

O diabo que encanta

Marise Gândara Lourenço*

Resumo: O artigo tem como objeto de estudo o conto popular “Toca por pauta”. Dentre os contos populares coletados na Paraíba, é um dos que apresentam um ser endiabrado bem peculiar, contrariando os padrões convencionais de sua estirpe. Trata-se de um diabo loiro, de olhos azuis, que toca um violão de apenas quatro cordas. Nesse intuito, realizou-se uma análise relacionando o tal diabo com o mito de Orfeu. Conclui-se que se trata de um Orfeu às avessas, devido ao hibridismo cultural que o compõe, confirmando, assim, a sua brasilidade.

O conto popular “Toca por pauta”, de origem paraibana, foi recolhido por Ademar Vidal. Posteriormente, Câmara Cascudo o incluiu em sua obra, *Contos Tradicionais do Brasil*, como também o fez Atimar Pimentel em *Estórias do diabo*. Segundo Câmara Cascudo, grande estudioso da etnografia brasileira, esse conto pertence ao ciclo catequístico, como todos os contos brasileiros da intervenção satânica. Porém, em sua obra *Contos Tradicionais do Brasil*, ele se encontra na classe de contos do “Demônio Logrado”.

Nessa coletânea de contos brasileiros, Câmara Cascudo declara ter tido o cuidado de não alterar vocabulário algum dos contos e de manter, na maioria dos casos, a linguagem original dos narradores. Isto não quer dizer que Atimar Pimentel não tenha sido fiel ao narrador. Mas, por ser sua versão do conto mais próxima da oralidade, ele oferece outras possibilidades de enredo e explicita o pacto com o diabo. Pacto este que, em Câmara Cascudo, é tratado de forma dúbia e obscura, dando margem à dúvida, ao fantástico. Assim, por estas razões, a versão do conto “Toca por pauta” escolhida para este estudo é a de Câmara Cascudo.

O referido conto tem como ponto central a particularidade do diabo ser loiro de olhos azuis, contrariando a imagem popular do Coisa Ruim: um negro chifrudo, de nariz adunco, expelindo fogo e fumaça, pé de pato, cauda terminada com uma seta, aparência de morcego, espeto na mão e cheirando a enxofre. Além da aparência nórdica, esse ser sobrenatural toca um instrumento musical bem ao gosto do povo – um violão com apenas quatro cordas. E, assim, o tal capeta encanta a todos em vez de assombrar.

A literatura oral do Brasil tem como fontes fundamentais a cultura portuguesa, as culturas indígenas, principalmente as da família lingüística tupi-guarani, e as culturas africanas – os povos sudaneses e os bantos. Essas fontes primárias, embora possam ser observadas por todo o território brasileiro, permaneceram mais puras nas regiões Norte e Nordeste, sendo que em outras regiões, como o Sul e o Sudeste, houve contribuições suplementares provenientes das culturas alemã, italiana, sírio-libanesa, japonesa, entre outras. Dessa forma, para melhor compreensão do legado dessas culturas, Pimentel apresenta, em seu livro *O diabo e outras entidades míticas do conto popular*, a abrangência das manifestações da literatura oral brasileira, por meio de uma divisão realizada por Edison Carneiro e outra por Renato Almeida. A de CARNEIRO compreende a seguinte divisão: a) gesta - composição poética, em forma de canção, que narra os feitos, reais ou lendários; b) missiva - cartas, bilhetes; c) paremiologia – provérbios; e d) pasquins – (textos satíricos colados em público) e literatura de cordel. Enquanto que a divisão de ALMEIDA compreende: a) Contos; b) paremiologia - c) poesias; d) romances; e) desafios; f) cantigas infantis; g) mitos e lendas; h) réplicas, eufemismos, ápodos (ditos irônicos) e xingamentos; i) mímica; e j) teatro de fantoches.

* Mestranda em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia.

Pimentel faz questão de citar essas divisões não porque conflitam entre si, mas por serem complementares, oferecendo um panorama da literatura oral mais próximo da realidade. Como se pode observar, o conto é um dos elementos que compõem a literatura oral brasileira, que tem como características a antiguidade, o anonimato, a oralidade e a persistência. Segundo Salvatore, o conto reflete as inclinações do ser humano para o maravilhoso: o sonho com a bondade, a justiça, a verdade, a beleza física e espiritual, o amor romanticamente vivido. É a expressão da psicologia coletiva, a prática da ideologia conformista - o triunfo do bem sobre o mal, rompendo as barreiras do real. Não se conhecem o narrador, o autor, e as personagens são designadas pelas funções que exercem. As categorias de tempo e espaço são indeterminadas. O processo de enunciação se dá in praesentia: o contador revela o enredo da história diretamente para o ouvinte, usando não só o código linguístico, mas também o cinético, o dramático e o fonético. E o receptor participa ativamente fazendo perguntas e comentários.

O conto popular revela informações histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, idéias, mentalidades, decisões e julgamentos (CASCUDO, 1986, p.15).

Para todos nós, é o primeiro leite intelectual. Os primeiros heróis, as primeiras cismas, os primeiros sonhos, os movimentos de solidariedade, amor, ódio, compaixão, vêm com as histórias fabulosas, ouvidas na infância. A mãe-preta foi a Sheherazada humilde das dez mil noites, sem prêmios e sem consagrações (CASCUDO, 1986, p.16).

São a mãe-preta, o matuto, o habitante dos antigos engenhos, o homem do sertão, indivíduos pertencentes às camadas sociais mais baixas da sociedade, que persistem na oralidade, fazendo com que o conto fique velho na memória do povo, a ponto de não se saber quem o contou primeiro.

Assim, atendendo ao caráter brasileiro do conto, aos requisitos técnicos modernos, Câmara Cascudo classificou o conto popular, seguindo os critérios da “simplicidade e da lógica”, como: a) contos de encantamento – são contos de fada; b) contos de exemplo – os contos de fins moralizantes; c) contos de animais – as fábulas; d) facécias – as anedotas; e) contos religiosos – os contos de interferência divina; f) contos etiológicos – aqueles que explicam a origem de animais, hábitos; g) contos do demônio logrado; h) contos de adivinhação; i) contos de natureza denunciante – aqueles nos quais o crime é revelado pela denúncia de ramos, animais etc; j) contos acumulativos – os de episódios sucessivos; e l) contos do ciclo da morte – nos quais a morte é sempre vencedora.

Nos “contos do Demônio logrado”, firma-se um contrato com o diabo, e ele é sempre vencido. Foi nessa classe de contos que Câmara Cascudo enquadrou o “Toca por pauta”. Nesse conto, o capeta é vencido pelo poder da palavra *Credo* e pela evocação de *Nossa Senhora*, explicitando a influência da cultura portuguesa e seu cunho colonizador pautado na catequese. Além disso, vale ressaltar que toda a crença em fantasmas, toda a fauna noturna, almas penadas são configurações do anjo-mau português, deturpadas pela impressão popular e potencializadas pelo medo do negro. Dessa forma, compõem esse mosaico demoníaco o Jurupari (de origem indígena, transformado no diabo pelo português), o Anhangá (veado branco com olhos de fogo), o Curupira (menino muito peludo, cabelos vermelhos, com pés virados para trás), o Saci-pererê, entre outros. Retornando ao diabo propriamente dito, ele se apresenta no Brasil na configuração humana e animal (gato, cachorro etc). Sob a forma humana, sua aparência se diversifica. Vai desde um negrinho anão de barba pixaim e cauda para cima ao moço loiro de olhos azuis do “Toca por pauta”.

O conto “Toca por pauta” tem início com a apresentação do mestre Narciso, com seus oitenta e tantos anos, quase todos dedicados à pescaria, à luta com o rio e o oceano. Ele é senhor dos segredos existentes nas rotas de sua preferência e, hoje, acha melhor trabalhar de dia e deixar

a noite para o descanso. Mas houve época em que preferia trabalhar à noite. A escuridão da noite não só propicia colher bons frutos, como também o trânsito livre dos fantasmas que povoam o mar, sendo, neste caso, necessário ter muito cuidado e atenção para não provocar incidentes desagradáveis.

Durante o período em que sua atividade pesqueira era noturna, o mestre Narciso acostumou-se a dar passagem, em seu pequeno barco, a um “personagem estranho”: um moço loiro de olhos azuis, que tocava um violão com apenas quatro cordas – faltavam as notas ré e dó. Embora a esquisitice de tal instrumento o intrigasse, não negava a condução, pois apreciava a conduta do moço, de apenas tomar passagem na embarcação e solar seu instrumento dolentemente. Seus dedos mágicos tiravam uma sonoridade suave, dulcíssima, com harmonia tocante, que abrandava e enlevava todos os que estivessem perto e ainda despertava prazer quando tocava trechos conhecidos.

Narciso não só admirava sua performance violonística fora do comum, como também sua paciência. Estava sempre à espreita, sabia a hora e o lugar de passagem e, se houvesse atraso, lá estava ele, cansado, mas paciente, com a cara boa e alegre. O mestre gostava mesmo daquela companhia. Sua música “até o distraia”, tornando o trabalho leve e mais atrativo. Considerava o diabo seu camarada, mesmo que nunca tivesse lhe dirigido a palavra. Durante a viagem, cada um ficava sempre no seu canto. Mas essa separação não duraria muito.

Depois de matutar muito, mestre Narciso resolveu perguntar a razão da falta das cordas ré e dó em seu violão. Assustou-se, pois o passageiro ficou colérico. Saíram lâminas de fogo de seus olhos azuis. E o moço deu um basta naquela conversa, dizendo que se quisesse ser amigo dele, não falasse naquilo.

Depois do acontecido, mestre Narciso arrependeu-se de ter se metido em negócio com fantasma. Por que não prolongou a distância que sempre manteve daquele ser misterioso? Por que tinha que conversar com aquela visagem simpática, que, até então, não lhe fizera nada de mal? Mas agora a situação havia mudado. Deveria haver uma explicação plausível para a existência daquele instrumento enigmático. Revolveu procurar um amigo professor e ex-pescador, que ficou muito espantado por ele ainda não ter ouvido histórias sobre aquele rapaz. Era um assunto muito divulgado.

Então, o ex-pescador o orientou a fazer àquele indivíduo estranho a proposta de colocar uma letra antes dos nomes das cordas que faltavam em seu violão. E terminou exigindo que voltasse à casa dele para lhe contar o resultado de sua empreitada. Mestre Narciso aceitou. Queria desvendar o mistério, mas estava com medo do fantasma reagir com violência, usando seus poderes sobrenaturais. Hesitou, mas não tinha saída. Era um homem de palavra.

Anoiteceu, e mal entrou em seu barco, o rapaz loiro de olhos azuis estava lá. Tomou seu lugar na embarcação, satisfeito e alegre. Conforme havia combinado com seu amigo, mestre Narciso disse ao moço que ficaria bem colocar a letra *C* antes do ré e dó. Em seguida, o rapaz perguntou quem havia dito aquilo. O pescador disse que tinha sido *Nossa Senhora*. Neste momento, o rapaz caiu na água e ferveu. Era como se fosse aço avermelhado e esverdeado pelo fogo entrando em águas profundas. O mestre ficou amedrontado com o temporal que se formou. Quando tudo voltou à serenidade, sentiu muito ódio por ter perdido a amável companhia. E finalmente foi ter com seu amigo.

O ex-pescador ficou surpreso com a confissão do mestre. Ele confessou que estava indignado com a perda de seu camarada músico. A alegria daquele rapaz, nas horas mansas, e sua confiança ante o perigo só lhe faziam bem ao coração. Segundo ele, o moço certamente não gostava de ouvir a palavra *Credo* e nem amava *Nossa Senhora*, mas “tocava por pauta - tocava esplendidamente”.

O mito do diabo tem origem na Antiguidade e sua relação antagônica com o bem sempre esteve presente tanto nos temas orientais quanto nos cristãos. De acordo com Pimentel, o diabo, antítese de Deus, popularizou-se na Idade Média por meio dos Ministérios, nos quais a sua presença era tão importante quanto a dos membros celestiais. Graças a essa popularização do Diabo, a sua figura foi disseminada pelo Brasil, constituindo-se uma das mais interessantes contribuições portuguesas para o folclore nacional. O diabo e o Deus do branco, a cruz e a espada chegaram juntos ao nordeste do Brasil, na caravela de Pedro Álvares Cabral. E, logo na primeira missa, o Diabo já se manifestara, desviando a atenção dos portugueses para a nudez das mulheres nativas.

Os sacerdotes que vieram na expedição de Cabral usaram amplamente os recursos do teatro para encenar as lutas de Deus contra o diabo, adaptando os seus autos à mentalidade do índio e, depois, à do crioulo, com o objetivo de catequizá-los. Pimentel ressalta que, nessa época, o prestígio do Diabo era enorme, “estava no apogeu de sua fama, respeitado e temido no mundo inteiro, personagem central de tudo quanto era lenda, estórias e credices armazenadas desde o começo do mundo” (SOUTO MAIOR apud PIMENTEL, 1995, p.17). Essa universalidade que recai sobre a figura do “dito cujo”, as suas diferentes configurações e manifestações propiciaram o caráter múltiplo de comportamento (desde o de valor punitivo ao do bom samaritano) e de aparência do diabo brasileiro, sendo esta, às vezes, mais próxima do humano.

O fato de o diabo do “Toca por pauta” vestir-se de moço branco e de olhos azuis – sinônimo de bondade – e de sua música encantar e proteger trata-se apenas de uma artimanha diabólica? A falta das cordas ré e dó em seu violão é porque é simplesmente um instrumento do diabo? O aspecto fantástico está no personagem ou em seu instrumento musical?

Partindo do pressuposto de que a mitologia greco-romana é o acervo da civilização ocidental, considerada clássica no sentido universal, modelar, e porque sem ela seria impossível imaginar a origem da tragédia, da música e das artes plásticas, é possível relacioná-la ao tal moço loiro. Assim, observa-se que o rapaz do conto popular e o Orfeu guardam semelhanças evidentes, a saber: a) o moço e Orfeu são músicos, tocam um instrumento de cordas (o diabo brasileiro toca violão e Orfeu a lira); b) encantam e protegem todos que ouvem sua música; e c) vão ao inferno. Além disso, os seus nomes têm significados, de certa forma, próximos: o diabo é o rei das trevas e Orfeu é o obscuro, o tenebroso. E ambos têm relação com água e barca: água significa, ao mesmo tempo, fonte de vida e de morte, e a barca é o símbolo de travessia dos vivos ou dos mortos.

Orfeu, poeta e músico, nasceu da relação de Apolo (Deus da luz do sol e da inteligência, da música e da poesia) com a musa Calíope, numa montanha da Trácia. Cantando ou tocando sua lira, acalma os ímpetos da natureza e encanta os animais, plantas e pedras, enfim, todos que o ouvem. No primeiro mitema, Orfeu participa da expedição à Cócquida (região da Ásia Menor) com os Argonautas, em busca do Velocino de Ouro, consagrado por Júpiter, cuja posse garante poder e prosperidade. Com sua magnífica música, Orfeu tira o navio Argo de um atoleiro, serena o vento e impede que os marinheiros sejam enfeitiçados pelo canto das sereias.

Na segunda parte do mito, a mais conhecida, Orfeu é casado com Eurídice. Em uma ocasião, Eurídice, fugindo do assédio de Aristeu, é picada por uma serpente. Orfeu, desesperado pela morte da amada, com uma melodia pungente, convence o barqueiro a levá-lo ao rio Estige, a porta do inferno. Então, desce ao inferno em busca de Eurídice. Chegando lá, a sua voz melancólica comove Hades e, principalmente, sua esposa, Persófone, que permitem a volta de Eurídice ao mundo dos vivos, mas com a condição de que Eurídice caminhe atrás de Orfeu e

que ele não olhe para trás. Orfeu, em um dado momento, não resiste, olha para trás e Eurídice é engolida pelas trevas.

Como se pode observar, o enredo do mito confirma as suas semelhanças com o conto “Toca por pauta”. O diabo, a visagem simpática do conto, que encanta em vez de aterrorizar, aproxima-se do mito grego. As duas histórias têm como cerne a música, cuja função simbólica é a de alargar as comunicações com o divino. O diabo usa esse instrumento de comunicação com o celestial para encantar o terreno, e o herói (o semideus), para encantar o infernal. O discurso musical é explorado em todo o seu potencial. Encanta, acalma e provoca identificação. No conto, a música instrumental, possivelmente erudita, encanta e acalma a todos e provoca identificação quando o diabo apresenta uma música conhecida. Em Orfeu, o seu canto e sua lira acalmam, encantam enquanto a melancolia de sua voz leva à identificação.

O conto popular, como um documento vivo, transita do oral para o escrito, cumprindo o seu papel de revelar e perpetuar costumes, crenças de um povo. Isso acontece também com a mitologia. A primeira notícia que se tem do nome de Orfeu é a que consta em um fragmento do poeta Íbico nos finais do século VI a.C. Os poetas trágicos também o evocam. Em Agamenon, Ésquilo, pela boca de Egisto, dirige-se a Corifeu: *“Mais lágrimas farão brotar tuas palavras! A voz de Orfeu não era em nada igual à tua: enquanto ele subjogava os seres todos com o encanto de uma fala irresistível, a tua vociferação te perderá. Logo hás de ver-te dominado pela força!* (ÉSQUILO, 1964, p. 68). Pode-se comprovar a perenidade do mito de Orfeu pela sua constante presença na literatura contemporânea, em José Gomes Ferreira, Sophia de Mello Breyner e Miguel Torga, na pintura (Picasso, Rubens, Delacroix, Bellini, Carrachi, Bruegel de Velours, J. Moreau, Zadkine) e na música (Monteverdi, Gluck, Malipiero, Offenbach e Milhaud).

Além da similaridade entre o conto popular e a mitologia, no que se refere ao trânsito do oral para o escrito, vale ressaltar também que o mito grego-romano é uma história fantástico-religiosa de criação coletiva e anônima, história sobre entes sobrenaturais que povoam a imaginação dos povos, coincidindo com as características do conto popular. Assim, baseado em o tudo o que já foi exposto, pode-se dizer que o diabo, travestido de bom camarada, não se trata apenas de artimanhas demoníacas, mas de um Orfeu à brasileira, às avessas. Enquanto o tihoso é do reino dos mortos e se relaciona com os vivos (povo da terra), o Tenebroso é vivo e se relaciona com o mundo dos mortos (o inferno).

O instrumento que esse Orfeu às avessas toca é realmente um violão? O moço é o diabo ou não? São perguntas que podem surgir durante a leitura do conto. Segundo Todorov, a dúvida do leitor é o principal elemento que define um conto como fantástico. Não basta ter no conto um ser sobrenatural. Deve haver também a hesitação, a dúvida. A hesitação pode estar presente apenas no leitor, o que não é o caso, pois Narciso¹, mesmo sabendo quem é aquele misterioso ser, nega o fato devido à admiração que nutre pelo rapaz e busca uma explicação para o inexplicável. E, no final, potencializa o inexplicável pela sua atitude de explicitar o pacto de forma dúbia e obscura: tocar por pauta significa, ao mesmo tempo, tocar por música (tocar música erudita) e tocar por pacto. No nordeste, a palavra “pauta” significa pata. Pegar na pata do diabo é fazer pacto com o “dito cujo”. Narciso pegou na pata do diabo?

A hesitação é essencial para que haja o fantástico, o estranho, o misterioso. Se se considerar que a “estranheza” do conto “Toca por pauta” se encontra apenas no violão nada convencional e que ele é o único provocador do conflito, estar-se-á cometendo um grande erro. O violão só é musical nas mãos de quem o toca. Depende do modo como o instrumento musical é tocado para garantir a comoção, o encantamento. Dessa forma, o moço e seu violão formam um conjunto enigmático, cujos elementos são inseparáveis.

¹ O nome Narciso também tem relação com o mundo subterrâneo. Foi o perfume da flor de Narciso que enfeitiçou Perséfone, quando Hades estava fascinado pela sua beleza e quis raptá-la, levando-a para os infernos.

De acordo com o conto, uma das duas cordas que faltam no instrumento do moço é a nota dó. Não existe violão com esta corda. As cordas soltas do violão são seis e se chamam mi, si, sol, ré, lá e mi. Mas não se pode contrariar a crença popular, pois “a voz do povo é a voz de Deus”. É por meio do tal instrumento fantástico que o diabo dialoga com o mundo terreno, e a existência das notas *ré* e *dó* dá margem para se formar a palavra Credo, evocar Nossa Senhora e possibilitar o logro. O poder do Credo (símbolo do Cristianismo) ou do credo-em-cruz! ou cruz-credo! ou creio-em-deus-pai! confirma que esse violão é do capeta.

A catequese cristã penetrou na mentalidade do povo brasileiro no século XVI e continua a sua caminhada por meio da cultura popular, oral e anônima. O Diabo brasileiro, no conto “Toca por pauta”, retrata o poder de sedução da arte e celebra as crenças, a identidade de um povo. O Orfeu às avessas com seu violão, instrumento musical mais popular no Brasil, exalta a influência da cultura portuguesa e da mitologia greco-romana, legitimando a sua brasilidade.

Referências

- BARTHES, Roland; MARTY, Eric. Oral/escrito. In: **ENCICLOPÉDIA Einaudi**. Porto: Imprensa nacional – casa da moeda, 1987. v. 11, p. 32- 57.
- BRUNIEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. 2. ed. Brasília: UNB, 2000. 939p.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1986. p.15 – 24; 273 – 276.
- _____. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1978. p. 185 – 329.
- _____. **Superstição no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985. p. 305 – 367.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005 p. 996p.
- COSTA, José Felix. **Descida aos Infernos: Orfeu na literatura em Vergílio e Ovídio e na literatura portuguesa, em Camões**. 2005. Disponível: <<http://fgc.math.ist.utl.pt/jfc.htm>>. Acesso em 01 jul. 2008.
- D’ONOFRIO, Salvatore. **Pequena Enciclopédia da cultura ocidental: o saber indispensável, os mitos eternos**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005. p.78 – 81; p. 376 – 383; 416 – 418.
- ÉSQUILO. **Agamênon**. Tradução Mario da Gama Cury. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1964. 75p.
- FOULLOUX, Danielle. **Dicionário cultural da bíblia**. Tradução de Marco Bagno. São Paulo: Loyola, 1998. 287p.
- GANDON, Odile. **Deuses e heróis da mitologia grega e latina**. Tradução de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 285p.
- MELO, Veríssimo de. **O conto folclórico no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1976. 16p.
- PIMENTEL, Altamar de Alencar. **Estórias do diabo**. Brasília: Thesaurus, 1995. 160p.
- _____. **O diabo e outras entidades míticas do conto popular**. Brasília: editora de Brasília, 1969. 101p.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Casttelo. São Paulo: Perspectiva, 1992. 188p.