não há qualquer possibilidade de convivência harmônica e frutífera entre demônios (que são todos diabos) e homens. Bem como os trasgos da mitologia asturiana, muito presentes nas lendas do Norte de Portugal, os duendes e os gnomos, tais entidades familiares fazem parte de uma série de seres fantásticos que povoam os antigos contos maravilhosos e que foram posteriormente institucionalizados como demônios pela religião cristã. Dado que apenas a mudança na designação de tais seres não suplantou o *ethos* benéfico que lhes é característico, abriu-se a possibilidade de intitular o ciclo de narrativas referentes às aparições destas criaturas como o “ciclo do bom diabo” – com “d” minúsculo em contraponto ao Diabo bíblico.

Na intenção de iniciar a análise das fontes populares deste “bom diabo” conhecido como diabinho ou fradinho da mão furada, parte-se do texto integral do conto popular *O*

fradinho da mão furada, recolhido por José Leite de Vasconcelos na região de Guimarães, presente em sua obra antológica *Tradições populares de Portugal* (1882), para em seguida esmiuçar a caracterização que lhe é conferida nas *Obras do Diabinho da Mão Furada, para espelho de seus enganos, e desenganos de seus arbitrios, palestra moral e profana, onde o curioso aprenda para o divertimento dictames, e para o passatempo recreios* (título do primeiro manuscrito descoberto na Biblioteca Nacional de Lisboa em 1860), novela exemplar de autoria anônima que remete ao século XVII. A partir dessa autocaracterização (é o próprio diabinho que se descreve na novela), importantes aspectos a respeito de sua natureza terrena e folclórica poderão ser devidamente explorados.

O FRADINHO DA MÃO FURADA. a) O seguinte conto popular, que recolhi em Guimarães, caracteriza esta entidade, que, segundo o povo, é o Diabo: =Diz que uma ocasião ia um soldado por uma estrada adeante e ia muito cansado, e depois appareceu uma mulher e elle começou-lhe a pedir agasalho porque tinha muito frio. Ella disse que lhe não podia dar agasalho, e elle perguntou-lhe se por alli não haveria alguma casa onde lh'o podessem dar. E ella disse: «Porqui num ha, só ha alli uma casa muito grande, mas é deshabitada, porque dizem que lá anda o Diabo». E elle disse assim : «E' o mesmo; eu vou para lá; não tenho medo». Foi para lá, fez uma fogueira, comeu o que lhe deram na aldeia, e deitou-se a dormir, mas sempre estava sobresaltado. A' meia-noute ouviu muito barulho pela chaminé, e entrou-lhe pelo quarto dentro um frade com as mãos mettidas nas mangas do habito. E o frade perguntou-lhe: «Quem te deu licença de entrares nesta casa?» «Ninguem. Precisava de dormir, porque vinha muito cansado, e entrei nesta casa». Disse-lhe o frade: «Já que és tão animoso, vaes ver a reunião, mas se não quizeres seguir o que ellas seguem (as Bruxas) eu não me importa; e se quizeres dinheiro tambem t'o dou, vae alli ao canto da chaminé que lá está quanto tu quizeres». O soldado respondeu que não precisava de dinheiro. Depois o Frade entregou-lhe a chave da adega, da despensa, de toda a casa, onde elle encontraria tudo o que quizesse. D'ahi a pouco começaram a vir muitos vultos negros que vinham beijar a mão furada que o frade lhe apresentava. E cada um dos vultos, que erão Bruxas que ião todas nuas, untadas de preto, começou a dar conta do que tinha feito [o soldado conservava-se deitado]. Uma dizia que tinha chuchado um menino por baptisar, e o Frade não lhe ralhou. Outra disse que tinha chuchado um menino baptisado, e elle tambem não lhe ralhou. Veio outra e disse que tinha chuchado outro menino por insupiar [sem ser baptisado em casa, apenas nasce], e o Frade ralhou-lhe muito. Cada uma das outras começou á proporção a dar contas, e depois acabou-se a audiencia. O soldado depois ficou muito rico. *Victoria, Victoria, — Acabou-se a historia.* (VASCONCELOS, 1882, p. 287-288)

O fradinho da mão furada é catalogado como um conto maravilhoso propriamente dito³⁹ de acordo com a classificação internacional de contos folclóricos.

Para contextualizar a aparição e autodescrição do diabinho da mão furada na novela exemplar homônima, cabe dizer que a ambientação que dá início à narrativa está em consonância com o conto acima apresentado, mas sem a presença da mulher a quem o soldado pede agasalho; André Peralta, o soldado da milícia de Flandres que protagoniza a história, “afligido e maltratado da guerra”, encontra-se sozinho a “hũa légoa de distância da cidade de Évora em hũ sítio aonde estavam hũas cazas abertas e dezocupadas de gente” (OBRAS [...], 1997, p.87). Ao abrigar-se em uma dessas casas, acendeu a lareira e ceou do pouco alimento que levava consigo. Depois de cear, dormiu, mas seu sono foi interrompido por um “grande estrondo que nas vizinhas salas se fazia”. É quando uma voz “dezenoada e medonha” lhe diz: “Despeja, atrevido soldado, este apozento, se não querer morrer nelle derribando e desfazendo-o sobre ty” (OBRAS [...], 1997, p. 88). Muito assustado, Peralta viu que as paredes da casa estremeciam e, disposto a saber a quem pertencia aquela voz, faz seu requerimento:

Se hês espírito transmigrado desta vida, e necessitas de algũ suffrágio nella, eu te requeiro da parte de Deus que me digas quem hês e o que pretendes, que ânimo tenho para te ouvir, e te prometo que eu farey tudo o que necessitares para teu remédio, ainda que por ser hũ pobre soldado me seja necessário mendigar para isso [...]. Com isto me parece que se em ti há algũ conhecimento da razão te podes dar por satisfeito e haver-me por desculpado de me atrever a ser teu hóspede. (OBRAS [...], 1997, p. 88-89)

Insatisfeita, a entidade, até então anônima, ordena novamente que Peralta saia da casa e, na tentativa de forçá-lo a isso, retira as telhas do aposento, deixando a chuva cair “como na rua”. A passagem a seguir, de grande importância para a caracterização do diabinho da mão furada, apresenta variantes a depender do manuscrito consultado. Bernard Emery, editor da obra de referência para este estudo, optou por utilizar o manuscrito pertencente à coleção pessoal do Sr. José Mindlin, concedido ao pesquisador para a edição,

³⁹ Classificado como ATU 326, uma variante dos contos do tipo “O jovem que queria saber o que é ter medo”, cuja referência está em UHTER, Hans-Jörg. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004. O conto está registrado sob o número de referência 1275 em CARDIGOS, Isabel. *Catalogue of Portuguese Folktales*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2006.

único dos quatro manuscritos em que não consta a listagem de demônios bíblicos feita por Peralta.

A seguir serão apresentados os quatro trechos referentes a cada um dos manuscritos. À exceção da variante eleita por Emery, a primeira, que será apresentada em texto, as variantes fotocopiadas dos manuscritos de Portugal⁴⁰ serão expostas também em imagens, cuja transcrição será diplomático-interpretativa, ou semidiplomática, isto é, procedendo com a divisão das palavras e desdobramento das abreviaturas, colocando entre colchetes as letras que não figuram no manuscrito.

(1) Trecho do texto editado por Bernard Emery, baseado no manuscrito do Sr. José Mindlin:

O Soldado, vendo-se naquelle aperto, não teve outro remédio mais que metter-se no canto da chaminé, e tornando às boas com o dono da caza, que athé o diabo se obriga de lizonjas pelo que tem de enganos, lhe disse:
 “Senhor Barrabás, ou qualquer príncipe infernal, ou quem Vossa Diabrura seja, não hé de política de sogeitos grandes uzarem de rigores com os humildes [...]”
 (OBRAS [...], 1997, p. 90)

⁴⁰ O acesso às fotocópias destes manuscritos deu-se durante o estágio de investigação que realizei em Portugal junto ao Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Universidade Nova de Lisboa (IELT-UNL).

(2) Trecho do manuscrito da Biblioteca Pública de Évora:

O Sold[ad]o vendosse naquelle aperto não teve outro re
medio, mais q[ue] meterse no canto da chamine, e tornando
as boas com o dono da caza, que athe o diabo se obriga de
lizonjas pelo q[ue] tem de enganos, lhe disse: s[en]ho[r] Barrabás
Astarot, Belial, Asmodeu, Leviatan ou Berzebu, ou qualq[ue]r
outro principe infernal, que Vossa Diabrura seja não
he politica de sogeitos grandes uzarem de rigores com os

hu[m]ildes]

(3) Trecho do manuscrito da Academia das Ciências de Lisboa:

O Soldado vendo-se naquella a-
 perto, não teve outro remédio mais
 que metter-se no canto da chami-
 né; e tornando às boas com o dono da
 casa (que até o Diabo se obriga de
 lizonjas pelo que tem de enganos)
 lhe disse: Senhor Barrabás, Astaroth, Be-
 lial, Asmodeu, Leviathan, ou Baelzebub,
 ou qualquer outro Principe infernal, q[ue].
 Vossa Diabrura seja, não he politica
 de sujeitos grandes usarem rigores
 com os ^{humildes} ~~humildes~~. Perdoe Vossa Diabru-

O Soldado vendo-se naquella a-
 perto, não teve outro remédio mais
 que metter-se no canto da chami-
 né; e tornando às boas com o dono da
 casa (que até o Diabo s[e] obriga de
 lizonjas pelo que tem de enganos)
 lhe disse: Senhor Barrabás, Astaroth, Be-
 lial, Asmodeu, Leviathan, ou Baelzebub,
 ou qualquer outro Príncipe infernal q[ue]
 Vossa Diabrura seja, não he política
 de sujeitos grandes usarem rigores
 com os [[humildes]]. Perdoe Vossa Diabru-

(4) Trecho do manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa:

O soldado vendosse naquelle aperto
 não teve outro remedio mais q[ue] metterse no can-
 to da chaminé e, tornando as boas com o dono
 da caza, q[ue] athe o Diabo se obriga de lisonjas
 (pello q[ue] tem de engannos) Ihe dice; Senhor
 Barrabas, Astarot, Belial, Asmodeu, Liviatan,
 ou Berzebu, ou qualquer outro principe infer-
 nal q[ue] Vossa Diabrura seja; não he politica
 de subgeytos grandes usarem de rigores com os
 humildes, perdoe Vossa Diabrura violar o solita-

A nomeação dos seres demoníacos mencionados na Bíblia (Astarot, Belial, Asmodeu, Leviatã e Belzebu – que serão aqui descritos posteriormente) se mostra muito proveitosa ao passo que servirá de contraponto ao *status* diminuto que o diabinho atribuirá a si mesmo logo a seguir, quando seu “ego” já se encontra inflado pelas palavras de Peralta, tendo em vista que “o bom termo e a cortezia parece que até o diabo obriga” (OBRAS [...], 1997, p. 91). Logo depois de colocar de volta o telhado do aposento, a voz até então desconhecida toma forma e se torna visível diante de Peralta. É de profundo interesse ressaltar que seu surgimento fora condicionado a lisonjas feitas pelo soldado, que se mostra “receptivo” a seu anfitrião, reconhecendo que ele estaria prestando-lhe um favor ao deixá-lo permanecer ali.

Palavras não erão dittas, quando a caza estava outra vez telhada e o Diabinho da Mão Furada em prezença do nosso soldado Peralta, em figura de fradinho de pequena estatura, mas de disformes feyçoens: os narizes rombos e asquerosos, os olhos encovados em profundas grutas, a boca formidável, com dentes de javali, e os pés de bode; o qual, ao sobresalto de Peralta, disse estas palavras: “Não sou, oh animozo soldado, nenhñ destes príncipes infernaes que dissestes [...]. Huns me chamão Diabinho da Mão Furada e outros Fradinho, por termos alguns de nós as mãos tão rotas de liberdades, que em muitas cazas onde andamos fazemos ferver o mel, crescer o azeite, augmentarem-se os bens, lograrem-se felicidades, e sobretudo, quando nos merecem com boa companhia que nos fazem, descobrimos tezouros escondidos aos donos das cazas em que andamos [...]. Determinava fazer-te má hospedagem, mas, vendo-te tão animozo e justificado, revoguey a minha tenção, que até os diabos, pelo que tivemos de atrevidos, respeitamos os sujeitos valerosos, que nós não somos tão feyos como nos pintão [...]. E assim não partirás daqui sem hires aproveitado e te fazer grandes bens. (OBRAS [...], 1997, p. 91-93)

O trecho acima é programático e resume informações que têm muito a dizer sobre a natureza deste diabinho em relação à sua associação com duendes caseiros, já que a capacidade de multiplicar os mantimentos de uma casa, trazer alegrias e descobrir tesouros escondidos é comumente associada aos *pequenos homenzinhos* e outros seres dos contos maravilhosos, quais sejam, os duendes, anões e as rãs benevolentes. Após a referida cena, Peralta e o Fradinho continuam a conversar até a hora em que o diabinho precisa se retirar para presidir a assembleia das bruxas, episódio que ocorre tal qual a descrição presente no conto popular, dessa vez melhor desenvolvido, com diálogos mais elaborados entre o Fradinho e as mulheres – há entre elas aquela que é responsável por deixar o diabinho

muito irritado por ter chupado o sangue de uma criança “que não havia mais que dous dias que era bautizado” (OBRAS [...], 1997, p. 96), ou seja, ela o matara sem que houvesse tempo hábil para que ele cometesse pecados que o condenassem ao Inferno. As cenas que remetem ao conto popular ocupam a primeira metade do primeiro *fôlego* (ou *folgo*) que compõe a novela. Daí em diante (da segunda metade do primeiro até o quinto fôlego), as referências ao curto conto dão lugar às peripécias picarescas de Peralta em companhia do Fradinho, as quais têm como ponto alto a visão onírica do Inferno onde jazem inúmeros tipos de condenados, sendo a maioria tipos da Igreja, cada qual com seus pecados sendo cantados em versos, bem como suas penitências. Ao final do percurso – que vai de Évora a Lisboa, mais especificamente a um convento franciscano em Xabregas – Peralta recebe o “hábito do seráfico Padre S. Francisco” (OBRAS [...], 1997, p. 245), enquanto o Fradinho segue por outro caminho, agora na companhia de um pobre charlatão que se fingia de aleijado, mas que na verdade era o “mais facinoroso pirata que salteou as estradas” (OBRAS [...], 1997, p. 243); o diabinho teve de escolher entre possuir a alma do pobre, que praticamente já estava em suas mãos, ou continuar com Peralta, mas agora correndo o risco de ser exorcizado pelo frade (de verdade) que acompanhava o futuro franciscano.

Para dar início às considerações sobre essa entidade de mãos furadas, partimos das informações presentes no conto recolhido por Leite de Vasconcelos. Como espécie de introdução ao testemunho, o etnógrafo atribui ao consenso popular a associação da referida entidade ao Diabo, ou seja, na proposição do pesquisador não se pode inferir uma associação direta entre o “fradinho” e o Diabo – a entidade é assim denominada muito provavelmente pelo uso do hábito que esconde suas feições desagradáveis, principalmente suas mãos furadas. Pode-se pressupor que a preferência por vestes de frade aponte para uma invectiva às figuras religiosas que escondem suas verdadeiras inclinações debaixo da indumentária eclesiástica, os verdadeiros “lobos em pele de cordeiro”. A mulher que estabelece um curto diálogo com o soldado é a figura portadora do conhecimento popular que reproduz uma credence consensual entre os moradores locais: a de que o Diabo habita em uma casa abandonada. Essa informação é recorrente nos contos populares que versam a respeito do sobrenatural, como pôde ser visto no capítulo dedicado às bruxas; as assembleias

que contam com a presença do demo são sempre realizadas à noite em casas abandonadas, perto de pontes ou em meio à floresta.

O horário da aparição do fradinho também é definido no conto, meia-noite, a hora comumente associada ao mal por ser o antípoda do meio-dia, momento mais luminoso do dia. É a partir da meia-noite que os seres sombrios ficam à vontade para saírem de seus esconderijos – é a hora em que a magia das fadas madrinhas acaba e os lobisomens se transformam em fera. Já a novela exemplar não faz a marcação exata do horário em que o diabinho interrompe o sono de Peralta, apenas ressalta que o soldado havia dormido breve sono e já seria passada “a terça parte da noute” (OBRAS [...], 1997, p. 88). A pergunta que o fradinho dirige ao invasor da casa se mantém nos dois contextos, ainda que com variações, assim como a resposta do soldado, que em ambos os casos demonstra o posicionamento arreado e respeitoso do homem. Cabe ressaltar que o adjetivo “animoso”, utilizado pelo fradinho para descrever sua apreciação relativa ao lugar subalterno em que o soldado se colocou, está presente tanto no conto quanto na novela. Também se mantém nos dois contextos o convite para assistir à reunião das bruxas, cuja aparição em forma de vultos, com seus corpos cobertos por um unguento negro, está em consonância direta com o que realmente se acreditava a respeito dessas mulheres à época do auge dos manuais de caça às bruxas. A menção ao “canto da chaminé” também é um detalhe que estabelece o indubitável elo entre a novela exemplar e o conto popular – neste, o canto da chaminé é o lugar em que o fradinho pede para que o soldado se esconda para assistir à assembleia; na novela, é o local para onde Peralta se esquia na tentativa de fugir da chuva que caía sobre o aposento destelhado.

A animosidade do soldado para com o fradinho é tão proveitosa que, além de garantir o conforto do abrigo, garante a possibilidade de enriquecimento instantâneo, já que o diabinho possui tesouros escondidos na casa. No conto, em um primeiro momento, o soldado recusa o dinheiro oferecido, atitude que se mantém na novela exemplar, na qual Peralta aproveita para alfinetar o novo amigo, dizendo-lhe que tais favores não são necessários

porque, como Sua Demonência costuma pôr o mel pelos beijos de semelhantes promessas com que engana aos parvos, para depois se pagar dellas com tanto damno dos que dão crédito, não quero eu prato de ouro em que hey de escarrar sangue, e sangue espiritual, com risco de minha salvação. (OBRAS [...], 1997, p. 93-94)

Diante dessa recusa tão bem formulada, o diabinho da mão furada mais uma vez procura demonstrar seu afeto desinteressado respondendo que

hé verdade que a profissão de minha natureza hé a que supoens: de enganar com promessas de bens, para delles tirar males de quem os recebe [...]. Mas tu de mim podes estar seguro que de ti não quero nada mais que fazer-te bem... (OBRAS [...], 1997, p. 94)

Peralta, porém, continua cético em relação à boa vontade do companheiro e não volta atrás em sua recusa. É proveitoso dizer que a confiança do soldado no diabinho será novamente posta à prova ainda no primeiro fôlego, quando a entidade faz aparecer fantasticamente uma ponte no meio de um rio, sustentada no ar, no meio da qual Peralta se vê à mercê do companheiro. Temendo cair em meio à corrente impetuosa, o soldado pede ao diabinho que o ponha em terra e afirma “que dali por diante o reconheceria por fiel amigo” (OBRAS [...], 1997, p. 106), algo que não ocorre de fato, pois o rapaz sempre se mostrará duvidoso quanto ao caráter do fradinho.

Com a chegada das bruxas, o soldado do conto se esconde para assistir à cerimônia, que começa com o beijo ritualístico de todas as mulheres na mão furada do frade. A menção a este beijo pode pressupor uma analogia com o orifício anal dos bodes diabólicos que presidem as assembleias e os sabás, órgão escatológico que as bruxas devem beijar como forma de executar sua missa às avessas. Nesse sentido, o beijo no furo nas mãos do diabinho indica uma referência muito provável a esta prática, descrita exhaustivamente nos manuais sobre bruxaria – este beijo, porém, não acontece na novela exemplar. Após relatarem os seus feitos, as bruxas deixam o local e então o conto chega ao fim, apresentando uma informação que contrasta com a recusa inicial feita pelo soldado diante da oferta financeira do diabo: conta-se que “o soldado depois ficou muito rico”. Pode-se inferir que, mesmo sem aceitar o dinheiro oferecido, o soldado foi involuntariamente “abençoado” com o dom da prosperidade pelo modo com o qual lidou com seu anfitrião.

Já as informações trazidas pela novela exemplar a respeito da personagem mítica são mais do que suficientes para colocá-la em oposição aos grandes “príncipes infernais”: o anticristo Barrabás e os demônios Astarot, Belial, Asmodeu, Leviatã e Belzebu (sendo que somente o primeiro é mencionado no manuscrito eleito por Bernard Emery). A menção a essas figuras faz referência direta à novela exemplar considerada a “gêmea castelhana” das *Obras do Diabinho da Mão Furada*, qual seja, *O Diabo Coxo* (1641), de Luis Vélez de Guevara. Quando o estudante Dom Cleofas, protagonista da referida novela, inicia sua conversa com a suposta entidade presa sob uma redoma em cima da mesa de um astrólogo, pergunta:

— És Lúcifer? — repetiu dom Cleofas.
 — Esse é demônio de beatas e escudeiros — respondeu a voz.
 — És Satanás? — prosseguiu o estudante.
 — Esse é demônio de alfaiates e açougueiros — repetiu a voz.
 — És Belzebu? — tornou a perguntar dom Cleofas. E a voz respondeu:
 — Esse é demônio de jogadores, amancebados e carroceiros.
 — És Barrabás, Belial, Astarot? — disse finalmente o estudante.
 (GUEVARA, 2006 [1641], p. 19)

É evidente a similaridade presente na nomeação dos demônios que ocorre nas duas novelas exemplares (outras aproximações muito importantes serão expostas mais a diante, quando os dois textos serão postos lado a lado no tocante a autodescrições feitas pelos dois diabos e suas respectivas ocupações terrenas). Tais entidades são de referência bíblica, presentes também no *Dictionnaire Infernal*, distinto livro ricamente ilustrado sobre demonologia escrito pelos franceses Jacques Auguste Simon e Collin de Plancy, cuja primeira publicação data do ano de 1818. Já o tratado demonológico *De daemonum de praestigiis*, de 1563, escrito pelo holandês Johann Weyer, apresenta um apêndice intitulado *Pseudomonarchia daemonum*, no qual são listados 69 demônios pertencentes a uma hierarquia infernal, base para o famoso grimório⁴¹ de falsa autoria atribuída ao rei bíblico Salomão *Lemegeton Clavícula Salomonis* (*A chave menor de Salomão*), que data do século

⁴¹ Grimórios são manuscritos medievais de feitiços, rituais e encantamentos mágicos atribuídos a fontes clássicas hebraicas ou egípcias; contém fórmulas mágicas usadas por bruxas e feiticeiros.

XVII e contém as conjurações necessárias para invocar cada um desses demônios⁴². Tendo como base os textos bíblicos e os referidos tratados, apresenta-se a seguir um breve glossário a respeito dos demônios mencionados (a série de imagens encontra-se ao final do capítulo):

(1) Astarot (Imagem 7): nome derivado da deusa fenícia Astarte. Suas menções na Bíblia também constam no plural, astarotes, em referência às estátuas deste deus:

Então tornaram os filhos de Israel a fazer o que era mau aos olhos do Senhor, e serviram aos baalins, e a Astarote, e aos deuses da Síria, e aos deuses de Sidom, e aos deuses de Moabe, e aos deuses dos filhos de Amom, e aos deuses dos filisteus; e deixaram ao Senhor, e não o serviram. (Juízes 10:6)

Então falou Samuel a toda a casa de Israel, dizendo: Se com todo o vosso coração vos converterdes ao Senhor, tirai dentre vós os deuses estranhos e os astarotes, e preparai o vosso coração ao Senhor, e servi a ele só, e vos livrará da mão dos filisteus. (1 Samuel 7:3)

O *Pseudomonarchia daemonum* descreve Astarot como um grande duque do Inferno sentado nas costas de um dragão, carregando uma víbora na mão esquerda. Ele responde verdadeiramente a qualquer questão que seu invocador lhe faça, seja ela sobre o presente, passado ou futuro. É também o demônio dos cientistas e artistas, pode fazer um homem ficar invisível e revelar tesouros escondidos sob feitiçaria.

(2) Belial (Imagem 8): palavra de origem hebraica usada nas escrituras sagradas com o valor de “inútil” ou “indigno”, presente no Antigo Testamento para designar os idólatras, “filhos de Belial”. O primeiro livro de Samuel descreve, inclusive, uma prática ritual associada ao uso do garfo de três dentes, símbolo comumente ligado a figuras demoníacas. No Novo Testamento, Belial é mencionado apenas uma vez, em oposição a Cristo, na segunda epístola de Paulo aos coríntios.

Eram, porém, os filhos de Eli filhos de Belial; não conheciam ao Senhor. Porquanto o costume daqueles sacerdotes com o povo era que, oferecendo alguém algum sacrifício, estando-se cozendo a carne, vinha o moço do sacerdote, com um garfo de três dentes em sua mão; e enfiava-o na caldeira, ou na panela, ou no caldeirão, ou na marmita; e tudo quanto o garfo tirava, o sacerdote tomava para si; assim faziam a todo o Israel que ia ali a Siló. (1 Samuel 2:12-14)

⁴² Um dos mais célebres livros até hoje utilizado como referência para a invocação de espíritos, *The Goetia: The Lesser Key of Solomon the King*, de 1904, é a tradução inglesa do referido texto setecentista, feita por Samuel Mathers e Aleister Crowley.

Não vos prendais a um jugo desigual com os infiéis; porque, que sociedade tem a justiça com a injustiça? E que comunhão tem a luz com as trevas? E que concórdia há entre Cristo e Belial? Ou que parte tem o fiel com o infiel? E que consenso tem o templo de Deus com os ídolos? Porque vós sois o templo do Deus vivente, como Deus disse: Neles habitarei, e entre eles andarei; e eu serei o seu Deus e eles serão o meu povo. (2 Coríntios 6:14-16)

No *Pseudomonarchia daemonum* o “rei” Belial foi criado logo depois de Lúcifer e esteve entre os primeiros anjos caídos da esfera celeste; cospe fogo e concede grandes privilégios aos seus seguidores e demônios familiares associados a ele. Segundo o mesmo tratado, alguns necromantes costumavam dizer que Belial era o demônio familiar de Salomão, possibilidade que o autor refuta. O fato é que as ilustrações desta entidade estão sempre relacionadas ao sábio rei.

(3) Asmodeu (Imagem 9): demônio da mitologia judaica considerado um dos sete maiores anjos do Inferno. A tradição judaica o descreve como o verdadeiro rei de Sodoma, associando a esta entidade o pecado da luxúria. A Bíblia não faz menção a Asmodeu em seus livros canônicos; apenas o manuscrito apócrifo de Tobias, adicionado tardiamente à Bíblia católica, define-o como “demônio malvado” que atacou a vida de Sara.

Aconteceu que, precisamente naquele dia, Sara, filha de Raguel, em Ecbátana na Média, teve também de suportar os ultrajes de uma serva de seu pai. Ela tinha sido dada sucessivamente a sete maridos. Mas logo que eles se aproximavam dela, um demônio malvado chamado Asmodeu os matava. (Tobias 3:7-8)

Cabe ressaltar que o adjetivo “malvado” pode pressupor uma consciência de que existiriam demônios bons, daí a necessidade de determinar e qualificar o diabo mau em oposição ao bom. O *Pseudomonarchia daemonum* descreve Asmodeu como o “grande rei” de três cabeças, comandante de várias legiões de demônios e, assim como Astarot, também pode conceder a invisibilidade e achar tesouros escondidos.

(4) Leviatã (Imagem 10): segundo a tradição judaico-cristã, seria uma espécie de grande monstro marinho com características de peixe. Sabe-se que, além da interpretação mitológica, a figura do Leviatã também é compreendida como um símbolo de poder político, além de figurar como um dos monstros que assombraram o imaginário coletivo à

época das primeiras navegações⁴³. O profeta Isaías faz uma profecia escatológica que diz: “Naquele dia o Senhor ferirá, com sua espada pesada, grande e forte, Leviatã, o dragão fugaz, Leviatã, o dragão tortuoso; e matará o monstro que está no mar” (Isaías 27:1). Já o livro de Salmos faz menção ao monstro como criação divina, ainda que pernicioso:

Ó Senhor, quão variadas são as vossas obras! Feitas, todas, com sabedoria, a terra está cheia das coisas que criastes. Eis o mar, imenso e vasto, onde, sem conta, se agitam animais grandes e pequenos. Nele navegam as naus e o Leviatã que criastes para brincar nas ondas. (Salmos 104:24-26)

Entretanto, Deus é meu rei desde os tempos antigos, ele que opera a salvação por toda a terra. Vosso poder abriu o mar, esmagastes nas águas as cabeças de dragões. Quebrastes as cabeças do Leviatã, e as destes como pasto aos monstros do mar. (Salmos 74:12-14)

Tal entidade não figura entre os demônios listados no *Pseudomonarchia daemonum*. Já o verbete do *Dictionnaire Infernal* referente a Leviatã o descreve como “grande almirante do Inferno”, que transforma a quem o serve em mentirosos e impostores, sendo difícil de se exorcizar (PLANCY, 1836, p. 406).

(5) Belzebu (Imagem 11): nome formado pela junção de dois deuses mitológicos fenícios e cananeus: Baal, o deus-Sol, principal divindade cananéia, rege os trovões, a agricultura e a fertilidade, e Zebub, o deus-mosca, responsável pela propagação de pestes. Na tradição cristã, Belzebu é o próprio Diabo ou o príncipe dos demônios.

Ocozias, que se encontrava em seu quarto alto, na Samaria, caiu da janela e feriu-se gravemente. Enviou então mensageiros, aos quais disse: Ide consultar Baal-Zebub, deus de Acaron, para saber se serei curado de meu mal [...]. Eis o que diz o Senhor: Porque enviaste mensageiros a consultar Baal-Zebub, deus de Acaron, não te levantarás mais do leito a que subiste; mas morrerás. (2 Reis 1:2-16)

Jesus expelia um demônio que era mudo. Tendo o demônio saído, o mudo pôs-se a falar e a multidão ficou admirada. Mas alguns deles disseram: Ele expela os demônios por Beelzebul, príncipe dos demônios. (Lucas 11:14-15)

O *Dictionnaire Infernal* descreve Belzebu como “o primeiro em poder e crime depois de Satã”, “o supremo líder do império infernal” (PLANCY, 1836, p. 89). Em outro verbete, o dicionário dá conta de uma suposta “missa do Diabo”, descrita a partir do

⁴³ Jean Delumeau afirma que no século XVII o oceano é o “itinerário privilegiado dos demônios”, estes inspirados nos monstros marinhos bíblicos Behemot e Leviatã (2009, p. 67-68).

testemunho de algumas feiticeiras. Tal missa se realiza no sabá, durante o qual “ao invés de dizer os sacramentos, eles dizem *Beelzebub, Beelzebub, Beelzebub*”, e o diabo então aparece na forma de uma borboleta e voa em torno de quem está rezando a missa (PLANCY, 1836, p. 457); a aparição em forma de borboleta está em consonância à associação de Belzebu com insetos, já que também é representado como uma mosca.

Barrabás, mencionado nas duas novelas exemplares, não é um monstro ou um demônio propriamente dito; é um homem salteador e assassino tomado pela crença religiosa popular como sinônimo de “anticristo” na medida em que Jesus foi preterido pelo povo que optou por libertar tal ladrão no famoso episódio em que Cristo é julgado por Pôncio Pilatos.

Fica evidente na fala do diabinho da mão furada que ele se opõe a todos os entes descritos acima, tidos por ele como “príncipes infernais”, informação que os tratados demonológicos vaticinam. Diabo terreno e de menores proporções, o da mão furada não está nem entre os seres aéreos nem entre os infernais – descreve-se como “comissário geral, sim, para tentador e provocador de maldades” (OBRAS [...], 1997, p. 91). Neste ponto, mostra-se indispensável tomar conhecimento das invenções terrenas creditadas a este diabinho; elas serão abaixo apresentadas em paralelo às atribuições do diabo coxo castelhano como forma de estabelecer mais um importante elo entre as duas novelas exemplares:

Obras do Diabinho da Mão Furada	O Diabo Coxo
Não sou, oh animozo soldado, nenhũ destes príncipes infernaes que dissestes: sou comissário geral, sim, para tentador e provocador de maldades. Depois que por soberbos e ingratos o nosso ineffável Creador nos dezpenhou das celestiais alturas, huns de nós fomos sepultados nos abismos infernaes, outros ficámos no ar e na superfície da terra [...]. Eu fuy o que inventey o tabaco [...]. Eu inventey os rebuços de meyo olho por licenciar às mulheres liberdades, os monhos, as anágoas, os guarda-infantes e outras sarandajes e decotados provocadores de lascívias. Não fallo em <u>capoinas, saranbeques, chacoynas, sarabandas</u> e seguidilhas deshonestas, que	— Esses são demônios de maiores ocupações — respondeu a voz — Sou demônio mais miúdo, apesar de me meter em tudo; sou as pulgas do inferno, a fofoca, a <u>confusão</u> , a usura, a fraude; eu trouxe para o mundo a <u>algazarra</u> , a <u>chacota</u> ; eu <u>inventei as pandorgas, os comas, as marionetes, os saltimbancos</u> , enfim, me chamo Diabo Coxo [...]. Me chamo desta maneira porque fui o primeiro dos que se levantaram na rebelião celestial e dos primeiros que caíram: como os outros caíram em cima de mim me estropiaram todo. (GUEVARA, 2006, p. 19, grifo nosso)

isto são couzas de nonada para mim. (OBRAS [...], 1997, p. 91-92, grifo nosso)	
--	--

Nota-se na fala dos dois diabos a oposição entre suas próprias posições hierárquicas e a dos seres listados por Peralta e Dom Cleofas – Barrabás, Astarot, Belial, Asmodeu, Leviatã e Belzebu são os “príncipes infernaes”, “demônios de maiores ocupações”. A notícia da mítica queda celestial gerada pela rebelião liderada por Lúcifer contra Deus também se repete na fala dos diabinhos; no caso do Diabo Coxo, é justamente a queda que causa sua deficiência física, detalhe que traz comicidade ao funesto evento e coopera para aumentar o grau de afetividade entre o leitor e a personagem. Quanto às invenções de cada um, todas parecem estar relacionadas ao tema do “mundo de pernas para o ar”; ao Fradinho estão associadas, além do tabaco, peças do vestuário feminino consideradas sensuais à época e, curiosamente, algumas danças populares tipicamente espanholas (chacoina, sarabanda e seguidilha). Ao Diabo Coxo está relacionada a invenção de outras manifestações populares, como o teatro de marionetes e os saltimbancos, e também as pandorgas (músicas sem ritmo e ruidosas). O que aproxima o discurso dos dois diabos é, evidentemente, a demonização (ainda que de caráter jocoso) de usos, costumes e festividades populares contrárias à etiqueta cortesã.

Outro importante paralelo a ser demonstrado diz respeito às características físicas dos dois seres que aparecem diante dos rapazes que protagonizam as novelas:

Obras do Diabinho da Mão Furada	O Diabo Coxo
[...] fradinho de pequena estatura, mas de disformes feyçoens: os narizes rombos e asquerosos, os olhos encovados em profundas grutas, a boca formidável, com dentes de javali, e os pés de bode [...]. (OBRAS [...], 1997, p. 91)	[...] um homenzinho de baixa estatura, apoiado em duas muletas, cheio de galos, com nariz achatado, a boca grande com duas presas sem nenhum outro dente nas desertas gengivas e bigodes ouriçados; seu cabelo era ralo, um aqui outro ali [...]. (GUEVARA, 2006, p. 20)

A descrição dos diabos se cruza em ao menos quatro aspectos: a baixa estatura, o nariz rombo/achatado, a boca grande/formidável e os dois grandes dentes (ou presas de javali). A partilha de tais características os tornam deveras semelhantes. Somente a análise das três passagens aqui apresentadas (a fala inquisidora de Peralta/Dom Cleofas, a autodescrição dos diabos e as características físicas deles), presentes no primeiro fôlego (folgo) das *Obras* e no primeiro *tranco*⁴⁴ do *Diabo Coxo*, mostra-se suficiente para confirmar a proximidade estrutural das duas novelas, fator que também é considerado determinante para considerar a escritura das *Obras* ainda no século XVII, afastando a possibilidade de atribuição autoral a Antônio José da Silva (1705-1739).

Palma-Ferreira, parece se reportar “a texto escrito originariamente no século XVII” (PALMA-FERREIRA, 1981, p.37). A levarmos a sério a época indicada por Palma-Ferreira – aliás, uma suposição feita, ao que parece, com base na letra do manuscrito –, teríamos de concluir que a autoria não poderia ser atribuída nem a Antônio José da Silva, a quem tem sido predominantemente delegada, nem a Pedro José da Fonseca, pois que ambos viveram já no transcurso do século XVIII. Tal constatação, afinal, apóia a tese de Palma-Ferreira, que entende ser a novela de fonte anônima, como foram os casos de tantos outros folhetos de cordel dos séculos XVII e XVIII. (PALMA-FERREIRA, 1981, p. 399 apud OLIVEIRA FILHO, 2009, p. 10)

Levando-se em conta que os acontecimentos das *Obras* se passam em Portugal durante o reinado de Felipe II, ou seja, dos anos finais do século XVI ao início do XVII, período da dinastia filipina e de dominação espanhola, a leitura que situa a escritura das *Obras* ainda no século XVII – quase em concomitância com o tempo literário – mostra-se própria para uma maior aproximação temporal entre as duas novelas, já que Vélez de Guevara publica a sua obra em 1641. Além disso, em última instância, se as similaridades estruturais presentes na novela portuguesa forem tomadas como referências diretas à novela castelhana, tem-se fortes indícios da grande popularidade do *Diabo Coxo* à época de sua publicação, período em que as letras portuguesa e espanhola estavam amalgamadas; são muitas as expressões castelhanas presentes nas *Obras*.

Como última menção ao *Diabo Coxo* nestas considerações sobre as fontes populares do diabinho da mão furada, cabe dizer que o conto popular português *Faz tu bem, não cates*

⁴⁴ A novela castelhana é dividida em cinco *trancos*.

a quem, analisado no capítulo correspondente (5.3.4), faz menção a um certo “diabo coxo do inferno”, criatura benfazeja que auxilia um homem preso injustamente.

A peculiaridade da “mão furada”, ausente no Diabo Coxo, confere ao diabinho uma série de associações pertinentes desenvolvidas na próxima seção, que contará com importantes considerações etnográficas a respeito dessa característica. A aproximação do diabinho de mão furada com os *pesadelos* materializados (geralmente em forma de duende ou gnomo) é notória e se faz presente em uma série de textos críticos e literários, dos quais uma parte será devidamente mencionada. Como se verá, em alguns autos quinhentistas também há vestígios de uma tradição popular que associa a característica da mão furada ao pesadelo.

5.2.1. O *PESADELO* DA MÃO FURADA

Entidade de aparição notoriamente noturna, o diabinho de mãos furadas está popularmente relacionado à materialização dos pesadelos, tema frutífero para muitas crenças supersticiosas. Teófilo Braga (1994, p. 25) afirma:

As superstições dos sonhos são abundantíssimas no povo português, e por isso apontaremos a mais característica: o pesadelo [...]. A Idade Média fez deste mal-estar das grandes digestões um largo ramo da feitiçaria dos incultos e sucubos. Na ilha de São Miguel chama-se-lhe o pesadelo da mão furada.

Ao mencionar “incultos e sucubos”, Braga parece se referir aos demônios sexuais denominados íncubos e súcubos⁴⁵ – os primeiros, espíritos infernais que assumem a forma feminina para atacar homens durante seus sonhos; os segundos, espíritos que assumem a forma masculina para manter relações sexuais com mulheres durante a noite. Como mencionado no capítulo sobre as bruxas e fadas, o número de súcubos é tido como invariavelmente maior que o de íncubos devido às inclinações naturais das mulheres para a lascívia, daí a grande quantidade de bebês-diabo e familiares, pequenos demônios às vezes

⁴⁵ Do latim *incubare* (deitar em cima) e *succumbere* (deitar debaixo).

em formas de animal que podem nascer na relação sexual das bruxas com os espíritos demoníacos ou com o próprio Diabo.

Ao discorrer sobre o medo da noite, Jean Delumeau (2009) menciona a obra *Les Evangiles des quenouilles* (algo como *Os evangelhos das rocas*), cuja primeira publicação ocorre em 1480. O livro medieval apresenta comentários sobre diversas crenças populares no contexto de uma reunião de mulheres que se encontram para fiar em suas rocas e aproveitam para deliberar sobre temas da sabedoria popular. Delumeau informa que, para essas mulheres, “os sonhos maus não são produções do psiquismo. Ao contrário, são trazidos do exterior e impostos àquele que dorme por um ser maléfico e misterioso chamado *Cauquemare* ou *Quauquemaire*” (DELUMEAU, 2009, p. 145). A entidade, personificação do pesadelo, “cavalga” no indivíduo dormiente e está associada a outra criatura perniciosa: o duende. A associação destes seres com a noite enquanto materialização do pesadelo torna-se clara a partir da análise etimológica do termo *mare*.

A palavra *Cauquemare* é formada a partir da junção de *chauchier* (do francês antigo que pode ser traduzido como “pressionar”, que por sua vez deriva do termo latino *calcare*, “pisar”) com *mare*, antigo termo de natureza feminina presente em quase todas as línguas indo-europeias cuja etimologia está intimamente ligada aos folclores germânico e eslavo para designar um espírito ou duende que monta no colo das pessoas enquanto dormem, trazendo sonhos ruins montados em cavalos. Em inglês, “pesadelo” é *nightmare*. É muito interessante mencionar que mesmo o folclore brasileiro também possui uma criatura que atormenta o sono das pessoas que vão dormir de barriga cheia, sufocando-as: a Pisadeira, uma possível variação feminina do termo “pesadelo” (pesadela → pisadeira), que, por uma conveniente aproximação semântica, é aquela que “pisa” no peito dos indivíduos dormientes. Dois famosos quadros retrataram essas entidades: *The nightmare*, uma pintura a óleo do pintor anglo-suíço Johann Heinrich Füssli, datada de 1781 (Imagem 12) e *Nightmare*, de 1800, do dinamarquês Nicolaj Abraham Abildgaard, que faz referência à primeira (Imagem 13).

No verbete do *Diccionario da Lingua Portuguesa* de Bluteau (1789, p. 194), o pesadelo é descrito como uma “opressão, e aperto de coração que sobrevem ao que está dormindo, de ordinário sobre o lado esquerdo”. No *Auto do Mouro Encantado*, de António Prestes (apud BRAGA, 1994, p. 83), autor do século XVI, a personagem Fernão Varela faz alusão ao pesadelo como tendo as mãos furadas:

São isso agouros de velhas,
sois d'essas que tudo crêem,
d'essas que vêem
o homem das calças vermelhas,
e o pesadello tambem
da mão furada, e que tem
arrecadas nas orelhas.
Crede em Deus, de meu conselho
não tenhaes á casa entejo.

Na sétima cena do segundo ato da comédia d'*Os Vilhalpandos*, de Sá de Miranda, publicada em 1560, e na versão do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa (2013, p. 271), Antoniotto, um criado, pergunta a Fausta, matrona romana: “É verdade do pesadelo que tem a mão furada?”.

Ainda em Guimarães, local de recolha do conto do fradinho da mão furada, Leite de Vasconcelos (1882, p. 289) também recolheu as seguintes orações de uma velha senhora:

(1) S. Bértholameu me dixe
Que me deitasse e dormisse,
Que de tres coisas me livraria:
Do tombo, do lombo e da *má sombra*,
E da mão furada e da unha revirada.

(2) Nossa Senhora me dixe
Que me deitasse e dormisse,
E que medo num tomasse,
Nem ó (ao) mar, nem á onda,
Nem ó home de má sombra,
Nem ó fraco Pesadello
Que tem a mão furada
E a unha revirada.

Leite de Vasconcelos ainda faz menção a notícias sobre o fradinho da mão furada na região do Algarve, através de um amigo:

Uma versão que um amigo meu me mandou do Algarve conta o seguinte: = O Fradinho da mão furada entra por alta noite nas alcovas, e pelo buraco da fechadura da porta. [cf. as *Bruxas*]. Tem na cabeça um barrete encarnado [cf. *Diabo*], escarrancha-se á vontade em cima das pessoas e a elle são attribuidos os grandes *pesadelos*. Só quando a pessoa acorda, é que elle se vae embora. (VASCONCELOS 1882, p. 289)

A indicação do uso de um “barrete encarnado” (gorro vermelho) nesse testemunho abre precedentes para mais uma aproximação entre o fradinho e as figuras míticas dos duendes e anões, célebres usuários de um chapéu vermelho pontiagudo, imagem solidificada no imaginário popular universal. Da mesma forma, no Brasil, o Saci-Pererê também faz uso de um gorro vermelho, ao passo que lhe são atribuídas peripécias e diabruras tais que um estudo particular sobre essa personagem pode demonstrar que também ele está em consonância com a mesma tradição folclórica dos seres aqui mencionados. Cabe ressaltar que a visão do Inferno a que o Fradinho submete Peralta é, em si, um pesadelo:

Entregues os sentidos ao sono, ociozidade da alma e esquecimento dos males, e soltos [os] sentidos interiores, como não tirava do sentido o Diabinho, lhe ocorrerão à fantazia taes imaginaçoens, ajudadas do vapor do vinho que tinha bebido, que sonhou se via com elle no Inferno. (OBRAS [...], 1997, p. 108)

Também chama a atenção a nota de Leite de Vasconcelos sobre os *pesadelos*, a qual fornece mais subsídios para a análise aqui desenvolvida, associando-lhes novamente ao fato de possuírem a mão furada:

Como já vimos, ha uma certa confusão entre o *Pesadêlo* e o da *Mão furada*. Eis algumas versões mais características daquelle : a) O *Pesadêlo* é um bicho que vem tapar a bôca a quem está dormindo; mas, como tem um buraco na mão, não deixa morrer abafado (Guimarães: quem contou isto, affirmou que já sentiu o *Pesadêlo*). b) O *Pesadêlo* é o Diabo que vem com uma carapuça e com uma mão muito pesada. Quando a gente dorme com a barriga para o ar, o *Pesadêlo* põe a mão no peito de quem dorme e não deixa gritar. Se alguém lhe pudesse agarrar na carapuça, elle fugia para o telhado, e era obrigado a dar quanto dinheiro lhe pedissem, em quanto lhe não restituíssem a carapuça. (VASCONCELOS, 1882, p. 290)

O dicionário de Bluteau apresenta o termo “Duende” como uma das definições de *fradinho da mão furada* (1789, p. 632). Mais duas “espécies” de duendes portugueses merecem alguma atenção: os trasgos e os tardos. A entrada referente ao trasgo no dicionário de Bluteau descreve-o como “diabo caseiro, maligno, duende” (1789, p. 484). Este ser

encantado é tido como proveniente da mitologia asturiana, com influência considerável no norte de Portugal. O trasgo é muito ligado às famílias, sendo quase impossível livrar-se dele; o que pode ser feito é pedir-lhe que cumpra tarefas impossíveis, as quais os fazem desaparecer por conta do desapontamento em não poder cumpri-las (como, por exemplo, contar grãos minúsculos de sal ou açúcar). Leite de Vasconcelos localiza a crença nos trasgos na região de Trás-os-montes e Douro, “que parece se apresentar nalguns casos como um espírito do nevoeiro”. Os trasgos parecem preferir perseguir as mulheres quando elas estão na cama, momento em que eles atiram pedras pelas janelas e quebram as louças das cozinhas; uma criada, natural de Moncorvo, teria relatado ao etnógrafo “que o *Trasgo* figura como um verdadeiro *espírito caseiro*”, ao passo em que também se diz “que o *Trasgo* é o Diabo.” (VASCONCELOS, 1882, p. 292). Teófilo Braga também menciona a crença nos trasgos de Trás-os-Montes e Douro, além de citar Filinto Elísio, que em uma das notas de sua tradução das fábulas de La Fontaine associa os trasgos diretamente aos fradinhos da mão furada:

Segundo a concepção dos quatro elementos, assim existiam entidades para o ar, como os *Sylphos*, para a água, as *Ondinas*, para o interior da terra os *Gnomos*, e para o fogo as *Salamandras*; na tradição portuguesa existem entidades análogas, porém com nomes diversos. O *Trasgo* é em Trás-os-Montes e Douro um demónio do nevoeiro, como o *Nubeiro* da Galiza. Bluteau fala desta entidade, da qual diz Filinto Elísio: «Creio que ainda em Portugal dão o nome de *Trasgos* aos *Fradinhos da mão furada*.» O epíteto da *mão furada* é dado também por António Prestes ao *Pezadelo* ou *Insonho*. (BRAGA, 1994, p. 128)

António de Torquemada, autor renascentista espanhol, compôs uma série de obras místicas que se tornaram muito populares, entre elas a miscelânea *Jardín de flores curiosas*, publicada em Salamanca em 1570. Nela, descreveu as atividades de “fantasmas, aparições, trasgos, encantadores e bruxas”, e afirmou que

los trasgos no son otra cosa que unos demonios más familiares y domésticos que los otros [...] y así parece que algunos no salen de algunas casas, como si las tuviesen por sus propias moradas, y con muchas burlas, sin hacer daño ninguno. (TORQUEMADA, 2012, p. 279)

Em todas as referências ao trasgo mantêm-se sua natureza familiar e aparentemente inofensiva, ainda que seja um ente endiabrado. Já o tardo, entidade cujo nome parece derivar de *tártaro*, segundo Teófilo Braga (1994, p. 131), seria também uma espécie de

duende popular no Minho e Douro, onde é associado ao Diabo. Leite de Vasconcelos (1882, p. 292-293) afirma que “o *Tardo* anda de noite e vae affrontar á cama algumas pessoas”, fato que o aproxima do trasgo. O curioso é que as pessoas atormentadas durante o sono “depois acordam com um grande pesadelo”; é nesse sentido que “o *Tardo* chama-se também o *Pesadêlo* e o *Tardo moleiro*”. Nota-se aí mais uma referência ao pesadelo materializado em uma pequena espécie de diabo. O pesquisador ainda relata que informantes da região de Avanca (Douro) disseram-lhe que os tardos aparecem também na figura de um gato, cão ou cabra, uma habilidade zoomórfica característica dos familiares que acompanham as bruxas. Os familiares (Imagem 14) são animais demoníacos que convivem com as feiticeiras. São possuídos por espíritos ou até mesmo filhotes gerados pela própria bruxa como fruto de sua relação com o diabo.

Temos muito clara a filiação desse diabinho a uma espécie de duende caseiro, um ser que tanto concede favores e benefícios como engana e prega peças, ligado às casas abandonadas e ao escuro. De modo a finalizar este capítulo, sabe-se que a refutação da crença em duendes e espíritos familiares se torna séria a partir do século XVIII, com a publicação de uma série de tratados de demonologia, o que se estende até o século XIX, com a total “folclorização” da crença neste tipo de entidade, movimento endossado ao longo da Era Cristã, sobretudo pelos teólogos reformistas e contrarreformistas, como modo de aprisionar credences da religiosidade popular no campo da superstição. Sobre o diabo popular, Emery ressalta que “seja ele coxo ou da mão furada, vem a simbolizar as riquezas que permite descobrir, entrando desta maneira no quotidiano dos duendes, diabretes e espíritos malignos, que existem em todas as mitologias” (OBRAS [...], 1997, p. 26-27).

A partir das considerações acima elencadas, torna-se evidente que esse diabinho de mãos furadas que está presente na novela exemplar homônima é uma entidade cuja caracterização está fortemente enraizada nas crenças populares sobre os demônios familiares, pesadelos, duendes, trasgos, tardos e outras criaturas míticas de pequeno porte, muito provavelmente diabolizadas ao longo das incursões evangelizadoras do Cristianismo europeu. O rol de contos e causos que dão conta dessas criaturas e assinala a similaridade de

seus procederes é vastíssimo; para este estudo foram seleccionadas as narrativas mais contundentes sobre o tema da mão furada concernentes aos tópicos etiológicos que o conto popular e a novela exemplar trazem à tona.

Imagem 7: *Astaroth, príncipe do Inferno.* Gravura presente o *Dictionnaire Infernal* (1836, 6ª ed., p. 56) Ilustração original de Louis Breton, esculpida por M. Jarrault.

Imagem 8: De cima para baixo: Belial apresentando Adão e Eva ao rei Salomão; Belial dançando perante o rei Salomão; Belial nos portões (boca) do Inferno. Gravuras presentes na obra *Das Buch Belial*, datada de 1473, do eclesiástico Jacobus de Tèramo, bispo de Spoleto (1349-1417).

Imagem 9: *Asmodeus*. Gravura presente no *Dictionnaire Infernal* (1836, 6ª ed., p. 55)

Imagem 10: O Anticristo no Leviatã. Ilustração presente da obra medieval *Liber Floridus*, compilação feita pelo cronista beneditino Lambert of St-Bertin entre 1090 e 1120 que reunia, de forma enciclopédica, um apanhado de assuntos bíblicos, astronômicos e filosóficos.

Imagem 11: *Beelzebub*. Gravura presente no *Dictionnaire Infernal* (1836, 6ª ed., p. 89)

Imagem 12: *The nightmare*, de Johann Heinrich Füssli, 1781. Óleo sobre tela. 101,6 x 127cm. Detroit Institute of Arts, Detroit.

Imagem 13: *Nightmare*, de Nicolaj Abraham Abildgaard, 1800. Óleo sobre tela. 35 x 41,5 cm. Coleção privada.

Imagem 14: Bruxas nomeando seus familiares. Gravura do frontispício do manual de caça às bruxas *The Discovery of Witches* (*A descoberta das Bruxas*), de Matthew Hopkins, publicado em Londres em 1647.

5.3. O BOM DIABO NOS CONTOS FOLCLÓRICOS PORTUGUESES

Nesta seção serão apresentados oito contos cujo protagonismo reside na figura de uma criatura benfazeja e, em determinados aspectos, cômica, descrita como sendo o Diabo. Ressalta-se, como uma constante, o senso de justiça desses diabretes que atuam sobretudo em ambiente campesino. Tal característica concorre para indicar a veracidade das proposições destacadas, em teoria, no que diz respeito à ideia geral que supostamente rege o sucesso nas relações entre homens e diabinhos: a de um Deus etéreo, ausente, muito provavelmente ocupado com as grandes questões universais, em oposição aos demônios terrenos, familiares, dispostos a colaborar – às vezes sem ônus algum – com as vítimas de pequenas injustiças.

Faz-se mister reiterar que todos os contos analisados são tratados como testemunhos populares reveladores de mundividências, crenças e costumes tradicionais do povo português e não como versões de contos que pretensamente seriam os “originais”; pelo contrário, temos que a presença marcante do Diabo como opositor primordial ou benfeitor nos contos tradicionais portugueses muito tem a dizer a respeito da acepção dessa entidade, sobretudo para as figuras populares e o estrato social que representam.

5.3.1. OS DOIS IRMÃOS QUE FORAM AO INFERNO

Eram dois irmãos, um pobre e outro rico. O pobre foi pedir uma esmola ao rico. Ele deu-lha, mas proibiu-lhe que lhe chamasse irmão.

Um dia o rico deu uma festa. O pobre ainda lá tornou a pedir-lhe esmola. O rico mandou-lhe dar um carneiro muito morrinhento, que disse estava para dar ao diabo, mas então que o dava a ele.

O pobre, como ouviu isto, foi levá-lo ao Inferno. O Diabo, quando o lá viu, disse-lhe que já o esperava, e em paga deu-lhe muito dinheiro, mais ainda do que tinha o irmão.

O pobre, quando veio para fora, mandou fazer um palácio ainda mais rico do que o do irmão. O irmão rico, quando soube de quem era o palácio, foi

ter com ele e perguntou-lhe como tinha feito aquilo. Ele contou-lhe que tinha sido por causa do carneiro morrinhento. Diz o mais rico:

— Quando ele te deu tanto por um carneiro podre, o que não me dará por um gordo!

E levou ao Diabo um gordo. O Diabo, quando o apanhou no Inferno, cortou-lhe as mãos e os pés e meteu-o numa caldeira de pez.

(FRAZÃO, Fernanda. **Viagens do Diabo em Portugal**. Lisboa: Apenas Livros, 2000, p. 105-106)

Pode-se pressupor desde a primeira informação veiculada pelo conto que ele versará sobre uma desigualdade de ordem econômica. Essa pressuposição se confirma ainda no primeiro parágrafo, quando se evidencia a mendicância por parte do irmão pobre e o desprezo por parte do rico. Baseando-se nas informações preliminares sobre a figura do bom diabo, já é possível prever que o mesmo estará presente no enredo como um “defensor de justiça”, expressão que se repetirá nas análises referentes aos outros contos.

Ostentando suas posses, o rico promove uma festa na qual há a reincidente ação mendicante do irmão pobre, que recebe como esmola um carneiro morrinhento, ou seja, acometido de doenças, sarnento, que seria dado ao diabo. Essa passagem traz informações que podem ser interpretadas literal ou figurativamente: no sentido denotativo, pode-se entender que o carneiro doente seria sacrificado muito em breve; no conotativo, que ele seria ofertado ao diabo nos moldes dos bodes expiatórios da antiga religião judaica. Essa segunda possibilidade abre precedentes para se crer que a oferta do carneiro doente ao diabo está em oposição à prática bíblica de oferta de uma ovelha pura e saudável a Deus – a associação do carneiro ao mal é oportuna seja qual for o sentido escolhido. Em um outro possível paralelo bíblico há a história de Caim e Abel, aqui perceptível pela presença de dois irmãos em oposição e uma oferta ao divino. O fato é que o irmão pobre entende a fala do outro no sentido real e vai, despretenciosamente, em busca de realizar a vontade do outro. O diabo e o irmão pobre se confundem na fala do rico, já que o carneiro não deixou de ser dado a um “pobre diabo”.

A passagem a seguir representa bem uma constante dos contos maravilhosos: as rupturas repentinas de tempo e espaço. De uma hora para a outra o irmão pobre vai parar no Inferno para entregar o carneiro ao destinatário original. Essa facilidade em acessar o

submundo não possui bases bíblicas, já que as almas condenadas à danação eterna devem passar primeiro por um juízo final. Além disso, o conto revela uma visão notadamente terrena do Inferno, tido como um lugar para o qual se vai caminhando e sem grandes dificuldades, sendo possível entrar e sair dele à vontade. O diabo já sabia da chegada do irmão pobre e dá uma grande quantidade de dinheiro para ele, tornando-o mais rico que o outro. Essa atitude revela que esse diabo já está ciente do tratamento discriminatório dispensado ao pobre e, ciente disso, trata de enriquecê-lo a seu bel-prazer, sem pedir nada em troca.

De volta à terra em que vivia, o irmão maltratado trata de expor sua nova fortuna construindo um grande palácio, cuja magnificência chama a atenção de todos, principalmente do irmão. Disposto a descobrir a origem de tanta riqueza, ele questiona o irmão e descobre que a fonte de tamanha benesse fôra o malfadado carneiro morrinhento que desprezara. É então que o ex-mais rico assemelha-se a Caim e vai até o divino oferecer um sacrifício que considera melhor que o do outro. Há, mais uma vez, o fácil acesso ao Inferno, para onde o irmão invejoso se dirige na tentativa de receber uma recompensa ainda melhor que a do outro, já que levaria uma oferenda melhor. O diabo, que muito provavelmente já o aguardava também, por mais que o relato não traga essa informação, não troca nem uma palavra sequer antes de castigá-lo duramente, cortando-lhe as mãos e os pés para depois refogá-lo numa caldeira de pez (piche, betume).

Este primeiro conto resume bem o pressuposto contido na ideia do diabo como um defensor justiceiro: ao invés de estar preocupado com a danação do mais pobre – alma não contabilizada – e a recompensar o mais rico – cujo proceder está de acordo com o que se espera de um servo do Diabo – tem-se que a atitude do diabo neste relato faz com que sua característica mais evidente seja a sensibilidade diante da injustiça sofrida pelo irmão pobre. Ele age tal qual fez Deus no referido episódio de Caim e Abel, castigando o mais velho pela inveja que sentia do irmão pelo fato das oferendas diárias do outro serem mais agradáveis a Deus que as suas; Abel entregava o melhor que tinha, suas ovelhas mais tenras, enquanto Caim ofertava as sobras de sua produção agrícola. Este foi o contexto do primeiro

assassinato do mundo de acordo com a mundividência bíblica. De modo distinto, no conto popular *Os dois irmãos que foram ao Inferno* evidencia-se um diabo movido por um inesperado senso de justiça, que decide castigar o pecador pessoalmente ao invés de parabenizá-lo com uma alta patente infernal.

A atitude diabólica neste conto faz parte do que se espera do “mundo de pernas para o ar”, tema já mencionado anteriormente como sendo muito próprio da cultura popular europeia do início da modernidade. Sem nenhuma menção aos dias que se seguiram, pressupõe-se que o irmão que permaneceu vivo teve um destino feliz, em oposição direta ao outro, mesmo sendo sua riqueza proveniente de mãos diabólicas. Neste caso, como não se trata de um pacto em troca da alma e sim de uma bondade gratuita do diabo, não é de se imaginar que possa haver uma consequência futura ao irmão mendicante.

5.3.2. O CARNEIRO

Ũa ocasião vinha um home por uma estrada adiéinte e chigou a um ribeiro e encontrou um anho a berrar, e ele dixe:

— Ai, que carneirinho aqui anda! Hei-de-te levar às costas.

E ó despois ele pegou nele às costas e levou-o até à porta da casa dele e chigou lá, e ele ia-o a descer e ele dixe:

— Desce-me devagar que me num québe-la méija.

E o home dixe:

— Vai-te pò Inferno, sume-te que tu é-lo Diabo.

E aquilo antão foi a fugir fazendo uns estalos muito grandes. (O homem viu que era o Diabo, porque aquilo falou). Depois o homem esteve de cama e até se defumou, mas tornou a sair, parece que para a banda de Amarante, e encontrou, cum licença, ùa besta na serra a comer tojo, e ele pegou e assentou-se, e dixe:

— Tu andas aqui de noute! Pois hei-de ir a cavalo.

E chegou à porta do indivíduo para casa de quem ele ia e a besta dixe:

— Olha que esta era a pousa⁴⁶ donde tu me levaste da poça para casa: tu levaste-me às costas, e agora trouxe-te eu.

(VASCONCELLOS, J. Leite de. **Contos Populares e Lendas I**. Coimbra: por ordem da Universidade, 1963, p. 399-400)

⁴⁶ Pousa: pousada, sítio, lugar.

Este conto em especial parece pertencer a uma tradição de contos populares portugueses que versam sobre o tema do “animal carregado”, geralmente mágico e que, na maioria dos casos, aumenta de peso a cada passo dado por aquele que o carrega. O fato do animal falar – agradecendo ou censurando aquele que o carrega – causa grande espanto e acaba sendo oportuno para a associação do animal com o diabo, ainda mais no caso de um carneiro.

Um aspecto que chama a atenção nessa narrativa é a tentativa de preservar a forma dialetal em que ela foi testemunhada. O enredo de *O carneiro* é bastante curto e retrata uma aparição diabólica relacionada à crença de que o diabo é capaz de se transformar em animais, sobretudo em caprinos. Parece haver aqui um teste premeditado por parte do carneiro para verificar qual seria o homem que o carregaria de bom grado. A transformação do diabo em anho (filhote de carneiro) e o suposto teste ao qual submete quem passa pelo ribeiro não possui nenhum precedente bíblico, sendo difícil até mesmo compreender a razão desse filhote ser o diabo; o fato é que o homem entendeu que era o diabo porque falou. Praticamente exorcizado, o carneiro foge “estalando” da presença do seu benfeitor, o que confirma a teoria do homem de que se tratava de um demônio.

Após o encontro o homem adoece e há a informação de que o homem se defumou, muito provavelmente por acreditar que a causa de sua enfermidade fosse de natureza espiritual devido ao seu encontro com o diabo. Quando torna a sair, encontra um cavalo a pastar e decide montar-se nele para ser carregado até seu destino. O desfecho do conto se faz surpreendente devido à revelação final feita pelo cavalo, que informa ser aquele mesmo diabo que um dia fôra carregado em forma de carneiro e que agora retribuía o favor carregando às costas quem o ajudara.

Ainda que simples, esse conto popular colabora com o ciclo do bom diabo na medida em que retrata uma bondade diabólica sem precedente algum, associada apenas ao desejo desinteressado de retribuir um favor que lhe fôra prestado.

5.3.3. O DIABO NAS PONTES

O diabo aparece nas pontes. Uma noite passava por uma rapariga, e perguntando-lhe o diabo aonde ela ia, respondeu que servir uns amos a tal casa. O diabo disse-lhe que não fosse, que se ia perder e insistiu, acabando por dizer que já que teimava fosse, mas não dissesse que fora o diabo que a perdera. O diabo estava disfarçado. A rapariga perdeu-se efectivamente na casa, para onde foi servir e saindo dela para a sua terra de volta pela mesma ponte, encontrou lá o mesmo diabo que lhe perguntou de onde vinha e se fora feliz. Respondeu a rapariga que o diabo a tinha perdido. — Ah! bêbada — disse o diabo — não foi o diabo que te aconselhou a que não fosses?

(SARMENTO, Francisco Martins. **Antígua, Tradições e Contos Populares**. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento, 1998, p. 154)

Este terceiro conto se inicia com uma afirmação categórica que gira em torno de uma tradição já muito explorada anteriormente nessa pesquisa: a de que o diabo aparece nas pontes. Chama a atenção o modo despretensioso com o qual o encontro da moça com o diabo disfarçado é relatado; não há nenhuma explicação prévia para a presença do diabo ali, o que corrobora a normalidade de se encontrar diabos em pontes, um fato aparentemente corriqueiro na tradição popular. A brevidade do relato maravilhoso também corrobora essa leitura, já que a aparição diabólica não vem acompanhada de nenhum exorcismo nem ao menos da natural desconfiança de quem caminha sozinho à noite e encontra um desconhecido.

O bom diabo dessa narrativa assume o inédito papel de conselheiro. É possível sugerir que a ação de “perder-se” não esteja associada à ideia de desviar-se do caminho correto apenas no sentido denotativo; uma segunda leitura pode propor uma perda conotativa, uma desfloração, já que a moça perdeu-se *na* casa onde trabalhou por algum tempo – não se sabe qual o tempo compreendido entre a ida e a volta da rapariga. O fato é que o diabo a aconselha a cancelar sua ida à casa em que iria trabalhar, pois sabe que a moça vai se perder. Diante da insistência de sua interlocutora, o diabo então a proíbe de dizer que o diabo a havia enganado quando voltasse desiludida. Na volta de moça, o seu reencontro com o mesmo diabo na ponte reforça a leitura conotativa proposta anteriormente, já que ele a pergunta se ela fôra feliz na casa em que estivera; ou seja, o “perder-se” a que se refere o

diabo não tem a ver com um desencontro geográfico. A moça perdida acusa o diabo de tê-la enganado, sem saber que havia sido aconselhada pelo próprio a não seguir adiante.

A inclusão deste conto no ciclo de narrativas do bom diabo é justificada pela figura sem precedentes de um diabo conselheiro. Uma curiosa ocorrência do tema explorado nesse conto recolhido em Guimarães é encontrada na literatura de cordel brasileira. Em *A mulher que foi surrada pelo Diabo*, de 1976, o trovador popular Rodolfo Coelho Cavalcante narra as desventuras de uma mulher que abandona seu lar, seus filhos e seu esposo para experimentar tudo o que o mundo tem a oferecer. Logo que sai de casa, encontra na primeira encruzilhada um rapaz que a cumprimenta sorrindo. Ele, que era o diabo disfarçado, dá uma série de conselhos na tentativa de convencê-la a voltar para casa, pois, segundo ele, “o mundo é duvidoso, falso, vil e mentiroso” (p. 3). Assim como no conto popular português, a personagem do cordel brasileiro desfaz dos conselhos do diabo e segue seus próprios planos. Eis a última fala do diabo antes de deixá-la ir:

Por fim disse o Satanás
Da forma que aqui estou
Um dia lhe esperarei.
Diga que não me escutou,
Quando a senhora sofrer
Eu só peço não dizer:
O Diabo me enganou...
(CAVALCANTE, 1979, p. 5)

Desenganada pelo mundo, a mulher maltrapilha tenta retornar para o lar, mas no mesmo local reencontra o homem e diz que o Diabo a havia enganado. Furioso, o conselheiro diabólico lhe dá uma grande surra – desfecho que não está presente no conto português, mas que seria inapropriado para o *ethos* de um bom diabo. A proximidade dessas narrativas, ambas de caráter popular e oral, sugere uma possível intersecção de temas entre a cultura popular portuguesa e a literatura de cordel brasileira, tema que pode ser desenvolvido em uma pesquisa específica sobre o assunto.

5.3.4. FAZ TU BEM, NÃO CATES A QUEM

Era uma vez um homem muito rico e não se assentava à mesa sem lá ter um pobre. Um dia não aparecia nenhum pobre e o diabo coxo do inferno foi bater à porta e pediu uma esmola. “Ó pobrezinho, veio a boa hora, entre.”

E para se seguir o costume da casa, o criado foi lavar os pés ao pobre; viu que ele tinha os pés redondos e disse para o amo que visse com quem se assentava à mesa pois que o pobrezinho tinha pés de cabra. O amo disse: “Deixa, faz tu bem, não cates a quem.”

Veio o pobrezinho, comeu muito bem e depois de acabar de jantar disse: “Sempre lhe quero dizer que, em se vendo nalguma aflição, brade pelo diabo coxo do inferno.”

Houve depois muitas guerras e prenderam o homem; esteve na prisão muitos anos e, lembrando-se do tempo em que fazia tanto bem aos pobres, recordou-se do diabo coxo do inferno. Bradou por ele e apareceu-lhe logo, dizendo: “Então ainda agora é que te lembraste de mim? Monta-te às minhas costas e diz: ‘Anda diabo para diante’, que eu te livro da prisão.” E assim foi.

(PIRES, António Tomaz. **Contos populares alentejanos**. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 1992, p. 59-60)

Este conto talvez seja o mais afetivo em relação ao tratamento dado ao diabo entre as oito narrativas escolhidas para esta última seção de análises textuais. O relato dá conta de um homem rico e muito generoso, já que fazia questão de sempre receber um desfavorecido à mesa na hora da refeição. Um dia é o próprio diabo coxo do inferno quem decide bater à porta para pedir uma esmola. É interessante a referência nomeada ao diabo coxo, protagonista da novela exemplar espanhola que tem seu nome como título, publicada pela primeira vez em 1640; essa menção é reveladora da presença de mais uma figura mítica associada ao arquétipo do bom diabo nas lendas portuguesas.

De volta ao conto, tem-se novamente o relato de um diabo que sai do inferno para interagir de forma espontânea com os homens, tal como acontece em *O carneiro*, mas dessa vez para mendigar esmolas, como se também quisesse testar os limites da bondade humana. Sendo muito bem recebido, o desconhecido convidado se dirige a uma cerimônia de lava pés, que é tradicional na cultura cristã em referência à última ceia realizada por Cristo antes de ser crucificado; esse ritual simboliza a humildade submissa diante dos semelhantes e antecede momentos de comunhão, assinalando que não há diferenças entre os presentes em dada confraternização. É justamente nesse momento que o criado, responsável por lavar os

pés do convidado, descobre que o “pobrezinho” tinha pés de cabra, fato que não intimida o amo, que responde com o ditado popular que dá título ao texto. A insistência no uso do termo diminutivo “pobrezinho” em referência ao diabo coxo comove a quem ouve o relato, ressaltando a situação mendicante do convidado e não sua natureza diabólica.

Depois da refeição, já satisfeito, é que o convidado revela indiretamente a sua natureza, oferecendo sua ajuda em troca do favor que lhe fôra prestado com tanto carinho. Passaram-se muitos anos até que finalmente o amo se lembrasse novamente do diabo coxo, agora numa situação muito desfavorável, já que estava preso e provavelmente sem posses. Assim que chamou pelo diabo, ele apareceu e o livrou da prisão, não sem antes ouvir uma admoestação por conta da demora do chamado – como se o diabo estivesse ansioso para retribuir o favor.

Ainda que um pouco mais distante da tradição presente nos últimos contos que serão analisados nessa seção, esta narrativa apresenta um diabo benfazejo que também presta um favor em troca do bom tratamento que lhe dispensam. Essa característica mostra-se reveladora de uma natureza encantada típica dos pequenos seres mitológicos caseiros, como os duendes e gnomos – ou até mesmo as jãs, as mencionadas fadas portuguesas que tecem finíssimos fios maravilhosos em troca do bolo que lhes é oferecido.

5.3.5. UM JANTAR PARA O DIABO

Em tempos antigos no Carvalhal dos Ramalhos andava um homem a debulhar o trigo numa eira. Quando o trigo estava debulhado, quase à tardinha o homem queria limpar o trigo, mas não havia vento para ele o limpar.

Então o homem disse o seguinte: “Diabo mande vento para limpar o trigo que eu dou-lhe um jantar”. E então de repente, começou a fazer vento e o homem limpou o trigo. Passados anos o homem morreu e não deu o jantar ao Diabo.

A alma dele veio ter com a mulher para ela fazer o jantar e ir levá-lo à meia-noite a um cruzamento. Mas tinha de levar colher, garfo, pão, uma garrafa de vinho e uma moeda, chegar ao cruzamento pôr a mesa no chão, mas completa com pão, vinho e tudo.

Os antigos contavam que o jantar era: umas batatas guisadas com carne. Que à meia-noite, o Diabo, passava por ali a comer o que o homem lhe havia prometido.

Uma vizinha dos meus avós do Carvalhal é que foi fazer o jantar para a mulher desse homem que tinha prometido o jantar ao Diabo (foi colocado no cruzamento, mas tinha de ser à meia-noite).

A minha mãe é que me contou isto que ouviu daquelas pessoas antigas. Aquelas pessoas contavam que no dia seguinte de madrugada a mulher daquele homem foi buscar o tacho que parecia estar lavado assim como o resto das coisas, mas a moeda não estava lá, tinha-a levado o Diabo.

(MOURA, José Carlos Duarte. **Histórias e Superstições na Beira Baixa**. Castelo Branco: RVJ editores, 2008, p.15)

É notável, em primeira instância, o tom testemunhal presente neste conto. A menção aos familiares e conhecidos envolvidos na trama aproxima o fato sobrenatural do dia a dia, o que atribui uma curiosa naturalidade aos acontecimentos relatados. Mais notável ainda é a fidelidade do homem ao Diabo que lhe ajudara, dado que mesmo depois da morte sua alma não descansou até que sua parte no acordo fosse cumprido – talvez por medo de ser condenado por esse descumprimento. Da parte dos vivos, cabe ressaltar a solicitude prestada ao morto, mesmo se tratando do preparo de uma oferenda ao Diabo. Leva-se a crer que, independente de quem seja o benfeitor, deve-se cumprir os tratos, corroborando a máxima “Deus é bom e o Diabo também não é mau” ou “O diabo não é tão feio quanto pintam”.

É a vizinha dos avós da própria testemunha que supostamente cozinhou esse jantar, fato relatado por sua mãe, que por sua vez ouviu dos antigos moradores de Carvalhal. A menção a essa rede de informantes orais é reveladora de uma tradição familiar que pratica a contação de lendas e narrativas populares da parte dos mais velhos para os mais novos; os relatos parecem ser transmitidos oralmente de geração em geração mesmo após o advento da cultura escrita mesmo fora do ambiente familiar, tal qual ocorre nos saraus e salas de aula do ensino regular.

A interpelação direta ao Diabo (e não a Deus) ocorre na tentativa de resolver um problema relativamente simples, de ordem natural e campesina, além de deixar implícita a associação do Diabo a forças da natureza. O oferecimento de um jantar como gratificação pressupõe uma curiosa noção fisiológica referente à entidade, conferindo-lhe uma condição

terrena que se opõe à apreensão contemporânea do Diabo como um ser completamente espiritual; tal noção é reforçada pela necessidade de colher e garfo junto à comida. Além disso, oferecer alimentos a uma entidade numa encruzilhada é um ato típico de algumas religiões de matriz africana, nas quais também parece haver a associação dos deuses aos fenômenos da natureza. Além do pão e do vinho, elementos que remetem à Santa Ceia, “os antigos” afirmam que o prato oferecido foi carne com batatas guisadas, o qual o Diabo comeria à meia-noite, hora típica de sua aparição.

Neste conto se pôde observar mais uma intervenção benevolente do Diabo, dessa vez não por livre e espontânea vontade, mas em resposta ao clamor de um homem do campo que preferiu se reportar ao demônio antes mesmo de fazê-lo a Deus, mais uma ocorrência que corrobora o consenso popular do Diabo terreno e afeito a pequenas causas humanas em oposição a um Deus ocupado com as “grandes questões mundiais”.

5.3.6. O PREÇO DOS OVOS

Era uma vez um rapaz que foi embarcar não sei agora para onde; chegou a uma estalagem; perguntou se havia que comer; a dona da estalagem disse-lhe que não tinha senão ovos cozidos e elle respondeu-lhe: «Pois ponha cá um vintém d’elles.» Comeu os ovos; deu-lhe um pinto para ella trocar; ella disse-lhe que não tinha troco: «Quando você por aqui passar me pagará.» O homem embarcou. Dava elle sempre uma esmola na terra para onde foi pelas almas do purgatório e se via o diabo pintado ao pé das almas dizia: «Pelas almas que me ajudem e tu diabo que nem me ajudes, nem me estorves.» Passados alguns annos voltou elle á terra e passou aonde a estalajadeira e disse-lhe: «Oh mulher! vou-lhe pagar uma divida que lhe devo.» E ella disse: «Que divida é?» Respondeu: «Quando eu fui que embarquei, comprei-lhe um vintém d’ovos e não lh’os paguei.» E ella disse: «Ah! você cuida que me paga com um vintém os ovos? Eu vou-lhe mandar fazer a conta. Seis ovos eram seis gallinhas que punham ovos... » e mandou-lhe assim fazer a conta que botava a uns poucos de centos de mil réis. O homem não trazia tanto dinheiro; não trazia com que lhe pagar: foi para a cadeia. No dia em que haviam de lhe dar a sentença appareceu-lhe um homem ás grades da cadeia e disse-lhe: «Então tu não tens quem te acuda? Olha que hoje ás tantas horas é que tu és sentenciado; mas eu lá appareço para te defender.» Assim fez; e depois chegou lá ao tribunal muito sujo e ensarrafuscado da cara e o juiz disse-lhe: «Você não se podia lavar antes d’aqui chegar?» E elle disse: «Saiba V. S.^a que eu estive a assar umas poucas de castanhas para semear n’um souto.»

E a mulher da estalagem, como lampeira, disse: «Oh homem! Castanhas assadas dão castanheiros?» E elle virou-se para o juiz e disse-lhe: «Este homem não deve; esta mulher queria fazer-lhe pagar por pintos seis ovos cozidos; póde-o pôr na rua.» O juiz assim fez. O advogado era o diabo.

(COELHO, Adolpho. **Contos populares portugueses**. Lisboa: P. Plantier, 1870, p. 111-112)

Este é o primeiro conto de uma série de três que versam de forma variante sobre um mesmo acontecimento: o diabo que age como defensor justo em troca de um favor ou homenagem que lhe é prestada, como será evidenciado nos dois contos que serão apresentados na sequência deste, quais sejam, *O diabo também não é mau* e *A esmola do diabo*, recolhidos por diferentes etnógrafos.

A presente variante começa com a menção a um rapaz que, em viagem, abriga-se numa estalagem. Sem haver outra opção de alimento a não ser ovos cozidos, pede um vintém deles, ou seja, uma quantidade de ovos referente ao preço estimado de 20 réis. Depois de comer, o homem tenta pagar a refeição com um “pinto” – antiga moeda portuguesa de prata que valia 480 réis – mas a mulher afirma não ter troco para essa quantidade de dinheiro. A ausência de troco é o fator que desencadeará o conflito presente na narrativa, já que o pagamento fica então adiado para a próxima vez que o rapaz passar por aquela região. O relato informa a seguir um ato de generosidade que se assemelha aos que ocorrem nos dois primeiros contos dessa seção; ao invés de ofertar um carneiro ao diabo ou recebê-lo como convidado para jantar, este rapaz viajante tem o costume de conceder esmolas tanto às almas do purgatório quanto ao diabo pintado ao pé das almas. Como se pode pressupor pela experiência dos outros contos, esse ato benevolente será determinante para a aparição diabólica no momento oportuno.

Ao passar novamente, anos depois, naquela mesma região, o rapaz logo procura cumprir a promessa feita e quitar sua dívida. A hospedeira nem sequer lembra do acordo, uma informação que agrava sua injusta atitude: ela decide cobrar pelos supostos pintinhos que nasceriam dos ovos e de toda produção que seria decorrente disso no período em que o rapaz esteve ausente, de modo que a conta final chega a milhares de réis. Sem dinheiro para tanto, o rapaz vai parar na cadeia. No dia em que seria sentenciado, um desconhecido

aparece às grades da prisão prometendo ajudá-lo em sua audiência. Cumprindo sua promessa, o advogado usa de grande astúcia para contradizer a falsa acusadora e convence o juiz da injustiça que estava prestes a ser cometida. A última informação dada pelo relato é a de que aquele advogado era o diabo.

Este conto mais uma vez caracteriza o diabo como um justiceiro. Fica claro que seu surgimento em defesa do rapaz se dá em favor das esmolas por ele oferecidas na outra ocasião em que lá estivera, mesmo que em momento algum ele tenha clamado pela ajuda do demônio. A atitude benevolente do diabo para com o rapaz não possui outra intenção a não ser retribuir a esmola recebida, o que justifica a presença deste conto no ciclo do bom diabo. As duas narrativas apresentadas na sequência são variantes deste mesmo enredo, contendo informações que conferem mais detalhes ao presente relato.

5.3.7. O DIABO TAMBÉM NÃO É MAU

Era uma vez um sapateiro muito pobre e um dia comprou uma cautela⁴⁷ e saiu-lhe a sorte grande. O homem ficou muito contente e mandou construir um palácio com uma escada de 365 degraus. O homem que a fez enganou-se e fez 366 degraus. Depois foi um pintor a pintar as escadas com as imagens de todos os santos, mas chegou ao último degrau e não sabia o que havia de pintar, sobrava-lhe um degrau, e foi ao amo a perguntar-lhe o que havia de fazer. “Que pintasse o diabo,” respondeu o homem.

O pintor assim fez, pintou o diabo. Depois um criado ia todos os dias acender uma lanterna ao santo desse dia; chegou ao último degrau e foi perguntar ao amo se queria que pusesse a lanterna também ao diabo. O amo disse que sim, pois o diabo não fazia mal a ninguém, e o criado pôs a luz ao diabo.

Ainda sobrava muito dinheiro ao homem, da sorte grande, e quis fazer uma viagem. Arranjou um companheiro e foi. Esteve por lá muitos anos com o companheiro e duma vez, quando ia duma terra para outra, disse-lhe o companheiro: “Então não trouxe nada para comermos?” “É verdade, esqueceu-me.” “Então vamos aqui a uma estalagem.” Perguntaram se havia alguma cousa para se comer e disseram-lhe que havia só uns ovos. “Pois venham os ovos.” Estiveram comendo e não os pagaram por esquecimento. Quando chegaram lá

⁴⁷ Cautela: antiga designação para um título que garante ao portador uma parte do prêmio de um bilhete de loteria.

àquela terra lembraram-se de que não tinham pago os ovos. “Deixá-lo, à volta pagaremos.”

Quando voltaram foram à mesma estalagem e estiveram a comer e, quando acabaram, disseram para o estalajadeiro: “Não nos conhece, não é verdade?” “Não conheço.” “Então não se lembra de uns sujeitos que há dias aqui estiveram a comer ovos fritos?” “Lembro-me, é verdade.” “Pois esquecemo-nos de pagar então os ovos e agora queremos pagá-los.” Disse-lhe o estalajadeiro: “E os senhores trazem dinheiro que chegue?” “A quantia não deve ser tão grande que não nos chegue o dinheiro.”

O homem pediu um despropósito pelos ovos. Eles ficaram assustados e o estalajadeiro disse: “Então, dos ovos saiem os pintos e as pintainhas, estas em chegando a galinhas põem ovos de que nascem outros pintos e pintainhas e assim por duvante, de maneira que cada ovo dá um rendimento por hi além.”⁴⁸

O da sorte grande não quis pagar e veio para a cidade. O estalajadeiro foi-se a queixar. Passados dias, um recado ao homem para ir ao tribunal. Ele foi muito encolhido e estiveram-lhe dizendo que no outro dia, ao meio-dia, devia de lá estar para uma audiência e que levasse um advogado para o defender.

Ele saiu do tribunal e encontrou um homem muito bem preparado, muito bem arranjado, que era o diabo em pessoa. Esteve-o cumprimentando e disse-lhe: “Que soube que estava metido num processo e que ia procurar um advogado e ele que se oferecia.” O homem aceitou.

No outro dia, ao meio-dia, foi o homem para o tribunal e o advogado sem aparecer; o juiz, já muito zangado, disse: “Bem, fica a audiência para amanhã, à hora do meio-dia.” Nisto entrou o advogado e o juiz perguntou-lhe porque se tinha demorado. E ele disse: “Que sabia que a audiência era ao meio-dia mas, tivera uma desordem com os criados e por isso não pudera vir mais cedo. Eu lhe conto o caso: Eu mandei cozer grãos para o jantar; os grãos não se queriam cozer e os meus criados também não os queriam comer e foi por isso que eu fiz uma briga, até que mandei semear os grãos.” Diz-lhe o juiz: “Então grãos, depois de cozidos, semeiam-se?” “E ovos, depois de fritos, deitam pintos?” “É verdade, está o homem livre, pode-se ir embora.”

E o homem agradeceu ao diabo e este disse que lhe tinha acudido por fazer tanto caso dele como fazia dos santos.

(PIRES, António Tomaz. **Contos populares alentejanos**. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 1992, p. 78-79)

O título deste conto é parte da expressão popular “Deus é bom e o diabo também não é mau”, e já anuncia de antemão que a representação diabólica aqui presente não será a convencional, e sim a popular. Diferentemente do conto anterior, este possui uma espécie de introdução para justificar a intervenção benevolente do diabo ao final da narrativa. Um sortudo sapateiro manda construir um palácio com o dinheiro que ganhou, e nele uma grande escada de 365 degraus onde serão pintados todos os santos; o construtor erra a conta e acaba fazendo um degrau a mais. Como não há mais santos para se pintar (já que havia

⁴⁸ O léxico empregado nesse conto está marcado por formas dialetais antigas. Palavras como “duvante” (diante) e “hi” (aí) demonstram a variante linguística dos interlocutores populares envolvidos no enredo.

um para cada dia do ano), o sapateiro manda pintar o diabo, e o pintor assim o faz. Posteriormente, um criado questiona sobre a possibilidade de acender uma lanterna para o diabo, tal qual é feito para os santos. O sapateiro diz que sim e justifica sua decisão afirmando que “o diabo não fazia mal a ninguém”, uma informação que revela a curiosa aceção do diabo para esse homem.

O que acontece a seguir é muito semelhante ao que foi descrito no conto anterior, com a diferença de agora haver um acompanhante na viagem. O sapateiro é acusado pelo hospedeiro, mas não é preso no mesmo dia. Ele volta para sua terra e então é notificado para ir ao tribunal. O texto informa de antemão que o homem bem arrumado que se oferece para defendê-lo é o diabo em pessoa. Usando de grande astúcia, tal qual na primeira variante, o diabo convence o juiz da falsidade do acusador; aqui ele diz que estava a semear grãos cozidos ao invés de castanhas.

Com a conquista da liberdade, o homem agradece ao diabo, que nesse momento se revela oficialmente, já que não fica claro se no momento do primeiro encontro o sapateiro já sabe que seu advogado é o diabo. A conclusão desta variante conta com a justificativa expressa do diabo para o seu benfeitor: “este disse que lhe tinha acudido por fazer tanto caso dele como fazia dos santos”.

Terreno e agradecido, o diabo aqui encontrado assume novamente o papel de defensor. A sabedoria popular presente no título do conto e expressa pelas atitudes do sapateiro mostra-se mais uma vez verdadeira, corroborando uma ideia geral do diabo não como inimigo de natureza invariavelmente danosa, mas sim como possuidor de uma consciência que o leva a retribuir os favores que lhe são prestados sem a inerente necessidade bíblica de ceifar almas para o inferno.

O conto a seguir, que conclui as análises textuais deste trabalho, retoma a presença de uma esmola caridosa ao diabo e conta com os mesmos elementos presentes nas variantes já apresentadas: um homem que se preocupa com o diabo, os ovos cozidos, a falsa acusação, o julgamento e o favor de um advogado misterioso.

5.3.8. A ESMOLA DO DIABO

Um negociante que fazia grandes compras de cereais e revendia por diferentes feiras, ganhando muito dinheiro nesse giro, encontrava em uma encruzilhada duas caixas com o letreiro: Esmola para as Santas Almas, e Esmola para o Diabo. Nunca se esquecia nas suas andadas de deixar alguns vinténs na caixa das Almas, e lá ia uns cinco réis para a do Diabo.

Pernoitando uma noite em uma estalagem, pediu de cear, mas tinha sido tanta a freguesia, que nada lhe trouxeram. Nisto passa uma criada com três ovos cozidos para um hóspede, mas o negociante atravessou-se:

— Ceda-me esses ovos, que os pago pelo dobro.

A estalajadeira, que era muito astuta acenou à criada, que logo lhe serviu os ovos. O negociante pagou duas vezes o custo dos ovos, e seguiu depois sua jornada. Daí por muito tempo, três ou quatro anos, tomou por aí a passar, para tomar uma refeição, quando lhe aparece a estalajadeira muito lampeira:

— Foi bom passar por aqui, para pagar o custo dos três ovos, que há tempos comeu e ficou devendo.

— Devendo? Está enganada: paguei duas vezes o seu custo, como ajustei.

— Eu boto outras contas. Os três ovos que o senhor comeu, deitados no choco tinham dado ninhadas, que seriam galinhas, que durante esse número de anos, sempre pondo e chocando, fazem indubitavelmente um bom cabedal. Hoje mesmo é o senhor chamado ao tribunal, e o juiz dirá quanto me tem a pagar.

O negociante saiu para ir consultar um advogado; ia aborrecido e tristonho pela petulante exigência. Encontrou um indivíduo que o abordou, perguntando-lhe se algum grande cuidado o afligia; e conhecendo o caso, disse:

— Eu sou advogado, e conte comigo nessa audiência; é possível que me demore alguns minutos, mas o juiz por certo lhe concederá a espera.

De facto lá compareceram no tribunal a estalajadeira com suas testemunhas, e o juiz mandou logo abrir a audiência. Acode o negociante:

— Ó Senhor Juiz! Peço espera de alguns minutos, porque o meu advogado não tarda.

— O que o réu quer é chicanar para não pagar o que deve. Não me presto a rabulices⁴⁹.

Nisto aparece o advogado aforismado⁵⁰:

— Senhor Juiz, demorei-me mais do que queria, porque tive de cozer uns tremoços para os semear...

— Ora essa! então semeiam-se tremoços cozidos?

— Pela mesma razão com que de ovos cozidos se tiram pintos.

O juiz informou-se do caso da estalajadeira e condenou-a; e o advogado disse ao negociante.

— Salvei-te, em louvor das esmolas que me deste.

(BRAGA, Teófilo. **Contos tradicionais do povo português**. vol. I. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999, p. 252-253)

⁴⁹ Rabulice: palavreado que não leva a lado nenhum.

⁵⁰ Aforismado: atrapalhado por excesso de serviço.

Esta variante atribui ao homem acusado a profissão de negociante de cereais. Como no primeiro conto dessa tradição, é informado seu costume em doar esmolas não somente às santas almas, mas também ao diabo – é curiosa a presença de uma caixa de esmolas para o diabo. A grande novidade é o agravamento na falsidade e impropriedade da acusação feita ao homem, já que nesse relato ele pagara o dobro pelos ovos cozidos que comera. Nos arredores do tribunal, o acusado tristonho é abordado por seu futuro advogado, o qual o texto ainda não informa ser o diabo, revelação que será a surpresa do desfecho. A astúcia do advogado se preserva, havendo a variação do grão: de castanha para tremoço. Há aqui também a oportuna condenação da estalajadeira, ausente nos dois outros testemunhos. A frase dita pelo advogado ao homem, reveladora de sua natureza diabólica, ressalta a gratidão pela oferta: “Salvei-te, em louvor das esmolas que me deste”.

Atuando como advogado justo e defensor nessa tradição de contos sobre injustiça, o diabo parece surgir como peça central de uma crítica popular – ainda que indireta – à falta critérios da justiça convencional e da supremacia do poder financeiro que leva o homem a se corromper em busca de um enriquecimento ilícito. Cabe questionar, em relação às três variantes, o porquê do diabo ter acudido aos acusados e não os santos ou as santas almas, já que a maior parcela das ofertas foi destinada às santidades cristãs. Mais uma vez se pode concluir que o papel do diabo nessas narrativas não está em nada associado ao de opositor de Deus e das virtudes divinas, já que ele age em consonância com os valores esperados de um bom cristão.

Este não é o diabo ridículo e carnalizado, ou de natureza burlesca, típico de muitos autos quinhentistas em que lhe são atribuídas falas e ações jocosas. Ainda que faça parte da noção moderna de “mundo de pernas para o ar”, o faz de maneira sutil, sem subverter a ordem imposta pela religião oficial; ele a inverte ao mesmo tempo em que a confirma. A aplicação da ideia de *inversão* ao invés da *subversão* é muito oportuna para a melhor compreensão desse diabo que age como um justiceiro: essas narrativas não se mostram em nada opostas aos valores da fé cristã e nem podem ser admitidas como subversivas a ela. É a inversão de papéis que chama a atenção e justifica o estudo aqui

proposto, já que o diabo assume o papel do divino benevolente em todas as lendas aqui elencadas, nas quais há a completa ausência de uma ação afirmativa por parte de entidades de natureza cristã. Um dos questionamentos propostos por Bernard Emery em seu estudo introdutório às *Obras* se mostra deveras pertinente ao contexto dos bons diabos das lendas:

Temos que nos perguntar, para além da subtileza no engano, o que significa então, a nível da ética e mesmo da teologia, a insistência que o Fradinho põe em mostrar a maldade dos homens, correndo o risco de convencer o Soldado a fazer o bem apenas pelo excesso do mal denunciado nos outros. Que vem a significar esta figura de diabo moralista, e de moralista tão ferrenho e intransigente? (OBRAS [...], 1997, p. 45)

Tanto na novela exemplar quanto nas lendas, estas recolhidas entre informantes de uma sociedade já fortemente vinculada à fé cristã, o diabo se apresenta mais como espelho dos desígnios divinos do que como opositor, mesmo sendo ele portador do arquétipo de seres da mitologia pagã que foram demonizadas. Além disso, em ambos os gêneros a presença do diabo está inevitavelmente associada à pregação de moralidades; as desventuras dos homens que lidam com essas entidades só colaboram para potencializar a ideia de que o mundo está perdido e de que a única saída é entregar-se a Deus e não confiar em mais ninguém. Mesmo as benevolências do diabo concorrem para esse fim, já que se alguém não age com justiça, torna-se mais indigno que o demônio. Neste sentido é que o processo de diabolização colabora com a propagação da fé católica, pois mesmo com o descompasso entre o *ethos* das entidades benfazejas e as atribuições teológicas do Diabo, as moralidades cristãs puderam ser preservadas ainda que a custas de um ciclo de narrativas protagonizadas por bons diabos. É pelo exemplo condenável dos homens corrompidos que Peralta, Dom Cleofas e os injustiçados aprendem a ser bons cristãos, já que esses antagonistas são de natureza mais vil que a do diabo, o qual, apesar de tudo, demonstra possuir o dom da gratidão e um grande senso de justiça. Deste modo, a lição que se tem é a de que o homem que pratica a corrupção é ainda mais vil que o próprio diabo.

6. CONCLUSÃO

Esta dissertação pretendeu demonstrar que mesmo a acepção oficiosa do diabo presente nos tratados demonológicos e manuais de bruxaria referentes sobretudo à Idade Moderna é invariavelmente permeada por elementos advindos de uma tradição popular marcada por mundividências mágicas da mitologia pagã, com as quais a religião oficial teve de lidar desde a aurora do Cristianismo. A análise da novela exemplar e do rol de narrativas tradicionais portuguesas escolhidas para compor o *corpus* deste estudo comprova que os diabos que as protagonizam correspondem a uma figura que em nada remete ao Lúcifer sombrio e destrutivo de que as escrituras sagradas dão notícia. Os bons diabos do povo – cujos traços arquetípicos remetem às fadas, duendes, trasgos, etc – estão afetivamente ligados a essas mesmas camadas populares que os mantiveram vivos na memória, mesmo após o advento da cultura escrita; além disso, a natureza oral deste *corpus* ressalta o apelo popular do bom diabo como símbolo de resistência e oposição ao terror da escatologia bíblica e à cultura do medo do inferno.

A crítica a uma etnografia romântica enviesada por ideais nacionalistas compreende, ainda que indiretamente, o elogio e reconhecimento do árduo trabalho da folclorística oitocentista, a qual se empenhou em dignificar a cultura popular, levando-a para a academia, fundando as matrizes dos estudos culturais, recolhendo e estudando a literatura, as crenças e tradições daqueles que consideravam ser os porta-vozes legítimos da cultura nacional que procuravam referendar. O discurso por vezes inflamado dos etnógrafos portugueses referidos neste estudo em defesa das culturas populares demonstra a indubitável relevância da área de estudos que estavam fundando, além de revelar uma notável gratidão aos seus pares e precursores. A vinculação entre a etnografia portuguesa e a alemã faz-se evidente; a inspiração na precursora ciência etnográfica alemã é declarada, com destaque para a importante recepção dos contos de Grimm e, mais especificamente, dos trabalhos filológicos de Jacob.

Conclui-se também que, ainda que muitas vezes taxadas de literatura infantil por seu potencial moralizante e formador, as literaturas populares (os contos de fadas, maravilhosos, folclóricos, as lendas e as narrativas mitológicas) podem ser reveladoras de mundividências e de modos de pensar que fazem referência a tempos históricos muito anteriores ao momento em que são transpostas da oralidade para a escrita, um processo que não promove uma separação imediata entre a letra e a voz, já que, até os dias de hoje, os textos que compõem os gêneros literários do imaginário acima elencados são próprios para a leitura em presença de um público, seja em ambientes escolares ou no lar.

As possibilidades de análise acerca da figura do bom diabo não se esgotam neste trabalho. Estudos relativos a sua presença no cordel brasileiro mostram-se oportunos – o diabo conselheiro mostrou-se presente no cordel *A mulher que foi surrada pelo Diabo*, por exemplo, citado em meio às análises. Um estudo nesse contexto reforçaria o vínculo entre esta figura popular e as poéticas da oralidade, uma pesquisa deveras fecunda na medida em que também propõe novas relações entre os suportes literários e a performance, que, assim como a música, está intrinsecamente ligada à literatura de cordel nordestina.

7. BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Santo. **A Cidade de Deus**. Tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira, vols. I e II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991 (Vol. I: Livros I a VIII), 1993 (Vol. II: Livros IX a XV).

ALVES, Maria Theresa Abelha. **A dialéctica da camuflagem nas Obras do Diabinho da Mão Furada**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

AUTO DO DIA DO JUÍZO. Tipografia de A. J. Pereira Leite. Porto, 1863.

AUTO DOS SÁTIROS. In: ASENSIO, Eugenio. Una pieza desconocida del siglo XVI: El «Auto dos Satiros». **Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais**. Paris, 1950.

AUTO NOVAMENTE FEITO CHAMADO GUIOMAR DO PORTO. Tipografia de Antonio Alvares. Lisboa, 1649.

AVILA, Myriam. **O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 7 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARAGANO, Ramón. La mitología popular asturiana. In: **Narria. Estudios de arte y costumbres populares**, n. 39-40, Universidad Autónoma de Madrid, 1985, págs. 44-46. Disponível em: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/8255/44866_8.pdf?sequence=1. Acesso em 3 de jul. 2017.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Trad. de Ivone Castilho Benedette. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BESSIÈRE, Irene. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. In: **Le récit fantastique: La poétique de l'incertaine**. Paris: Larousse, 1974, pp. 9-29. Tradução de Biagio D'Angelo. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. 2ª ed. Revista e Atualizada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BIRRELL, Gordon. Introduction. In: BROWNING, Robert M.; RIDER, Frank G. **German Literary Fairy Tales**. New York: Continuum, 1983.

BISZTRAY, George. Awakening Peripheries: The Romantic Redefinition of Myth and Folklore. In: ESTERHAMMER, Angela (Org.). **Romantic Poetry**. v. 7. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamin Publishing Company, 2002.

BLUTEAU, Pe. D. Rafael. **Diccionario da Lingua Portuguesa**. Reformado e accrescentado por António de Moraes Silva. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

BRAGA, Teófilo. **Contos tradicionais do povo português**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987. 2 vols.

BRAGA, Teófilo. **História da poesia popular portuguesa**. Porto: Tipografia Lusitana, 1867.

BRAGA, Teófilo. **História do Romantismo em Portugal**. Lisboa: Liv. Internacional, 1880.

BRAGA, Teófilo. **O povo português em seus costumes, crenças e tradições**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994. 2 vols.

BUENO, Aparecida de Fátima. **As Imagens de Cristo nas obras de Eça de Queiroz**. Tese de Doutorado. IEL, UNICAMP: Campinas, 2000.

BURKE, Peter. "O Cortesão". In: GARIN, Eugenio (dir.). **O Homem Renascentista**. Lisboa: Presença, 1991, p.101-119.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

CABO MARTÍNEZ, María Rosa. Presencia del niño en la mitología asturiana. In: **Didáctica de lenguas y culturas**. III Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura (A Coruña, 1993), Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (ed. lit.). A Coruña: Universidade da Coruña. Servizo de publicacións, 1993, p. 397-408. Disponível em: http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/9258/CC-009_art_47.pdf. Acesso em 7 jul. 2017.

CAMÕES, José. Fadas. In: **Vicente**. Lisboa: Quimera, 1989. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/estudos-literarios-critica-literaria/1121-1121/file.html>. Acesso em 17 jan. 2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1984.

Centro de Estudos de Teatro. Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI – Base de dados textual [on-line]. Disponível em: <http://www.cet-e-quinheiros.com/>. Acesso em 5 de abril de 2017.

CERQUIGLINI, Bernard. Elogio da variante. Tradução de Marcia Arruda Franco e Cristina Nagle. In: **Politeia: História e Sociedade**, Vitória da Conquista, v. 15, n. 1, 2015, p. 61-79. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/politeia/article/view/2940>. Acesso em 5 jul. 2017.

CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada Vol. 3: da Renascença ao Século das Luzes**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHARTIER, Roger. “Textos, impressos, leituras”. In: **História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990, p.121-139.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**, do leitor ao navegador. São Paulo: Unesp, 1998.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: Leitores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**, 2a ed., Brasília: UnB, 1999.

CHIADO, António Ribeiro. Prática dos compadres. In: VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. **Dezanove autos portugueses do século XVI**. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1922.

CIDRAES, Maria de Lourdes. **Nos Passos das Jás. Re-invenção de uma tradição popular**. Lisboa: Centro de Tradições Populares Portuguesas, 2013.

COELHO, Adolfo. **Contos populares portugueses**. Prefácio de Ernesto Veiga de Oliveira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

COELHO, Adolfo. Materiaes para o estudo da origem e transmissão dos contos populares. In: **O Positivismo: Revista de Philosophia**. v. 1. Porto: Livraria Universal de Magalhães e Moniz, 1879.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura infantil: história, teoria, análise**. São Paulo: Quíron, 1984.

COX, Barbara; FORBES, Scott. **Spooky Spirits and Creepy Creatures**. New York: The Rosen Publishing Group, 2013.

Crestomatia Arcaica. Seleção, prefácio e notas de Rodrigues Lapa. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1976.

CUNHA, Carlos Manuel F. da. **Teófilo Braga, camonista**. Universidade do Minho, 2011. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/17068/4/Te%C3%B3filo%20Braga%2c%20camonista.pdf>. Acesso em 17 jul. 2017.

DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. 2 vols.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente (1300-1800): uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIAS, Baltasar. **Autos e trovas de Baltasar Dias**. Edição de Alberto F. Gomes. Funchal: Col. Poetas e Trovadores da Ilha, 1961.

DOUGLAS, Amy; KEDING, Dan. **English Folktales**. Connecticut: Libraries Unlimited, 2005.

DUBY, Georges. **Para uma história das mentalidades**. Lisboa: Terramar, 1999.

ESPÍRITO SANTO, Moisés. **A religião popular portuguesa**. Lisboa: A Regra do Jogo, Edições, s.d.

FACINCANI, Eliane Fernandes; GARCIA, Sílvia Craveiro Gusmão. “Literatura infantil e escola: algumas considerações”. In: **Congresso de Leitura do Brasil da Unicamp**. Anais eletrônicos do 16º COLE, p. 1-17. Campinas, 2007. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem08pdf/sm08ss02_06.pdf. Acesso em 17 jul. 2017.

FILHO, Artur Rodrigo Itaquí Lopes. O Esclarecimento como História do Progresso do Saber: Um diálogo conflitante entre as filosofias de G. W. F. Hegel e T. W. Adorno. In: **Anais da IX Semana Acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-RS**, 25 a 27 de Jun. 2012. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/semanadefilosofia/IX/1.4.pdf>. Acesso em 18 jul. 2017.

FRAGOSO, Élcio Aloisio. O Romantismo: uma referência para a língua nacional. In: **Revista Igarapé – Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade**, v. 2, n. 1. Porto Velho: Universidade Federal de Rondônia, 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/view/746/799>. Acesso em 17 jul. 2017.

FRANCO, Marcia Arruda. Sobre as primeiras edições dos livros românticos de Garrett, nas suas Cartas Íntimas e na Revolução de Setembro. In: **Atas do II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial**, Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 11 a 15 de maio de 2009. Disponível em: http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/ii_pdf/Marcia_Arruda.pdf. Acesso em 19 jul. 2017.

- FRAZÃO, Fernanda. **Viagens do diabo em Portugal**. Lisboa: Apenas Livros, 2000.
- GARRETT, Almeida. **Romanceiro I**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1853.
- GARRETT, Almeida. **Romanceiro II**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.
- GÓIS, Damião de. **Opúsculos históricos**. Porto: Livraria Civilização-Editora, 1945.
- GUINZBURG, Carlo. **História noturna: Decifrando o sabá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GUINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Un Souffle d’Allemagne Ayant Passé”: Friedrich Diez, Gaston Paris e a gênese das filologias nacionais. Tradução de Marcia Arruda Franco. In: **Politeia: História e Sociedade**, v. 15, n. 1. Vitória da Conquista, 2015, p. 15-60. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/politeia/article/viewFile/2939/5637>. Acesso em 19 jul. 2017.
- HAASE, Donald. **The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales: A-F**. California: Greenwood Publishing Group, 2008.
- HERDER, Johann Gottfried. **Against Pure Reason: Writings on Religion, Language, and History**. Minneapolis: Fortress Press, 1993.
- HORTA, Márcio Rodrigues. **Temas Darwinianos**. 2005. 201f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posgraduacao/defesas/2005_docs/2005.doc.Marcio_Rodrigues_Horta.pdf. Acesso em 18 jul. 2017.
- HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- JEAN, Lydie. Charles Perrault’s paradox: how aristocratic fairy tales became synonymous with folklore conservation. In: **Trames** [on-line]. Edição 3. Estônia: Estonian Academy of Sciences and Tartu University, 2007, novembro 2007. Disponível em: <http://www.kirj.ee/public/trames/trames-2007-3-3.pdf>. Acesso em 17 jul. 2017.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Vol. 9/1. São Paulo: Editora Vozes, 2011.
- KAPPLER, Claude. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

- KEATES, Laurence. **O teatro de Gil Vicente na Corte**. Lisboa: Teorema, 1988.
- KELLY, Henry Ansgar. **Satan: a biography**. New York: Cambridge University Press, 2006.
- KRAMER, H; SPRENGER, J. **Malleus maleficarum: O martelo das feiticeiras**. Trad: Paulo Fróes; Rose Marie Muraro; Carlos Byington. 1ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.
- KROPEJ, Monika. **Supernatural beings of Slovenian myth and folktales**. Ljubljana: Institute of Slovenian Ethnology, 2012.
- LEVACK, Brian P. **The witch-hunt in Early Modern Europe**. Great Britain: Pearson Education Limited, 2006.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 1978.
- MACEDO, J. B. “Para o Estudo da Mentalidade Portuguesa do século XVI — Uma Ideologia de Cortesão”. In: **Revista ICALP**, vols. 7 e 8, Março-Junho de 1987, 73-106.
- MARTÍN, Yolanda. “Entre conjuros y pactos diabólicos. La proyección simbólica de las mujeres en el discurso demonológico”. In: **Actas del I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna**. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013. Disponível em: <http://digital.csic.es/handle/10261/79849>. Acesso em 17 jul. 2017.
- MELLO E SOUZA, Laura. **A feitiçaria na Europa Moderna**. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- MESSADIÉ, Gerald. **História geral do diabo: da Antiguidade à Idade contemporânea**. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 2001.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- MODESTO, Severino de S. **Conversação familiar e Exame crítico em que se mostra reprovado o Método de Estudar**. Valença: Oficina de Antonio Balle, 1750.
- MORAIS, J. A. David. **Religiosidade popular no Alentejo: a festa da Santa Cruz da Aldeia da Venda e sua dialética com o sagrado**. Lisboa: Edições Colibri, 2010.
- MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo: séculos XII–XX**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- MURARO, Rose Marie. Introdução. In: **Malleus Maleficarum: O Martelo das Feiticeiras**. Rio de Janeiro: Record/BestBolso, 2015.

NERY, Antonio Augusto. "O 'Mefistófeles' de Eça de Queirós". In: **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, vol. 4, nº 8, Abril de 2012.

NOGUEIRA, Carlos. **Bruxaria e História: as práticas mágicas no Ocidente Cristão**. Bauru: EDUSC, 2004.

NOGUEIRA, Carlos. **O Diabo no imaginário cristão**. Bauru: EDUSC, 2002.

Obras do Fradinho da Mão Furada: palestra moral e profana, atribuída a António José da Silva, o Judeu. Introdução e edição de Bernard Emery. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. "Uma novela diabólica: as Obras do diabinho da mão furada, de Antônio José da Silva". In: SIMÕES JR, Álvaro Santos; MARTINS, Gilberto F. (Orgs.). **Literatura, imprensa e sociedade**. São Paulo: Poësis Editora, 2009. Disponível em: http://portal.fclar.unesp.br/centrosdeestudos/ojudeu/artigo_odil.pdf. Acesso em 3 dez. 2014.

OLIVEIRA, Francisco Xavier Ataíde de. **Contos tradicionais do Algarve**. Tavira: Typographia Burocrática, 1900. Vol I.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papirus Editora, 1998.

GIORDANO, Oronzo. **Religiosidad popular en la Alta Edad Media**. Madrid: Ed. Gredos, 1983.

PALMA-FERREIRA, João. **Novelistas e contistas portugueses dos séculos XVII e XVIII**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1981.

PARAFITA, Alexandre. **O Tesouro dos Maruxinhos: Mitos e Lendas para os Mais Novos**. Lisboa: Oficina do Livro, 2008.

PEDROSO, Consiglieri. **Contos Populares Portugueses**. Lisboa: Editorial Veja, 1978.

PEREIRA, Isaías Rosa. **A Inquisição em Portugal: Séculos XVI-XVII-Período Filipino**. Lisboa: Veja, 1993.

PICOSQUE, Tatiana Aparecida. **Da poética movente: uma prática quinhentista em diálogo com Helberto Helder**. 2008. 235f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PINTO, Jorge. Auto de Rodrigo e Mendo. In: VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. **Dezanove autos portugueses do século XVI**. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1922.

PIRES, António Tomás. **Contos populares alentejanos recolhidos da tradição oral**. Ed. crítica e introdução de Mário F. Lages. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2004.

PIRES, Sebastião. Auto da Bela Menina. In: VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. **Dezanove autos portugueses do século XVI**. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1922.

PRESTES, António. **Autos de António Prestes**. Edição de Tito de Noronha. Porto: V. Moré, 1871.

ROBB, Graham. **A descoberta da França**. São Paulo: Record, 2010.

RÖHRICH, Lutz. "German Devil Tales and Devil Legends". In: **Journal of the Folklore Institute**, vol. 7, n. 1, jun. 1970, pp. 21-35. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3814229>. Acesso em 9 mai. 2015.

RUSSELL, Jeffrey Burton. **A History of witchcraft: sorceres, heretics, pagans**. New York: Cornell University Press, 1980.

RUSSELL, Jeffrey Burton. **Lucifer: The devil in the Middle Ages**. New York: Cornell University Press, 1986.

RUSSELL, Jeffrey Burton. **Satan: the Early Christian Tradition**. New York: Cornell University Press, 1987.

RUSSELL, Jeffrey Burton. **The prince of darkness: radical evil and the power of good in history**. New York: Cornell University Press, 1992.

RUSSELL, Jeffrey Burton. **Witchcraft in the middle ages**. New York: Cornell University Press, Sage House, 1972.

SWANSON, Guy E. **A origem das religiões primitivas**. Trad. de Adilson Alkmin Cunha. São Paulo: Editora Forense, 1968.

TAVARES, Bráulio. **O demônio logrado**. Disponível em: <https://universofantastico.wordpress.com/2009/02/25/o-demonio-logrado/>. Acesso em 2 mai. 2015.

THOMPSON, E. P. "Costume e Cultura". In: **Costumes em Comum**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TORQUEMADA, Antonio de. Jardim de flores curiosas. Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo. In: **LEMIR** – Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento, n. 16, Valência, Universidade de Valência, 2012. Disponível em: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Verista/Revista16/Textos/07_Jardin_Flores_Torquemada.pdf. Acesso em 7 jul. 2017.

TRULLEMANS, Ulla. **Huellas de la picaresca en Portugal**. Madrid: Insula, 1968.

VASCONCELOS, Jorge Ferreira de. **Comédia Eufrosina**. Edição de Eugenio Asensio. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Patronato Menéndez Pelayo. Instituto Miguel de Cervantes. Biblioteca Hispano-Lusitana, 1951.

VASCONCELOS, Jorge Ferreira de. Comédia Ulissipo. In: VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. **Dezanove autos portugueses do século XVI**. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1922.

VASCONCELOS, José Leite de. **Contos populares e lendas**. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1963. 2 Vols.

VASCONCELOS, José Leite de. **Tradições populares de Portugal**. Porto: Livraria Portuense de Clavel e Cia., 1882.

VICENTE, Gil. **Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente**. 2 vol. Edição de Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

VICENTE, Gil. **Diálogo de uns três judeus e dois centúrios sobre a ressurreição de Cristo**. Edição de José Camões e Helena Reis Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

WINGREN, Gustaf. **A Vocação Segundo Lutero**. Canoas: Editora da ULBRA, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz** (1.^a ed. 1987). Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Editora da PUC-SP, 2000.