

O DEMÓNIO NAS CANTIGAS DE SANTA MARIA E NO CONTO DE GOGOL A FEIRA DE SOROTCHINTSY — GROTESCO, MARAVILHOSO E FANTÁSTICO

Poderá parecer despropositado o estudo comparativo de dois textos tão distantes no tempo e no espaço como são as CANTIGAS DE SANTA MARIA (1), compostas no século XIII por Afonso X, rei de Castela, e OS SERÕES DE ALDEIA (2), escritos seis séculos mais tarde por Gogol em S. Petersburgo. As encarnações da personagem do Diabo num e noutro texto são, no entanto, notavelmente semelhantes: Gogol não conhecia as CANTIGAS, mas conhecia uma das suas fontes mais importantes, a literatura tradicional, cujos motivos são, em muitos casos, universais. Neste estudo, procurarei estabelecer um paralelo entre algumas cantigas de Afonso X e um dos primeiros contos de Gogol, "A Feira de Sorotchintsy", verificando o que os aproxima — o diabo grotesco da literatura popular — e o que os afasta — a mentalidade oitocentista a que Gogol não pode ser indiferente e que resulta, no seu texto, numa relação angustiada com o sobrenatural.

O Diabo não se limita, nas CANTIGAS DE SANTA MARIA (3), a representar o Mal absoluto; é uma figura rica e multifacetada que conjuga frequentemente o horrendo e o cómico. Causadora de todas as desgraças e tentadora de todos os pecadores, esta personagem repulsiva surge descrita com os traços que para o homem medieval caracterizam o Outro, seja ele mouro, animal ou homem selvagem. No entanto se, quando é apenas evocado, o Diabo é um digno opositor de Santa Maria, deixa de o ser logo que entra em cena.

O Demónio é então trabalhador incansável que faz o possível e o impossível para roubar os homens a Deus, mas falha quase sempre. Os verbos "punnar", "trabalhar", "andar", "vir", "tornar", "buscar", "fillar" e muitos outros verbos de acção são repetidos inúmeras vezes em muitas cantigas que dão conta da sua enorme energia e vitalidade. Expressões como "tan toste", "logo", "sen tardar", "noit'e dia", "andou tanto que" só vêm sublinhar a grande movimentação e rapidez do Diabo, verdadeiramente entusiasmado com a missão de fazer mal.

Toda esta actividade faz dele uma personagem quase humana, muito diversa da figura estática das hagiografias. Ainda para mais, a esmagadora maioria das suas tentativas de perder os homens são frustradas, porque Santa Maria está vigilante e não permite que ele leve a melhor. O seu enorme esforço revela-se absurdo e portanto cómico: nada mais risível do que as fraquezas do Mal.

As inúmeras corridas dos demónios e as suas fugas, que rematam muitos poemas (4), fazem deles personagens de comédia, tirando-lhes toda

a compostura. As suas movimentações exageradas são dignas de uma peça popular. Por vezes, o próprio ritmo acelerado da cantiga reproduz a rapidez com que fogem os ridículos diabos:

“Pois que ss’assi os diabos
foran dali escarnidos
e maltreitos feramente,
d’eostados e feridos
foron pera seu inferno,
dando grandes apelidos...” (5)

Só utilizando artimanhas ou metamorfoseando-se, assumindo uma aparência que não é a sua, esta personagem, mais ridícula do que assustadora, consegue atemorizar os homens.

No entanto, nem só o Diabo é ridículo nas CANTIGAS; outras personagens, em princípio mais respeitáveis, são também objecto de riso. Por vezes, as acções de Santa Maria assemelham-se estranhamente às do Demónio: apelidada de “arteira” (6), epíteto normalmente reservado ao “demo enganador”, a Virgem defende um monge do Demo, na cantiga 47, descendo por três vezes à Terra para lhe ralhar e bater com um bastão, numa cena digna da comédia mais grosseira. Noutro poema, Santa Maria (7), para evitar que um clérigo, que rompera os votos, consume o casamento, aparece em sonhos ao jovem, na cama entre os dois noivos, e dirige ao rapaz uma repreensão que revela um furor ciumento mais próprio do amor terreno que do amor divino.

Bakhtine, no seu estudo sobre a obra de Rabelais (8), descreve a influência decisiva da cultura cômica popular neste autor, expondo uma teoria do riso carnavalesco como manifestação da dualidade do homem medieval: face à séria ideologia oficial, ele sente a necessidade de criar um mundo “às avessas”, em tudo oposto ao primeiro. O riso carnavalesco é geral — todos riem — e universal — todos são objecto de riso. Nas CANTIGAS DE SANTA MARIA, do Diabo ao clérigo e do cavaleiro à própria Virgem, o cômico olha a hierarquias e todos são ridicularizados. Este riso constitui, segundo Bakhtine, algo de sagrado ao mesmo nível que a séria apologia de Deus, distinguindo-se nitidamente do cômico crítico da época moderna (9).

Nos breves dias que antecediam a Quaresma, o homem medieval vivia em perfeita folia, num mundo às avessas em que a abundância alimentar e a liberdade sexual eram regra, em que os valores pagãos emergiam, para rapidamente serem vencidos na Quarta-feira de Cinzas pela moral cristã. Sabemos desde Mircea Eliade (10) que todos os carnavais, sejam eles ou não a marca do fim de um ano e do início de outro, estejam

eles adaptados ou não à liturgia cristã, se integram num tempo cíclico e constituem a abolição temporária da ordem habitual das coisas, a instauração de um caos efêmero e catártico que não tem outro propósito senão o de dar alicerces mais sólidos ao período que se lhe segue.

A celebração da fertilidade e da abundância é um traço essencial desta festa anunciadora do nascimento de um novo ciclo. Em inúmeras cantigas (11), as vítimas dos demónios afogam-se no rio ou são atiradas para poços infernais, renascendo, por intervenção da Virgem e após uma morte simbólica ou real, para um estádio superior. Os mortos dissolvem-se na água ou na terra, elementos caóticos mas também femininos e férteis, e renascem como as plantas, reproduzindo os ciclos da natureza e glorificando o mundo material, fonte de vida. A morte é apenas vida virtual, à dissolução dos corpos segue-se a reconstrução das almas e, como no Carnaval, do caos nasce o cosmos.

Estes sucessivos renascimentos, aliados à misericórdia de Santa Maria, que perdoa aos mais pecadores fazendo-os ingressar no caminho do bem, são exemplos da recuperação das forças negativas pelo princípio positivo; as trevas são necessárias à vitória da luz, os mais pecadores não são exterminados mas convertidos. As nítidas oposições Bem/Mal são evidentes, nas CANTIGAS, a um primeiro nível de leitura, mas não são ultrapassadas pela integração do Mal na ordem do mundo. Desta integração resulta obviamente uma diminuição da importância e do poder do Mal e uma mundividência profundamente optimista.

O Diabo das CANTIGAS pertence nitidamente à esfera do que Le Goff intitula "magicus", o sobrenatural maléfico que ele opõe ao "miraculosus" — sobrenatural cristão benéfico — e ao "mirabilis", maravilhoso de raízes pagãs (12). No entanto, o que importa salientar neste contexto — e penso que com isto não contradigo o ilustre medievalista — é o carácter maravilhoso destas três categorias: todas elas servem, na Idade Média, para justificar acontecimentos extraordinários como uma morte misteriosa ou o flagelo da peste e o seu carácter explicativo é naturalmente tranquilizador. Não é por acaso que o Diabo das CANTIGAS é mais ameaçador nos poemas em que é apenas evocado: a figuração do Mal diminui o seu poder, porque o desconhecido é sempre mais assustador do que o familiar, que se torna rapidamente grotesco.

Muitas das histórias narradas por Gogol nos contos SERÕES DE ALDEIA inspiram-se no folclore ucraniano, constituindo um exemplo da "causalidade mágica" (13) tranquilizadora de que falava há pouco. "A Feira de Sorotchintsy" inclui um conto tradicional encaixado, narrado por uma das personagens da intriga principal, que é um exemplo perfeito do Maravilhoso.

A pequena história encaixada é simples: um diabo expulso do Inferno começa a beber para esquecer as tristezas. Para pagar as dívidas que

contraíra na hospedaria, decide penhorar o seu valioso capote vermelho, avisando que irá buscá-lo dentro de um ano e um dia. O penhorista vende-o por bom dinheiro antes do prazo estipulado e, quando o diabo volta para o recuperar, não o encontra. Nessa mesma noite, o pobre judeu é torturado por porcos de patas longas como andas e acaba por confessar que vendera o capote. Mas este já passou por várias mãos e o demónio não o consegue encontrar.

A partir desse dia, o recinto da feira, onde se encontram as personagens da história principal e onde o diabo, transformado em porco, procura ainda o capote, está amaldiçoado.

Nesta pequena história como nas CANTIGAS, os acontecimentos extraordinários jamais são postos em dúvida, mas são explicados através das acções do diabo. A reacção de duas personagens deste conto encaixado — comerciantes que não conseguem vender nada — é exemplar da mentalidade medieval, que não difere muito da dos camponeses ucranianos do século XIX. Tanto o homem como a mulher atribuem sem vacilar o seu fracasso comercial à misteriosa presença do belo capote vermelho, objecto maléfico, encontrando assim rapidamente uma causa objectiva para os seus males.

Este diabo fraco e quase humano, que se embebeda e é expulso do Inferno como Adão e Eva do Paraíso e a quem o narrador chama “pobre diabo”, assemelha-se ao Diabo das CANTIGAS: num e noutro caso trata-se do demónio grotesco de que falava Bakhtine, personagem importante do cómico popular. Quando o narrador do conto tradicional encaixado diz que o demónio frequentava uma hospedaria incógnito, um dos ouvintes replica: “Mas, graças a Deus, o diabo tem garras nas patas e cornos na cabeça!”, ao que o narrador responde calmamente que ele usava luvas e um barrete que escondiam as suas deformidades. Esta facilidade em reconhecer o Mal através da monstruosidade é característica do Maravilhoso, que anda, nas CANTIGAS como em Gogol, sempre de par com o grotesco: o Mal, facilmente reconhecível, assusta menos e depressa se torna ridículo.

A intriga principal de “A Feira de Sorotchintsy” põe já outro tipo de problemas. Inspirada sem dúvida em comédias de tradição popular, põe em cena o amor contrariado de dois jovens, um marido enganado e uma série de quiproquos cómicos exibindo personagens-tipo do teatro de marionetas ucraniano, mas revela já por vezes uma reacção moderna frente ao sobrenatural.

Uma jovem camponesa acompanha o pai e a mulher deste à feira e conhece aí um rapaz que a pede em casamento, mas a madrasta, furiosa porque ele a havia ofendido, não o permite. O jovem faz um acordo com um cigano, para que este arranje um estratagema que torne o casamento possível. Entretanto, o pai da rapariga encontra dois bocados do que ele

pensa ser o capote do diabo e, apavorado, foge a sete pés. Gera-se então uma grande confusão: um grupo de jovens apanha o velhote, acusa-o de ter roubado a sua própria égua, e prende-o. Por fim, surge o namorado da jovem que o liberta. Agradecido, o pai concede-lhe a mão da filha e tudo termina em bem.

À primeira vista, esta história não tem nada de sobrenatural. Os pedaços de capote do diabo parecem ter sido um simples truque do cigano para provocar a confusão que permitiu prender o velhote e levar o jovem a libertá-lo, para cair nas suas boas graças. O riso de que quase todos são objecto contribui, como nas CANTIGAS DE SANTA MARIA, para a distanciação do leitor em relação às emoções e aos medos das personagens. O pequeno conto encaixado, relatado à noite, perto da feira que dizem amaldiçoada, gela os ossos dos feirantes — entre os quais se incluem o pai e a madrastra da jovem — mas deixa o leitor divertido. Os ouvintes assustam-se com os barulhos que faz um convidado ilícito da dona da casa, escondido no sótão, pensando que se trata do diabo, e tudo acaba numa fuga grotesca quando um porco, desta vez verdadeiro, irrompe pela janela da sala onde todos se encontram. O narrador opta pela focalização externa, exibindo as marcas de terror e as acções disparatadas dos camponeses durante a fuga e a identificação do leitor com as personagens torna-se impossível.

No entanto, a angustiada hesitação entre uma explicação racional e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos narrados, que para Todorov define o Fantástico (14), está também presente neste conto. Gogol tenta fazer um retrato fiel da Ucrânia rural, mas não é impermeável à nova mentalidade que impede a aceitação pacífica de factos que parecem violar todas as regras da razão e da ciência. A violenta irrupção do porco na casa onde os camponeses se reúnem poderá ter sido uma artimanha da mulher que escondera o amante para afastar os intrusos, mas o leitor não é esclarecido e a hipótese de que se trate de uma nova encarnação do diabo não está definitivamente posta de lado.

Por outro lado, uma personagem que se opõe a todas as outras pela superioridade do seu saber e da sua inteligência e pelo seu carácter estranho — no duplo sentido de bizarro e estrangeiro — cria uma certa dúvida no espírito do leitor. Trata-se do cigano que tramou todos os acontecimentos do final do conto. Vejamos a descrição que o apresenta:

“A face tisonada do cigano tinha algo de rancoroso, mordaz, vil e altivo ao mesmo tempo: bastava tê-lo visto uma vez para reconhecer que naquela alma estranha fervilhavam grandes qualidades, mas daquelas que têm neste mundo a força por recompensa. A boca, ... que a sombra de um sorriso mau nunca deixava, os olhos,

pequenos mas vivos como o fogo, todo o rosto atravessado por clarões, onde se lia a rápida sucessão de projectos e combinações, tudo aquilo parecia exigir aquele traje singular, tão estranho como a sua fisionomia.” (15)

Figura do Outro porque insondável e porque pertencente a um povo diferente, que noutra parte do texto uma personagem opõe às “pessoas honestas”, esta figuração do Mal não pode deixar de lembrar o Diabo “negro como pez” das CANTIGAS, tantas vezes apresentado sob os traços de um mouro. A sua inteligência viva, as suas artimanhas, a energia condensada que as alusões ao “fogo” e aos “clarões” sugerem, aproximam-no também daquele Diabo. No entanto, esta personagem pertence já ao domínio do Fantástico, porque mantém secreta a sua verdadeira identidade e provoca no leitor a dúvida angustiante: os acontecimentos narrados são apenas uma hábil trama, ou serão manifestações de um ser diabólico, tanto mais perigoso porque age encoberto?

A sombra do Fantástico nem sempre anula, porém, a alegria da visão grotesca do mundo, herança da cultura popular. A descrição que abre o conto da canta com sensualidade a simbólica fertilização da terra pela canção de uma calhandra e pela chuva de ouro da luz do sol. A voluptuosidade que o poeta empresta à Natureza, a abundância dos frutos e os prados verdejantes, tudo converge para a glorificação da fecundidade e da vida. É neste quadro natural que surge a multidão que anima a feira. A enumeração dos produtos e dos tipos humanos, dos animais e da variedade das cores, culmina com a descrição do imenso corpo orgânico e caótico que a multidão constitui:

“... no turbilhão de uma feira de aldeia, ... a multidão já não forma mais do que um ser imenso e monstruoso cujo corpo palpita na praça e nas ruelas estreitas, e grita, e cacareja e brame... Os bois, os sacos de farinha, o feno, os saltimbancos, as louças, as camponesas, os pães de especiarias, os barretes compõem um conjunto variegado, pleno de cor, caótico, que se agita por massas compactas e que vai e vem sob os vossos olhos.”

Esta descrição hiperbólica da variedade da matéria e dos homens é sem dúvida carnavalesca; mercado das riquezas da terra fértil da Ucrânia, a feira constitui um caos benéfico porque nela está exposta toda a Criação. As peripécias do conto chegam ao fim com a festa que anuncia o casamento dos dois namorados, celebração da juventude e esperança de procriação. Como em toda a literatura popular, o verdadeiro protagonista de “A Feira

de Sorotchintsy” é o povo, aliado e rival da Natureza, que assegura a vitória quotidiana sobre a morte.

No entanto, não é de festa o tom final do conto. De novo um “sentimento estranho” assalta o narrador que subtilmente incutira a dúvida no leitor atento. A angústia emerge, desta vez explicitamente, e o texto termina com uma reflexão pessimista sobre a inconsciência da alegria e a brevidade da juventude. Assim se manifesta uma tensão, sempre presente nestes contos de Gogol, entre a herança popular — maravilhosa e grotesca — e o “Mal du Siècle”, que atinge o escritor; entre a exaltação da vida que o colectivo garante e a obsessão da morte que o final do texto metaforiza.

Ana Sofia Laranjinha
Universidade do Porto

NOTAS

Comunicação apresentada no "Encontro sobre Mundos Alternativos na Literatura", organizado pela Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, em Lisboa, em Dezembro de 1992, sob a orientação de Leonor Machado de Sousa, Filipe Furtado e Martin Kayman.

(1) METTMANN, Walter (Ed.), **Cantigas de Santa Maria de Afonso X**, Madrid, Castília, 1986, 3 vols..

(2) Tradução minha da versão francesa dos contos ucranianos de Gogol: **Les Soirées du Hameau**, Paris, Gallimard, 1989, Trad. Michel Aucouturier.

(3) O *corpus* deste trabalho é constituído, no que respeita à obra de Afonso X, pelas cantigas 3, 11, 14, 17, 26, 34, 38, 41, 45, 47, 58, 67, 72, 74, 75, 82, 85, 96, 109, 115, 123, 125, 137, 182, 184, 190, 192, 197, 199, 213, 216, 219, 238, 241, 254, 281, 284, 298, 343, 378, 407.

(4) Cantigas 11, 17, 45, 74, etc..

(5) Cantiga 45.

(6) Cantiga 138.

(7) Cantiga 42.

(8) BAKHTINE, Mikhail, **L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au moyen-âge et sous la Renaissance**, Paris, Gallimard, 1970.

Não pretendemos, no espaço limitado de que dispomos, determinar exactamente em que é que discordamos da polémica tese de Bakhtine, que tem sido aliás alvo de violentas críticas, limitando-nos a apontar as nossas reservas no que diz respeito à aplicação à Idade Média — a que Rabelais, em muitos aspectos, já não pertence — da oposição entre poder e cultura popular.

(9) *Op. cit.* p. 93.

(10) ELIADE, Mircea, **Tratado de História das Religiões**, Lisboa, Cosmos, 1978, Cap. XI.

(11) Cantigas 11, 111, 197, 241, etc..

(12) LE GOFF, Jacques, **L'Imaginaire Médiéval**, Paris, Gallimard, 1985.

(13) FABRE, Jean, **Le Miroir de Sorcière — Essai sur la Littérature Fantastique**, Paris, José Corti, 1992, p. 22.

(14) TODOROV, Tzvetan, **Introduction à la Littérature Fantastique**, Paris, Seuil, 1970, p. 28, 29.

(15) Tradução minha a partir da versão francesa, **Les Soirées du Hameau**, p. 41.

(16) Tradução minha de **Les Soirées du Hameau**, p. 34.