

FESTAS E DIABRURAS EM GIL VICENTE E LOURDES RAMALHO*

Prof. Márcio Ricardo Coelho Muniz
Doutor em Literatura Portuguesa/Universidade de São Paulo
Universidade Estadual de Feira de Santana

Resumo: Partindo do conceito de **Escola vicentina** estabelecido por Teófilo Braga, no séc. XIX, o presente texto investiga a presença da obra de Gil Vicente na dramaturgia brasileira, em especial, na dramaturgia nordestina. Por meio do instrumental disponibilizado pelos estudos de Literatura Comparada, em particular os estudos das **fontes**, o texto demonstra e analisa a influência exercida pelos autos do dramaturgo português sobre a criação teatral da escritora paraibana Lourdes Ramalho, detendo-se na análise e interpretação de uma de suas peças: *Charivari*.

Palavras-chaves: Gil Vicente; Literatura comparada; Lourdes Ramalho; *Charivari*; Teatro em língua portuguesa.

Abstract: As far as the concept of **Vicentin School** established by Teófilo Braga, in century XIX, is concerned, this text herein investigates the presence of Gil Vicente's pieces in Brazilian drama, mainly, in the Northeastern drama. This text demonstrates and analyzes the influence performed by the plays of the Portuguese drama writer about the theatrical works by Lourdes Ramalho, who's originally from Paraíba, through the instrument turned available by the Compared Literature, in particular the studies of **sources**, focusing on the analysis and interpretation of one of her plays: *Charivari*.

Key-words: Gil Vicente; Compared Literature; Lourdes Ramalho; *Charivari*; Theatre in Portuguese.

1.

Se quase toda aproximação comparatista é frutífera porque ilumina aspectos da obra do autor-receptor que, muitas vezes, escapam a uma leitura de caráter mais individualizado, mais limitado ao próprio texto; por outro lado, a perspectiva comparatista produz resultado semelhante no autor-fonte porque permite à crítica observar e re-valorizar o que daquele autor ou obra permaneceu, o que efetivamente se transmitiu, o que interessou ao leitor mais desprezioso. Ou seja, permite construir e entender a história da recepção daquela obra e, por essa via, entendê-la melhor. Além disso, iluminam-se

* Este texto apresenta resultados parciais do Projeto de Pesquisa *Presença do Teatro Ibérico da Dramaturgia Nordestina* – projeto financiado pelo Edital Universal/2006 – CNPq. O autor agradece o apoio recebido pelo CNPq.

também os novos sentidos que temas, estruturas, linguagens, opções ideológicas, entre outros dados já tratados por diversos autores, podem assumir dentro de novos contextos sociais, históricos, temporais e estéticos.

Esta constatação acima sintetizada, que, de certa forma, renovou o denominado “estudos das fontes”, profundamente desgastado, no campo da Literatura Comparada, por toda a crítica feita pelos teóricos comparatistas da primeira metade do séc. XX ao que eles denominavam uma prática própria do comparatismo oitocentista (COUTINHO; CARVALHAL, 1994; NITRINI, 1997); aquela constatação, dizia, pode ser bem exemplificada no caso dos “seguidores” da tradição teatral estabelecida em língua portuguesa pelo dramaturgo lusitano Gil Vicente (1465? – 1536-40?). É no rastro de um desses “seguidores” e em busca da demonstração de sua inventividade, no que diz respeito ao diálogo que trava com a obra vicentina, que este texto caminhará. O “seguidor”, em realidade, “seguidora”, é Lourdes Ramalho, de que mais tarde se falará. Antes, voltemos a Vicente e ao séc. XIX.

2.

No final do séc. XIX, o historiador da literatura portuguesa Teófilo Braga publicou uma importante obra na qual lançou um conceito que muito tinha a ver com aquela tradição oitocentista do “estudo das fontes”, o de **Escola Vicentina**. Braga, em estudo extenso e atento, arrolou todos os dramaturgos da língua portuguesa, do séc. XVI ao final do séc. XIX, período da publicação de sua obra (1898), que, de alguma forma, haviam seguido ou continuado a tradição teatral estabelecida por Gil Vicente. A perspectiva de Braga era a dos estudos de fontes oitocentistas, ou seja, limitada a uma comprovação de que tal ou qual autor teria lido ou tido acesso, por algum meio, à obra do autor-fonte, e à demonstração, por comparação de trechos das obras – da fonte e do receptor – em que se podia constatar a presença de um no outro, ou a emulação de uma obra em relação à outra, sua fonte.

O rol de dramaturgos estudados por Braga é grande, vai desde os quase contemporâneos de Gil Vicente, como Affonso Álvares, Antônio Ribeiro Chiado, Bhaltazar Dias, Luis de Camões, entre outros; teatrólogos do séc. XVII, como Francisco Rodrigues Lobo, D.

Francisco Manoel de Mello; do séc. XVIII, como Francisco Vaz Lobo e Balthazar Luiz da Fonseca; até chegar ao séc. XIX, em que trata de Almeida Garrett, Antônio Feliciano Castilho, Mendes Leal, incluindo a si próprio, Teófilo Braga, entre os vicentistas; isto apenas para citar alguns nomes dentro do percurso dos séculos (BRAGA, 1898). A denunciar a perspectiva comparatista dos estudos das fontes predominante nos oitocentos, nos capítulos dedicados aos autores estudados, há sub-capítulos com estes títulos muito reveladores: “Relações presumíveis com Gil Vicente”, “Conhecia as obras de Gil Vicente”, “Conhece a obra de Gil Vicente”, “Allude a Gil Vicente”, entre outros (BRAGA, 1898).

O historiador da literatura português não conseguiu, todavia, incluir no rol de seguidores de Vicente muitos brasileiros. Refere-se somente aos jesuítas luso-brasileiros: José de Anchieta, Álvaro Lobo e Manoel da Nóbrega. Os dois primeiros merecem comentários de suas obras; o último é apenas referido (BRAGA, 1898, p. 328-336). Outro dramaturgo luso-brasileiro pertencente, hoje, aos cânones da literatura dos dois países, Antônio José da Silva, o Judeu, recebe de Braga apenas uma brevíssima referência, dando a entender que não o considera pertencente à **Escola vicentina** (BRAGA, 1898, p. 465)¹.

Braga não conhecia nem poderia conhecer, à época, as obras, por exemplo, do dramaturgo novecentista brasileiro Qorpo-Santo, cuja obra só veio à luz na metade do séc. XX, nem provavelmente as de Martins Pena, nas quais reverbera o exercício teatral vicentino. Porém, como era de esperar-se, a situação mudou significativamente do XIX até os nossos dias. São maiores e mais especializados os estudos sobre a dramaturgia brasileira, e o desenvolvimento dos estudos de literatura comparada contribuiu muito para estabelecer relações e aproximações das obras de alguns de nossos dramaturgos aos **Autos** de Vicente. Desde Qorpo-Santo e Martins Pena até João Cabral de Melo Neto e Ariano Suassuna, para limitar-se aos mais canônicos, muitos são os trabalhos, acadêmicos ou não, a apontarem as influências ou as permanências da tradição teatral estabelecida por Gil Vicente em autores e obras do teatro brasileiro.

3.

Não vou, todavia, ater-me a esta história – já contada por muitos, inclusive, no que diz respeito a Qorpo-Santo, com minha colaboração (MUNIZ, 2005). Vou, sim, concentrar-me na obra de Maria de Lourdes Nunes Ramalho ou simplesmente Lourdes Ramalho. Professora, poeta e dramaturga, Lourdes Ramalho está ligada a uma família, aos Nunes da Costa, que, segundo estudiosos, foi responsável pela introdução da cantoria de viola sertaneja no Brasil, que resultou na conhecida tradição dos repentes nordestinos. Descendente de uma família de intelectuais e artistas paraibanos, a autora deu continuidade à tradição familiar criando, ao longo de mais de 30 anos de criação, desde o meado da década de 1970, uma vasta e premiada obra, composta de aproximadamente 50 textos, em sua grande maioria teatro, adulto e infantil, e, também, poesia e estudos de genealogia².

Quem lê com alguma atenção as peças de Lourdes Ramalho não tarda a perceber que por detrás ou paralelo às tradições populares do Nordeste – refletidas na linguagem das personagens, nos espaços e ambientes em que estas se movem; nos temas comuns ao imaginário e também à realidade nordestina; nos tipos de personagens que freqüentam seus enredos; na presença constante de danças, músicas e ritmos próprios da região de onde é originária – uma outra forte tradição cultural e teatral habita a obra de nossa autora: a ibérica medieval, em particular, as manifestações da literatura e do teatro peninsular. Peças como *O romance do conquistador* (1990), *Reino de Preste João* (1994), *Charivari* (1997) ou *O trovador encantado* (1999), restringindo-se apenas a exemplos de seu teatro adulto, revelam em seus próprios títulos o diálogo com as formas, práticas e temas tradicionais da literatura medieval portuguesa e espanhola.

Neste universo literário e teatral ibérico, que Lourdes Ramalho admite ter exercido forte influência sobre sua criação, ocupa um lugar de destaque a obra de Gil Vicente. A leitura de muitas de suas peças não deixa dúvidas sobre a ascendência vicentina sobre a dramaturga paraibana. Por exemplo, em *O trovador encantado* – peça publicada em livro em 1999 e levada aos palcos no ano seguinte, 2000, em Campina Grande, na Paraíba, para as comemorações dos 500 anos de nosso **achamento** – o dramaturgo quinhentista português, ao lado do poeta Camões, é referido textualmente a propósito de sua linguagem. *O trovador encantado* retrata, em síntese, a visita de um Inquisidor a

uma cidadezinha portuguesa imaginada, denominada significativamente de **Nenhures**, motivada pelo desaparecimento ou “encantamento” de um trovador que estava na prisão, condenado que fora às fogueiras da Inquisição por suas ações revolucionárias e libertárias junto à comunidade. Na cena 7 da peça, em que se encena um diálogo do visitador inquisitorial com Zé Cudeflor, espécie de sacristão parvo da peça, este explica o “encantamento” do Trovador desta forma:

Pois se vós quereis saber
o que aqui aconteceu,
toda a desgraça se deu
foi por culpa de mulher!
Como dizia Camonge,
o hábito não faz o monge,
mas donzelas e casadas,
folgaram com tanta arte,
que caganeira as mate
neste folgar indecente,
como fala Gil Vicente,
foi aquele assanhamento,
foi aquela baixaria,
que, trazendo a cerração,
na força da escuridão,
envolveu o Trovador
nessa horrenda bruxaria,
terminando na agonia
de sumiço e encantamento! (RAMALHO, 2005, p. 84).

Além desta referência textual – bastante significativa, pois iguala o falar da personagem às falas dos autos vicentinos: “como fala Gil Vicente”³ –, enquanto simples leitor ou espectador é possível sentir, ver e ouvir reverberações das personagens, da linguagem, das estruturas de representação, de temas e, em alguns casos, de posicionamentos ideológicos da obra vicentina em muitas das peças de Lourdes Ramalho. Nesse sentido, a dramaturga pode ser apontada como pertencente à linhagem vicentina, delineada por Teófilo Braga lá no já distante séc. XIX. Embora a noção de uma **Escola Vicentina** pareça-me hoje um pouco ingênua – frente ao grande desenvolvimento dos estudos comparatistas, em particular com todo o questionamento a que foi submetido a crítica das fontes de que se falou acima –, não se pode negar, e Lourdes Ramalho, ao contrário, faz questão de afirmar: o teatro de Vicente é, sim, fonte de inspiração criativa da autora paraibana.

Para comprovar esta proposta de filiação por parte de Lourdes Ramalho a uma tradição teatral estabelecida, em língua portuguesa, por Gil Vicente, no limite deste texto, tratarei de uma das mais instigantes peças da dramaturga paraibana: *Charivari*. Como forma de circunscrever a análise, ocupar-me-ei em particular de uma personagem extremamente profícua para ambos os dramaturgos: a figura do Diabo.

4.

Charivari é uma peça de 1997 e foi premiada em primeiro lugar no concurso de textos da **Oficina do Autor**, do Ministério da Cultura, em Brasília, em 1999. A autora denomina-a de “texto teatral em cordel” ou “farsa em cordel”⁴. A indicação do gênero é, neste caso, muito significativa, pois denuncia o desejo ou a consciência da autora de participar de uma tradição teatral que remonta à Idade Média e, no caso da língua portuguesa, ao teatro de Gil Vicente, principal autor a desenvolver este gênero em nossa cultura⁵.

Embora de difícil e imprecisa definição, a **farsa** é um gênero teatral tipicamente medieval, originário da França e da Itália. Entendida e praticada, inicialmente, como uma pequena representação cômica feita para intercalar e distender momentos sérios de uma peça teatral, como uma espécie de **entremez**, a **farsa**⁶ ganhou independência e alcançou longa tradição nos últimos séculos da Idade Média, chegando até os dias de hoje. A **farsa**, via de regra, está associada a um teatro de cunho popular, feito para entreter, marcado pela brevidade e pela comicidade. Sua estrutura é narrativa e feita para representação. Não raro, recorre ao grotesco, à caricatura, ao baixo calão, ao obsceno. Suas personagens são em número reduzido e caracterizam-se por serem *tipos* representantes de classes ou grupos sociais, sobre os quais recaem o riso e a crítica. Seus temas são tirados da vida cotidiana, relacionados aos jogos e às desventuras amorosas; às relações de autoridade entre senhores e criados, marido e mulher, pais e filhos; às pequenas transgressões sociais, de modo geral, por práticas que dizem respeito ao ato sexual; enfim, busca-se sempre expor ao ridículo a miséria e a pequenez do dia-a-dia dos seres sociais (MOISÉS, 1997; BERNARDES, 1996; SPANG, 2000).

Já o **charivari** que dá nome à peça, Lourdes Ramalho o foi buscar numa festa também de origem medieval e que, assim como a *farsa*, perdura até os dias de hoje, entendida e

praticada como carnaval em algumas regiões da Europa. A dramaturga toma a palavra no sentido de “confusão”, “balburdia”, conforme explicita na rubrica introdutória do texto: “*Charivari* é uma palavra que veio para o nordeste brasileiro na bagagem dos colonizadores. É usada significando confusão, balbúrdia” (RAMALHO, 2002a, p. 7). Porém, *charivari* é mais do que isso. Hilário Franco Jr., em seu livro sobre a história do país imaginário chamado **Cocanha**, informa-nos que a palavra surgiu provavelmente no séc. XIV, embora se possa atestar a presença da prática do *charivari* nos séculos anteriores. Jean-Claude Schmitt afirma que a primeira menção ao rito do **charivari** encontra-se numa obra literária do séc. XIV, o *Romance de Fauvel*, “escrito entre 1310 e 1314 por um clérigo tabelião [...], Gervais du Bus” (SCHMITT, 1999, p. 186). Segundo Franco Jr., o ritual marcava um protesto contra as transgressões cometidas contra uma determinada comunidade, que, se sentindo prejudicada, saía às ruas para expor ao ridículo os transgressores da ordem (FRANCO JR., 1998, p. 128 e ss.).

Segundo outro estudioso da história do riso, o também historiador José Rivair Macedo, “o ritual apresentava-se na forma de um desfile, cujos participantes apareciam mascarados ou fantasiados, realizando gestos cômicos, insultuosos e obscenos, provocando enorme algazarra com gritos, risos e cantos, batendo em caldeirões, caçarolas, guizos, arreios de animais” (MACEDO, 2000, p. 244). Era uma espécie de “serenata grotesca” (FRANCO JR., 1998, p. 129). Daí a concepção guardada por Lourdes Ramalho de confusão, balbúrdia.

E contra o que se insurgia a população que organizava o **charivari**? Contra uma jovem que escolhia casar-se com um rapaz estrangeiro à sua comunidade, tirando as oportunidades dos rapazes solteiros de sua aldeia, que por isso protestavam; contra moças de vida desregradas, que se casavam grávidas, que se envolviam com homens casados; contra adúlteros; contra homens dominados e que apanhavam de suas mulheres; contra os que eram muito violentos; mas, principalmente, contra as segundas núpcias de viúvos, principalmente os ricos, que já possuíam estabilidade social, pois tiravam moças, nas palavras de Jean-Claude Schmitt, “do ‘estoque’ das esposas potenciais a que os jovens da mesma aldeia ou das aldeias vizinhas podiam pretender” (SCHMITT, 1999, p. 189), de onde o protesto pelo casamento destes. Importa lembrar, ainda com Schmitt, que o protesto não buscava impedir o casamento, mas, sim,

conseguir alguma compensação pela “perda”, que possibilitasse aos jovens irem “chorar suas mágoas” ao longo da noite nas tabernas (SCHMITT, 1999, p. 188).

Como se vê, “o **charivari** apresenta-nos traços importantes de manifestações ritualizadas de hostilidade coletiva denunciada pelo riso mordaz e cruel ao qual ficavam sujeitos infratores da ética familiar [e do grupo]” (MACEDO, 2000, p. 244). Portanto, uma festa, como tantas outras, conservadora das tradições, algo violenta e denunciadora das infrações. Como seu foco estava muito ligado ao casamento, às relações entre os diferentes sexos, não raro centrava os temas que desenvolvia nas questões do baixo-ventre. O baixo calão também lhe era peculiar e práticas fora da “normalidade” do casamento, como o adultério, a sodomia, entre outras, eram ferozmente condenadas⁷.

O *Charivari* de Lourdes Ramalho guarda pouco da motivação da festa do charivari medieval. Como se disse, a teatróloga tomou o termo no sentido de “confusão, balbúrdia”, e da festa reparadora pouco aproveitou. Ao contrário, seu charivari é libertador, prega o fim da repressão dos costumes, principalmente os sexuais. O discurso algo moralizador que marcava a festa medieval é significativamente diminuído na farsa ramalhiana. Todavia, se a motivação reparadora das rupturas dos hábitos sociais está ausente do *Charivari* de Lourdes Ramalho, as figuras e os temas ligados às práticas fora da “normalidade” sexual do casamento habitam este “charivari nordestino”. Em resumo, vejamos do que se trata a peça.

5.

O Diabo, personagem ordenadora e desencadeadora da farsa, depois de desertar do inferno e peregrinar por “Seca e Meca”, encontra-se, no início, no interior de uma “capela medieval”, mas capela de uma aldeia nordestina. Esta localização espacio-regional é-nos sugerida pela linguagem das personagens, pois expressões como “aí vem a arretação”, “que cu-de-boi da molesta”, “remexa o farinheiro”, “defuntou”, entre muitas outras, preenchem os diálogos da peça de nordestinidade – permitam-me o neologismo! O tempo e o espaço são, portanto, fingidamente medievais, e as personagens que habitam a aldeia e que contracenam com o Diabo assemelham ser nordestinas.

A estrutura cômica que sustenta a farsa é possibilitada pelo desejo do Diabo de “aprontar trapalhadas”, como ele nos diz. Travestindo-se de padre, ele instaura o “mundo às avessas”, de que nos falou Bakhtin (1993). Por sinal, a carnavalização do que se vai encenar é de imediato anunciado pela abertura da peça, neste “martelo agalopado” dos repentes nordestinos⁸:

– Atenção para a coisa escandalosa
que em tempos antigos ocorreu!
Que deixou toda a gente em polvorosa
e até hoje ninguém esclareceu!
– Só se sabe que um Cavaleiro Andante
de repente – da noite – apareceu,
dormideiras e filtros, num instante,
espalhou – e a tudo adormeceu!
Só os instintos brotaram – efusiantes
e a magia e o sonho – encandesceu!

E no meio de fogos coruscantes,
o estertor do desejo se acendeu!
Há tremores, soluços ciciantes,
toda a gente, no gozo, enfureceu!
Sob o vinho gostoso, inebriante,
a loucura – a tal ponto cresceu
que a libido, sem freios, num instante
veio à tona, vibrou, apareceu.
Bacanal – é magia estonteante
Veja a estória! – O que aconteceu! (RAMALHO, 2002a, p. 09)⁹.

Atente-se para as expressões a sugerir a festa que se vai instaurar – “coisa escandalosa”, “gente em polvorosa”, “instintos [que] brotam”, “fogos coriscantes”, “estertor do desejo”, “soluços ciciantes”, “libido [que] veio à tona”, “bacanal”, “magia estonteante”. Após ouvir este “martelo agalopado”, o espectador/leitor sabe que presenciará uma festa. O “cavaleiro andante” que aparece de noite a criar o carnaval é um simpático e farsesco Diabo, que logo ganha um companheiro noturno e também infernal, como devia de ser, para a preparação de suas trapalhadas, o Morcego¹⁰.

A contracenar com estas duas figuras, personagens que, sob a inspiração de um “filtro inebriante”, o vinho da homilia, revelarão seus pecadilhos mais íntimos, quase todos de ordem sexual. Estimulados, entregar-se-ão aos prazeres das práticas sexuais até então reprimidas pela convenção social e pela moral religiosa. Ao permitirem-se as liberdades propostas pelo farsesco Diabo, constituir-se-ão como personagens típicas que habitam

as pequenas aldeias e suas igrejas (e também as farsas vicentinas): uma beata assanhada, um sacristão “vira folha”, amaricado, uma viúva dadivosa, um marido-defunto despeitado e um padre mulherengo. São estas personagens que, ao fim, irão estabelecer o bacanal anunciado no início da peça.

Estruturalmente, o *Charivari* de Lourdes Ramalho, assim como outras peças suas, como *O trovador encantado*, organiza-se sob uma sintaxe dramática muito comum no teatro de Gil Vicente, uma sintaxe que denominei, em trabalho anterior, de **estrutura processional** (MUNIZ, 2003). Em síntese, a **estrutura processional** se traduz por uma organização da peça semelhante à sintaxe frasal coordenada, ou seja, há uma série de cenas justapostas, em forma do que em teatro denomina-se **esquete**, com apenas um ou dois elementos ordenadores, via de regra, uma personagem, e transcorrendo em um espaço privilegiado. Pense-se, em termos das peças vicentinas, nos denominados *Autos das Barcas*, na *Farsa do Juiz da Beira*, na *Romagem dos Agravados*, entre outros exemplos, em que há um verdadeiro desfile ou procissão de personagens, no interior de um espaço fixo, e em que o deslocamento das cenas justapostas pouco ou nada alteraria o sentido da obra. Esta mesma estrutura ordena este *Charivari*. Cada uma daquelas personagens comporá com o Diabo e o Morcego uma das seis cenas da farsa, e, ao final, todos dançarão e cantarão em comemoração ao florescimento do charivari.

A linguagem de *Charivari* ramalhiano, da mesma forma, parece impregnada da língua vicentina, que, reconheçamos, é mesmo muito sedutora. Leiamos, só como pequena amostra, um curto diálogo entre o Diabo, o Morcego, a beata, já “desconvertida”, e o sacristão. Na cena, os três primeiros têm suas vozes confundidas e unificadas num mesmo intuito: convencer o pobre sacristão a entrar na festa:

Diabo: Venha cá, entre na dança,
seu projeto de macaco,
na dança do coça-coça,
com mil pulgas no sovaco,
Beata: mil lacrais no trazeiro,
Morcego: mil sangue-sugas no saco.

Sacristão: E merda vira boné
Porque dessa eu não escapo!

Morcego: Sacristão velho, amarelo,
que nem preso de cadeia,
cara de monge donzelo,

deixe de coceira feia,
Beata: retire a mão desse canto,
está fazendo coisa feia?

Sacristão: Me ajude, S. Ligeirinho,
deste mal eu não escapo.
Morcego: Coça com gosto e vontade,
vai criar couro de sapo,
comer mosquito e sujeira,
cantando e batendo papo!

Diabo: Coça, esquenta a fogueira,
frescalhão, frouxo, fruteiro,
Beata: folgazão, fogo, fogacho,
formigão, fuá, fuleiro,
Morcego: fuão, fusué, futrico,
friorento, frioleiro!

Beata: Cara de mula-de-padre
na amanhecença do dia,
Morcego: santidade pelo avesso
sofrendo de tresvalia,
Diabo: que vai dando os às de copas
dizendo que é liturgia!

Sacristão: Valha-me irmão de opa,
a esbórnia mete medo,
a bandalheira é tão grande
tento em vão rezar o credo,
no ar bóia infame cheiro
- traque de feijão azedo! (RAMALHO, 2002a, p. 22-24).

Não me parece difícil reconhecer nesse diálogo a brincar, repletos de *nonsenses*, em que a língua é servida, durante a brincadeira, com aliteraões simples, rimas fáceis, vocabulário rasteiro e popular; não é difícil reconhecer, dizia, os jogos lingüísticos tão presentes nos autos de Gil Vicente, seja em suas moralidades, seja em suas farsas. Lembre-se, por exemplo, das imprecaões ditas pelo Parvo, do *Auto da Barca do Inferno*, quando, em grande espanto, encontra e reconhece o seu primeiro interlocutor na peça, o Diabo.

Vem um Parvo e diz ao Arrais do Inferno:

Parvo: Ou daquela.
Diabo: Quem é?
Parvo: Eu sou.
É esta naviarra nossa?
Diabo: De quem?
Parvo: Dos tolos.
Diabo: Vossa.
Entra.
Parvo: De pulo ou de voo?

Oh pesar de meu avô
soma vim a adoecer
e fui màora morrer
e nela pera mi só.
Diabo: De que morreste?
Parvo: De quê?
Samica de caganeira.
Diabo: De quê?
Parvo: De cagamerdeira
Má ravugem que te dê
Diabo: Entra põe aqui o pé.
Parvo: Oulá não tombe o zambuco.
Diabo: Entra tolazo eunuco
que se nos vai a maré.

Parvo: Aguardai aguardai lá.
E onde havemos nós d'ir ter?
Diaboa: Ao porto de Lucifer.
Parvo: Como?
Diabo: Ò Inferno, entra cá.
Parvo: Ò Inferno? Ieramá.
Hiu hiu barca do cornudo
beijudo beijudo
rachador d'Alverca hu há.

Capateiro da Candosa
antrecosto de carrapato
sapato sapato
filho da grande aleivosa.
Tua molher é tinhosa
e há de parir um sapo
chantado no guardanapo
neto de cagarrinhosa.

Furta cebolas hiu hiu
escomungado nas igrejas
burrela cornudo sejam
toma o pão que te caiu.
A molher que te fogiu
pera ilha da Madeira
ratinho da Giesteira
o demo que te pariu.

Hiu hiu lanço-te ùa pulha
de pica na aquela
hiu hiu caga na vela
cabeça de grulha.
Perna de cigarra velha
pelourinho da Pampulha
rabo de forno de telha (VICENTE, 2002, p. 223-225).

Ainda que tenha anunciado de que é gente do povo – “eu soo”, “tolo”, “ninguém”, são alguma das expressões que Joane se utiliza para referir-se a si próprio –, esta informação é quase desnecessária para que o reconheçamos como tal. Mais significativo e eloqüente é a sua fala. A linguagem usada pelo Parvo revela sua origem popular. No

trecho citado, nada do que diz tem sentido exato, senão o de ser uma série de xingamentos, de impropérios, de baixo-calão, de expressões desconexas para expressar seu espanto frente à constatação de que falava com o Diabo. Ainda que nada soubéssemos sobre Joane, esta sua fala ter-nos-ia indicado sua origem social e cultural. Sua fala é de um tipo proveniente das classes baixas, da “gente miúda”, como dizem os portugueses.

Embora possamos reconhecer na fala de Joane o modelo mais provável de Lourdes Ramalho, parece-me que, em verdade, mais que uma personagem ou auto específico, é o conjunto da obra de Gil Vicente que inspira a dramaturga paraibana. Esta linguagem a caracterizar os tipos populares está presente em diversas peças de Vicente e, de certa forma, constituiu-se como uma espécie de bom modelo a seguir. Assim, despidoradamente como suas personagens, a dramaturga paraibana se *avicentina*, orgulhosa de diálogo tão amigável e frutífero.

Enfim, mais do que reprimenda, do que censura, do que hostilidade denunciadora da infração, como se caracterizava a festa medieval, o *Charivari* de Lourdes Ramalho se estabelece em clima de festa, de louvor aos instintos. A moralidade que, de algum modo, cercava o **charivari** na Idade Média e está tão presente nos autos de Gil Vicente, é, como se disse, preterida em favor do elogio de uma nova “liturgia dos sentidos” (p. 45), em que os desejos inconscientes são convidados a se liberarem:

E das canseiras da vida,
luta do Mal contra o Bem,
uma pausa divertida
por direito todos têm!
E no vinho a apetejada
inconsciência também (RAMALHO, 2002a, p. 45).

Encenando um mundo às avessas, de ponta à cabeça, em que o Diabo, no interior de um espaço sagrado, a capela, comanda a “liturgia dos sentidos”, Lourdes Ramalho não perde de vista, no entanto, a simbologia reparadora que animava o **charivari** medieval e as moralidades e farsas vicentinas: do padre, diz-se de seu gosto desmedido pelas mulheres e pelo vinho; da Beata, denuncia-se a falsidade de sua exagerada rigidez religiosa e revela-se seu assanhamento sexual; do sacristão, ri-se de seus modos

“amaricados”, aponta-se sua prática de seduzir os meninos que freqüentam a igreja e denuncia-se sua subserviência interessada aos desejos do padre; da viúva e do marido-defunto, além de roubos e corrupções que este último cometeu, acusam-se seus pequenos pecadinhos matrimoniais, a bravata do marido em contraste com sua pouca virilidade, a provável inconstância da mulher, logo revelada ao ficar viúva. Enfim, as personagens são delineadas como **tipos**, como cabe à farsa (FORSTER, 2005; SPANG, 2000). Todas as transgressões cometidas são reveladas e ridicularizadas pelo Diabo e por seu companheiro infernal, o Morcego. A linguagem recorre com freqüência ao baixo-calão. A movimentação das personagens constrói-se sobre o grotesco de danças e gestos obscenos, não se poupando nisto tudo a mistura de elementos sagrados, como as imagens de santos, a hóstia, o vinho, com os profanos, as danças sensuais, as roupas, objetos sexuais etc.

6.

A dirigir e animar as transgressões está a figura farsesca e carnalizada do Diabo, a que o teórico russo da carnavalização associou o discurso não-oficial, aquele que expressa uma perspectiva do mundo às avessas, de ponta à cabeça (BAKHTIN, 1993). Figura ambivalente, este Diabo ramalhiano abre o caminho para a “liturgia dos sentidos”, para que se libere a repressão dos desejos recônditos, daí o predomínio da linguagem chula, do baixo-calão, do discurso oficial religioso parodiado, do direcionamento obsessivo para o baixo-ventre; por outro lado, esta mesma liberação, na mesma perspectiva da ambivalência propostas por Bakhtin, acaba também por revelar os desvirtuamentos de cada uma das personagens, que não deixa de servir de modelo às avessas para o público que assiste. A inversão dos valores proposta pelo *Charivari* ramalhiano termina por, de certa forma, reintegrar para o público leitor/espectador os valores dominantes, ainda que prevaleça o clima de festa, e em que o único a dominar a razão seja exatamente o Diabo:

Padre: Vinho, vinho e mais vinho!
Dançam tolos e bufões!
Beata: Opressores e oprimidos
sem muitas condenações!
Sacristão: Liturgia dos sentidos
no delírio das paixões!

Diabo: E a bebedeira é tão grande,
o charivari cresceu,
que com pouco todo mundo
fica nu como nasceu!
e no meio dessa esbórnica
juízo só tenho eu! (RAMALHO, 2002a, p. 45).

Nesta festa, cujo anfitrião é o “monge da viração”, ecoam outras tantas festas promovidas pelas figuras infernais vicentinas. O Diabo do *Charivari* de Lourdes Ramalho exerce, por exemplo, o mesmo papel do Diabo do *Auto da Feira*, de Vicente. Nesta moralidade, que se passa também no interior de um espaço cristão, já que a feira que nomeia o auto é a da Graça, o Diabo penetra sem ser convidado e, em desafio ao Anjo, o “barraqueiro oficial”, começa a vender seus produtos, todos extremamente sedutores para os fracos e frágeis homens. A artimanha que utiliza não é a magia inebriante do vinho do *Charivari* ramalhiano, mas a magia da palavra, na maior parte das vezes, muito mais eficaz. Ouçamo-lo a justificar sua presença na feira da Graça:

Entra o Diabo com ãa tendinha diante de si como bofolinheiro¹¹ e diz:

Eu bem me posso gavar
e cada vez que quiser
que na feira ond´eu entrar
sempre tenho que vender
e acho quem me comprar.
E mais vendo muito bem
porque sei bem o que entendo
e de tudo quanto vendo
nam pago sisa a ninguém
por tratos que ande fazendo (VICENTE, 2002, p. 164).

Se o meio de sedução é distinto, vinho e palavra, o modo é o mesmo, o farsesco. Sem muitos pudores, os dois Diabos vão revelando, ou fazendo revelar, a este pobre homem sua pequenez, suas mazelas, seus pecadilhos. Observe-se que o Diabo ramalhiano e o do *Auto da Feira* não precisam se esforçar muito para fazer “cair” seus companheiros de cena. Como nos diz o Diabo vicentino, não é necessário “forçar ninguém”:

Diabo: [...] Se eu fosse tam mau rapaz
que fizesse força a alguém
era isso muito bem
mas cada um veja o que faz

porqu'eu nam forço ninguém.
Se me vem comprar qualquer
clérigo ou leigo ou frade
falsas manha de viver
muito por sua vontade
senhor que lh'ei de fazer?

E se o que quer bispar
há mister hopocresia
e com ela que caçar
tendo eu tanta em perfia
por que lha hei de negar?
E se ùa doce freira
vem à feira
por comprar um ingüento
com que voe do convento
senhor inda que eu nam queira
lhe hei de dar aviamento (VICENTE, 2002, p. 167).

Nesta sociedade que já se mostra corrompida, basta apenas uma situação que dê oportunidade para a transgressão dos valores morais e éticos, e logo o homem cede. De certa forma, essas figuras infernais estão a serviço da moral religiosa cristã, pois suas ações apenas colaboram para que venham à tona as mazelas humanas escondidas em hábitos e práticas sociais eivados de hipocrisia. Por meio do vinho inebriante ou da palavra sedutora, os Diabos ajudam a externar os sentidos reprimidos. Nesta mesma linha ambivalente, age o Diabo do auto mais conhecido de Gil Vicente, o da *Barca do Inferno*. Muito embora, no contexto desta obra, as almas já tenham atravessado o umbral da morte e, portanto, não detenham mais a possibilidade de se salvar, o Diabo, por meio de uma argumentação extremamente habilidosa, que se adapta à realidade e ao registro lingüístico das personagens com que dialoga, faz com que cada alma revele, com certa inconsciência, os motivos que a fazem merecer a passagem para a Barca do Inferno. Isto faz do Diabo vicentino, das peças aqui referidas, uma figura tão moralizadora como os Anjos que habitam seus autos.

Diferente dos Diabos do *Auto da Feira* e do *Auto da Barca do Inferno*, bem como da personagem do *Charivari* de Lourdes Ramalho, é o Diabo de outra peça vicentina, o *Auto da Alma*. Nesta se configura o Diabo tentador e ameaçador com que o imaginário do medievo tardio e da modernidade nascente, que é a época em que viveu Gil Vicente, pintou o Anjo caído¹². Embora a linguagem e os argumentos utilizados pelo Diabo do *Auto da Alma* possam assemelhar-se aos outros três Diabos aqui tratados, o contexto em que são aplicados torna aquele muito mais ameaçador, muito mais perigoso para a

“embarçada” Alma, que busca o conforto e a segurança da “santa estalajadeira/ Igreja Madre”. Ouçamo-lo um pouco para observar esta distinção:

Adianta-se o Anjo e vem o Diabo a ele [à Alma], e diz o Diabo:

Tam depressa ó delicada
alva pomba pera onde is?
Quem vos engana
e vos leva tam cansada
por estrada
que somente nam sentis
se sois humana?
Nam cureis de vos matar
que ainda estais em idade
de crecer
tempo há i pera folgar
e caminhar
vivei à vossa vontade
e havei prazer.

Gozai gozai dos bens da terra
procurai por senhorios
e haveres.
Quem da vida vos desterra
à triste serra?
Quem vos fala em desvarios
por prazeres?
Esta vida é descanso
doce e manso
nam cureis doutro paraíso.
Quem vos põe em vosso siso
outro remanso?

Alma: Nam me detenhais aqui
deixai-me ir que em al me fundo.

Diabo: Oh descansai neste mundo
que todos fazem assi.

[...]

O que a vontade quiser
quanto o corpo desejar
tudo se faça
zombai de quem vos quiser
reprender
querendo-vos marteirar
tam de graça (VICENTE, 2002, p. 193-195).

Atente-se para que a fala do Diabo inverte os fatos de que trata. Ele, fazendo-se de protetor, sugere à Alma que outros a enganam, não querendo reconhecer-lhe sua condição humana. Por isto, insiste para que ela não se martirize, para que, ao contrário, desfrute de sua humanidade, dos bens terrenos, dos poderes e do paraíso terreal. Frente à resistência da Alma em ceder, ele argumenta com a prática coletiva (“todos fazem

assi”), recomenda a entrega total à vontade, potência da alma humana, e ao desejo corporal, e manda-a zombar daqueles que a querem, em realidade, salvar, encaminhando-a no sentido da “pousada verdadeira”, a Igreja. Este Diabo é muito mais insidioso e mais ameaçador para a fraqueza do homem. Sua linguagem é clara, sem a algaravia que marca a fala daqueles outros Diabos farsescos, de que tratei acima. A estrutura argumentativa a que recorre é cuidadosamente elaborada, com o objetivo de trazer confusão para a alma humana. Os propósitos a que serve são bem distintos dos que dirigem a ação do Anjo, que busca a todo custo animar e orientar a Alma para o caminho do bem.

Como se vê, pelos autos acima comentados, Gil Vicente recolhe em sua obra as facetas mais conhecidas do Diabo em sua configuração medieval: o farsesco, o grotesco, o ridículo, o risível; e também, o amedrontador, o temível, o ameaçador, o terrível. A aproximá-los, a perspectiva moralizadora que farsas e moralidades vicentinas sempre guardam: seja na seriedade discursiva do Diabo do *Auto da Alma*, seja na comicidade momesca dos arraiais infernais do *Auto da Feira* ou do *Auto da Barca do Inferno*, os quais precisam sempre da companhia do moralizador angelical, a lembrar aos homens o fim a que aquelas práticas, reveladas e animadas por aqueles, levarão.

Por sua vez, a farsa e o Diabo ramalhianos optam pela festa em detrimento da moral. Como se viu, ao contrário do caráter reparador, repressor e moralizador do **charivari** medieval, a dramaturga paraibana propõe que seu *Charivari* seja “liturgia da libertação”. As personagens são convidadas a “cair na gafeira”, a “cair na bandalheira”, “opressores e oprimidos/ sem muitas condenações!” (RAMALHO, 2002a, p. 45). A dramaturga atualiza o sentido daquele rito medieval relativizando os elementos que o motivavam. Como mediadora competente entre aquelas tradições medievais e as práticas populares de sua época e região, Lourdes Ramalho parece saber que a moralidade empreendida pela festa do **charivari** medieval, bem como pelos autos de Gil Vicente, não pode mais ser aplicada aos pecadilhos de suas personagens, todos perfeitamente perdoáveis, ou melhor, não condenáveis na sociedade contemporânea. Por isso, seu *Charivari* resulta em festa, pois a condição humana de todos, compreendida em perspectiva moderna, os iguala, sem distinção. Por isso, também, todas as personagens podem cantar ao final: “[...] a festa continua!/ É entrudo, é saturnal!/ É a

força que explode/ do baixo material/ desta condição humana/ do pecado original!”
(RAMALHO, 2002a, p. 45).

Referências:

- BASCHET, Jérôme. Diabo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Tradução coordenada por Hilário Franco Júnior. São Paulo/Bauru: Imprensa Oficial/ Edusc, 2002. 2 v. v. 1, p. 319-331.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 2. ed. São Paulo: Hucitec/Brasília: Universidade de Brasília, 1993.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e lirismo: modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1996.
- BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa: Eschola de Gil Vicente*. Porto: Chardron, 1898.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2004.
- COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FORSTER. Edward Morgan. *Aspectos do romance*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 2005. [1. ed. 1927].
- FRANCO JR., Hilário. *Cocanha: a história de um país imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- FRANCO JR., Hilário. Meu, teu, nosso: reflexões sobre o conceito de cultura intermediária. In: _____. *A Eva barbada: ensaios de mitologia medieval*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 45-67.
- MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. São Paulo: Edunesp, 2000.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. “Como fala Gil Vicente...”: falares vicentinos na dramaturgia brasileira. [Texto inédito. Sairá publicado em *Litterata: Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões, Ilhéus*, n. 3, 2. sem. 2007.]
- MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Um *charivari* numa aldeia... nordestina. [Texto inédito. Apresentado, em forma de Comunicação Oral no VII Encontro Internacional de Estudos Medievais (VII EIEM), realizado pela Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM) e pelo Departamento de Literatura do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, entre 03 e 06 de julho de 2007].

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Dois autores em cena: o diálogo entre Antônio José da Silva, O Judeu, e Gil Vicente. In: MALUF, Sheila D.; AQUINO, Ricardo (Org.). *Dramaturgia em cena*. Maceió/Salvador: Edufal/Edufba, 2006. p. 177-192. (Disponível em:

<http://www.uefs.br/nep/arquivos/publicacoes/dois-autores-em-cena-o-dialogo-entre-antonio-jose-da-silva-o-judeu-e-gil-vicente.pdf>)

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Qorpo-Santo e Gil Vicente: diálogos possíveis. In: MALUF, Sheila D.; AQUINO, Ricardo (Org.). *Reflexões sobre a cena*. Maceió/Salvador: Edufal/Edufba, 2005, p. 213-231. (Disponível em: http://www.uefs.br/nep/arquivos/publicacoes/qorpo_santo_e_gil_vicente_dialogos_possiveis.pdf)

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. A estrutura processional e o teatro de Gil Vicente. *Camoniana*, São Paulo, v. 13, p. 65-76, 2003. (Disponível em: http://www.uefs.br/nep/arquivos/publicacoes/estrutura_processional_em_vicente.pdf)

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro de Lourdes Ramalho: 2 textos para ler e/ou montar* (“As velhas” e “O trovador encantado”). Org., apres., notas e estudos de Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande/João Pessoa: Bagagem/Idéia, 2005.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Charivari*. Campina Grande: RG, 2002a.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Raízes ibéricas, mouras e judaicas do Nordeste*. João Pessoa: EdUFPB, 2002b.

SCHMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SPANG, Kurt. *Gêneros literários*. Madrid: Síntesis, 2000.

VICENTE, Gil. *As obras de Gil Vicente*. Direção científica de José Camões. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002. v. 1.

¹ Esta perspectiva excludente se confirma quando consultamos o “Repertório dos Autos e Farças do Theatro nacional” e a “Bibliographia chronologica dos Autos e Farças do Theatro nacional”, ao fim da obra de Braga, e constatamos que Antônio José da Silva, o Judeu, e suas obras não são referidos (BRAGA, 1898, p. 555-576). Particularmente, não concordo com Braga nesta exclusão de Antônio José da Silva do rol dos “vicentistas”. Se as fontes de inspiração e as referências básicas das obras do Judeu podem ser encontradas no acervo mitológico clássico e no acervo livresco ibérico, em *Guerras do Alecrim e da Manjerona* encontro, junto com outros críticos, rastros do teatro vicentino (MUNIZ, 2006).

² Cf. essas e outras informações no site da escritora: <http://www.lourdesramalho.com.br/>.

³ A propósito deste “falar vicentino” por parte das personagens de Lourdes Ramalho, e tomando como *corpus* de análise *O trovador encantado*, redigi um ensaio chamado “Como fala Gil Vicente...: falares vicentinos na dramaturgia brasileira”, que sairá no número 03 de *Litterata: Revista do Centro de Estudos Portugueses* Hélio Simões, do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), em Ilhéus-BA, no segundo semestre de 2007. Permiti-me reproduzir nos parágrafos acima algumas das considerações feitas naquele texto.

⁴ A primeira expressão aparece como subtítulo da obra na edição de 2002, pela RG Gráfica e Editora, de Campina Grande. Já o segundo encontra-se no site oficial da dramaturga a denominar a mesma peça.

⁵ Vale registrar também uma outra classificação, dada pela autora, para sua peça, a de “Ópera Bufo”. Este registro está no início da Cena 1, da edição de 2002 (p. 11), e revela o desejo da autora de querer marcar sua peça como uma encenação curta, burlesca, recheada de cantos e danças. Como se sabe, a Ópera Bufo guarda essas características de texto de *intermezzos*, ou seja, pequena encenação, com tipos populares e linguagem do povo, na maioria das vezes, dialeto locais, representada em frente à cortina do palco, cuja função é o entretenimento do público no intervalo de uma Ópera Séria

⁶ Do latim *farciare*, pelo francês *farce*, nomeava uma massa condimentada para rechear e preencher pedaços de carne, daí o sentido teatral de uma pequena encenação inserida no interior de uma peça séria (SPANG, 2000, p. 162 e ss.).

⁷ Sobre as relações da obra de Lourdes Ramalho, *Charivari*, com a festa popular medieval que lhe deu o nome, escrevi um ensaio, “Um charivari numa aldeia... nordestina”, que foi apresentado no VII Encontro Internacional de Estudos Medievais (VII EIEM), realizado pela Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM) e pelo Departamento de Literatura do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, entre 03 e 06 de julho de 2007. Este ensaio, provavelmente, será futuramente publicado nos Anais do VII EIEM. Nas considerações aqui feitas sobre a **farsa**, enquanto gênero teatral medieval, sobre o **charivari**, enquanto festa popular da Idade Média, e sobre este *Charivari*, de Lourdes Ramalho, tomei a liberdade de aproveitar-me de observações e trechos desenvolvidos naquele ensaio.

⁸ Conforme informa a dramaturga em nota explicativa, o “martelo” é uma estrofe de versos alexandrinos, em rimas alternadas, sem tamanho padrão, criado pelo francês Jaime Pedro Martelo (1665-1727). O “martelo” chegou ao Brasil no século XIX, mas teve seu padrão culto, alexandrino, modificado e simplificado, com versos menores, via de regra, decassílabos, com acento na 3ª, 6ª e 10ª sílabas. Foi o poeta paraibano Silvino Pirauá de Lima (1848-1923) que desenvolveu o que hoje se chama o “martelo agalopado”, décimas com esquema rítmico ABBAACCDDC, muito utilizado pelos cantadores nordestinos (CAMPOS, p. 105, “Martelo”).

⁹ A citação do texto de *Charivari* se dará pela edição indicada na bibliografia (RAMALHO, 2002a), com a indicação da página em que se encontra o trecho citado.

¹⁰ Lembre-se que as asas do morcego são uma das características animais dadas ao Diabo (BASCHET, 2002, p. 322)

¹¹ *bufarinheiro*, mercador de bugigangas.

¹² Traçando a história do Diabo no imaginário cristão, Carlos Roberto Nogueira afirma que “a partir do Séc. XIII, [com a afirmação teológica e autorizada de Santo Tomás de Aquino de que o Diabo existe,] o medo do Diabo aumenta sem cessar” (NOGUEIRA, 1986, p. 53). A crise porque passou a Europa do séc. XIV, as transformações políticas e religiosas dela resultantes só fazem crescer este medo. Assim que “o início da Modernidade na Europa ocidental é marcado por um incrível medo do Diabo. O Renascimento herdou os conceitos e imagens demoníacas que foram determinadas e multiplicadas no decorrer da Idade Média, mas lhe emprestou uma coerência, uma importância e uma difusão jamais alcançadas” (NOGUEIRA, 1986, p. 73).