



ASPECTOS DO CÔMICO-GROTESCO NA PELEJA DE MANOEL RIACHÃO COM O DIABO, DO POETA LEANDRO GOMES DE BARROS

Gustavo Henrique Alves de LIMA¹
Francisco Cláudio Alves MARQUES²

Recebido: 27/02/2021

Aceito: 26/04/2021

RESUMO:

À luz da teoria do cômico-grotesco estudado por M. Bakhtin (2002), neste artigo pretendemos demonstrar que, apesar de terem sido empregadas durante o carnaval medieval com vistas ao nivelamento temporário entre representantes de diferentes classes sociais, na cultura popular do Nordeste brasileiro, mais especificamente nas pelejas realizadas entre cantadores negros e mestiços, estes se apropriaram das imagens grotescas da cultura cômica popular com a finalidade de assinalar e acentuar as diferenças étnicas e sociais, como ocorre na *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, de Leandro Gomes de Barros.

PALAVRAS-CHAVE: Cômico-grotesco. Literatura de Cordel. Peleja de Manoel Riachão com o Diabo. Leandro Gomes de Barros.

ASPECTS OF THE COMIC-GROTESQUE IN THE PELEJA DE MANOEL RIACHÃO COM O DIABO, BY LEANDRO GOMES DE BARROS

ABSTRACT:

This article is intended to demonstrate, in the light of the theory of the comical-grotesque studied by M. Bakhtin (2002), that despite having been employed during the medieval carnival with a view to temporary leveling among representatives of different social classes, in the popular culture of northeastern Brazil, more specifically in the pelejas performed between black and mestizo poets, they appropriated the grotesque images of popular comic culture in order to highlight and accentuate ethnic and social differences, as occurs in the *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, by Leandro Gomes de Barros.

KEYWORDS: Comical-grotesque. Cordel Literature. Peleja de Manoel Riachão com o Diabo. Leandro Gomes de Barros.

O CARNAVAL MEDIEVAL E A ESTÉTICA DO GROTESCO

Este trabalho busca demonstrar, com base na análise da *Peleja de Manoel Riachão com o diabo*, de autoria do poeta de cordel Leandro Gomes de Barros, como alguns aspectos do cômico-grotesco incidiram nessa disputa poética produzida no contexto do Nordeste brasileiro durante a Primeira República. Mais especificamente, discutiremos sobre os traços étnicos de repentistas negros hiperbolizados nos improvisos de repentistas brancos e mestiços. Na cantoria nordestina do final do século XIX, tais traços não só remetem ao cômico grotesco medieval como também funcionam como elementos plásticos que ajudam na construção da deformidade física e moral do oponente negro com

¹ Mestrando do Programa de Pós-graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, Campus de Assis-SP.

² Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH/USP. Professor no Departamento de Letras Modernas da FCL/Unesp-Assis

claras intenções de rebaixá-lo, não somente pelo fato de ser negro, mas especialmente porque, entre o final do século XIX e início do XX, no Nordeste principalmente, estabeleceu-se uma luta de classes entre ex-escravos – que viam na cantoria uma possibilidade de ascensão social – e brancos e mestiços – que viam ameaçado o lugar que ocupavam na sociedade nordestina, tanto em termos socioeconômicos como artísticos.

Para o filósofo russo Mikhail Bakhtin (2002), a estética do grotesco ganha forma no âmbito da cultura cômica popular medieval, com firmes raízes no carnaval da praça pública. Nos seus primórdios, o carnaval era uma festa popular pagã marcada pelo desejo dos foliões de subversão da ordem e de todas as imposições da Igreja e do Estado feudal. Bakhtin (2002) destaca que esse festejo era o melhor exemplo de resistência em que a infraestrutura, representada pelos “vilões”, se sobrepunha, embora temporariamente, à superestrutura – Igreja e Estado feudal. No carnaval medieval podia-se fazer quase tudo o que viesse à mente, inclusive sem punições: comia-se e bebia-se à vontade. O *cronotopo* da praça pública fazia com que as hierarquias fossem temporariamente abolidas, visto que era somente durante a festa que os representantes da alta sociedade se uniam aos integrantes das classes subalternas. Na “praça pública” todos eram “iguais”, não existindo diferença de sexo e classe social; pessoas de diferentes classes se encontravam para festejar, conversar e juntas, arquitetarem projetos de mudanças, embora muitas vezes utópicos. Era na praça pública medieval que as ideologias da infraestrutura tinham a possibilidade de ganhar estatuto de superestrutura, conforme Bakhtin (2002, p. 9):

Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em estados e corporações na vida diária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes.

Ao analisar a obra literária de François Rabelais, Bakhtin identifica uma gama de imagens que, de imediato, remetem à cultura cômica da praça pública. Dentre essas imagens, destacam-se as do cômico-grotesco, com relevo para a figura do diabo – espécie de fantoche alegre das diabruras medievais. Segundo Bakhtin (2002, p. 38), “O aspecto social do grotesco é a deformidade. A estética do grotesco é em grande parte a estética do disforme.” O corpo grotesco, como concebido no âmbito da cultura carnalizada,

[...] não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra

nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. [...] é um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. (BAKHTIN, 2002, p. 23)

A descrição das imagens grotescas do corpo no carnaval medieval não coincide completamente com aquela praticada em muitas das manifestações populares modernas, como as que ocorrem tanto na cantoria do final do século XIX como na literatura de cordel do início do século XX. Aqui, não raro, essas descrições passaram a ser utilizadas com vistas ao rebaixamento de determinados grupos étnicos e sociais por meio da descrição caricaturesca e hiperbólica do corpo.

O rebaixamento por meio do riso, ou seja, a transferência ao plano material e corporal de tudo que é elevado, espiritual e ideal é um traço marcante do realismo grotesco. Na antiga cultura cômica, muitos dos representantes da Igreja e do Estado eram intencionalmente retratados de forma caricaturesca. O “rebaixamento”, por meio da palavra e da caricatura, tinha a função de nivelar a todos e relativizar as diferenças, abolindo as barreiras entre as classes sociais. No geral, a carnavalização, como praticada por alguns autores do Renascimento, consistiu no processo de transposição das imagens do carnaval para a literatura e a arte. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin explica como se deu esse processo:

O Carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do Carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura. (BAKHTIN, 2015, p.139).

Francisco C. A. Marques (2012) destaca que vários fatores contribuíram para a preservação no imaginário coletivo do Nordeste canavieiro de alguns dos sedimentos da mentalidade medieval. Alguns dos aspectos mais marcantes do antigo carnaval europeu chegaram à região por duas vias:

a) através dos espetáculos populares, impregnados do aspecto cômico-carnavalesco da praça pública medieval e b) da literatura do Renascimento: Giovanni Boccaccio, François Rabelais, Molière e Gil Vicente, autores que transpuseram para a literatura inúmeros aspectos da vida na praça pública. (MARQUES, 2012, p. 133).

Para a análise que pretendemos realizar da *Peleja de Manoel Riachão com o diabo* nos interessa verificar como esses aspectos do cômico-carnavalesco incidiram em sua produção, e como

LIMA, Gustavo Henrique Alves de; MARQUES, Francisco Cláudio Alves. Aspectos do cômico-grotesco na *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, do poeta Leandro Gomes de Barros. In: *Revista Falas Breves*, n. 9, junho, 2021, Universidade Federal do Pará, *Campus* Universitário do Marajó-Breves, Breves-PA. ISSN 23581069

tais elementos contribuíram para a descrição cômico-grotesca dos traços étnicos dos cantadores negros, com claras intenções de rebaixá-los no âmbito de uma sociedade que acabara de abolir a escravidão e começava a enxergar certos grupos étnicos como uma ameaça na luta por espaços.

AS INÚMERAS CONFIGURAÇÕES DO DIABO NO IMAGINÁRIO COLETIVO

Uma das práticas mais comuns na cantoria nordestina do final do século XIX, consistia em associar a figura de cantadores negros ao demônio. Para tratarmos do processo de demonização do negro na cultura popular do Nordeste, é necessário investigar como a figura do diabo foi concebida nesse contexto, no entanto, tal associação vem de priscas eras e cabe aqui reconstruir alguns dos passos que conduziram a essa construção negativa.

O diabo, na consciência cristã da Idade Média, e até meados do século XIII, configurava-se apenas como uma oposição necessária à salvação humana, porém, com a grande crise do feudalismo no século XIV, essa figura começa a assombrar o imaginário social. A Igreja associa as catástrofes e o aumento da miséria à figura do diabo, elegendo-o como o único responsável pelos sofrimentos coletivos. Nesse mesmo período surge a demonologia, o estudo sistemático de demônios que se preocupava em traçar as características de tais figuras. (BOREAU, 2016). Ancorada nas descrições existentes na cultura popular e no imaginário social, a demonologia se preocupava em esboçar o perfil tanto físico quanto comportamental do demônio na tentativa de fazer com que os cristãos o reconhecessem e se protegessem de sua nefasta influência.

Na obra *O diabo no imaginário cristão*, Carlos Roberto F. Nogueira (2000) aponta que as representações fantasmagóricas do demônio eram múltiplas e que diversas eram as características grotescas apresentadas pelos demônios: possuíam anatomias animais ou semi-humanas ou deformadas, eram cobertos de pelos ou escamas, com cabeças de tamanho desproporcional ao corpo, chifres, olhos e bocas saltados, com inúmeras pernas, braços e cabeças, dentre outras propriedades aterrorizantes. Dentre as principais características desse ser, destaca-se o traço epidérmico, lembrado por Pierre de Lancre (1612, p. 68 *apud* NOGUEIRA, 2000, p. 64):

Pois se a vista de um demônio é tão espantosa acima de toda a consideração, será penoso ter pra sempre diante dos olhos tanta quantidade de perversos, aterrorizantes e furiosos demônios, cujas figuras podes imaginar assim. São mais negros que o breu, como aqueles que tomam a cor do fogo em que continuamente ardem, que é mãe de todo negror. Seus rostos são muito assustadores, seus olhos afundados e deles saem centelhas, os narizes rebaixados, ou muito rombudos, ou muito grossos, ou muito grandes e muito finos, de qualquer modo desproporcionais: as faces muito cadavéricas, as bocas muito grandes e muito abertas, sempre prontas a tragar: os

dentes muito grandes e muito agudos: as gargantas muito largas e todo o resto desta mesma maneira.

Todo esse imaginário europeu sobre o diabo é transplantado para o território brasileiro com a chegada dos colonizadores portugueses. Os dogmas e imagens do cristianismo foram disseminados durante o processo de catequização dos índios pelos jesuítas. Para o estabelecimento da ordem, a ideia de bem e mal eram apregoadas, e a figura do diabo era utilizada como suporte ideológico para disseminar o medo e a obediência. Vale ressaltar que, no Brasil, as culturas indígenas não assimilavam passivamente os dogmas impostos pela cultura católica europeia, mas sim os modificavam e, quando violentamente obrigados, faziam adaptações de acordo com suas próprias cosmovisões.

Relembrando algumas ocasiões em que missionários tentaram doutrinar sua aldeia por meio da “palavra de Deus”, um xamã yanomami explica como sua tribo começou a questionar muitos dos ensinamentos cristãos impostos:

Essas palavras de *Teosi* são palavras de outra gente. Não são as de nossos antepassados. Apesar disso, naquele tempo, nos esforçávamos por repeti-las sem parar na companhia dos brancos. Às vezes, alguns de nós começavam a rir às escondidas quando alguém enrolava a língua e os imitava desajeitadamente. Eu mesmo zombei assim dos outros muitas vezes! Mas dentro de mim, pensava: “Devemos dar dó de ver! Fechamos os olhos para falar com *Teosi* e não vemos nada. Dirigimo-nos a ele sem nem ao menos saber quem ele é!”. É verdade, cada um de nós tentava, no fundo do peito, se dirigir a *Teosi*. Mas por mais que nossos ouvidos estivessem atentos, não ouvíamos nunca suas palavras. Por isso, naquela época, eu costumava me perguntar: “Com que se parece a voz de *Teosi*? Será que um dia vai finalmente responder?”. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.260)

Muitos Autos produzidos pelo Padre José de Anchieta apontam o diabo como um personagem importante no processo de difusão da fé cristã no Novo Mundo. No auto *O Pelote Domingueiro*, versão religiosa de poemas laicos portugueses que circulavam na Europa, José de Anchieta esboça algumas características do diabo:

ATO I

Já furtaram ao moleiro / o pelote domingueiro.
Se lho furtaram ou não, / bem nos pesa a nós com isso!
Perdeu-se com muito viço / o pobre moleiro adão.
Lúcifer, um mau ladrão / lhe roubou todo o dinheiro
/ co’o pelote domingueiro. / (...)
(...) Era uma peça, a mais fina / de todas quantas tivera.
Se ele bem a defendera, / não jogaram de rapina. /
A cobra ladra e malina
com inveja do moleiro, / apanhou-lhe o
domingueiro (...). (ANCHIETA, 1977, p. 118-119)



Em Anchieta o diabo é representado como um “mau ladrão”, e nessa perspectiva é possível também identificar algumas das características do diabo medieval como sua astúcia, inveja e maldade, tal como seu nome Lúcifer, que caracteriza uma denominação importante no imaginário popular; nesse auto de Anchieta, em específico, não temos a descrição das suas características epidérmicas.

De acordo com Luiz Santa Cruz (1963), ao chegar ao Nordeste brasileiro por meio das Santas Missões sertanejas, esse diabo europeizado adquire características próprias que vão ser enriquecidas, de modo que se torna um personagem de extrema importância na cultura popular nordestina. Ao descrever as características da demonologia em terras nordestinas, Santa Cruz assevera que

A demonologia do nosso romanceiro popular é evangelizadora e missionária, sim, mas de antimissão, ou contrária em tudo ao diabo, cujas proezas e artimanhas procuram celebrar, desmoralizando-as e a seu autor infernal. Toda uma demonologia popular de luta contra o “Príncipe das Trevas”, mas luta aberta e declarada, sem meios-termos e nem tergiversações, uma poética que não se escuda em ensalmos supersticiosos, receosa, acaso, de fazer face ao grande adversário do gênero humano. (SANTA CRUZ, 1963, p. 5)

De acordo com Santa Cruz (1963), o diabo representaria, por muitos anos, o próprio lusitano, um diabo branco e humanizado, personificado na figura do colonizador, bem mais maléfico que o descrito nos autos de Anchieta, porém, com a instauração do sistema escravocrata, o diabo passa a ser associado ao negro por “simples vigarice escravista do colono” (SANTA CRUZ, 1963, p. 9). Ainda segundo o autor, era o colono que, no Nordeste, divulgava “a heresia do ‘negro sem alma’ e a credence demonográfica do ‘negro com parte com o Diabo’” (*idem*), atitude que certamente servia para justificar o sistema opressor.

Essa tradição de demonização do negro, que vinha desde a Idade Média, como vimos com a descrição do diabo feita por Pierre de Lancre, ganha um reforço com a literatura de cordel, e isso ocorre devido a diversos fatores, sendo um deles a legitimação do sistema escravocrata. Além do estigma da escravidão se apresentar como um dos vetores das hostilidades contra negros e negras no Nordeste, a historiografia oficial registra que a relação entre brancos nativos – ou que se autodenominavam brancos – e negros, começa a se tornar conflituosa logo após a Independência. Emília Viotti da Costa (2010) observa que naquele período o nacionalismo brasileiro tentava se afirmar sob a forma de um antiportuguesismo inflamado. A historiadora salienta que, muito embora elementos de origem portuguesa participassem dos movimentos revolucionários, a maioria dos que aderiram a esses movimentos era de origem brasileira, e, não raro, “as hostilidades contra Portugal tomaram o aspecto de uma luta racial entre os ‘mestiços’ e os ‘branquinhos do reino’”. (COSTA, 2010, p. 35).



É importante destacar que, nesse conflituoso cenário de lutas raciais e ideológicas, muitos negros procuravam se alinhar racialmente com o colonizador por meio do “embranquecimento”, sendo por esse motivo denominados “caiados”. De acordo com o *Dicionário da escravidão negra no Brasil*, organizado por Clóvis Moura e Soraya Silva Moura (2004), o termo “caiados” referia-se aos “mestiços, muito deles mulatos (pardos livres), que queriam passar por brancos”. Ainda segundo os autores, “Os caiados eram quase sempre indivíduos que haviam conseguido fortuna ou posição social mais elevada e que, por isso, se afastavam da grande massa oprimida composta de afro-brasileiros.” (MOURA; MOURA, 2004, p. 78).

Nesse período de relativo enfraquecimento da escravidão nas províncias do país, de criação da imprensa e instauração das estradas de ferro, tal como a difusão de ideias e leis emancipacionistas, estabelece-se um cenário explosivo. Nesse contexto a cantoria surge como uma oportunidade para que negros e afrodescendentes “negociem” sua liberdade ou, se forros, consigam adentrar espaços menos estigmatizados na sociedade. De acordo com Paulo Iumatti (2020), naquele momento da nossa história as cantorias surgiram como espaços em que,

[...] escravizados, libertos e livres, negros e “brancos”, poderiam medir suas forças poéticas – e, em última instância, seu domínio da língua (raciocínio, métrica, rima, ritmo, imagens etc.) – em duelos que podiam chegar a dramatizar as relações sociais e raciais potencialmente em xeque mostra, [...], todo o abalo simbólico de uma sociedade que, apesar do enfraquecimento do trabalho servil, se preparava para uma transformação cujas consequências eram ignoradas, e que gerava novos terrenos de sonhos, utopias e disputas. (IUMATTI, 2020, p. 55).

Na literatura de cordel pioneira temos o registro de várias pelejas que refletem essas lutas de classes entre negros e mestiços que se autodenominavam brancos na tentativa de angariarem, por meio da cantoria, direito à voz e a possibilidade de ascenderem socialmente.

O GÊNERO PELEJA E SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO

Famosas pelejas envolvendo cantadores supostamente brancos e cantadores negros sobreviveram durante décadas no imaginário popular nordestino. Esse gênero poético, herdeiro da *tenção* ibérica, consiste em uma batalha virtual em versos entre dois cantadores. A *tenção*, por sua vez, é um gênero lírico com origem na poesia trovadoresca provençal, estendendo-se depois a todo o ocidente latino, e consiste em uma cantiga de mestria dialogada em que dois trovadores travam uma espécie de disputa poética sobre um determinado assunto, compondo cada um geralmente o mesmo número de estrofes (“coplas”). No *Diccionario técnico de la música*, de Felipe Pedrell, temos a seguinte definição de *tenção*:

LIMA, Gustavo Henrique Alves de; MARQUES, Francisco Cláudio Alves. Aspectos do cômico-grotesco na *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, do poeta Leandro Gomes de Barros. In: *Revista Falas Breves*, n. 9, junho, 2021, Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Marajó-Breves, Breves-PA. ISSN 23581069



Tensión ou *tenzón*, *tenza*, *tenzone* ou *tenzona*, (italiano) composição poética trovadoresca que consistia em um diálogo ou polêmica sustentada por dois trovadores. Esse gênero de poesia, além de *tensión*, *tensió* ou *contensió* (contenção, emulação) foi denominado *jocpartic* (jogo dividido ou distribuído) porque os participantes compartilhavam o assunto entre si. (PEDRELL, 1897, p.448, grifos do autor).³

Essas batalhas poéticas, tal como a conhecemos, antes de serem compiladas por folcloristas e poetas da literatura de cordel, começaram a ser compostas de improviso e difundidas oralmente a partir da segunda metade do século XIX. As antigas pelepas eram geralmente marcadas por insultos e descrições hiperbólicas das características físicas e das habilidades poéticas dos oponentes. Geralmente o cantador se valia dos pontos considerados “fracos” de seu oponente para construir uma espécie de território poético – denominado Marco –, composto por insultos de ordem física e (ou) cognitiva, referentes à arte da ciência – arte de cantar em versos dialogando com os saberes científicos, filosóficos e históricos da época. Nas batalhas entre um cantador negro e um cantador “branco” o rival do repentista negro procura sempre alardear sua poética se valendo de insultos inerentes à raça e à posição social do oponente. Assim, o cantador branco, em seus insultos, reproduz parte do imaginário construído sobre o negro durante o regime escravocrata, em que se pregava, inclusive por meio de teorias científicas, a inferioridade dos africanos e seus descendentes.

Nesse período, aos cativos era amplamente negado o direito ao conhecimento letrado. Ensinar um escravo a ler e escrever era considerada uma prática de retrocesso. Apesar disso, alguns escravos, muitas vezes por conta própria, aprenderam a ler e escrever. Também existiram escravos, mas precisamente no Nordeste do Brasil, que possuíam habilidades na arte de cantar em versos nas cantorias e emboladas de coco. Tanto o cativo alfabetizado, como o que possuía a habilidade de cantar em versos, era privilegiado em relação aos demais, visto que alguns cantadores que se encontravam nessa condição conseguiram acumular o capital necessário para comprar a sua liberdade, um exemplo disso é o do cantador Fabião das Queimadas, do Rio Grande do Norte, que depois de atuar muitos anos na cantoria, obteve sua carta de alforria.

Para entender melhor a poética do insulto, especialmente nesse contexto, é necessário ressaltar alguns vetores que foram cruciais para a construção negativa da imagem do negro na sociedade

³ Composición poético trovadoresca que consistíaen un diálogo ó controversia sostenida por dos trovadores. Este género de poesía, á más de *tensión*, *tensió*, ó *contensió* (contención, contienda, emulacion) era llamado *jocpartit* (juego partido ó repartido) porque los concurrentes se repartíam el asunto, y también partía, parti ment . (PEDRELL, 1897, p.448, grifos do autor)

escravocrata. Para corroborar esse sistema vigente, muitas teorias pseudocientíficas foram elaboradas.

A partir de meados do século XIX, segundo Lilia Schwarcz (1993), o Brasil se torna palco de teorias de pensamentos científicas, como o positivismo, o evolucionismo e o darwinismo. *A Origem das Espécies*, de Charles Darwin, publicada em 1859, teve um grande impacto na formação de ideias que ajudaram a sustentar determinadas posturas racistas. Alguns autores, em sua interpretação do darwinismo social, contribuíram para difundir tais posturas e um deles foi Ernest Renan, segundo o qual existiam três grandes raças – branca, negra e amarela –, específicas em sua origem e desenvolvimento. Lília Schwarcz observa que Renan sustentava a tese de que os grupos negros, amarelos e miscigenados “seriam povos inferiores não por serem incivilizados, mas por serem incivilizáveis, não perfectíveis e não suscetíveis ao progresso.” (SCHWARCZ, 1993, p. 82).

Essas teorias raciais ganharam ainda mais adeptos no país com a chegada de viajantes estrangeiros, inclusive por meio de seus relatos sobre o negro e o mestiço. Esses estudiosos contribuíram para a cristalização da imagem de inferioridade do negro em relação ao homem branco, sendo que os meios de comunicação da época ajudaram a veicular essas ideias. É possível observar esse posicionamento em artigos publicados na *Revista do IHGB*, periódico que, de acordo com Schwarcz (1993), avistava o negro como impedimento à civilização.

Essa visão racial, com ares de científica, somada à associação do negro com a figura do diabo, como vimos no tópico anterior, está refletida nas batalhas poéticas, como veremos mais adiante na análise da *Peleja de Manoel Riachão com o diabo*, disputa do início do século XX cuja autoria é atribuída ao pioneiro da literatura de cordel Leandro Gomes de Barros.

A PELEJA ENTRE RIACHÃO E O “DIABO”

A *peleja de Manoel Riachão com o diabo* traça um esboço das relações sociais típicas de seu contexto de produção: o Nordeste do Brasil pós Independência e pós Abolição. O título corrobora a associação do negro com a figura do diabo e toda a peleja segue nessa direção. Logo nas primeiras estrofes do poema, a voz narrativa se apropria do grotesco corrente na cultura popular para caracterizar o oponente negro:

Riachão estava cantando
 Na cidade do Assú
 Quando apareceu um negro
 Da espécie de urubu
 Tendo a camisa de sola
 E calças de couro cru.

Beijos grossos e virados
 Como a sola do chinelo
 Um olho muito encarnado
 O outro bem amarelo
 Esse chamou Riachão
 Para cantar um martelo. (BARROS, 2008, p.1)

Aqui, a imagem grotesca é construída a partir de referências da fauna local, no caso da peleja, o urubu, ave de rapina bastante conhecida por alimentar-se de organismos em decomposição, e também associada à “caipora” (azar). À medida que o debate avança, as características físicas do cantador negro vão sendo descritas de maneira hiperbólica, provocando o riso, característica estética do grotesco. Essa descrição caricaturesca, com traços emprestados do cômico-grotesco, entra como elemento plástico na narrativa com intenções claramente rebaixadoras, e não niveladoras, como ocorria no cômico-grotesco do carnaval europeu: lá, se rebaixava para nivelar; aqui, se rebaixa por motivos claramente raciais. Outra intenção bastante clara é a de destronar o cantador negro, que começa a obter, por suas habilidades poéticas e musicais, sucesso na cantoria.

Segundo Bakhtin, a boca ocupa um papel importante na construção do corpo grotesco: “para o grotesco, a boca é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador”. (BAKHTIN, 2002, p. 277). Nota-se a construção de imagem semelhante logo nos primeiros versos da segunda estrofe da peleja, quando Riachão descreve seu rival nos seguintes termos: “Beijos grossos e virados/Como a sola do chinelo”. Na peleja, os “beijos”, sobressaindo-se com relação às demais partes do rosto, sinonimizam a boca e, por extensão, a voz, e é exatamente isso que incomoda o oponente. Incomodava o fato de um cantador negro, inclusive muito habilidoso na arte do improviso, adentrasse com tanto sucesso um espaço dominado por cantadores brancos ou mestiços supostamente herdeiros da arte trovadoresca ibérica.

Em seus insultos, Riachão questiona a liberdade do contendor e, para isso, se vale da sua condição de homem livre na tentativa de construir, durante o debate, certa vantagem em relação ao cantador negro. Essa discussão cantada reproduz certas disputas raciais existentes tanto à época da escravidão como no pós Abolição em que o “branco” sempre tentava levar vantagem sobre o negro, ancorado na crença de sua superioridade racial.

Em uma batalha de rimas ocorrida em Patos/PB, em 1874, questionado pelo afamado rival Romano do Teixeira, quanto à sua liberdade – “Quedê o teu passaporte,/A tua carta de guia,/ No lugar

onde eu habito,/Negro fugido não pia.” –, o cantador e também escravo Inácio da Catingueira assim responde em sextilhas:

Seu Romano eu sou cativo,
 Não nego aquilo que sou,
 Quando vou para uma festa,
 Foi meu senhor quem mandou,
 E quando saio escondido,
 Ele sabe para onde eu vou. (ATAÍDE, 1939, p. 1)

Os cantadores negros ainda não forros, mas que tinham certa familiaridade com a viola, eram autorizados por seus senhores a se apresentarem nas cantorias. A crença de que cantadores negros se apresentavam nas rodas de cantoria com a permissão de seus senhores é corroborada por pesquisadores como Irani Medeiros (2017, p. 28):

O registro digno de nota era a liberdade do cantador-escravo ausentar-se do trabalho, viver como andarilho, batendo-se com os violeiros de outras localidades. Os senhores donos de tais escravos nada cobravam de seus ganhos nem tinham direitos à percentagem nos rendimentos.

É mais provável que cantadores escravos tivessem relativa liberdade para sair de suas fazendas porque, quando cantavam, davam visibilidade aos nomes de seus senhores na região, pois informavam, antes ou durante o improviso, a que casa pertenciam.

Na peleja de Riachão com o “diabo”, em resposta aos insultos relacionados com sua capacidade intelectual, o cantador negro pede ao adversário que afine sua viola e entre no duelo, ao que Riachão responde:

Vejo um vulto tão pequeno
 Que nem posso enxergar
 Julgo que não precisa
 Nem a viola afinar
 Pela ramagem da árvore
 Vê-se os frutos que ela dá. (BARROS, 2008, p. 2)

Nesse trecho torna-se evidente a intenção de Riachão em rebaixar o oponente em virtude de sua origem, prática muito comum na sociedade escravocrata, segundo o imaginário social da época plasmado à luz das correntes científicas, segundo as quais o negro não possuía habilidades cognitivas para desenvolver as coisas do espírito. Nos versos seguintes, ambos os cantadores citam figuras bíblicas, como Josué, Salomão e Moisés. A peleja começa a adentrar o terreno do religioso e a partir daí, o cantador negro começa a mostrar superioridade intelectual, em contraposição ao imaginário corrente:

Sou professor de matérias



Que sábio não as conhece
 A lei que eu dito no mundo
 O próprio rei obedece
 Meus feitos são conhecidos
 A fama se estende e cresce. (BARROS, 2008, p. 5)

Na continuação, Riachão vai cantando uma série de supostos conhecimentos científicos certamente adquiridos em compêndios escolares e almanaques, alegando conhecer os mecanismos de rotação da terra e da formação da chuva. O negro responde à altura a todas as perguntas, e ainda acrescenta seu conhecimento em Geografia, o que deixa Riachão desconfiado quanto à sua verdadeira identidade, associando-o ao demônio em conformidade com o imaginário popular de que o diabo tudo sabe e vê.

Riachão disse consigo
 Esse negro é um danado
 Esse saiu do inferno
 Pelo demônio mandado
 E para enganar me veio
 Em um negro transformado. (BARROS, 2008, p. 8)

Quando questionado sobre sua verdadeira identidade, o cantador negro responde:

Você sabendo eu quem sou
 Talvez que fique assombrado
 Superior a você
 Comigo tem se espantado
 Os grandes da sua terra
 Eu tenho subjugado. (BARROS, 2008, p. 9)

A imagem do negro começa a apresentar características incomuns às de uma pessoa normal, levando o desafiante a ficar preocupado. Quando começa a narrar a história de sua linhagem, Riachão é surpreendido, pois o negro começa a revelar, sarcasticamente, detalhes da vida pessoal de seu oponente:

Conheci muito seu pai
 Que vivia de pescar
 Sua mãe era tão pobre
 Que vivia de um tear
 Seu padrinho tomou você
 Levou-o para criar

[...]

Eu sei do dia e da hora
 Que nasceu seu bisavô
 Chamava-se Ana Mendes
 A parteira que o pegou



E conheci muito o frade
Vi quando ele o batizou. (BARROS, 2008, p. 10-11).

Nesse momento, Riachão coloca em suspeição a idade de seu oponente, ficando intrigado por toda aquela sabedoria apresentada pelo cantador negro. Aqui prevalece a crença de que o diabo conhece tudo, e o oponente se vale desse imaginário para reforçar a nefasta associação, principalmente quando os dois começam a utilizar argumentos teológicos na batalha. Carlos Roberto F. Nogueira (2000), referindo-se ao imaginário europeu sobre o diabo, tece as seguintes considerações sobre a suposta sabedoria atribuída àquele ser:

O diabo possuía também uma atração especial pelas conversas piedosas e argumentos teológicos (pois não era, desde os primeiros tempos do Cristianismo, o causador dos cismas e heresias?). Ele e seus comandados conheciam todas as línguas e sempre falavam às suas prováveis vítimas em sua língua nativa. (NOGUEIRA, 2000, p. 62).

Sabemos que o demônio é uma figura típica do cômico popular, presente em muitas produções marcadas pelo cômico-grotesco. Bakhtin observa que “a diabrura, embora pertencendo ao mistério, é aparentada ao carnaval, escapava do palco, misturava-se à vida da praça pública, gozava dos direitos particulares do carnaval (familiaridade e liberdade).” (BAKHTIN, 2002, p. 233)

Nessa peleja reproduzida por Leandro Gomes de Barros no início do século XX, a figura do demônio vai se revelando na figura do cantador negro. Segundo Bakhtin (2002, p. 233), “A representação sem palco da liberdade utópica permite vingar-se de verdade de um inimigo dessa liberdade”. Na referida peleja, ao que tudo indica, o negro, uma vez associado ao demônio, parece vingar-se de seu oponente histórico, o cantador branco filho do colonizador, causador de sua opressão. Não podemos deixar de levar em consideração o fato de que essa peleja foi reproduzida por um dos expoentes da literatura de cordel, integrante da elite de poetas e cantadores da região. Na verdade, o que Leandro Gomes de Barros reproduz, nessa versão de uma cantoria que provavelmente deve ter acontecido, é o imaginário corrente sobre o negro.

Continuando nossa leitura da peleja, temos que levar em consideração também as observações feitas anteriormente, de que desde o período medieval o diabo vinha sendo caracterizado com os traços étnicos do negro. (PIERRE DE LANCRE, 1612 apud NOGUEIRA, 2000). Tais imagens cristalizaram-se no imaginário social nordestino em função das várias histórias que se fundiram, ajudando, de certo modo, a reforçar essa crença. Mário Souto Maior (1975) menciona no livro *Território da danação* uma dessas histórias que contribuíram para a difusão de tais imagens, intitulada “Era o diabo, mesmo?”. Nessa história, ao descrever as características do diabo, o narrador se refere à sua cor: “Um dia, numa véspera de São João, chegando lá por volta das onze da noite, já com a cara LIMA, Gustavo Henrique Alves de; MARQUES, Francisco Cláudio Alves. Aspectos do cômico-grotesco na *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, do poeta Leandro Gomes de Barros. In: *Revista Falas Breves*, n. 9, junho, 2021, Universidade Federal do Pará, *Campus* Universitário do Marajó-Breves, Breves-PA. ISSN 23581069

cheia, apareceu um indivíduo magrinho, piquinininho e negrinho. Olhei pra ele e vi que seu rosto era comprido, nariz muito longo, e vi que aquilo não era gente.” (SOUTO MAIOR, 1975, p. 33). Na mesma obra, o autor recupera alguns termos pelos quais o diabo era conhecido, dentre eles “negrão” ou “negão”:

NEGRÃO ou NEGÃO: Apelativo popular do diabo no Nordeste, registra Eduardo Campos (1/1973/CE). Os brancos dizem que o Diabo é preto, é um negro, negrão, negão. Os pretos dizem que o diabo é branco. E São Tomás de Aquino viu o Diabo – era um etíope, um negro. (SOUTO MAIOR, 1975, p. 57).

Caminhando para o final do desafio, o cantador negro relata um episódio da vida de Riachão em que o teria livrado da morte:

Eu protejo você tanto
Que o defendi de morrer
Você se lembra da onça
Que uma vez quis lhe comer?
Que apareceu um cachorro
E fez a onça correr. (BARROS, 2008, p. 12)

Nessa peleja observamos um comportamento da figura do diabo diferente daquele apregoadado pela ideologia cristã, visto que a imagem do diabo difundida pela Igreja é a de um ser aterrorizante, utilizada para a disseminação do medo, na tentativa de aterrorizar os integrantes da sociedade medieval com vistas a fazê-los cumprir as normas estabelecidas pelo clero e pelo Estado feudal. Na cantoria ele se apresenta como um ser que presta serviço social, protegendo a população, como é possível verificar na estrofe supracitada. Essa figura, ora carnavalizada na literatura de cordel, tinha uma função ímpar na desconstrução das verdades pregadas pela cultura oficial. De acordo com Bakhtin (2002, p. 232),

[...] mesmo quando ficavam dentro dos limites dos papéis que lhes eram atribuídos, os diabos conservavam uma natureza profundamente extraoficial. Injúrias e obscenidades faziam parte do seu repertório: agiam e falavam contrariamente às concepções oficiais cristãs como, aliás, o exigia o papel.

Na estrofe seguinte, o cantador negro, assumindo o papel do diabo, mostra para seu contendor que obteve sucesso na vida sem esforço algum, e que aquela visão bíblica de sucesso pregada pela Igreja não condiz com a realidade. Atos dessa natureza, considerados heréticos, eram muito comuns no carnaval da “praça pública” medieval; aqui, a blasfêmia é colocada intencionalmente na boca do cantador negro:

Teu vizinho e parente
Enricou sem trabalhar
Teu pai trabalhava tanto



E nunca pode enricar
 Não se deitava uma noite
 Que não deixasse de rezar. (BARROS, 2008, p. 14-15).

Apesar de o demônio não se apresentar na forma de um ser aterrorizante, na versão de Leandro parece existir toda uma intenção subjacente, pois à medida que essa figura se funde à imagem do negro, o contendor está muito mais preocupado em rebaixar o seu adversário. Este, por sua vez, se vale de uma série de características do imaginário social inerentes ao demônio na construção da imagem de seu oponente, na tentativa de rebaixá-lo ao status de um ser diabólico. Ao final do poema, Riachão utiliza outro argumento para reforçar sua tese:

Riachão disse consigo
 De onde veio esse ente
 Que de toda minha vida
 Conhece perfeitamente
 Este será o diabo
 Que está figurando gente? (BARROS, 2008, p. 13).

O contendor empresta do imaginário cristão a ideia de que o diabo podia se disfarçar em qualquer pessoa, conforme observa Nogueira (2002, p. 62):

O demônio podia aparecer como um homem galante, ou como uma bela mulher, incitando os mortais à luxúria; ou tentava agarrar o imprudente sob a forma de um padre, um mercador, ou um de seus vizinhos. Satã era um ator tão brilhante que se dizia ter ele aparecido a São Martinho personificando Cristo, e somente a afortunada intervenção do Espírito Santo havia possibilitado ao santo desmascarar a fraude. Frente a essa capacidade de manifestação do demoníaco, a comunidade cristã se via submergida em um delírio persecutório, presa a um estado mental no qual surgia constantemente a dúvida de identidade dos próprios amigos.

Em uma das versões da peleja entre Manoel Riachão e o diabo, mais especificamente na publicada pela Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), Rio de Janeiro 2008, na estrofe final o poeta, como costumava fazer na maioria de suas narrativas satíricas ou polêmicas, elege um alibi para a história cantada, na tentativa de isentar-se dos fatos ali apresentados:

Essa história que escrevi
 Não foi por mim inventada:
 Um velho daquela época
 Tem ainda decorada,
 Minha aqui são as rimas
 Exceto elas, mais nada. (BARROS, 2008, p. 16)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da leitura analítica da peleja percebemos como alguns aspectos do cômico-grotesco medieval incidiram na produção de determinados artefatos da cultura popular do Nordeste brasileiro. Na peleja analisada o poeta Leandro Gomes de Barros soma antigas crenças sobre a figura do diabo, herdadas do imaginário medieval, às do imaginário popular do Nordeste brasileiro para construir a imagem de um diabo com uma atitude “às avessas” do oficial. Em parte ele aparece com traços emprestados do grotesco; e em parte como figura protetora, capaz de dar bons conselhos e pregar a verdade, assumindo um perfil bastante distinto daquele esboçado pela ideologia oficial na Idade Média. Na verdade, na peleja analisada o poeta Leandro Gomes de Barros se apropria do imaginário corrente sobre o diabo para associá-lo ao negro, reproduzindo o contexto de lutas étnicas e sociais que marcaram o Nordeste após a Abolição, sendo que as disputas verbais entre cantadores negros e mestiços se constituía como uma espécie de microcosmo dessa realidade social.

Em relação à característica epidérmica do diabo apresentada no texto, levando em consideração os fatores históricos mencionados, relativos ao Nordeste, percebemos que desde os primórdios da colonização o negro foi visto como uma figura diabólica pelos colonizadores, devido às suas características físicas, suas práticas religiosas, crença reforçada pelas teorias racialistas difundidas no século XIX.

Na peleja entre Manoel Riachão e o cantador negro, notamos que o oponente “branco” se vale de todo esse imaginário corrente e dos elementos plásticos da estética do grotesco para rebaixar seu oponente, fazendo-o por ressaltar suas “deformidades físicas” e morais. Ao caricaturizar seu oponente com os traços do grotesco, afirma sua semelhança com o diabo e o disforme, com a precípua finalidade de rebaixá-lo moral e fisicamente em um contexto de lutas por ascensão social e reconhecimento artístico. Obviamente que não seria fácil para um cantador de origem africana subir o pedestal dos cantadores nordestinos, tradicionalmente ocupado por cantadores e violeiros que se diziam continuadores da tradição trovadoresca ibérica.

REFERÊNCIAS

- ANCHIETA, J. de. **Teatro de Anchieta**: obras completas. Vol. III. Originais acompanhados de tradução versificada, introdução e notas P. Armando Cardoso S. J. São Paulo: Edições Loyola, 1977.
- ATAÍDE, João Martins de. **Peleja de Romano e Inácio da Catingueira**. Recife: [s.l.], 1939.
- BARROS, L. G. **Peleja de Riachão com o diabo**. Rio de Janeiro: ABLC, 2008.



BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília: Tradução de Yara Frateschi Vieira. Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2002.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5.ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BOREAU, A. **Satã herético**: o nascimento da demonologia na Europa medieval (1260-1350). Trad. Igor Salomão Teixeira. Campinas: Ed. Unicamp, 2016.

COSTA, E. V. da. **Da Monarquia à República**: momentos decisivos. 9.ed. São Paulo: Ed. da Unesp, 2010.

IUMATTI, P. T. **Cantos de guerra**: cantadores negros e as disputas em torno do gênero do Marco (1970-1930). São Paulo: Alameda, 2020.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARQUES, F. C. A. **Um pau com formigas ou o mundo às avessas**: a sátira na poesia popular de Leandro Gomes de Barros. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2014.

_____. Aspectos do cômico-carnavalesco medieval na literatura de cordel. In: OSORIO, E. M. R. (Org.). **Mikhail Bakhtin**: A poética sociológica e os estudos culturais. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2012. 131-147.

MEDEIROS, Irani. **Fabião das Queimadas**: de vaqueiro a cantador. Natal, RN: CJA Edições, 2017.

MOURA, C.; MOURA, S. S. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2004.

NOGUEIRA, C. R. **O diabo no imaginário cristão**. Bauru, SP: Edusc, 2000.

PEDRELL, F. **Diccionario técnico de la música**. 2.ed. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 2009. [1897 1ª ed].

SANTA CRUZ, L. O diabo na literatura de cordel. **Cadernos brasileiros**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 3-14, set./out. 1963.

SOUTO MAIOR, M. **Território da danação**: O diabo na cultura popular do Nordeste. Rio de Janeiro: Liv. São José, 1975.

SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças**. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LIMA, Gustavo Henrique Alves de; MARQUES, Francisco Cláudio Alves. Aspectos do cômico-grotesco na *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, do poeta Leandro Gomes de Barros. In: *Revista Falas Breves*, n. 9, junho, 2021, Universidade Federal do Pará, *Campus* Universitário do Marajó-Breves, Breves-PA. ISSN 23581069