

## DIABO E CULTURA POPULAR\*

Silvia Maria AZEVEDO\*\*

---

*RESUMO: O presente trabalho focaliza a figura do diabo participando de duas expressões da chamada cultura popular medieval. Por meio de espetáculos como o Carnaval, a Festa dos Loucos, a Festa do Asno, procurei aprender, através da figura demoníaca, o intercâmbio entre duas formas de cultura — uma, séria, religiosa, feudal — relacionada com o mundo das instituições medievais — outra, cômica, irreverente, profana — ligada ao mundo medieval não institucionalizado.*

*UNITERMOS: Idade Média; literatura; teatro; antropologia; filosofia; carnaval; cultura popular; festas populares; diabo.*

---

Na pesquisa de Paoli Toschi acerca das máscaras demoníacas do Carnaval, o autor observa que as máscaras de Carnaval são a representação de seres do mundo do inferno, de demônios, de almas dos mortos, de feiticeiras, isto porque “Carnavale è una festa propiziatoria della fertilità delle terra, dell’abondanza delle messi. Ora, per generare la nuova spiga o la nuova pianta, il seme deve trascorrere un periodo più o meno lungo sotto terra. Là nel buio delle plaghe inferne, stanno le potenze della generazione, le divinità sotterranee, i demoni, le anima degli avi che nella giornata fatidica del ricominciamento dell’anno, dell’eterno ritorno del ciclo produttivo, evocati da appositi riti, compaiono sulla terra, e vi esercitano la loro forza”. (6, p. 227)

O estudo de Paoli Toschi engloba a pesquisa sobre a presença de máscaras demoníacas no Carnaval em várias regiões da Itália, e as transformações das máscaras diabólicas carnavalescas em outras personificações demoníacas como Arlequim, *Zanni* e Polichinelo que, provenientes da tradição popular italiana, como as máscaras que as representam, serão incorporadas à “*commedia dell’arte*”, ai conservando seu caráter original.

O diabo ou, mais propriamente, as máscaras demoníacas, não figuram apenas no Carnaval, como ainda observa aquele autor, mas são encontradas também numa série de ritos propiciatórios primaveris e em outras festas de significado equivalente, como a Páscoa. Mas, enquanto no Carnaval o caráter pagão da presença demoníaca é evidente, na Páscoa, por exemplo, é difícil distinguir o elemento demoníaco pré-cristão, uma vez que nesta festa a máscara diabólica assume a configuração do demônio segundo a concepção cristã. (6, p. 177)

A importância desta colocação está relacionada com o intercâmbio, na Idade Média, entre cultura oficial e cultura popular, e com espaço e o desempenho do diabo no

---

\* Este texto originalmente fazia parte de uma Dissertação de Mestrado, onde foi estudado o papel do diabo no contexto mais específico do teatro religioso medieval.

\*\* Departamento de Filosofia — Faculdade de Educação, Filosofia, Estudos Sociais e da Documentação — UNESP — 17500 — Marília — SP

teatro religioso nos quadros da comicidade. E aqui talvez seja importante, para o estudo do cômico via diabo, no teatro religioso, acompanhar mais um pouco Paoli Toschi sobre a origem de Arlequim. Observando que a origem daquela figura demoníaca deve ser procurada na Europa centro-ocidental ou setentrional, o autor aponta a *Divina Comédia*, de Dante, (Inferno, cantos XXI e XXII) como o primeiro relato, na Itália, onde Arlequim aparece, sob o nome de *Alichino*, e, segundo os traços originais, como diabo cômico. A fonte da representação de *Alichino*, ou Arlequim, na *Divina Comédia*, como diabo cômico, Dante provavelmente encontrou, como sugere Paoli Toschi, nas figuras demoníacas que figuravam nas festas das estações. A prova, o autor encontra-a na crônica de Giovanni Villani (livro VIII, cap. LXX), que informa acerca de uma famosa “diablerie” ocorrida em Firenze, em 1304, a 1.º de maio, data que corresponde ao início do ciclo da primavera. (6, p. 205)

A fusão do demoníaco e do cômico na mesma personagem é traço constante não só do diabo das máscaras carnavalescas, como também das suas posteriores configurações como Arlequim, *Zanni* e Polichinelo. Enquanto essas figuras demoníacas do Carnaval — e que se constituirão nas “diableries”, profusas sobretudo nos dramas franceses — serviram de inspiração à demonologia de Dante, os diabos da *Divina Comédia*, ou, “la fiéra compagnia dei diavoli della quinta bolgia”, serão ao mesmo tempo personagens que assustam e fazem rir.

No entanto, se é certo que o diabo enquanto personagem da cultura medieval, como nos dramas sacros, foi moldado sobretudo como adversário do Bem, o que significa que os autores das representações sagradas basearam-se principalmente nos textos canônicos, não é possível isolar a interferência da comicidade de essência popular também na configuração da figura demoníaca no teatro religioso da Idade Média.

A força da cultura cômica popular tem no Carnaval uma das expressões de maior penetração nos quadros amplos do cotidiano medieval. Mas o Carnaval é apenas uma das inúmeras manifestações daquela cultura; ao seu lado estão as obras cômicas representadas nas praças públicas (p. ex., a Festa dos Bobos e a Festa do Asno), as obras cômicas verbais (inclusive as paródias) de diversos tipos: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar, as diversas formas e tipos do Vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, temas populares etc.) — todas manifestações estreitamente relacionadas, enquanto partes e zonas únicas e indivisíveis, da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca. (1, p.10)

Afora os rituais e espetáculos de caráter predominantemente cômico-popular, também as festas religiosas, como as festas do tempo, as representações dos mistérios medievais, das festas agrícolas, como a da vendima, e quase todas as cerimônias e ritos civis da vida cotidiana transcorriam num clima carnavalesco. Assim, mesmo durante o desenrolar de um cerimonial sério, ao lado, a paródia dos bufões e tontos funcionava como contraponto imediato.

De tal forma são frequentes na Idade Média as interferências entre festa religiosa e festa popular, que se torna difícil determinar a própria essência da festa popular: se estaria no seu aspecto litúrgico, se na sua dimensão não cristã.\* A proximidade e as interferências são perfeitamente compreensíveis quando se sabe que, no princípio, \*\* a li-

---

\*\*\*...les fetes et les légendes chrétiennes de la période carnavalesque (du 17 janvier, jour de la Saint Antoine, ao 22 février, chaire de saint Pierre), tendraient à prouver que la fête populaire constitue en elle-même une liturgie qui, par-de-là les éléments romains ou même celtes, s'enracinent dans l'animisme primitif” (5, p.189-190)

\*\*\*\*Entre le VIIe. et le IXe. siècle, la jeune chrétienté féodale cherche à fortifier une culture religieuse encore mal implantée en utilisant la culture populaire, qui est forte, à récupérer les traditions des Saturnales encore vivaces, à faire coïncider les fêtes chrétiennes et les fêtes paiennes”. (5, p. 191)

turgia cristã preencheu o seu calendário festivo incorporando os elementos populares, cômicos, animistas, iniciáticos, das antigas festas pagãs, de forma a fazer coincidir a celebração das duas festas.

É bem verdade que, mais tarde, a Igreja lançará mão de éditos e concílios para expulsar os elementos cômico-populares que integrou na sua própria festa. De qualquer forma, tanto a história da festa litúrgica cristã comprova a presença do cômico popular, como os ritos carnavalescos estão impregnados pelos modelos da liturgia cristã.

Desse intercâmbio de tensão\* entre o rito carnavalesco, de essência cósmica, e o rito litúrgico, o resultado mais surpreendente e, talvez, à revelia da Igreja (a partir do momento em que “perde o controle da situação”), foi a integração do riso e da comicidade popular à liturgia. Daí que os grandes ritos cômico-litúrgicos, o *Risus paschalis*, provocado pelos sermões do padre quando no final da Quaresma, e o *Risus natalis*, baseado nas canções dos bufões cantadas na Igreja, provoquem o riso da festa.

A Festa dos Loucos, como ritual que também nasceu no interior da igreja, comprova o ambiente de tensão que se instaurou entre Igreja e cultura popular, a partir do momento em que aquela festa, como paródia do culto oficial, ultrapassa os quadros de permissividade instituídos pelas autoridades eclesásticas, e se transforma numa ritualização debochada da liturgia estabelecida.

Situando-se a comemoração da Festa dos Loucos entre o Natal e o Carnaval, isto é, entre duas festas que se configuram, respectivamente, como expressão máxima de recolhimento e liberalidade, aquela anti-liturgia atingia o paroxismo nos dias 26, 27 e 28 de dezembro (5, p. 191), quando as confrarias dos padres, diáconos e coroinhas celebram seus patronos, São João, os santos inocentes, entre outros, em meio a gritos, mascaradas, danças obscenas. Uma vez que era o próprio ritual sério que lhe servia de base, a Festa dos Loucos, protótipo das anti-liturgias medievais, se configurava pela transgressão à hierarquia ou, mais propriamente, configurava-se como seu contrário: ao invés de incenso, maus odores, ao invés de abençoar, amaldiçoar, ao invés de recolhimento, a alegria e a loucura desenfreada; ao invés da reverência aos santos consagrados, a homenagem aos marginais do sistema.

Se logo os Padres da Igreja acordam para o perigo que representava a Festa dos Loucos como anti-liturgia, os nove séculos de resistência\*\*; o que significou três etapas da vida-legalidade, semi-legalidade e inteira ilegalidade — comprovam a força das liturgias populares, de essência cômico-carnavalesca.

A resistência de rituais como a Festa dos Loucos explica-se porque configura-se como reduto e refúgio das crianças, dos inocentes, dos loucos. Por outro lado, a resistência foi provocada pela própria Igreja porque é ela que impõe as bases da possível transgressão e, consequentemente, da instauração da paródia.

A partir do momento em que se restabelece o regime de classes e de Estado no mundo feudal, os ritos e espetáculos organizados de maneira cômica passam a se opor às formas do culto e de cerimônias oficiais sérias da Igreja e do Estado e assumem caráter não-oficial. Uma vez que era impossível outorgar direitos iguais aos cultos sérios e cômico, os espetáculos cômico-populares, enquanto paródias dos cultos oficiais, instituem-se como transgressões possíveis e toleradas. (1, p. 11).

\*Como observa Alfred Simon, a peregrinação é, na Idade Média, uma das manifestações da tensão entre cultura popular e Igreja, e “même si la rencontre avec l’image est un fait individuel, l’acte pélerin tend à constituer une société de pèlerinage unitaire, égalitaire, que l’Eglise s’efforce de contrôler”. (5, p. 191)

\*\*\*“D’abord légale, puis semi-légale, puis tout à fait illégale, la fête de fous fut condamnée pour la première fois au VII<sup>e</sup> siècle, pour la dernière en 1552, au temps de Rabelais, par le concile de Dijon. C’est en France qu’elle eut la plus de force et de durée grâce aux clercs de la Basoche, devenues animateurs.” (5, p. 192)

Enquanto os ritos religiosos têm compromisso com os dogmas instituídos pela Igreja, as festas cômico-populares estruturam-se pela oposição ao dogmatismo religioso ou eclesiástico, ao misticismo, à piedade, ao caráter mágico e encantatório manifesto na liturgia cristã.

Outro aspecto que define os rituais carnavalescos é a sua relação com as formas do espetáculo teatral, exatamente pelo seu caráter concreto, sensível e lúdico. Por sua vez, as formas do espetáculo teatral na Idade Média se assemelham aos carnavais populares, dos quais fazem parte de certa forma.

Como o Carnaval, também os rituais cômico-populares ignoram toda distinção entre atores e espectadores, como ignoram a cena, inclusive a cena em sua forma embrionária, porque esta destruiria o Carnaval.

Uma vez que os rituais carnavalescos são espetáculos lúdicos, os bufões e os palhaços são as personagens características da cultura cômica da Idade Média e, de certa forma, os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenvolve fora do Carnaval).

Exatamente porque o Carnaval está na base das festividades populares, estas, como o Carnaval, oferecem a possibilidade de fuga provisória dos moldes da vida cotidiana, isto é, aqueles oferecidos pelo mundo oficial. Se é certo que os festejos de tipo carnavalesco encarnam a idéia básica do Carnaval, ou seja, a idéia de renovação universal, somente aquele conseguiu expressar com plenitude a pureza daquela idéia. Mesmo que a idéia de renovação universal se constitua, nos quadros da Idade Média, numa fuga provisória dos moldes da vida cotidiana, o Carnaval, não sendo uma forma puramente artística, configura-se como forma concreta da própria vida que não era simplesmente representada dentro de um cenário, mas vivida durante o Carnaval.

Essa vida que era inteiramente vivida no espaço propiciado pelas festas, ou esse tempo em que o jogo se transformava em realidade, se constituía na segunda vida do povo, a sua vida festiva. Durante o tempo festivo, o homem medieval podia encarar, sob a ótica da comicidade, a resolução dos problemas da vida e da morte.

É, portanto, a festa popular e pública, cujos aspectos essenciais são a morte e a ressurreição, o traço fundamental de todos os ritos e espetáculos cômicos da Idade Média.

Enquanto possibilidade de liberação transitória e provisória das relações hierárquicas, dos privilégios, das regras e tabus, as festas populares e públicas opunham-se às festas oficiais (tanto as da Igreja como as do Estado feudal) que contribuíam para consagrar, sancionar e fortificar o regime vigente.

A praça pública, espaço privilegiado para a eliminação provisória das relações institucionalizadas e hierarquizadas, cria as condições para que a liberação se traduza numa língua própria de grande riqueza, capaz de expressar as formas e símbolos do Carnaval. Enquanto transgressão possível e tolerada, as formas e símbolos da língua carnavalesca se caracterizam pela lógica do mundo às avessas, isto é, pelas permutações constantes do alto e do baixo, da frente e de trás, pelas inversões, degradações, profanações, coroamentos.

A festa popular, ao institucionalizar a lógica do contrário, escarnece dos próprios burladores, isto é, do povo, que não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto, também ele renasce e se renova com a morte. Falar do Carnaval na Idade Média, através das suas mais variadas manifestações, significa falar também (ou ao mesmo tempo), do riso popular, que é a sua essência. Como já foi observado, do intercâmbio de tensão entre os ritos carnavalescos, de essência cósmica, e os ritos litúrgi-

cos, encarnação da seriedade da cultura oficial, o resultado mais surpreendente foi a integração do riso popular às manifestações da cultura oficial.

A cultura oficial, ao apartar o riso do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e da ideologia elevada, elege a seriedade como tom de expressão dos conteúdos daquela ideologia, isto é, ascetismo, crença na divina providência, categorias como o pecado, a redenção, o sofrimento, o que significa garantir o manutenção das formas opressivas e intimidatórias do regime feudal.

Já o riso era identificado como coisa do diabo, e está aí porque o cristianismo primitivo condena os espetáculos antigos de inspiração cristã. No entanto, era preciso legalizar o riso no exterior da igreja, isto é, fora do culto oficial. Assim, pelo menos no princípio, a cultura medieval compreende formas cômicas puras ao lado de manifestações canônicas.

Logo, porém, o riso ingressa nas formas do culto religioso, sintoma da tática de tolerância da Igreja em relação aos ritos especificamente cômicos.

A função do riso nesses ritos não era somente de zombar do ritual e da hierarquia religiosa, mas o riso estava profundamente associado à alegria da renovação e do renascimento material e corporal, a natureza “segunda” do homem, que não tinha na cosmovisão dos cultos oficiais.

Exemplo da celebração do aspecto “inferior”, corporal e material da vida humana eram os banquetes em homenagem aos protetores e doadores enterrados nas igrejas\* cujo centro de atração, a comida e a bebida, mesclavam-se à imagem da morte e do nascimento. Ao riso festivo associava-se ainda a liberação da sexualidade humana, fortemente reprimida nas festas da cultura oficial.

O aspecto corporal e material da vida humana, traduzido em manifestações não sublimadas, passam a primeiro plano nos rituais de essência carnavalesca, exatamente porque aí o riso festivo está associado ao tempo das estações, à morte, e à renovação da vegetação, indício da faceta não oficial, cômica e popular do riso festivo.

Além da relação com o “inferior” material e corporal, degradações, inversões, imitações burlescas, com o tempo e as mudanças sociais e históricas, a festa popular, ou, o riso popular, pressupunha outros elementos indispensáveis: o disfarce, através da renovação das roupas e da personalidade social, e a permutação das hierarquias.

A permutação das hierarquias — a proclamação do bufão ao invés do rei, a eleição de abades, bispos e arcebispos na Festa dos Loucos, e de papas do riso nas festas da igreja, submetidas à autoridade direta do papa, — seguia o princípio da lógica topográfica que presidia a idéia de pôr a roupa ao contrário: a frente virada para trás, o avesso pelo direito, calças na cabeça — símbolo da inversão da ordem instituída.

Assim, o riso festivo cria um mundo próprio, uma igreja própria, um estado próprio, regidos pelos princípios da comicidade popular medieval: universalidade, liberdade (ainda que relativa e efêmera), cosmovisão não-oficial, ou seja, a eleição do riso como forma de olhar e compreender o mundo fora dos parâmetros do medo moral e social.

Na verdade, esses dois medos significavam para o homem medieval as duas faces de uma mesma moeda, uma vez que o medo social, símbolo do poder estatal e o medo mo-

---

\* “Los dominicos españoles bebían a la salud de sus santos patronos enterrados en sus iglesias pronunciando el voto ambivalente típico: “Viva el muerto” (1, p. 77)

ral, símbolo do poder da Igreja, interagem reciprocamente. O riso popular conseguia superá-los, criando espaço para a liberdade efêmera e provisória, por meio de imagens cômicas que esvaziavam os símbolos de poder e violência, tornando-os inofensivos e ridículos. A tática era transformar o temível em ridículo pela queima de um modelo grotesco denominado “inferno”, prática usual no Carnaval. (1, p. 87)

Esse mesmo espírito de transformação do temível em ridículo emprega os mistérios medievais onde as “diableries” provavelmente funcionavam, junto ao espectador, para lhe despertar o sentimento de dominar o mal, pelo menos durante o tempo da representação.

A presença freqüente das “diableries” nos mistérios medievais, o que transforma o diabo numa “figura familiar aos homens dessa época” (2, p. 369), se pode ser interpretada enquanto expediente cômico — como forma de esvaziar o conteúdo do mal, de temível tornado grotesco, é também uma tática, de certa forma, prevista e permitida pelo sistema, o que significa o manutenção do poder da Igreja e do Estado feudal. Sob qualquer representação que aparecesse — como dragão, como ser semi-humano, ou ainda como uma espécie de espírito maligno, de diabrete negro (2, p. 369), o diabo é uma figura cujas manhas tornam-se por demais conhecidas para infundir medo, mesmo porque, como querem os textos canônicos, ele é sempre vencido. Assim, “o diabo entrou realmente numa ordem necessária do mundo” (2, p. 369).

No entanto, o riso festivo, que é a essência dessas manifestações, é um riso ambíguo, isto é, a figura tornada ridícula, exatamente porque sob o disfarce do ridículo pode ser porta-voz de mensagens que talvez escapem às malhas do previsível. É nesse aspecto que a comicidade medieval, ao brincar com os medos mais profundos do homem medieval, desvenda ousadamente as artimanhas do poder.

É assim também que, em certo sentido, a atuação ridícula e grotesca do diabo se aproxima da atuação do bufão: o primeiro, quando porta-voz da sátira dirigida à sociedade, o segundo, como porta-voz de uma cosmovisão que se opõe à concepção feudal e oficial, o que é também uma forma de sátira.

A possibilidade de escapar ao cerco da legalização instituída — como acabam por se transformar as manifestações e rituais da cultura popular — está exatamente no riso popular, ambíguo e festivo — veículo de liberação da censura externa, mas também, e sobretudo, da censura interna, ou seja, o medo ao sagrado e ao poder, arraigados há milhares de anos no espírito humano.

Como cartas marcadas de um baralho, o diabo e o bufão podem ser agentes dessa liberação uma vez que o diabo é o “criado de cena” nas representações dramáticas da Idade Média e o bufão vive como tal em todas as circunstâncias da vida, ou antes, vive na zona intermediária entre a vida e a arte.

A atuação das figuras do bufão e do diabo enquanto veículos de mensagens ambíguas em relação aos papéis a eles prescritos e codificados pela cultura oficial torna-se possível porque o universo de atuação de ambos — o diabo, nos dramas religiosos (está claro que a atuação dessa figura não se limita a participar somente dessas manifestações), o bufão, em qualquer festa de espírito carnavalesco (embora também na esfera mais ampla da vida) — constituem-se em espaços impregnados pelo espírito

da “communitas” \* do Carnaval, instaurador de um momento ou duma fase chamada “fase liminar”.. \*\*

O Carnaval, enquanto instauração de um ambiente, cujo princípio básico de funcionamento é a inversão, já que “comunitas” opõe-se a estrutura, torna-se o espaço privilegiado que abriga o que se poderia chamar os marginais do sistema.

Enquanto os santos, profetas e outras entidades positivas são banidas do Carnaval, os demônios são seres do Carnaval. Rompida a polaridade inicial (entre Deus e os anjos e entre Deus e o homem) foram criados os seres intermediários: profetas e sacerdotes — mediadores positivos —, mortos-vivos, caveiras, diabos menores, bruxas — mediadores negativos —, não mais entre os homens e Deus, mas entre os homens e o Mal.

O Carnaval, período anômalo, espremido entre o nascimento e a morte de Cristo, é o espaço ideal para os diabos que, como seres ambíguos, escondidos e banidos da estrutura social, somente aí encontram lugar. O Carnaval é uma “comunitas” que, regida pelo princípio da inversão, vive sob o domínio do diabo, símbolo, na tradição de rebeldia, desobediência, desordem, ou seja, do Mal.

Exatamente por isso o Carnaval acolhe os tipos cujas relações com a estrutura\*\*\* são problemáticas e ambíguas, como é o caso do diabo, naquele espaço, funcionando como figura liminar. No entanto, se o Carnaval é o lugar privilegiado de entidades como o diabo, o riso festivo, o componente básico do ritual carnavalesco, transforma a figura demoníaca num ser ridículo e grotesco, o que é uma forma, senão de exorcizar o Mal, pelo menos de encará-lo sob ótica menos terrificante.

Dai o Carnaval, ao invés de celebração de algum santo, ser uma homenagem ao diabo. É ele que comanda o Carnaval, como eram os loucos a comandar a Festa dos Loucos. É o diabo que impõe as “regras” da festa carnavalesca no sentido de propor um espetáculo que significa o retorno às origens míticas da sociedade, destituída de ordens, regras, proibições, medos.

Além do sentido puramente agrário, o Carnaval, ao descrever os grupos, ao exprimir a festa urbana ou coletiva, passa a expressar também os conflitos sociais, o que não significa dissociação daquele sentido; na verdade, os dois termos são inseparáveis. Dai que, enquanto expressão de conflitos sociais, a sátira seja um dos elementos recorrentes do Carnaval. \*\*\*\*

Nesse aspecto, a Idade Média criou uma série de tipos desencadeadores da sátira, como parvos, alcoviteiras, diabos, bruxas, frades. Mas a sátira medieval, pelo menos quando aparecia no Carnaval e nos rituais de origem carnavalesca, quase sempre vinha acompanhada do cômico. Se a comicidade é aspecto inerente dos rituais carnavalescos,

\* “É como se houvesse dois modelos principais de correlacionamento humano, justapostos e alternantes. O primeiro é o da sociedade tomada como um sistema, estruturado, diferenciado e frequentemente hierárquico de posições político-jurídico-econômicas, com muitos tipos de avaliação, separando os homens de acordo com as noções de “mais” ou de “menos”. O segundo, que surge de maneira evidente no período liminar, é o da sociedade considerada como um “comitatus” não-estruturado, ou rudimentarmente estruturado e relativamente indiferenciado, uma comunidade, ou mesmo comunhão, de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral dos anciãos rituais” (7, p. 118).

\*\* “... a liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua”. (7, p. 119)

\*\*\* “Na estrutura (...) localizam-se, entre outros, os aspectos da permanência, da autoridade, da posição definida, da espontaneidade social e ideológica, das distinções de *status* e riqueza, da secularidade e da obediência, da hierarquia e do conhecimento técnico.”

\*\*\*\* “Dès que le Carnaval cesse d’être purement agraire, dès qu’il veut décrire les groupes, exprimer la fête urbaine ou du moins collective, il implique inévitablement des conflits sociaux. À la limite, on peut aboutir à l’organisation de deux Carnavals séparés, ou même deux arbres de mai, dans la même comune: celui des pauvres (ceux qui n’ont pas un rotin) et celui des riches. L’arbre de gauche, et l’arbre de droite.” (3, p. 346)

resultado do riso festivo, aliá-la à sátira, veiculada por tipos como bruxas, alcoviteiras e diabos, talvez signifique manter a sátira na zona intermediária da ambigüidade, já que os seus veiculadores eram estigmatizados pelo sistema.

A sátira, na Idade Média, não pressupõe necessariamente contestações, e mesmo que esse fosse um dos seus propósitos latentes, o riso festivo diluía ou camuflava o aspecto contestatório. Por outro lado, se durante os rituais festivos, graças ao princípio da inversão, aconteciam mudanças, não se pode esquecer que a própria inversão, o que possibilitava mudanças, acontecia num espaço e num tempo limitados. Passado o período festivo, há a volta ao fluxo normal do resto do ano.\*

Daí que festas como o Carnaval, ao permitirem o aparecimento aberto de comportamentos e figuras sancionadas pelo sistema, acabe por provocar a confiança na ordem. (4, p. 160) A sátira, na Idade Média, tem, portanto, caráter tópico, assim como as figuras que a veiculam também foram tipificadas pela tradição.

Descontados esses aspectos, porém, o momento de inversão, ou momento liminar\*\*, existe, durante o qual o tempo é cronometrado por um relógio cujos ponteiros giram para trás. Graças à inversão, o diabo pode imperar livremente durante o Carnaval, e a sátira, que por ventura veicule, permanecer na zona intermediária entre o sério e o cômico.

Se no Carnaval e em outras manifestações, o Diabo funciona como entidade liminar, o bobo da corte se investe do que Turner chama de “poderes dos fracos”, ou seja, “atributos permanentes ou transitariamente sagrados, relativos a um ‘status’ ou posição baixa”. (7, p. 133). Nas sociedades onde aparece (ou apareceu), como a medieval, “o bobo da corte operava como árbitro privilegiado dos costumes, dada a permissão que tinha de zombar de reis e cortesãos, ou do senhor do solar... Em um sistema onde era difícil para os outros censurar o chefe de uma unidade política, podíamos ter aqui um trocista institucionalizado, atuando no ponto mais alto da unidade... Um galhofeiro capaz de expressar os sentimentos da moralidade ofendida”. (7, p. 134).

Trocistas institucionalizados, o diabo compartilha com o bobo da corte de privilégios que advêm da configuração ambígua de ambos — figuras ao mesmo tempo necessárias e estigmatizadas pelo sistema.

---

\* Esse modelo alternativo — tempo cíclico anual, enquanto acontecimento, e tempo linear, orientado para o futuro — correspondente a concepção de tempo pendular de Van Gennep.

\*\* A partir do modelo de Leach, o Carnaval supõe “un premier moment (A) ‘pré-liminaire’, qui marque la séparation avec le temps de la vie normale, ou de l’année passée, un second moment (B), ‘liminaire’: il correspond au franchissement du seuil; transition ou marginalité... c’est le rapide retour du pendule, l’intervalle où le temps reflue, coule à l’envers; la phase de l’inversion proprement dite. Enfin un troisième moment” (C), “post-liminaire” est celui de la ré-integration ou ré-incorporation au temps quotidien: il durera jusqu’à la prochaine “alternation”, et ainsi de suite...”. (3, p. 338).

AZEVEDO, S.M. — Diable et culture populaire. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 8:61-70, 1985.

*RESUMÉ: Ce travail présente l'image du diable qui jouait un rôle important dans la culture populaire du Moyen Âge. Des fêtes comme le Carnaval, la Fête des Fous, la Fête de l'Âne, m'ont permis voir, à travers le symbole du diable, l'interaction de deux formes de culture: la première, sérieuse, réligieuse, feudale — ayant un rapport avec le monde des institutions du Moyen Âge; l'autre, comique, irrévérencieuse, profane liée au monde médiéval en dehors des institutions.*

*UNITERMES: Moyen âge; littérature; théâtre; anthropologie; philosophie; carnaval; culture populaire; fêtes populaires; diable.*

---

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BAKHTINE, M. - *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Barcelona, Barral, 1971.
2. FRANCASTEL, P. - Encenação e consciência: o diabo na rua no fim da Idade Média. In: ——— *A realidade figurativa*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
3. LAUDERIE, E. Le R. - *Le carnaval de romans*. Paris, Gallimard, 1979.
4. MATTA, R. da - *O carnaval como rito de passagem*. Ensaios de Antropologia Estrutural. Petrópolis, Vozes, 1973.
5. SIMON, A. - *Les signes et les songes*. Essai sur le théâtre et la fête. Paris, Seville, 1976.
6. TOSCHI, P. - *Le origine del teatro italiano*. Torino, Einaudi, 1955.
7. TURNER, V. - *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis, Vozes, 1974.