



Pacto de violeiro: entre as cordas, o diabo e a cruz

CAIO DE SOUZA
Indiana University

Resumo

O pacto do violeiro com o diabo é um tema recorrente no universo dos tocadores de viola em diferentes regiões do Brasil. Este artigo tem como objetivo realizar uma revisão bibliográfica acerca deste tema, através de pesquisas de violeiros, antropólogos e etnomusicólogos realizadas no norte do estado de Minas Gerais. Buscar um entendimento sobre o diabo no Brasil estabelecido e criado através dos colonizadores portugueses, populações indígenas e populações pretas, e como este se relaciona com as histórias narradas sobre os pactos dos violeiros. Proponho neste trabalho uma compreensão sobre como as histórias de pacto contribuem para a construção do mítico diabo no mundo da viola no Brasil.

Palavras-chave: narrativa, pacto, diabo, viola

Abstract

The pact with the devil is a recurrent theme in the universe of *viola caipira* (brazilian ten-string guitar) players in different regions of Brazil. This article aims to carry out a bibliographic review on this subject, through research of *violeiros*, anthropologists and ethnomusicologists carried out in the north of the state of Minas Gerais. Seeking an understanding of the devil in Brazil established and created by Portuguese colonizers, indigenous populations, black people and how it relates to the stories told about the pacts of the *violeiros*. In this work I propose an understanding of how the pact stories contribute to the construction of the mythical devil in the world of the *viola caipira* in Brazil.

Keywords: narrative, pact, devil, *viola caipira*

Introdução

A *viola de arame*¹ é um instrumento destacado no imaginário do povo brasileiro. Vinda de Portugal no início do século XVI trazida pelos navegantes e pelos jesuítas, o instrumento musical encontrou no Brasil um solo fértil para seu desenvolvimento. Desde então houve vários desdobramentos, dos quais resultaram em variações do instrumento como “viola caipira”, “viola machete”, “viola de cocho”, “viola nordestina”, “viola do fandango” e “viola de buriti”. Cada uma delas tem características próprias em sua forma de construção e nas matérias-primas utilizadas, tanto quanto nas variadas maneiras como são tocadas. Isto traz sotaques múltiplos a este instrumento musical enraizado na cultura popular brasileira.

¹ Utilizo este nome no início do texto devido ao fato que já no século XVIII, este nome passou a se referir às violas encordoadas com corda metálica, com o desuso das cordas de tripa. Este termo engloba de certa maneira todas as outras variações de violas existentes no Brasil (CORRÊA, 2014). No decorrer do texto, para ficar de mais fácil entendimento, irei tratar somente como *viola*.

Por esses motivos, quando falam sobre os métodos de se aprender a tocar viola, um tema bastante recorrente que emerge é a figura do diabo² e seus poderes sobrenaturais. É comum lermos e ouvirmos histórias sobre violeiros que recorreram ao *tinioso*³ para aprender a pontear o instrumento com poderes adquiridos através de pactos e simpatias milagrosas. A literatura sobre o tema é extensa e diversa, envolvendo pesquisas de violeiros, etnomusicólogos e antropólogos que descrevem relatos e/ou experiências etnográficas, sobre os quais este artigo se propõe a revisar e destacar alguns desses (CORRÊA, 2002; PEREIRA, 2014; VILELA, 2015; CHAVES, 2020). Os estudos dos pesquisadores citados acima mencionam a relação da viola com o violeiro e o *coisa ruim*, bem como focalizam narrativas construídas sobre esse tipo de pacto, sobre aparições do *chifrudo* e variações sobre esse tema.

O meu interesse pelo tema deste artigo se evidenciou através de dois momentos da minha trajetória. Quando iniciei o meu contato como músico da viola, percebi que se tratava de um instrumento repleto de histórias e encantos. Mais adiante fui capturado pela obra literária dos escritores João Guimarães Rosa⁴ (1908 - 1967), em *Grande Sertão: Vereda*⁵, Mário de Andrade⁶ (1893 - 1945), na crônica *O Diabo*⁷, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*⁸ na obra teatral de Ariano

² Segundo Vilela (2015, p. 113) a figura do diabo é presente em outras manifestações musicais. A encontramos no blues (Robert Johnson) e na música clássica (Niccolò Paganini).

³ A figura do diabo na língua portuguesa aparece com inúmeras variantes. No livro *O Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, esta multiplicidade de nomes vem à tona, servindo como inspiração para designá-lo no decorrer deste artigo. Quando mencionar o diabo, a palavra virá em *itálico*. As variantes utilizadas serão: *coisa ruim*, *chifrudo*, *tinioso*, *pé-de-bode*, *maligno*, *capeta*, *belzebu*, *aquele que não se diz*, *satanás*, *manfarro*, *maldito*, *cramulhões* e *tisnadinhos*.

⁴ João Guimarães Rosa (Cordisburgo, 27 de junho de 1908 — Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1967) foi um escritor, diplomata, romancista, contista e médico brasileiro. Os contos e romances escritos por Guimarães Rosa ambientam-se quase todos no chamado sertão brasileiro. A sua obra destaca-se, sobretudo, pelas inovações de linguagem, sendo marcada pela influência de falares populares e regionais que, somados à erudição do autor, permitiu a criação de inúmeros vocábulos a partir de arcaísmos e palavras populares, invenções e intervenções semânticas e sintáticas. Para um maior entendimento sobre João Guimarães Rosa, sugiro o livro de Bolle Willi, “grandesertão:br: O romance de formação do Brasil”. ed. 34. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

⁵ Publicado pela Livraria José Olympio Editora no ano de 1956.

⁶ Mário Raul de Moraes Andrade (São Paulo, 9 de outubro de 1893 — São Paulo, 25 de fevereiro de 1945) foi um poeta, romancista, musicólogo, historiador de arte, crítico e fotógrafo brasileiro. Um dos fundadores do modernismo no país, com a publicação de sua *Pauliceia Desvairada* em 1922. Ele teve uma influência enorme na literatura brasileira moderna e, como estudioso e ensaísta, foi pioneiro no campo da etnomusicologia. Para um maior entendimento sobre Mário de Andrade, sugiro o artigo “O Movimento Modernista como Memórias de Mário de Andrade” de José Luís Jobim, de 2013.

⁷ Entre 1923 e 1924, Mário de Andrade publicou mensalmente na revista *América Brasileira* uma série de oito crônicas e dois contos a qual chamou de “Crônicas de Malazarte” (FLORES JR., 2011, p. 1).

⁸ Este romance rapsódia de Mário de Andrade publicado no ano de 1928, fruto de pesquisas anteriores que o autor fazia sobre as origens e as especificidades da cultura e do povo brasileiro.

Suassuna⁹ (1927 - 2014), em *O Auto da Compadecida*¹⁰ e na obra cinematográfica de Glauber Rocha¹¹ (1939 - 1941), no filme *O Deus e o Diabo na Terra do Sol*¹², nas quais a figura do *pé-de-bode* é um personagem central. Tais vivências me proporcionaram um mergulho neste universo rico em detalhes, que se emaranham ao tornar a figura do diabo e a viola, um tema suscitante para se investigar.

O objetivo deste trabalho é realizar uma revisão bibliográfica e sistematizar diferentes tipos de pactos narrados por violeiros e estudiosos, tal como esses foram descritos. Além disso, proponho uma perspectiva diferente sobre as histórias de pacto narradas em um âmbito maior, pretendendo incitar o debate sobre como a temática do diabo se inscreve em um contexto de uma entre inúmeras construções de identidades nacionais, conforme figuram em Mello e Souza (1986; 1993) e em Cabral (2008). Para esses estudiosos, a construção da figura do diabo no Brasil colônia se dá através das ações da coroa portuguesa e dos jesuítas. Estes enxergavam os povos originários que aqui habitavam como figuras predestinadas ao mal, sem alma e associadas à figura do diabo. Esta imagem construída no decorrer do processo de colonização vem a colaborar para a construção de uma possível identidade nacional.

A viola no meio do “redemunho”

No imaginário da cultura popular brasileira, para se aprender a tocar viola é preciso que o aspirante a violeiro seja agraciado pelo divino ou faça um pacto com o *cão*. A relação com o dom divino se constitui através de uma história recorrente, pois a viola é protagonista de festejos religiosos como a Dança de São Gonçalo, Festa do Divino, Folia de Reis desde a época do Brasil Colonial (VILELA, 2015, p. 45), embalando as músicas que animavam e animam o baile. A outra maneira de aprender a tocar viola é através do pacto com o *maligno*, sendo que essa via encurta o caminho de aprendizagem para dominar o instrumento, pois em questão de muito pouco tempo o violeiro que até então não dispunha de habilidade com a viola adquire capacidades sobrenaturais. Foi nesse sentido que o violeiro adquiriu para si popularidade, “[...] pois tocar viola com destreza é sempre visto como algo que salta aos olhos das pessoas e suscita curiosidades” (VILELA, 2015, p. 131). Tal fama autoriza o violeiro a transitar entre o profano e o sagrado, dispondo de um caminho livre de obstáculos para tocar bem e brilhar após firmar o pacto.

A viola chega ao Brasil no início do século XVI, através das grandes navegações portuguesas e dos jesuítas (VILELA, 2015). Os navegantes vieram primeiro, com o intuito de explorar o pau-brasil

⁹ Ariano Vilar Suassuna (Parahyba do Norte, 16 de junho de 1927 — Recife, 23 de julho de 2014) foi um dramaturgo, romancista, ensaísta, poeta, professor, advogado brasileiro e destacado palestrante. Idealizador do Movimento Armorial e autor das obras *Auto da Compadecida* e *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, foi um preeminente defensor da cultura do Nordeste do Brasil. Para um maior entendimento sobre Ariano Suassuna, sugiro o livro “Ariano Suassuna: um perfil biográfico” de Juliana Lins e Adriana Victor, Jorge Zahar (Rio de Janeiro), 1ª edição, 2000.

¹⁰ Foi encenada pela primeira vez no ano 1956, em Recife, Pernambuco.

¹¹ Glauber de Andrade Rocha (Vitória da Conquista, 14 de março de 1939 — Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1981) foi um cineasta, ator e escritor brasileiro. Para um maior entendimento sobre Glauber Rocha e sua influência rosiana, sugiro o artigo “Sertão e Narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos”, de Pedro Paulo Gomes Pereira, de 2007.

¹² Filme brasileiro de 1964.

e o plantio da cana-de-açúcar, estabelecendo o domínio do invasor e colonizador português sobre essa parte do Novo Mundo, hoje, o Brasil. Para tanto, utilizaram a mão-de-obra escrava indígena e posteriormente as populações vindas da África (RIBEIRO, 1995). Já os jesuítas foram encarregados pela Coroa Portuguesa como responsáveis por pregar a fé católica aos habitantes do Brasil Colônia e disseminar os valores do invasor. Existem poucos relatos sobre a prática musical com o instrumento viola relativa a esse período, de modo que ainda não está muito claro como era essa cultura no Brasil de então. No entanto, Ivan Vilela apresenta alguns registros das regiões Nordeste e Sudeste datados de 1581 e 1613, respectivamente¹³. A viola era amplamente utilizada no processo de catequização dos indígenas pelos jesuítas (VILELA, 2015), servindo como instrumento acompanhador nas músicas e práticas teatrais com os indígenas. Além da viola havia nesse período outros instrumentos, como flautas, tambores, pifes e gaitas, os quais eram tocados junto com as maracas e flautas pelos indígenas, caracterizando o que alguns estudiosos denominaram como um tipo de comunicação não-violenta entre dominados (indígenas) e dominadores (jesuítas) (VILELA, 2015).

Desse modo, o instrumento fixou-se em quase todo o litoral brasileiro, sendo que durante os séculos XVI e XVII foi o principal acompanhador do canto (VILELA, 2015). Mas devido ao aparecimento do violão – instrumento com menos cordas que a viola¹⁴ e manuseio menos complexo –, acabou migrando para os locais do interior do Brasil, tornando-se um instrumento associado ao campo e à vida rural. O artigo “Cultura Política”, do pesquisador Azevedo¹⁵ (1943), sustenta que a viola se manteve nas mãos do povo, como um instrumento remanescente da viola portuguesa setecentista, sendo que esta coexistiu com o violão urbano, porém exilada nos sertões (apud VILELA, 2015, p. 127). Por essa razão, a ruralização da viola guarda em seu bojo histórias narradas pelos colonizadores, jesuítas, tropeiros, indígenas e bandeirantes, sendo esses os vetores mais conhecidos que respondem pela recodificação e transporte da viola aos interiores do Brasil. Resultam desse processo migratório os relatos sobre a viola, o violeiro e o pacto com o diabo. Existem relatos sobre diferentes tipos de pactos e simpatias narrados por violeiros da região Sudeste do Brasil, em especial no norte do Estado de Minas Gerais (CORRÊA, 2002; PEREIRA, 2014; VILELA, 2015; CHAVES, 2020). Os relatos de (CORRÊA, 2002) foram colhidos no ano de 2001, já os relatos de (PEREIRA, 2014; VILELA, 2015; CHAVES, 2020) foram colhidos entre os anos de 2004 e 2005.

Para os violeiros dessa região há duas maneiras de se aprender o instrumento: por *influência* ou *tomar parte*. A primeira designa que o tocador nasceu com o dom inato de tocar o instrumento; a segunda pressupõe que o violeiro não foi agraciado com este dom, restando a ele *tomar parte* com o *capeta*. Chaves (2020) presume que a *influência* é relativa a algo intransmissível. Portanto, uma pessoa que não nasce com os predicados divinos não será um bom violeiro. Contudo, isso pode ser contornado através de um rito de pacto com o diabo, onde o violeiro vende sua alma em troca dos benefícios de se tornar um exímio tocador. O pactário se torna, então, uma espécie de

¹³ Estes registros estão presentes nos inventários das igrejas do Brasil Colônia do século XVI e XVII. (VILELA, 2015, p. 38 e 39)

¹⁴ A viola caipira é um instrumento de 5 cordas duplas.

¹⁵ Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905 -1992) foi um importante musicólogo e folclorista brasileiro.

propriedade do diabo (PEREIRA, 2014). Esses elementos da cultura popular atribuídos à viola evidenciam a ambivalência do violeiro, o qual – já pactuado – passa a transitar entre os universos simbólicos do divino e do pagão. Tal característica ambivalente do tocador garantia que ele não sofreria impedimentos religiosos.

As histórias narradas sobre o diabo, em relação ao violeiro e à viola, não surgem como um ente contrário ou inimigo de Deus, nem mesmo por se assemelhar ao seu poder de persuasão. Na maioria das vezes esse personagem sequer chega a simbolizar todo o mal que o seu nome carrega na cultura brasileira. Bakhtin (1987), em sua obra “A Cultura Popular: Na Idade Média e Renascimento”, descreveu o diabo com a lente da cultura popular do período do Renascimento¹⁶ como uma figura grotesca, sendo um mensageiro dúbio do inferior material: “às vezes, o diabo e o inferno” são descritos como meros “espantalhos alegres” (1987, p. 36). Para compreender o diabo não podemos considerá-lo isolado, devemos relacioná-lo às redes de relações que está ambientado, como também “relacionar a figura do diabo com o conjunto de realidades sociais e políticas” (BASCHET, 2017, p. 360) ao qual está inserido.

Uma das histórias sobre *tomar parte* tem como local de realização do pacto a “encruzilhada”. O relato de Seu Olegário, violeiro tradicional do norte de Minas Gerais, ao antropólogo Wagner Chaves, em 2005:

Eu conheci um que aprendeu, que ele não sabia tocar e foi pra encruzilhada e pegou parte com o demônio pra aprender a tocar. Ele foi pra encruzilhada e levou pinga, levou uma média de cachaça e pôs na encruzilhada e ficou lá. A viola tava desafinada. Daqui a pouco o demônio veio, estalou os dedos dele tudo, foi lá, bebeu a pinga, afinou a viola e falou: “Agora você pode tocar”. Era a afinação violada, porque diz que a lindovina é do capeta também; o povo diz que foi ele que inventou. Aí ele saiu tocando essa lindovina, e aprendeu. Aí agora ele ficou por parte, né? Botava a viola parada lá, ia viajar e a viola tocava sozinha. Hoje em dia não sei se tem mais isso não, mas de primeiro tinha [...]. Agora eu nunca precisei não, graças a Deus, ave Maria, não tenho coragem de fazer isso não, moço! Eu quero que Deus me ensine, agora o demônio, não, Deus me livre. Agora a cruzinha a gente põe dentro da viola, porque quando tá saindo com folia as vezes tem gente que atrapalha a folia, agora a gente põe a cruzinha dentro da viola. (Entrevista com Olegário, no ano de 2005; CHAVES, 2005, p. 89)

Importa destacar alguns elementos da narrativa do Seu Olegário, tais como a cachaça e a viola desafinada, onde o diabo afina a viola por recompensa da cachaça que bebeu. Outro aspecto de destaque é o violeiro ter os dedos estalados pelo *coisa-ruim*, conferindo ao pactário maior destreza, pois os relatos existentes afirmam que é necessário ao bom tocador ter “os dedos moles”. Nesse sentido, a afinação utilizada pelo *tinioso* é chamada por Seu Olegário e outros tocadores da região de *violada* e o toque aprendido, de *lidovina*. Esse toque¹⁷ é considerado por muitos violeiros da região como de difícil execução. Há na narrativa do Seu Olegário, ainda, o momento no qual a viola adquire poderes sobrenaturais, pois mesmo sem a ação do violeiro ela

¹⁶ Mikhail Bakhtin no seu estudo sobre a obra de François de Rabelais elucida que o *realismo grotesco* representa a ambivalência do mundo, onde as amarras institucionais são desveladas, os limites da ação do material e do corpo não são limítrofes. O riso é fácil e solto, a natureza da morte também representa a regeneração e não somente o fim da vida. A representação do corpo neste momento da história é tomada por um ser único, distante dos ditames institucionais.

¹⁷ Se refere ao ato de tocar algum ritmo no instrumento.

permaneceu tocando. Cabe enfatizar, todavia, que o narrador apresentou uma história de um outro violeiro, o qual *tomou parte*, reafirmando a crença dele em deus.

Uma outra história sobre *tomar parte* ocorreu em um cemitério;

Diz que no cemitério que a pessoa sabia que tinha tocador muito bom, eles ia lá meia-noite sexta-feira da paixão pra pôr a mão na sepultura, que o defunto vinha pegar a mão da pessoa, que a pessoa ficava bom pra tocar, que os dedo amolecia tudo [...]. Mas esse negócio de parte, o povo falava isso, mas eu não sei como é esse trem não. (Entrevista concedida a Wagner Dias pelo violeiro Martinho, no ano de 2004, p. 90).

Neste relato tem novamente o detalhe dos dedos amolecidos, como pré-requisito para se tornar um bom tocador. Porém, nesse caso esse aspecto é potencializado com alusão à “Sexta-feira da Paixão” – um dia sagrado da cultura católica cristã – como um dia propício para tal feito. Uma terceira história foi relatada por José Gonçalves Rocha, ao pesquisador Luzimar Paulo Pereira na cidade de Chapada Gaúcha, em Minas Gerais. O relato tem como ambiente de realização a igreja, lugar sagrado, onde talvez não pudesse haver a aparição do *coisa ruim*:

O violeiro [pactário] é que que tomá parte e ele não tem outro jeito de aprendê tocá. Aí ele vai tomá parte. Aí ele vai pruma igreja, na Sexta-feira da Paixão, à meia-noite. Agora ele vai, diz que ele põe a mão no oco da igreja lá. Aí vem uma mão forte e aperta a mão dele, dessa pessoa que tá lá dentro da igreja e que que aprender a tocar. Se ele grita, não aprende. E se ele não gritar, aprende. Agora, depois que ele sai de lá, se ele não gritou, ele já sai um mestre. A viola tem que tá encordoada, zerinha, desafinada [...]. Ele não pode ter tocado nessa viola. Ele só pode ter comprado da loja, escolhido essa viola na loja, e trouxe, e ele vai tomar parte. Ele deixou desafinada e [depois da realização do pacto], ele pega ela afinadinha (José Gonçalves Rocha, Chapada Gaúcha / MG, no ano de 2004, p. 1057).

Nos rituais de *tomar parte*, o ambiente para a realização do pacto é a igreja, um lugar improvável no imaginário popular para ocorrer aparição do *belzebu*. Tal contradição reafirma a condição ambivalente do diabo nessas narrativas. Há também a menção de uma data e hora específica, uma sexta-feira da paixão à meia-noite. Nessa história oral, o *aquele que não se diz* aperta a mão do violeiro, o qual não pode gritar sob pena do pacto não ter efeito. Esse pré-requisito para eficácia do pacto também era necessário em casos que envolviam uma viola nova, “zerinha” e “desafinada”, pois a afinação do instrumento ficava ao encargo do *satanás*.

Há semelhanças entre os três pactos relatados acima, tanto por terem ocorrido em encruzilhada quanto na igreja e no cemitério, bem como as mãos dos violeiros que *tomam parte* são apertadas com o intuito de deixá-las mole, condição primordial do tocador. Cabe enfatizar a importância para a comunidade que pertencem esses narradores o ofício de violeiro, ofício que requer muita habilidade. Assim, nos relatos que envolvem encruzilhada e igreja, o *coisa ruim* afina a viola, demonstrando que a efetividade do pacto dependia dessa afinação pelo *manfarro*. Já nos relatos com igreja e cemitério, os narradores evidenciam a importância da data do pacto, a Sexta-feira da Paixão, que é importante para o calendário católico por retratar a morte e a crucificação de Jesus. Os três relatos mostram “processos repentinos de aprendizagem” do instrumento, em diferentes locais e com maneiras distintas. Nos relatos que tem encruzilhada e igreja, houve a aparição do *maldito*. Nos casos que tinham cemitério, o pacto estabeleceu a transferência do saber de um afamado violeiro, mencionado no relato como já falecido. Cabe apontar, entretanto, que os

três relatos provêm de uma mesma região, norte do Estado de Minas Gerais, os quais foram coletados pelos estudiosos Pereira (2014) e Chaves (2020).

Para complementar essa revisão bibliográfica acerca do tema, seguem dois breves relatos sobre simpatias, coletadas pelos violeiros e pesquisadores Corrêa (2002) e Vilela (2015). O primeiro fato foi narrado à Roberto Corrêa (2002, p. 46), por João Erege, um “Dançador de lundu” do Vale do Urucuia, Minas Gerais. Trata-se da *simpatia da cobra coral*, a qual exige que o violeiro caminhe nas noites até encontrar uma cobra coral na trilha dos gados. Ao encontrá-la, o violeiro enrola a cobra entre os dedos e toca a viola. Depois de tocar a viola com a cobra enrolada, ele tem de devolvê-la ao local que a encontrou. Nesse caso, a cobra coral personifica a figura do *rabudo*, sendo ela a responsável pela transferência dos poderes sobrenaturais ao violeiro.

Vilela (2015, p. 46) apresenta um outro relato, colhido de um violeiro da Serra do Caparaó, na divisa dos Estados de Minas Gerais com o Espírito Santo. O narrador não foi identificado pelo pesquisador, mas o relato revela que para ser um bom violeiro era necessário manter pequenos *cramulhões* em pequenas garrafas. Quanto maior fosse o número de *cramulhões* retidos numa garrafa, maior seria a habilidade do violeiro. Um relato colhido por Pereira (2014, p. 1053), no Vale do Urucuia, também do norte do Estado de Minas Gerais, confirma a ocorrência do relato de Vilela (2015):

O povo falava. Diz que guardava numa garrafa [um] famaliá. O famaliá fazia tudo que ele quisesse. [...] Daqui um pouco, ele [o fazendeiro] ficou grande demais. Comprava terra, ganhava dinheiro de usura... lá buscar o gado de quem não podia pagar. Mandava bater. Diz que matava, não sei... [...]. [Mas] quem passasse na frente [da casa do fazendeiro] ouvia o barulho. Batia muito nele [no fazendeiro]. Daqui um pouco [ele] aparecia machucado. “Ah, nada, não”. Era o famaliá [que batia]. Às vez, ele mandava os empregado dele [fazendeiro] pra ir apanhá no lugar dele (Basílio, Urucuia / MG, 2005).

No relato acima nota-se que os *tisnadinhos* presos nas garrafas se tornam uma espécie de membro da família, sendo por essa razão tratado por *famaliá*. Esse membro é responsável pelo enriquecimento repentino do fazendeiro que lhe deu abrigo e comida. Todos os fatos narrados evidenciam a ambiguidade do violeiro pactário, pois ele transita entre o sagrado e o profano como figura importante para a realização dos festejos religiosos. No entanto, isso acontece ao mesmo tempo que ele havia *tomado parte* com o diabo.

Outras andanças de violas bem afinadas

No presente artigo apresentei relatos coletados do Estado de Minas Gerais, No entanto há no Brasil relatos de pactos em outras localidades, entre os quais existem variações de local para local. Todavia, não há um modelo pré-estabelecido ou fechado entre os relatos e respectivos locais de coleta de dados. Um material considerado importante pelos pesquisadores sobre o tema que relaciona a viola com o violeiro e o *diabo* corresponde aos fonogramas de música caipira, no qual há registros gravados de “modas de viola”, “pagodes caipira” e “cururus”, os quais também envolvem histórias sobre o *coisa ruim*. Tais registros resultam da iniciativa de Cornélio Pires, que foi responsável pela formatação da música caipira nos padrões da indústria fonográfica desde 1928. Um bom exemplo desse padrão pode ser verificado com a música *A moça que dançou com o diabo*, de Teddy Vieira e Jayme Ramos, composta em 1953 (GARCIA, 2017, p. 295).

A moça que dançou com o diabo

Numa sexta-fêra santa
Há muitos ano atrás
Na cidade de São Carlo
Pubricarô nos jornais
Uma moça muito rica
Contrariô o gosto dos pais
Num baile que fez em casa
Ela dançô co Satanáis

Quando o baile começô
Regulava nove hora
Chegô um moço bem vestido
Arrastando um par de espora
Dando viva para o povo
Como vai minha senhora?
Quero conhecê a festêra
Porque eu tô chegando agora

O véio disse pra fia
Hoje o baile tá mudado
Tâmo no fim da Coresma
Isto pode sê pecado
A mocinha respondeu
O senhor que tá cismado
Jesus Cristo está no céu
E nós aqui dança largado

Pegâno na mão da moça
O moço saiu dançâno
Tocava varsa e mazurca
O cabra tava virâno
Com o chapéu na cabeça
A moça foi incomodâno
O senhor dança direito
Que mamãe não tá gostâno

Ele foi disse pra moça
Minha hora já chegô
Eu preciso ir-me embora
Que o galo já cantô
Tirô o chapéu da cabeça
E os dois chifres ele mostrô
Parecia um toro véio
Daquele mais pegadô

O diabo sortô um bufo
E sumiu numa explosão
Praquela gente sem fé
Isso serviu de lição
No meio da correria
Dois gritô em confusão
Ficô loca a moça rica
Fia do Major Simão

Essa música foi adaptada de uma moda caipira oitocentista, conforme descrito pelo próprio compositor – Teddy Vieira – à Romildo Sant’anna. Trata-se, portanto, de um *causo verídico de assombração*, que ocorreu na cidade de São Carlos, interior do Estado São de São Paulo, segundo Romildo Sant’anna. A música retrata uma moça pecadora que dançou com o diabo. Curiosamente, esse tema é recorrente na literatura de cordel da região Nordeste do Brasil, conforme se verifica no cordel intitulado *O Grande Exemplo da Moça que Foi ao Inferno por Disfazer da Mãe Dela e Zombar de Frei Damião*, de autoria de Gilberto Severino Francisco, ou nos cordéis intitulados *A Moça que Dansou com Satanaz no Inferno e Estória de Marieta* ou *A Moça que Dançou no Inferno*, de autoria de José Costa Leite (SANT’ANNA, 2000, p. 144).

Enfim, a relação do diabo e a viola perpassa os séculos da história do Brasil. Contudo, até onde foi possível investigar, não há registros da prática do instrumento nos seus primórdios no país, assim como ainda não está claro como essa relação se estabeleceu. Os primeiros registros de tocadores de viola datam do final do século XVII, através de Gregório de Mattos¹⁸ e Domingos Caldas Barbosa¹⁹.

O diabo violeiro no Brasil

Durante a virada do século XIV para XV, houve na Europa profundas mudanças em relação à missão catequética. Ao que tudo indica, por causa do surgimento do protestantismo e a reestruturação da Sé romana. Esse processo de reorganização estimulou a ocorrência de atividades associadas ao demônio, pelas quais as bruxas e feiticeiros foram perseguidos pela Santa Inquisição (MELLO E SOUZA, 1993). Promulgada pela bula papal de João XXII em 1323, esse Papa conduziu a Santa Sé entre 1316 e 1334 (BOUREAU, 2016, p. 27). Nesse período, as práticas de perseguição inquisitorial visavam reforçar os poderes políticos e religiosos da Igreja no continente europeu. A bula papal de João XXII gerou na Europa um debate intelectual entre clérigos, teólogos e pensadores da época, o qual ficou conhecido na História como *demonologia*. Nesse âmbito, discutiram sobre a caça às bruxas e os cultuadores do demônio. Segundo Carolina Rocha Silva (2013), os estudos sobre demonologia e a Santa Inquisição na Europa do Norte foram mais presentes, enquanto em Portugal os primeiros tratados publicados sobre esse tema datam do início do século XVII. Esse efeito tardio do processo inquisitorial em Portugal acabou se transferindo para as Américas, na forma de “a caça às bruxas” (SILVA, 2013). A partir de então, voaram demônios em enormes quantidades para o Novo Mundo. Parece até que esses se esqueceram das terras europeias, pois os invasores-colonizadores encarregaram os jesuítas de combater os demônios que tanto interessavam à Igreja, via catequização dos povos ameríndios. Os colonizadores e os jesuítas percebiam as práticas espirituais indígenas de um modo terrível e ameaçador, equiparando-os aos rituais demoníacos que existiam na Europa medieval. Ou seja: “[...] com a cristianização mais homogênea do Velho Continente, [...] o diabo se mudara para o Novo” (MELLO E SOUZA, 1993, p. 30).

¹⁸ “Gregório [ou Boca do Inferno, como era chamado], filho de família de posses, nasceu em Salvador no dia 23 de dezembro de 1936. Após estudos, casamento e ofício em Portugal, como juiz e procurador, retornou viúvo para Salvador em 1678. Por pouco tempo exerceu o cargo de desembargador da Relação Eclesiástica na Bahia, em 1683. A partir daí optou por trilhar caminho próprio como advogado e passou a produzir importante parte de sua obra, aliás, pouco registrada, em que usa versos, ora ferinos, ora fesceninos, para relatar escândalos políticos e acontecimentos cotidianos de Salvador” (VILELA, 2015, p. 39)

¹⁹ “No último quartel do século XVIII algo que já vinha sendo gestado no seio do povo brasileiro chega pelas mãos de um padre a Portugal, onde obtém, na corte expressivo sucesso” (VILELA, 2015, p. 40)

Em grande parte, os jesuítas foram responsáveis pela associação das terras do Novo Mundo como arena de enfrentamento ao demônio. Nesse sentido, um depoimento de um viajante que esteve no Brasil, no início do período colonial, indica o motivo da escolha de “Terra de Santa Cruz” ao invés de “Brasil”:

E pois em outra cousa nesta parte me não posso vingar do demônio, admoesto da parte da cruz de Cristo Jesus a todos que este lugar lerem, que dê a esta terra o nome que com tanta solenidade lhe foi posto, sob a pena de a mesma cruz que nos há de ser mostrada no dia final, os acusar de mais devotos do pau brasil que dela [...] E por honra de tão grande terra chamemos-lhe de província, e digamos a Província de Santa Cruz, que soa melhor entre prudentes que brasil, posto per vulgo sem consideração e não habilitado pera dar nome às propriedades da real coroa (João de Barros, *Ásia - dos efeitos que os portugueses fizeram nos descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente, Primeira Década*) (in MELLO E SOUZA, 1993, p. 31)

Para Mello e Souza (1993), o escritor João de Barro foi o fundador de uma herança cultural entusiasmada, na qual o aparecimento da colônia luso-brasileira foi categorizado como a luta entre deus e o diabo, “[...] afinal, fora a malfadada árvore de pau vermelho que roubara o nome santificado, atestando a insubordinação de um mundo natural muitas vezes caótico, desordenado e contraditório como o próprio demônio” (p. 32). Diferente da América espanhola, que estava mais preocupada com a caça às bruxas, as atividades coletivas praticadas principalmente por mulheres foram interpretadas com o “*sabbath*” das feiticeiras europeias (MELLO E SOUZA, 1993). No entanto, a América portuguesa deu maior relevância ao culto aos demônios, onde as práticas espirituais das populações indígenas e afro-brasileiras eram – em sua grande maioria – de caráter coletivo.

As histórias narradas anteriormente sobre os pactos de violeiro corroboram para a construção de uma identidade nacional estudada por (MELLO E SOUZA; 1986; 1993). Para que estas histórias surjam no seio de suas populações é necessária a confecção de uma narrativa histórica. Neste caso, produzidas através dos colonizadores, que mais tarde foram incorporadas pelos violeiros, a viola e suas tradições.

Entre as histórias narradas podemos destacar os relatos de simpatias coletadas por (PEREIRA; 2014; VILELA; 2015), a qual trazem descrições sobre o *famaliá*, o diabo que era guardado numa garrafa e tratado como um membro da família. Esta mesma história é narrada por (MELLO E SOUZA; 1986), ao afirmar que durante o período colonial era comum pedirem ajuda ao universo das diabruras, com relatos de pessoas terem garrafas em casa onde abrigavam uma espécie de diabo. Este era também um conselheiro da pessoa que o detinha, mas para que esta relação vigorasse era necessário alimentá-lo com comida. O demônio familiar tem origens que datam da Idade Média, quando os desejos dos demônios eram coordenados pelos homens, que ao mesmo se aproveitavam das benesses que estes podiam lhes oferecer (MELLO E SOUZA, 1986, p. 253).

Quando tratamos sobre histórias de pacto coletadas por (PEREIRA, 2014; CHAVES 2020), o contrato estabelecido entre o violeiro e o diabo tem a única intenção de se obter vantagens ao pactário, um atalho para se tornar um exímio tocador. Nos relatos sobre simpatias estes homens de certa maneira davam as ordens, já no pacto transformam-se nos servidores do diabo. No Brasil colônia “o recurso a pactos visava resolver, de forma imaginária, as dificuldades muitas vezes incontornáveis e irredutíveis da vida diária” (MELLO E SOUZA, 1986, p. 253), como também para se

obter benefícios, ter sucesso ou prestígio político. Nota-se uma diferença entre a simpatia e o pacto do violeiro, ambos destinam-se à mesma busca de tocar bem *viola* em um curto espaço de tempo. Na simpatia existe um intermediário para os feitos do *coisa ruim*, sua presença é através de um terceiro elemento, neste caso a cobra coral. No pacto há a presença do *maligno*, sem mediação. Podemos observar que ambos se emaranham e se confundem neste processo de criação de uma possível identidade nacional.

No sistema colonial, o Novo Mundo representava a “Terra Prometida”, tanto quanto o “Purgatório” (CABRAL, 2008). Durante as grandes navegações do período colonial brasileiro, os portugueses que se instalaram na “Terra de Santa Cruz” eram considerados – perante a igreja e sociedade – filhos malditos de Portugal, pois eram degredados condenados a ocupar a Novo Mundo por terem infringido contra as leis da coroa portuguesa ou contra as leis divinas (MELLO E SOUZA, 1993). A edenização das terras brasileiras pouco mudou durante um longo período, em razão dos colonizadores terem grandes desafios para se estabelecerem na “Terra de Santa Cruz”, reforçando, por conta disso, o ideário jesuíta e a demonização dos locais que habitavam. Essa associação dos colonizadores sobre a terra, os povos originários, os povos escravizados e trazidos ao Brasil e os degredados portugueses mitificou a figura do diabo no Brasil, consolidando aos poucos um colossal sincretismo das práticas espirituais ameríndias, africanas e afro-brasileiras em fricção com a religião portuguesa, amalgamando uma parte riquíssima do complexo, dialógico e dialético patrimônio musical e cultural brasileiro.

Considerações finais

O diabo no Brasil tem – desde sempre – características politeístas. Estas proporcionaram inúmeras representações do *coisa ruim* no Brasil. Ao longo de séculos, em muitas localidades da Terra de Santa Cruz, que também é a terra da violas e dos violeiros mediados pelo diabo que potencializava os talentos ao atenuar os rigores das leis de origem europeias, promovendo o abraço das possibilidades mais amplas da miscigenação étnica e cultural que caracteriza o Brasil. Nesse sentido, o diabo é um signo marcante da cultura brasileira, resultante de incontáveis fricções étnicas e culturais que construiu repertórios artísticos que demonstram como o povo ressignificou a religião sem ausentar-se dela.

Para além das violas, violeiros e o diabo, proponho neste parágrafo uma pequena digressão através do olhar de Mário de Andrade e sua principal obra literária *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Neste romance-rapsódia o *herói sem nenhum caráter* é o “símbolo de deslocamentos geográficos, de temporalidades misturadas e de hibridismos culturais (além de raciais, por ser um índio-negro que virou branco)” (MELO, 2014, p. 206). Este livro dialoga com a metáfora antropofágica, criada por Oswald de Andrade²⁰ através do *Manifesto Antropófago*²¹ (1928), o qual se utiliza do campo semântico do canibalismo, com a união entre duas culturas, a do “antropófago”, indicada como Brasil, e a cultura alheia, associada à europeia. O herói deste romance é um *transculturador*, que a todo momento está aperfeiçoando a cultura alheia,

²⁰ Oswald de Andrade (1890-1954) foi escritor e dramaturgo brasileiro. Representa uma das principais lideranças no processo de implantação e definição da literatura modernista no Brasil.

²¹O Manifesto Antropófago ou Antropofágico foi um manifesto literário escrito por Oswald de Andrade, publicado em maio de 1928, que tinha por objetivo repensar a dependência cultural brasileira.

readaptando de acordo com a sua, assim reinventando as duas culturas (MELO, 2014). Através da perspectiva de Mário de Andrade podemos compreender de uma maneira ampla a formação do caráter nacional e o processo de como são forjadas e recriadas estas identidades culturais no Brasil. No processo de escrita deste artigo me deparei com algumas perguntas; Será que o diabo do Brasil é tão distinto do diabo da Europa? Como outras manifestações culturais na América Latina dialogam com a temática do *pé-de-bode*? Estas questões suscitam um enorme debate, procurar entendê-las talvez seja uma maneira de criar conexões do conhecimento para além de sua localidade geográfica de manifestação que este artigo se propõe a estudar.

A dualidade diabo e violeiro é um fenômeno relevante do Brasil, a qual mantém em aberto as possibilidades de um instrumento musical do cotidiano nacional desde o Brasil colônia, propensa a todas as influências que emergiram dos primórdios do país. Companheiros de viagem pela História, a viola, o diabo brasileiro e violeiro dividiam a vida com indígenas, jesuítas, tropeiros, bandeirantes, pretos, brancos e mestiços da cidade e do sertão. Nesse sentido, este artigo abre pistas para novas investigações, onde a cruz, a viola, os violeiros e o *chifrudo* podem trilhar diferentes perspectivas. A relação entre a viola e o diabo pode ser entendida por um olhar mais amplo, através da convergência de estudos da historiografia, etnomusicologia e sociologia. Isto nos proporcionará um cenário mais amplo e encarregado historicamente de uma parcela da construção do mítico diabo no mundo da viola no Brasil.

Agradecimentos

Este artigo foi possível graças a colaboração de amigos e professores que não pouparam esforços em revisar inúmeras vezes este trabalho. Meus agradecimentos vão para Mauro De Bonis, Jorge Linenburg, José Gustavo Julião de Camargo e Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas que contribuíram imensamente na construção deste artigo.

Bibliografia

BAKHTIN, M. (1987). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Hucitec.

BOUREAU, A. (2016). *Satã Herético: o nascimento da demonologia na Europa Medieval (1280 - 1330)* (I. S. TEIXEIRA, Trans.). Unicamp.

CABRAL, J. d. P. (2008, junho). O Diabo e o dilema brasileiro: uma perspectiva anticesurista, II. *Revista de Antropologia USP*, 50(2), 477 - 525. Retrieved 06 28, 2021, from <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27270/29042>

CHAVES, W. N. D. (2020). Tudo é e não é”: paradoxos e antinomias no pensamento de Riobaldo e no imaginário de violeiros do vale do São Francisco, norte de Minas Gerais. *Religião e Sociedade*, 40(2), 75 - 97. <https://doi.org/10.1590/0100-85872020v40n2cap04>

CORRÊA, R. (2002). *A arte de pontear viola* (2nd ed.). Viola Corrêa Produções Artísticas.

DE ANDRADE, MÁRIO. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez ed. : Livros Técnicos e Científicos / Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

FLORES JR., W. J. (2011, janeiro). Belazarte e os engodos da modernização brasileira - leitura da crônica "O Diabo", de Mário de Andrade. *Revista Garrafa* 23. Retrieved 06 20, 2021, from <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7473/6003>

GARCIA, R. M. S. (2017). Um paradoxo entre o existir e o resistir: a moda de viola através dos tempos. *Estudos Avançados*, 31(90), 283 - 305. <https://doi.org/10.1590/s0103-40142017.3190019>

MELLO E SOUZA, L. (1986). *O Diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade no Brasil Colonial*. Cia. das Letras.

MELLO E SOUZA, L. (1993). *Inferno Atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI - XVIII*. Cia. das Letras.

MELO, ALFREDO CESAR. "Macunaíma: entre a crítica e o elogio à transculturação." *Hispanic Review*, vol. Vol. 78, no. University of Pennsylvania Press, 2014, pp. 205-227. <http://www.jstor.org/stable/25703517>. Acessado 05 08 2021.

PEREIRA, L. P. (2014). As vicissitudes da fama: os dons divinos e os pactos demoníacos entre os tocadores de viola de dez cordas do norte e noroeste mineiro. *Revista de Antropologia da USP*, 55, 1074 - 1084. Retrieved julho 15, 2021, from <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/59308>

RIBEIRO, D. (1995). *O povo brasileiro - A formação e o sentido do Brasil* (1st ed.). Cia. das Letras.

ROSA, J. G. (1994). *Grande Sertão: Veredas* (1st ed., Vol. II). Nova Aguilar.

SANT'ANNA, R. (2000). *A Moda é Viola - Ensaio do Cantar Caipira*. Arte e Ciência.

SILVA, C. R. (2013). *Sabá do Sertão: Feitiçaria, Demônios e Jesuítas No Piauí Colonial (1750 - 58)*. UFF.

VILELA, I. (2015). *Cantando a própria história - Música Caipira e Enraizamento* (1st ed.). EdUSP.

De Souza, Caio. "Pacto de violeiro: entre as cordas, o diabo e a cruz." *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 8, no. 2 (2023): 67–80.