

Org. Ayanne Larissa Almeida de Souza

AS DIFERENTES



FACES DE LÚCIFER O DIABO E O DIABÓLICO NAS ARTES

EDITORA
**BORDÔ
GRENA**

**AS DIFERENTES FACES DE LÚCIFER: O DIABO E O
DIABÓLICO NAS ARTES**

Comissão Editorial

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda

Ma. Marcelise Lima de Assis

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS*)

Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB*)

Dra. Ayanne Larissa Almeida de Souza (UEPB)

Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE*)

Fernando Miramontes Forattini (Doutorando/PUC-SP)

Dra. Yls Rabelo Câmara (USC, Espanha)

M. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA*)

Dr. Raimundo Expedito dos Santos Sousa (UFMG)

Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA*)

Nathália Cristina Amorim Tamaio de Souza (Doutoranda/UNICAMP)

Dr. Washington Drummond (UNEB*)

Me. Sandro Adriano da Silva (UNESPAR*)

*Vínculo Institucional (docentes)

Ayanne Larissa Almeida de Souza
Organizadora

**AS DIFERENTES FACES DE LÚCIFER: O DIABO E O DIABÓLICO
NAS ARTES**



Catu, Ba
2021

© 2021 by Editora Bordô-Grená
Copyright do Texto © 2021 Os autores
Copyright da Edição © 2021 Editora Bordô-Grená

TODOS OS DIREITOS GARANTIDOS. É PERMITIDO O DOWNLOAD DA OBRA, O COMPARTILHAMENTO E A REPRODUÇÃO DESDE QUE SEJAM ATRIBUÍDOS CRÉDITOS DAS AUTORAS E DOS AUTORES. NÃO É PERMITIDO ALTERÁ-LA DE NENHUMA FORMA OU UTILIZÁ-LA PARA FINS COMERCIAIS.

Editora Bordô-Grená
<https://www.editorabordogrena.com>
bordogrena@editorabordogrena.com
Projeto gráfico: Gislene Alves da Silva

Arte da Capa: Cleane Medeiros da Costa
Capa: Keila Assis
Editoração: Editora Bordô-Grená
Revisão: Equipe Bordô-Grená

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecário responsável: Roberto Gonçalves Freitas CRB-5/1549

D569

As diferentes faces de Lúcifer: [Recurso eletrônico]: o diabo e o diabólico nas artes. / Organizadora Ayanne Larissa Almeida de Souza. – Catu: Bordô-Grená, 2021.

3690kb, 211fls. il: color

Livro eletrônico
Modo de acesso: Word Wide Web
<www.editorabordogrena.com>
Incluem referências

ISBN: 978-65-87035-42-0 (e-book)

1. Artes. 2. Representação – Lúcifer. I. Título.

CDD 700
CDU 7

Os conteúdos dos capítulos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO <i>Ayanne Larissa Almeida de Souza</i>	9
LÚCIFER NO VELHO JARDIM DO GÊNESE SAXÃO <i>Ayanne Larissa Almeida de Souza</i>	12
“[...] CA MEUS / SODES E PUNNADES DE ME SERVIR [...]: A RELAÇÃO ENTRE OS JUDEUS E O DIABO NO CÓDICE RICO DAS CANTIGAS DE SANTA MARIA (SÉCULO XIII) <i>Yuri Leonardo Rosa Stelmach</i>	39
ICONOGRAFIA MEDIEVAL – O DIABO NA REPRESENTAÇÃO DO JUÍZO FINAL E OS SETE PECADOS CAPITAIS DE FRA ANGELICO <i>Alex Oliveira</i>	53
CORAÇÕES SATÂNICOS: UM ESTUDO COMPARATIVO DA TEMÁTICA AMOROSA EM O FÍSICO PRODIGIOSO E “O SENHOR DIABO” <i>Luciano de Souza</i>	68
A FORÇA DOS QUE SE DANAM: A IMAGEM DO ANJO CAÍDO NA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DE CLARICE LISPECTOR <i>Gilson Antunes da Silva</i>	83
À SOMBRA DO DEMÔNIO: A FAMÍLIA BURGUESA E A SAGA DA MALDADE NO ROMANCE DE OCTÁVIO DE FARIA <i>Samara Inácio da Silva</i>	102
O VÉU DO DIABÓLICO NA LITERATURA CEARENSE: <i>UM ESTUDO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DO DIABO NO ROMANCE OS VERDES ABUTRES DA COLINA, DE JOSÉ ALCIDES PINTO</i> <i>Ana Tamires da Silva Oliveira</i>	118
HERANÇA LUCIFERIANA EM ANTERO DE QUENTAL <i>Ayanne Larissa Almeida de Souza</i>	135
AS IMAGENS DIABÓLICAS NO ANTICRISTO DE MARILYN MANSON <i>Ivana Soares Paim</i>	164

O DIABO NO IMAGINÁRIO CRISTÃO: UMA BREVE HISTÓRIA, SEUS DESDOBRAMENTOS E REFLEXOS EM OS DEMÔNIOS, O BEBÊ DE ROSEMARY E O EXORCISTA <i>Rafael Adelino Fortes</i>	181
O DIABÓLICO NA SÉRIE TELEVISIVA O MUNDO SOMBRIO DE SABRINA <i>Rhayana Antunes Pimentel</i>	199
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	208
SOBRE A ORGANIZADORA	211

APRESENTAÇÃO

O Diabo sempre foi um personagem polêmico. Se pudermos julgar até que ponto ele figura na literatura de todas as épocas, desde a era cristã até os dias atuais, sempre foi o personagem que mais provocou fascinação nos leitores. Mas foi em meados dos séculos XII-XV que se deu a entrada de Satã dos bastidores para o palco da História. Foi exatamente neste momento que a noção de um Mal corporificado começa a encarnar-se, tanto no universo das pessoas da Igreja quanto nos domínios seculares. Sob a forma de assustadoras imagens e de relatos pavorosos, o Diabo foi pintado quase semelhante ao humano.

Entre os séculos XVI e XVII, os contemporâneos tomaram-se de uma obsessão pelo Tinhoso a ponto de produzir milhões de fogueiras de feitiçaria. A chamada caça às bruxas deixou a imagem de um Deus tirânico e terrível, com desígnios incognoscíveis, que permitiu o desencadeamento de toda a potência maléfica a fim de punir os pecadores. Satã surge com força em um momento tardio da cultura ocidental e assume um lugar decisivo nas representações e práticas no imaginário europeu da modernidade.

No Antigo Testamento não havia ainda um personagem esboçado com o qual os cristãos identificariam o Diabo. O espírito do mal que despencara do céu, Lúcifer (aquele que porta a luz), para disputar com Deus e rebelar um terço das hostes celestiais, é apenas a sugestão de um personagem que somente a imaginação cristã de fins do medievo poderia terminar de configurar completamente.

As lendas dos santos e as crônicas monacais estão cheias desse personagem cujas denominações modificam-se com o intuito de aproximar dos humanos essa figura terrorífica, e até fazer diminuir o pavor que as pessoas nutriam por ela. o Demônio é citado muito mais no registros canônicos do que o próprio Deus ou Jesus Cristo. Repentinamente, o Diabo tornou-se um membro muito ativo na sociedade, invadindo o imaginário popular com tal força que serviu melhor aos desígnios da Igreja do que a própria imagem do Cristo. Afinal de contas, sem o poder desmesurado de Satã, a pedagogia do medo instaurada pela Igreja não poderia ter tido êxito.

Na literatura, a personificação diabólica mais famosa é, certamente, Mefistófeles, personagem presente nas muitas versões do mito fáustico. Uma figura já renascentista, considerado a encarnação do Mal, aliado de Lúcifer para capturar almas inocentes, Mefistófeles é tido como um dos demônios mais cruéis e em muitas culturas ele também se torna sinônimo do próprio Diabo.

O Diabo também é caracterizado como um personagem em muitas representações musicais, desde o medievo até a contemporaneidade. Vemo-lo em muitos oratórios barrocos de compositores como Carissimi e Alessandro Scarlatti. A música de violino, que foi considerada virtuose e muitas vezes, também era, por isso mesmo, associada a Satã. A sonata *O trinado do Diabo*, de Giuseppe Tartini, composta pelo músico de Pirano após um sonho que ele teria tido com o próprio Demo. Segundo o musicista, o Coisa-Ruim tocara o instrumento do próprio Tartini, apresentando a melodia que se tornaria o trabalho mais famoso do violinista.

Também temos os 24 Caprichos para Violino de Niccolò Paganini, também chamado de *O riso do Diabo*. O próprio Paganini foi intitulado de *O Maldito* por uma lenda que percorria Gênova, entre outras cidades italianas, de que o músico teria feito um pacto com Satanás a fim de ganhar o dom de tocar violino de maneira tão extraordinária, fato que era possibilitado pelos dedos longos com os quais Paganini era dotado, o que facilitava obviamente o manuseio do instrumento.

No que diz respeito ao cinema e à televisão, o Diabo é frequentemente representado como um ser humano comum, como na atual série *Lúcifer* (Fox/Netflix), trazendo para a tela as muitas facetas dessa figura mítica que angariou, ao longo do tempo, estéticas, nomes e funções diversas. Na série em questão, livremente baseada nos *Graphic Novel* de Neil Gaiman, da série *Sandman*, temos a retomada do mito do anjo caído, Lúcifer, que se voltando contra Deus foi condenado a governar os infernos para toda a eternidade. Até que ele decide novamente contrariar o Pai e resolve tirar férias em Los Angeles, a Cidade dos Anjos.

Em outras ocasiões, temos no cinema/tv um Diabo em que apenas a voz é escutada, sussurrada. Satanás enquanto personificação do Mal oferece

evidentemente muitas oportunidades narrativas em diferentes mídias artísticas. Lutas com o Diabo são utilizadas para simbolizar as tentações e fraquezas humanas, aquela parte nossa que queremos deixar escondido, muito bem domado, mas que insiste em puxar o tapete por debaixo dos nossos pés. Nos filmes do gênero horror e suspense, o Diabo é oferecido como um inimigo Todo-Poderoso que, no entanto, está tão próximo do humano como se realmente pudesse entendê-lo. Como já dizia Lúcifer em *Caim*, de Lorde Byron, “Eu conheço os pensamentos do pó; e dele, contigo, me compadeço. [...] São os pensamentos de tudo que é digno de pensar... É a parte imortal de ti mesmo que em ti fala”.

O presente livro tem como objetivo reunir pesquisadores de todas as áreas das ciências humanas cujas pesquisas versam sobre as imagens e os relatos sobre o Diabo e o diabólico em todos os âmbitos da Arte. Convidamos a todos para apreciar os trabalhos que constam nesta edição e que prezam pelas investigações estéticas, históricas, teológicas, filosóficas, antropológicas, sociológicas dessa figura emblemática, esse espírito ou poder que é a manifestação do Mal encarnado e que, geralmente, assume várias formas nas religiões e no imaginário da sociedade ocidental.

REFERÊNCIA:

BYRON, George Gordon. *Caim*. Tradução de Antônio Franco da Costa Meirelles. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2019.

LÚCIFER NO VELHO JARDIM DO *GÊNESE* SAXÃO

Ayanne Larissa Almeida de Souza

INTRODUÇÃO

A ambivalência em torno da figura de Satã deriva provavelmente de suas múltiplas origens separadas. Foi belo anjo de luz, o mais próximo de Deus; tornou-se o rei do mundo fenomênico; é nomeado de “o príncipe angélico dos infernos”; ou guerreiro heroico; serpente tentadora; todas estas facetas reunidas de um modo inquietante em uma única criatura.

De acordo com Neil Forsyth (2003), essa figura que conhecemos por inúmeros nomes – Satã, Samael, Lúcifer, Diabo, para citar alguns – é, desde sua origem, um personagem tripartido: anjo guerreiro, serpente tentadora e príncipe do inferno. E que, ainda segundo o próprio Forsyth, os três papéis são magistralmente combinados no Lúcifer de John Milton, considerado a apoteose da figura demoníaca, mas sobre o qual não discutiremos aqui.

Contudo, o Diabo é um personagem que, com muito mais frequência, surge na poesia inglesa antiga. Autores e poetas anglo-saxões sentiram que as redefinições do Mal formavam um componente integral das narrativas mitológicas, principalmente em obras hagiográficas que narravam a vida dos santos e santas, bem como da própria literatura poética. O próprio Lúcifer miltoniano, de acordo com muitos de seus críticos, teria sido diretamente inspirado na imagem do Diabo vinda diretamente de um poema saxão datado do século X, provavelmente por volta do ano mil.

Os textos, que não possuem título no original, foram nomeados por estudiosos atuais de *Gênese A e B*, publicados pela primeira vez por Franciscus Junius, em 1655, quase setecentos anos depois de sua escritura, em um compilado de textos do inglês antigo denominado de *Manuscrito de Junius*. Contudo, há uma diferença no que diz respeito à constituição imagética de Lúcifer nesses poemas saxões.

Tanto no *Gênese* da *Bíblia* quanto nos comentários dos primeiros padres da Igreja, como Ambrósio, Orígenes, Tertuliano e o próprio Agostinho, Lúcifer já era visto e descrito como tendo sido o mais belo dos anjos. Mas que foi sob a aparência de uma serpente que ele se apresentou para Eva no Jardim do Éden. Nos *Gênese* saxão isso não ocorre. Lúcifer mostra-se para a mulher em toda a sua portentosa aparência celestial, brilhante como a Estrela da Manhã, belo e iluminado.

Gênesis B intrigou os estudiosos durante anos porque sua versão da história da queda do homem e da mulher é muito diferente de qualquer outra anteriormente proposta, tanto na Bíblia quanto nos comentadores do início do medievo. A serpente, primeiramente, aproxima-se de Adão e é rejeitada, porque Adão não confia nela.

Então, a serpente segue e encontra Eva. O Diabo argumenta que é um mensageiro de Deus e que o próprio Deus mudara de ideia e agora deseja que eles comam da árvore anteriormente proibida. Além disso, o Diabo diz a ela que, se Adão não o ouvir, Deus ficará muito zangado com Adão, e se Eva não persuadir Adão a comer o fruto, eles e seus filhos ficarão amaldiçoados para sempre. Ele promete a Eva que seus olhos serão abertos de uma nova maneira, e quando ela finalmente colher o fruto, o mesmo lhe proporcionará uma visão do céu.

O propósito desse artigo é pervagar pelo poema intitulado *Gênese B*, investigando de que forma Lúcifer é construído enquanto anjo de luz e serpente demoníaca que tenta Adão e Eva no jardim do Éden saxão. Nosso propósito é compreender as implicações desse novo Lúcifer genesiaco, que surge para Eva enquanto anjo de luz, Lúcifer, e não como Satã, sob a forma de uma serpente.

Para compor a nossa pesquisa sobre os poemas saxões presentes no *Manuscrito de Junius*, pervagaremos os estudos de Neil Forsyth, Eleni Ponirakis e Alger Doane. Sobre as representações do Diabo enquanto serpente no Jardim do Éden, recorreremos aos primeiros padres da Igreja, tais como Ambrósio, Agostinho, Orígenes, Tertuliano, entre outros.

Não utilizaremos o texto original do *Manuscrito*, em saxão, mas sim a tradução feita para o inglês pela especialista Susan Oldrieve (2010),

seguida da tradução, feita por nós, para a língua portuguesa, efetuada em cima da transliteração do inglês proposta por Oldrieve.

A IMAGEM DE LÚCIFER NO *GÊNESES B* – O *MANUSCRITO DE JUNIUS* E O JARDIM DO ÉDEN SAXÃO

Quando falamos em Satã, Lúcifer ou Diabo de imediato surge em nossas mentes duas possibilidades imagéticas: ou emerge de nosso subconsciente a figura de um ser bestial, nem animalesco nem humano, mas ambos ao mesmo tempo, configurando uma aparência disforme e grotesca que provoca pavor e repulsa; ou, por outro lado, principalmente levados pelas atuais apropriações dessa personagem pela indústria cultural, pensamos em um belo homem – porque o Diabo é sempre homem – atraente, sedutor, capaz de nos apaixonar com apenas um olhar.

Essa imagem dicotômica faz parte da ambivalência que existe intrínseca na construção e no desenvolvimento dessa figura, ora bela, ora terrorífica, que se tornou a imagem popular do Diabo a partir do medievo e, principalmente, durante a caça às bruxas da Idade Moderna. De acordo com Alexander Kulik (2013), as imagens de um Satã antropomórfico com chifres, cascos, rabo, garras de ave de rapina e asas de morcego, muitas vezes retratado todo vermelho ou mesmo negro, aproximando-se muitas vezes do que seria o sátiro da antiga religião grega, povoa nosso imaginário e é, muitas vezes, sob esta aparência estereotipada, que ele é apresentado, por exemplo, nos contos infantis.

Contudo, a imagem oposta, de que o Diabo teria sido, em sua origem, uma criatura divina, um belo anjo chamado Samael, denominado Lúcifer, aquele que porta a luz, pode ser encontrada desde os textos bíblicos. Tal interpretação de algumas passagens do *Livro de Isaías* ajudou os primeiros padres da Igreja, no início de uma Idade Média Primitiva, entre os séculos IV e VIII, a comporem esse ser angelical e demoníaco ao mesmo tempo.

A primeira imagem dessa personagem data do século VI da nossa era. De acordo com Peter Stanford (2003), o nome *Lúcifer* foi extraído do livro bíblico de *Isaías* (14:12, 2015, p. 1074), no qual consta a frase “Como

caíste do céu, ó Lúcifer, ó estrela da manhã, filho da alva!”. Vale ressaltar que Isaías não se referia ao Diabo ou a algum demônio. Segundo muitos estudiosos, como Luther Link (1998), Robert Muchembled (2001), Peter Stanford (2003), Paul Ricoeur (1988) e Jeffrey Burton Russell (1991; 2003), o profeta Isaías falava sobre um rei babilônico, ao que tudo indica, Nabucodonosor.

Em *Apocalipse* (12:9, 2015, p. 1975), temos: “E foi expulso o grande dragão, a antiga serpente, chamada o Diabo e Satanás, que engana todo o mundo; ele foi lançado na terra, e os seus anjos foram lançados com ele.” Dessa forma, *Lúcifer* tornou-se o anjo rebelde, fazendo da terça parte das estrelas suas aliadas, transformando-se em Satã, a figura bestial disforme feia, posta em um entre-lugar antrotopozoomórfico. Embora o termo *Lúcifer* seja muito mais recente do que *Satã*, para o imaginário cristão, até hoje, *Lúcifer* precedeu *Satã*, transformando-se neste último apenas depois de ser expulso do céu.

Agostinho, em sua *Cidade de Deus*, obra escrita durante a crise do Império Romano, em que o filósofo cartaginês tentou limpar as mãos do Cristianismo de qualquer contribuição para a situação caótica em que se encontrava o Império, também dissertou sobre essa personagem, referindo-se a um passado em que ele havia sido um belo e luminoso anjo:

Mas, dir-se-á, talvez, a palavra do Senhor no Evangelho: O diabo era homicida desde o princípio e não se manteve na verdade não deve limitar-lhe o crime ao começo do gênero humano, ao instante em que o homem criado se tornou vítima de seu engano; não, é ele que desde seu princípio, infiel à verdade, expulso da bem-aventurada sociedade dos santos anjos, obstinado em sua revolta contra o Criador, se mostra soberbo, orgulhoso do poder particular e próprio que o engana, sedutor desabusado, porque não poderia fugir à mão do Onipotente. E, como não quis permanecer, por piedosa submissão, o que na verdade é, aspira, na cegueira de seu orgulho, a passar pelo que não é. Assim se entenderiam também as palavras do Apóstolo São João. O diabo peca desde o princípio, quer dizer, desde que foi criado rejeitou a justiça, que não pode possuir sem vontade piedosa e submissa a Deus. (AGOSTINHO, *Cidade de Deus*, 2000, Vol. II, XI, cap. XIII, p. 1020)

Citando passagens da Bíblia, mais precisamente os livros de *João*, *Isaiás* e *Ezequiel*, Agostinho teceu a origem luciferiana: “De que maneira caiu Lúcifer que surgiu ao alvorecer” (ISAÍAS, 14:12); “Tu estiveste nas delícias do paraíso de Deus, adornado de todas as pedras preciosas” (EZEQUIEL 28:13); “Caminhaste nos teus dias sem pecado” (EZEQUIEL 28:13). Até alcançar João (8:44) que diz: “Mas não se manteve na verdade”. Também entre os primeiros apologéticos encontramos referência à essa origem angelical do Diabo.

Em Irineu de Lion (ca. 130-202), temos que “o adversário, dizem, é um dos Anjos que estão no mundo, aquele que se chama Diabo, e que foi criado para conduzir deste mundo para o Arconte as almas dos que pereceram” (Livro I, F. Fragmentos Escriturísticos, Carpócrates, §25,4, p.66). Em *A Trindade*, de Agostinho (354-430), também aparece que “o Diabo se considerava superior até ao próprio Senhor, pelo fato de lhe ter cedido a primazia em sua paixão, de modo que a ele se aplicam as palavras do salmo: Tu o fizeste pouco inferior aos anjos.” (Livro IV, Capítulo 13, §17, p. 107). Ainda em Agostinho, encontramos que “se foi o diabo, de onde vem ele? Se também ele se tornou diabo por sua própria vontade perversa, ele que era um anjo bom inteiramente criado por um Deus de bondade, de onde lhe veio essa vontade má que o tornou diabo?” (Confissões, Livro III, §5, p. 109). Em outro patristico, Orígenes (185-254), aparece também que “também é impossível conhecer a origem do mal se não tivermos conhecido os ensinamentos sobre o diabo e seus anjos, o que ele era antes de se tornar um diabo e a razão por que os anjos tomaram parte em sua apostasia” (Contra Celso, Livro IV, Natureza e origem do Mal, §65, p. 198).

Como podemos perceber, para os primeiros padres da Igreja, era inquestionável a origem divina do Diabo. Ele havia sido um belo e luminoso anjo que, voltando-se contra Deus, seu Criador, foi expulso do Paraíso por Miguel e seus anjos, levando consigo uma terça parte das hostes celestes. Tertuliano (ca. 160-220), em sua *Apologia*, diz que:

[..] etiam vulgus indoctum in usum maledicti frequentat. Nam et Satanam, principem huius mali generis, proinde de própria conscientia animae eadem execramenti voce pronuntiat. [...]Utriusque nominis testes esse vel magi adsunt. Sed quomodo de

angelis quibusdam sua sponte comiptis corruptior gens daemonum evaserit, damnata a deo cum generis auctoribus et cum eo quem diximus principe, apud litteras sanctas ordo cognoscitur. (Capítulo XXII, §2-3)¹

O Diabo foi criado para livrar a problemática do Mal e afastar essa ideia da imagem de Deus. Quando Lúcifer/Samael é derrotado por Miguel, tornando-se o Príncipe dos Infernos e o Rei deste mundo temporal, transforma-se em Satã, com uma capacidade de tomar formas diversas, principalmente animalescas, a fim de tentar os humanos.

Satã é a encarnação do Mal absoluto, do ódio para com Deus. Mas que o ódio no céu é algo praticamente inimaginável aponta para o papel de Satã e o problema que ele apresenta ao público. Pensando que Deus certamente não é estranho ao ódio, o principal odiador é Satã. Ele é a misteriosa fonte de inimizade, até mesmo de guerra, dentro do mundo do céu e, posteriormente, também na Terra, ele é a serpente dentro do Jardim. Tanto no *Gênese* bíblico quanto nos comentários tecidos pelos padres da Patrística, anteriores ao século X, época em que se situa o nosso poema saxão, Lúcifer era sempre mostrado no Éden sob a forma da serpente tentadora, o Mal, Satã, não mais Lúcifer, o anjo belo que porta a luz.

Em *Gênese*, temos:

1 ORA, a serpente era mais astuta que todos os animais do campo que o SENHOR Deus tinha feito. E esta disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda a árvore do jardim?

2 E disse a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim podemos comer, 3 Mas do fruto da árvore que está no meio do

¹ Mesmo o povo comum, ignorante, costuma chamá-los quando praguejam. De fato, o povo chama por Satanás, o líder dos demônios, em suas execrações, como se dele tivesse um conhecimento instintivo. [...] Somos instruídos, ainda, por nossos livros sagrados, de como certos anjos, que se degradaram por sua própria liberdade, originaram uma família de anjos maus, condenados por Deus juntamente com os promotores dessa degradação. A tal líder, acima já nos referimos. Isso seria suficiente para o momento, contudo, temos alguns relatos de suas obras. A grande tarefa deles é levar à ruína os homens de boa vontade. Assim, por sua própria maldade espiritual procuram nossa destruição.

jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis, para que não morrais.

4 Então a serpente disse à mulher: Certamente não morreréis.

5 Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, conhecendo o bem e o mal.

6 E viu a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido que estava com ela, e ele comeu. (Gen, 3:1-6)

Na Patrística, encontramos os comentários dos primeiros padres da Igreja. Ambrósio de Milão assim diz:

No princípio, o Senhor nosso Deus fez o homem, de modo que se não experimentasse o pecado não morreria. Ele cometeu o pecado, tornou-se sujeito à morte e foi expulso do paraíso. O Senhor, porém, desejava continuar seus benefícios, abolir todas as insídias da serpente e desfazer tudo o que é nocivo. (Sobre os Sacramentos, Livro II, 6, §17, p. 26)

Orígenes, em *Tratado sobre os Princípios*, temos que “em primeiro lugar, no livro do Gênesis, se relata que a serpente seduziu Eva” (Livro III, Capítulo II, §1, p.139). Em seguida, ainda no mesmo parágrafo, Orígenes modifica um pouco a narrativa e salienta que “o arcanjo Miguel diz, quando disputa com o diabo acerca do corpo de Moisés, que essa serpente, inspirada pelo diabo, foi a causa da prevaricação de Adão e Eva”. Nesse caso, o Diabo aparece como sendo a própria serpente, mas também apenas a inspiração que pareceu tomar a imagem serpente a fim de tentar o homem e a mulher.

Nas escrituras bíblicas, em *Isaias* (27:1), temos a associação do Diabo com a serpente: “Lançarei a espada santa sobre o dragão, a serpente que foge, sobre o dragão, serpente perversa, e a espada o matará”. O próprio Orígenes, antes do capítulo III, afirma que “com efeito, o diabo é chamado serpente e dragão: pode haver algo mais frio?” (Tratado, Livro II, Capítulo VIII, §3, p.104). Interessante perceber que, se levarmos em consideração que um dragão se assemelha a um lagarto imenso e aterrorizante, figuras de anfíbios e répteis – pois também as rãs e sapos são usados como imagens do Diabo – são utilizadas para representar o Diabo. Talvez por suas características intrínsecas, como pele fria e escorregadia, que pode significar

o poder de persuasão de Satã, que consegue arrastar-se e deslizar rapidamente, às ocultas, pelos sentidos humanos e levá-lo à ruína.

Agostinho fala que “a serpente simboliza a morte, introduzida no mundo pela serpente do paraíso” (A trindade, Livro III, Capítulo X, §20, p. 87). O filósofo ainda destila certa misoginia quando salienta de maneira contundente que “na conhecida história do casal formado pelas primeiras pessoas criadas, a serpente não comeu do fruto da árvore proibida, mas apenas persuadiu a que o comessem; a mulher não o comeu sozinha, mas deu-o a seu marido, e ambos o comeram, embora tão somente a mulher tenha dialogado com a serpente e somente ela tenha sido seduzida” (A Trindade, Capítulo XII, Capítulo XII, §17, p. 229). Percebamos que Agostinho afirma que apenas a mulher viu o Diabo como serpente e foi tentada por ele a comer o fruto. No mesmo parágrafo, o filósofo ainda diz algo muito interessante:

Neste caso, pode-se dizer que se dá como quando a serpente se dirige à mulher. Consentir nessa sedução é como comer da árvore proibida. Mas se esse consentimento limita-se a um simples prazer do pensamento e os membros corporais ficam bem contidos pela autoridade de um conselho superior e não se entregam ao pecado, como armas de iniquidade, então parece-me poder se comparar à mulher que come sozinha do fruto proibido. Mas, se ao contrário, houver consentimento de usar mal das coisas percebidas pelos sentidos do corpo, de tal modo que a mente se determine a pecar e, se estiver em seu poder, fazê-lo até com o corpo, então seria como a mulher dando a seu marido o alimento ilícito para juntos o comerem. Com efeito, pode-se dar o pecado, não apenas quando se pensa em algo mau, com agrado, mas também quando se determina na mente a realizá-lo — e isso tão-somente se realiza quando a intenção da mente que tem o poder de mover os membros corporais à ação ou de impedi-lo, venha a ceder e sujeitar-se à ação pecaminosa. (A Trindade, Livro XII, Capítulo XII, §17, p. 230)

Nas *Confissões*, Agostinho também diz que “a serpente seduziu Eva por sua astúcia” (Livro XIII, Capítulo XIII, §14, p. 248). Na perspectiva de Agostinho, a mulher, ao se deixar seduzir pela serpente e comer do fruto da árvore proibida, não teria esse tal “conselho superior” que nós poderíamos, inclusive, interpretar como sendo a razão, essa racionalidade negada à

mulher desde Aristóteles. Se Eva tivesse a razão, ela não teria sido seduzida e não teria se entregado ao pecado. Agostinho afirma, em seguida, que o homem, embora tendo a razão, usa-a de maneira errônea, deixando-se levar pelos sentidos, logo pecando. A mulher não teria, pois, o conselho superior, a capacidade de discernimento que poderia tê-la impedido de ser seduzida pelo Diabo. O homem, ao contrário, foi levado a pecar pela mulher por ter ele o conselho da razão, mas, mesmo assim, deixar-se arrastar pelos sentidos, que são próprios da mulher.

Esse parágrafo de Agostinho abre a nossa análise para entendermos de que maneira Satã surge no Gênese saxão. O Gênese saxônio está amparado por dois textos: o *Palatinus Latinus* 1447, escrito em Mainz, no século IX, e cujo texto preserva o que seria a língua saxã original; e o *Bodleian Junius* 11, ou *Manuscrito de Junius*, publicado no século XVII, cujo original é datado por volta do ano mil, e cujo texto está transcrito para um saxão ocidental tardio. Cada manuscrito apresenta fragmentos, conforme aponta Alger Doane (1991), que são diferentes do texto saxão original completamente perdido, com uma curta passagem em comum entre ambos, cada texto conta a história com suas características próprias, rotas de transmissão e meios de recepção, de tal modo que nenhuma conexão direta pode ser vista entre eles a não ser o próprio texto saxão original.

Junius 11 é uma grande coleção ilustrada de poesia bíblica vernácula contendo segmentos que foram denominados nos tempos modernos de *Gênese*, *Êxodo*, *Daniel* e *Cristo e Satã*. Entre os parágrafos 1-142 encontra-se o poema conhecido por *Gênese A*, e interpolado dentro deles estão os parágrafos 13-40 que é denominado de *Gênese B*. *Gênesis B* é tradicionalmente incluído na linhagem de *Gênesis A* como sendo os versos 235-851. Segundo Doane (1991), provavelmente, uma só mão escreve os *Gêneses*.

Nada se sabia sobre o destino ou paradeiro do *Junius* 11 até o início do século XVII, quando era propriedade de James Ussher, arcebispo de Armagh. Existem vestígios de seu uso por antiquários a partir de 1630. Ussher o deu a Franciscus Junius por volta de 1651, que o levou ao continente e o publicou em 1655, em Amsterdã. Junius (e seus manuscritos)

retornou à Inglaterra em 1671. Após a morte de Junius, em 1677, este manuscrito, com muitos outros, foi transferido para a Biblioteca Bodleian, em Oxford.

No *Gênese A*, mas especialmente no *Gênese B*, encontramos pela primeira vez um Satã de estatura épica, uma figura rebelde que se recusa a servir e imagina que pode também criar o seu próprio reino no céu, tornando-se igual a Deus. Nos dois *Gêneses*, encontramos narrativas completas, apresentadas como tal, e não somente teologia disfarçada.

É a primeira vez em que Lúcifer surge enquanto personagem literário, que, segundo Forsyth (2003, p. 51), “firmly set the rebellion and fall of the angels, which the Old Testament omits entirely, into the Genesis story”. Russel (2003) igualmente salientou que o Diabo, antes de qualquer coisa, foi forjado pelos poetas muito mais do que pela Teologia da Igreja.

Os primeiros padres, principalmente Orígenes e Tertuliano, salientaram a queda de Lúcifer utilizando como fonte a má interpretação do *Livro de Isaías* (14:12-15), feita pelos judeus que viviam em Alexandria, no século III, trezentos anos antes do nascimento de Cristo. Na interpretação equivocada da passagem supracitada de Isaías, um rei da Babilônia, possivelmente Nabucodonosor, é tratado como um rebelde que havia sido derrotado.

Nos versos 261-262 de *Gênese B*, encontramos uma passagem muito semelhante a um trecho de *Cidade de Deus*. Vejamos: “deore wæs he drihtne urum; ne mihte him bedyrned weorðan / þæt his engyl ongan ofermod wesán” (he was dear to our Lord; it could not be hidden from Him that His angel began to be excessively prideful)². No livro XI, Capítulo XIX do segundo tomo de *Cidade de Deus*, Agostinho fala que o Criador separou a luz das trevas e, com isso também separou os anjos bons dos maus, já que os maus rejeitaram a luz da justiça, e Deus afirma que o Mal não poderia esconder-se d’Ele, “pois só pôde separar estas coisas Aquele que

² “Ele era querido por Nosso Senhor; não poderia ser escondido d’Ele o fato de seu anjo ter se tornado excessivamente orgulhoso” (Tradução nossa).

antecipadamente pôde saber, antes da queda, que viriam a cair e, privados da luz da verdade, permaneceriam nas trevas do orgulho” (AGOSTINHO, Cidade de Deus, Livro XI, Capítulo XIX, p. 1033). E afirma em seguida: “Aquele para quem o Mal futuro (mal não da natureza, mas da vontade) não pode estar escondido ou obscuro”.

Tal como pontua Eleni Ponirakis (2020), a construção passiva da oração "não poderia estar oculta dele" é a mesma em ambos os textos e se refere à mesma situação, qual seja, a de Lúcifer e o orgulho excessivo de seus anjos e a onisciência de Deus. Para a autora, a influência de Agostinho em *Gênesis B* há muito foi reconhecida, mas este pode ser o único exemplo do que parece ser um empréstimo direto de uma frase do texto de Agostinho.

No *Gênesis B*, fazendo eco ao texto genésíaco bíblico, bem como aos comentadores da Patrística, nos versos 235-236, Deus fala ao homem e a mulher: “ac niotað inc þæs oðres ealles, forlætað þone ænne beam, / wariað inc wið þone wæstm. Ne wyrð inc wilna gæd” (But make use, you two, of all those others; leave alone that one tree. Guard, both of you, against that fruit. There will not be for you any lack of desired things)³. Também existe em *Gênesis B* o mito da tentação, em que o Diabo se insurge no Jardim a fim de tentar o homem e a mulher.

³ “Mas aproveitem, vocês dois, todas as outras; deixem em paz aquela árvore. Mantenham-se, vocês dois, distantes daquela fruta. Não vai faltar nada que vocês dois possam desejar” (Tradução nossa).

Figura 1: Oxford Bodleian Library, Junius 11: Adam and Eve in the garden of Eden



Fonte: https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_6318

Mas é aqui justamente que emerge a figura de Lúcifer em seu mais intenso esplendor. Pela primeira vez, em uma narrativa literária, sem qualquer resquício de Teologia tradicional, Satã mostra-se como o belo e resplandecente anjo que foi e que, ao menos aqui, não deixou de ser. Observemos os versos 252-260 de *Gênese B*:

He had set them up so blessedly. One in particular had he created so shining so mighty in His thinking; He let him wield so much power, highest next to Him in Heaven-Kingdom. He had him so brightly created, so winsome were his ways in heaven, that came to him from the Lord's company that he was like the light of the stars. He should have loved the work of the Lord. He should have held dear to himself his joys in heaven and should have thanked his Lord for those delights that He shared with him in that light; then would He have permitted him for a long time to wield power. But he turned himself to a terrible thing; he began to heave up trouble against Him, against that highest Heaven's Ruler, who sits on the saintly throne.

E ele os estabeleceu tão abençoadamente. Um em especial foi criado tão brilhantemente e tão poderosamente em Seu pensamento. E Ele o deixou acumular tanto poder, tão alto ao lado dele no Reino dos Céus. Ele o criou com tanto vigor, tão cativantes eram seus caminhos

no céu, que veio para ele da parte da companhia do Senhor que ele era como a luz das estrelas. Ele deveria ter amado o trabalho do Senhor; ele deveria ter tomado como suas as alegrias d'Ele no céu e deveria ter agradecido ao seu Senhor por todas aquelas delícias que Ele compartilhara com ele na luz; Então, Ele lhe teria permitido desfrutar do poder por um longo tempo. Mas ele tornou a si próprio uma coisa horrível; começou a criar problemas contra Ele, contra o mais alto importante governante do céu, que está sentado no trono santo.” (Tradução nossa)

Lúcifer surge como belo e luminoso anjo, tão brilhantemente criado, o mais amado por Deus, luminoso tal como a luz das estrelas. A descrição que é dada de Lúcifer enche os olhos, quase nos cega para tão clara e brilhante luminosidade, que por ser tão alva e forte pode, de fato, obscurecer a visão. Pseudo-Dionísio, o Areopagita, filósofo cristão que viveu em finais do século V e início do século VI, fala em sua *Suma Teológica* sobre uma treva divina, alcançar “uma treva mais que luminosa” (Livro I, II, 1025 B). É a mesma ideia do *Gênese B*, uma vez que Lúcifer havia sido feito, como o próprio poema diz, o mais parecido com Deus, a ponto do próprio Criador permitir que este anjo alcançasse tamanho poder no céu, aproximando-se do poder exercido por Ele.

Mas de Lúcifer, nos versos 265-266, temos que “he said that his body was light and shining, bright-white and hue-luminous (Ele disse que seu corpo era leve e brilhante). (Tradução nossa), não queria servir ao seu Superior. E assim como consta também em Agostinho, Lúcifer principiou a animar-se em tomar o poder, pois não era capaz de encontrar um motivo para que fosse obrigado a servir ao invés de comandar, por qual razão deveria ser inferior?

O Diabo, segundo o poema saxão, começou a pensar que possuía, inclusive, mais força e poder, mais vigor do que Deus. E começou a pensar em uma maneira de, mediante os próprios esforços, também estabelecer o seu trono no céu:

Nor might he find in his mind that he owed God the duty of an inferior, to serve as a retainer. He thought to himself that he had more strategy and strength than the Holy God could have in his followers. Dangerous words spoke this angel in his adrenaline rush. He thought about how, through his own efforts, he a strong-built

throne could establish higher in Heaven (GÊNESE B, versos 266-274)

Tampouco ele era capaz de encontrar em si um motivo para permanecer como um inferior em relação a Deus, servindo como um retentor. Ele pensou consigo mesmo que ele possuía mais estratégia e força do que o Santo Deus era capaz de ter sobre seus seguidores. Palavras perigosas falou este anjo no auge de sua adrenalina. Ele pensou em como, através de seus próprios esforços, ele poderia estabelecer um trono forte no mais alto do céu.” (Tradução nossa)

Lúcifer questiona-se, nos versos 282-283, sobre por que ter um líder uma vez que ele conhecia como tudo funcionava no universo: “Why shall I follow in the wake of His protection, shove at Him such subservience” (Por que devo seguir na esteira de Sua proteção, dedicando a Ele tamanha subserviência?). E, então, Lúcifer conclui que pode ser Deus tanto quanto Ele. Nada o impede, possui apoiadores fortes ao seu lado:

I may be God as well as He. Strong supporters stand beside me, who will not betray me in the strife, hard-minded companions. They have crowned me as their superior, the renowned ring-men; with such may one take counsel, seize the prize with a standing army like this. They are my eager friends, loyal to death in their forged intentions. I may become their high-king, rule in this kingdom. I think it so right for me, that I bother to flatter not a whit more God for the sake of any good. Nor will I long be his retainer. (GÊNESE B, versos 282 – 292)

Eu posso ser Deus tanto quanto Ele. Apoiadores poderosos estão ao meu lado, que não vão me trair durante a contenda, companheiros obstinados. Eles me coroaram como seu superior, os renomados homens da disputa; com eles posso aconselhar-me, conquistar o prêmio com um exército fiel como este. Eles são meus amigos ávidos, leais até à morte em suas intenções forçadas. Posso me tornar seu rei supremo, governar este reino. Eu acho que isso é tão certo para mim, que eu não me dei mais ao trabalho de elogiar Deus no interesse de qualquer bem. Nem vou ser seu retentor por muito mais tempo.” (Tradução nossa)

Lúcifer, então, revolta-se contra o seu Senhor, que ordena que o anjo seja punido por seus pensamentos e suas intenções arrogantes. E Deus

ordenou também que tal expiação fosse a mais miserável de todas. Lúcifer é privado, então, da lealdade de Deus e atirado de seu trono celeste, pois havia se tornado o Seu inimigo. Sendo assim, deveria, pois, viver nos mais torturantes flagelos dos infernos por haver se voltado contra seu líder.

Figura 2: Oxford Bodleian Library, Junius 11: Lucifer in Hell with his angels



Fonte: https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_6318

Figura 3: Oxford Bodleian Library, Junius 11: Lucifer in Hell with his angels



Fonte: https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_6318

Deus o baniu de Sua presença e de Sua proteção e o jogou no inferno, naqueles vales profundos onde Lúcifer tornou-se Satã. O poema diz que Lúcifer e seus anjos caíram do céu por três dias e três noites: “forþon he heo on wyrse leoht under eorðan neoðan, / ællmihtig god, / sette sigelease on þa sweartan helle” (therefore he, the Almighty God sent them into a worse life, under the earth, deep beneath, triumphless, into that dark and dreary Hell) (GÊNESE B, versos 310-312). A existência de Lúcifer é transformada em algo horrível por ordens de Deus.

Lúcifer, salienta o poema, nos versos 339-340, era o mais brilhante dos anjos antes de se tornar insensato e diz em seguida: “That evil transforms him within, sends him down to that netherbed, and shapes for him afterwards a name. The Highest ordered that he should be called Satan afterwards. He ordered him to over-see that dark Hell, nor ever to strive against God” (GÊNESE B, versos 342-346); (Portanto ele, Deus todopoderoso, enviou-os para a pior vida possível, embaixo da Terra, bem no fundo, sem glória, dentro daquele inferno sombrio e escuro). Lúcifer tenta contestar, mas sem sucesso.

Revolta-se, portanto, contra a decisão de Deus em atirá-lo no poço do inferno junto com os seus seguidores fiéis e atíça os anjos rebeldes contra o Criador, ao dizer que Deus lhes havia negado os seus direitos enquanto anjos. Decide, pois, tentar Adão, criatura miserável formado da sujeira, a fim de vingar-se de Deus, pois Lúcifer percebe que consegue ter poder sobre a Terra ainda que tenha sido expulso do céu.

Alabando os anjos revoltados, seus companheiros, a seguirem o plano para arruinar a criação de Deus, Lúcifer decide privar o homem de suas alegrias, arrancando Deus da descendência dos humanos, fazendo-os trair os desígnios do Todo-Poderoso, desfazendo o que Ele criou. Lúcifer deseja ter os humanos como seus servos, sofrendo na prisão de fogo. Para Lúcifer, não era justo que Adão e Eva desfrutassem de regalias no Paraíso enquanto ele e os seus anjos eram atormentados no abismo. Afirmando para os anjos, tal como poderia fazer um líder revolucionário, Lúcifer atíça os anjos dizendo que Deus entregaria o céu aos humanos, o que deveria ser dos anjos por direito:

If any of you might achieve with cleverness that they the word of God's law abandon, they will immediately become hateful to Him. If they break his commandments, then He will become irritated with them. Their joys afterwards will transform and turn into a spear-sharp punishment, some hard harm's-shearing. Think of this, all of you, how you might betray them! Afterwards, I might comfortably rest in these chains, if he that kingdom loses. (GÊNESE B, versos 425-434)

Se qualquer um de vocês conseguir, com inteligência, fazer com que eles abandonem a palavra da lei de Deus, eles imediatamente tornar-se-ão odiosos aos olhos de Deus. Se eles quebrarem Seus designios, então Ele irritar-se-ia com eles. As alegrias deles transformar-se-ão em um castigo cruel, um duro golpe danoso. Pensem nisso, todos vocês, como vocês podem trai-los. Depois, eu poderei permanecer confortavelmente nestas cadeias, se Ele perder aquele reino.”

É aqui que Lúcifer decide disfarçar-se em serpente para enganar o homem. Até aqui não temos qualquer menção nesse sentido a Eva. Lúcifer pretende enganar Adão. Durante todo o poema apenas o homem é salientando como sendo o alvo do anjo caído. O verso 428 do *Gênese B* salienta, inclusive, que após dizer tudo isso aos seus anjos, ele deixa o Inferno, saindo através dos portões, e estava com um humor alterado.

O plano de Lúcifer, portanto, era tornar os humanos odiosos aos olhos de Deus. Vai, então, para a Terra e encontra, no Jardim, o homem e a sua mulher, postos entre duas árvores, recolhendo frutos. O poema salienta que os frutos das árvores não eram iguais. As frutas da árvore da vida eram brilhantes e vistosas. Se continuassem a comer apenas desta árvore, o homem e a mulher seriam eternos, mas teriam que continuar submissos ao rei dos céus. Enquanto as frutas da árvore do Bem e do Mal eram escuras e esfumaçadas, pois representava também, como afirma o poema, a árvore da morte, uma vez que carrega coisas amargas. Comendo dessa árvore, a morte atingiria o humano, ele teria sofrimentos e envelheceria, o corpo adoeceria. Mas seria livre de ter que se manter fiel aos designios de Deus. Sobre a passagem em que é citada a diferença entre ambas as árvores, temos:

These fruits were not alike! One was so joy-like, brilliant and shining, grace-filled and lithesome that was the tree of life. [...] Then was the

other entirely dark, dim and smoky. That was the tree of death.
(GÊNESE B, versos 460-490)

Estas frutas não eram iguais. Uma era tão alegre e brilhante e iluminada, cheia de graça e leve – essa era a árvore da vida. [...] Então, o outro fruto era inteiramente escuro, obscuro e esfumaçado. Essa era a árvore da morte que carrega muitas coisas amargas.

Sobre esta passagem do poema, percebemos uma intertextualidade com um trecho de Gregório de Nisa em *A criação do Homem* (Prefácio, Capítulo XIX, p. 65) em que o filósofo diz:

Portanto, a expressão “toda árvore” designa a mesma coisa que a árvore de vida, a qual a Escritura deu como alimento àquele que foi modelado segundo Deus. Uma outra árvore é inteiramente distinguida desta: é aquela cuja mastigação coloca em nós o conhecimento do bem e do mal; esta outra árvore produz não um e outro de seus opostos, mas faz florescer um fruto misturado composto de qualidades contrárias. O mestre da vida nos impede de comê-lo; a serpente aconselha, a fim de dar assim uma entrada à morte. E seu conselho é persuasivo, pois ela orna o fruto de belas cores, para que apareça agradável e excite o desejo do gosto.

Como podemos notar, há uma influência do texto de Gregório no *Gênese B*, uma vez que o dito pensador viveu no século IV, ainda no período da Antiguidade, se levarmos em consideração que o Império Romano sofre o golpe final no século V, quase cem anos depois da morte de Gregório (ca. 395). A ideia da árvore do conhecimento do Bem e do Mal trazer características opostas para aquele que a come, provocando essa partição dual, também traz em si uma grande influência da corrente neoplatônica, que esteve presente nos primeiros padres da Igreja, como o próprio Agostinho, e para quem a multiplicidade indica uma inferioridade afastada do Uno, ressignificado na imagem de Deus pelo Cristianismo. A partição da alma entre Bem e Mal pressagia o afastamento do Todo, do Criador. Por essa razão, a árvore do conhecimento é posta como sendo a representação da morte, uma vez que, na ontologia cristã, assim como encontramos em Platão, a única realidade é a de Deus. O mundo fenomênico é uma delusão.

Retornando ao texto saxão, Lúcifer, então, a fim de tentar o homem, toma a forma de uma serpente e questiona Adão:

He cast himself into a worm's body and wound himself around that death-tree, through demon's craft. He took there its fruit and made his way afterwards there where he knew to be the handiwork of Heaven's King. He began then the questioning with his opening words, the hateful one, with lying: "Long you for anything, Adam, from God? I am on his errand hither traveled from far. Nor was it long ago that I sat by God Himself. Then he ordered me to go on this journey to bid you to eat this fruit. He said that your ability and wisdom and security of mind would increase and your body-house greatly lighten, your shape become more shining. He said that for you no need of treasure would there be in the world. Now you have joys earned by your loyalty, given from Heaven's King. (GÊNESE B, versos 491-504)

Ele lançou-se no corpo de um verme e enrolou-se naquela árvore de morte, através da arte do demônio. Ele tomou um dos frutos e fez o seu caminho até onde ele sabia estar a criação do rei do céu. Ele começou, então, seu questionamento com estas palavras iniciais, o odioso, com mentiras: 'Você anseia por alguma coisa vinda de Deus, Adão? Eu estou aqui em Seu nome, vim de muito longe. Não faz muito tempo em que eu me sentei ao lado do próprio Deus. Então, ele ordenou-me que visse nesta viagem para convidar você a comer esta fruta. Ele disse que a habilidade, a sabedoria e a segurança de sua mente aumentariam e o seu corpo tornar-se-ia leve e sua forma tornar-se-ia mãos brilhante. Ele disse que não há qualquer tesouro para você neste mundo. Agora, você terá o pagamento por sua lealdade, dado pelo rei do céu. (Tradução nossa)

Como podemos perceber, Adão vê Lúcifer sob a forma de uma serpente, tal como encontra-se no texto bíblico e também nos comentadores da Patrística, como vimos anteriormente. O relato dos primeiros padres, bem como do *Gênese* bíblico está em perfeita consonância até o presente momento, em que Satã metamorfoseia-se em serpente para tentar o homem a pecar contra Deus.

Lúcifer deseja seduzir o homem falando que foi o próprio Deus quem o enviou, como mensageiro, para fazer a sua criatura comer da árvore do conhecimento e igualar-se a ele. Satã fala diretamente com Adão,

incentivando-o ao salientar que Deus sugere que o homem seja astuto, que realize o desejo de comer finalmente daquela árvore proibida até então. No poema saxão, Lúcifer estimula Adão a comer a fruta dizendo para que pegasse o pomo em suas mãos e sua mente por fim se expandiria, afirmando que aquele pedido vinha diretamente do céu. Mas Adão, de maneira veemente, recusa o jogo diabólico e diz:

When I the Victory-Lord, Mighty God, heard speak, in a stronger voice, He ordered me standing here to hold to His decree and granted me this newly-born white-shining wife and ordered me to be wary that I not be deluded, concerning this death's tree, betrayed too greatly. He said that that dark Hell should hold one who by his heart anything of hate would perform. I know not whether you with lying come with a hidden agenda or whether you are the Lord's messenger from heaven. Listen! I know nothing about your business nor your words or knowledge desire to understand more, nor of your supposed journey. I know what He Himself bid, our Protector, when I saw Him nearest to me: he ordered me to revere his word and hold to His will, to listen to his law. You are not like any of his angels that I ever saw, nor do you show me any token that He sends to me as troth, my Leader in loyalty. Therefore I cannot hear you, but you must fare forth. I hold myself fast in Faith up to that almighty God that me with his arms wrought, here with his hands. He may grant to me from his high kingdom gifts with all good things without sending a subordinate. (GÊNESE B, versos 523-547)

Quando eu, o Senhor da Vitória, Deus poderoso, escutei falando, com uma voz portentosa, ele ordenou-se que permanecesse aqui, de pé, para cumprir seus decretos, e concedeu-me essa recém-nascida esposa brilhante e ordenou-me que tivesse cuidado para não ser iludido ao respeito da árvore da morte, traído tão fortemente. Ele disse que aquele escuro inferno deveria conter aquele que pelo coração praticar qualquer ato de ódio. Eu não sei se você traz a mentira consigo ou se é um mensageiro do céu. Escute! Eu não sei nada sobre o seu trabalho ou sobre suas palavras nem mesmo sobre o seu desejo de conhecer mais, nem sei nada sobre sua suposta viagem. Eu sei o que Ele mesmo ordenou, nosso protetor, quando eu O vi muito próximo a mim: ele me ordenou para cumprir Sua palavra e conter meu desejo a fim de ser fiel à Sua palavra. Você não se parece com qualquer anjo que eu já tenha visto, nem me mostrou qualquer sinal de que veio em nome d'Ele, meu Líder em lealdade. Portanto,

eu não posso escutar você, e você deve seguir em frente. Eu me sustento em minha fé pelo Deus Altíssimo, que me forjou com suas mãos fortes. E ele pode me conceder presentes de seu alto reino com todos aqueles dons bondosos sem enviar para isso um mensageiro.

Ao ser repellido pelo homem, Lúcifer afasta-se, furioso, e vê Eva, a bela mulher, como dito no poema, a mais linda das mulheres. E Eva o vê em sua forma mais luminosa, parado, em pé, sobre a Terra: “He slunk away then, wrathful, where he saw that woman, Eve, he standing on the earth-land, shaped shiningly” (Ele escapuliu, então, furioso, onde viu aquela mulher, Eva, de pé na terra, com uma forma brilhante. - GÊNESE B, versos 547-549). Lúcifer tenta persuadir Eva a comer o fruto e dá-lo a Adão, afastando de si e do marido a ira divina ao seguir o conselho Dele. Ele diz, então, que ela deveria comer o fruto e logo poderia ver o trono de Seu próprio líder. Ele, em forma luminosa de anjo, instrui a mulher a comer a fruta para que os olhos pudessem abrir-se, para que ela pudesse ver finalmente a Verdade, e que deveria fazer Adão comer também, pois o marido confiaria na palavra dela.

Lúcifer conta a Eva que o homem havia desconfiado dele, chamando-o indigno e falso mensageiro, não reconhecendo nele um anjo de Deus. É persuasivo aqui notar que Lúcifer salienta que Eva o vê tal como o anjo que ele fora, mas que Adão fora incapaz de fazê-lo. Nós poderíamos ter duas possibilidades interpretativas: ou a mulher é desprovida da capacidade de discernir entre o Bem e o Mal; ou ela, ao contrário, consegue enxergar, para além da aparência, ou seja, dos sentidos, a essência divina que se encontra naquele ser. Nos versos 655-659, Eva fala para Adão: “Adam, my dear, this crop is so sweet blithe in my breast, and this shining messenger, God’s good angel, I can see by his apparel that he is the errand-man of our Leader, Heaven-King’s man (Adão, meu querido, esta fruta é tão doce, alegre meu peito, e este mensageiro brilhante, Bom anjo de Deus, eu posso ver por suas vestes que ele é um encarregado de nosso líder, um Homem do Rei dos Céus). Questionemos: o Diabo tem a forma de uma serpente ou de um anjo? Devemos, como faz o autor, descartar a visão de Eva, apenas por ser mulher, e concordar com ele que o que ela viu foi apenas ilusão? Ou, pelo contrário, podemos encarar que Adão não foi capaz de olhar além das aparências,

deixando-se levar pelos sentidos, e sendo assim, Eva estaria muito mais próxima do racionalismo cartesiano que o homem? As ilustrações do poema mostram o Diabo como serpente, quando fala com dão, e mostram-no como anjo, Lúcifer, quando fala com Eva:

Figura 4: Oxford Bodleian Library, Junius 11: Adam sees the serpent



Fonte: https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_6318

Figura 5: Oxford Bodleian Library, Junius 11: Eve sees the angel



Fonte: https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_6318

Talvez Tertuliano, em sua *Apologia*, ofereça uma plausível solução interpretativa quando diz:

Ille scilicet spiritus daemonicae et angelicae paraturae, qui noster ob divortium aemulus et ob dei gratiam invidus de mentibus vestris dversus nos proeliatur occulta inspiratione modulatis et subornatis ad omnem quam in primordio exorsi sumus et iudicandi perversitatem et saeviendi iniquitatem. Nam licet subiecta sit nobis tota vis daemonum et eiusmodi spirituum, ut nequam tamen et servi metu nonnunquam contumaciam miscent, et laedere gestiunt quos alias verentur. (Capítulo XXVII, §4-6)

Como podemos ver, sendo metade Satã e metade Lúcifer, demônio e anjo ao mesmo tempo, Eva não incorre em falta de discernimento por confundir o Bem e o Mal, apenas percebeu uma faceta diferente daquela percebida por Adão sem, necessariamente, ter que possuir o espírito fraco para tal. O Diabo é serpente e anjo ao mesmo tempo. Ele continua sendo o belo e luminoso anjo que toma a forma de uma serpente, mas sua essência segue sendo divina, mesmo no mais baixo e deplorável inferno.

Voltando ao poema, com suas palavras, Lúcifer começa a persuadir Eva, pois, como salienta o próprio poema, “God had to her the weaker spirit the Creator” (Deus tinha para ela o espírito mais fraco do Criador - GÊNESE B, versos 590-591). Deus tinha para Eva o espírito mais fraco, ou seja, ela seria facilmente enganada porque não possuía o alto conselho, como dito por Agostinho, que poderia tê-la impedido de ser iludida. Mas como vimos, se olharmos sob outra perspectiva, a mulher, diferente do homem, pode tê-lo visto em sua essência angélica de fato, conseguindo transcender o fenômeno.

De acordo com o que parece propor o autor do poema, desconhecido, percebamos que o homem vê Satã como serpente e reconhece nele o ludíbrio. Adão é capaz de discernir algo para além dos sentidos. Ele consegue captar a essência daquele que está diante de si, que não é angélica, mas diabólica após a queda.

Eva, por outro lado, parece não possuir tal capacidade. Ela deixa-se enganar pela aparência, ou seja, pelos sentidos, não conseguindo perceber a essência do Mal, algo que está para além do fenomênico. O poema afirma que Eva confundiu o Mal por Bem, ou seja, não foi capaz de diferenciar um

do outro. Talvez essa sugestão implique no fato de que as mulheres tinham sempre que estar sob a tutela de algum homem, sem conseguir guiar as próprias vidas de acordo com seu próprio juízo, pois não o tinham. Seria como se o autor dissesse que as mulheres são fracas em sua fé e, por isso, podem ser facilmente ludibriadas pelo Diabo. Em outras palavras, o Diabo nada pode contra aquele que possuía uma fé vigorosa, uma alma forte; enquanto aqueles que não possuem tais predicativos, sucumbem.

Essa é uma ideia perigosa se levarmos em consideração as implicações que o feminino teria posteriormente, no período de caça às bruxas, ao ser relacionado ao Diabo. Para Susan Oldrieve, em um artigo publicado em 1985, na revista *Traditio*, o Diabo permaneceria como serpente durante toda a história, e que Eva ficou confusa pela retórica escorregadia do Diabo, achando, exatamente por isso que estava vendo um anjo quando, na verdade, olhava para uma serpente.

Para a autora, da qual nós discordamos em parte, Eva representaria os sentidos, enquanto Adão representaria a razão e a serpente é a sugestão do Mal. Nesse caso, o poema parece querer mostrar que a sugestão do Mal vem a nós através dos sentidos. A razão deve, pois, levar em conta a experiência dos sentidos, mas tomar a decisão mediante a razão dada por Deus. Cabe à razão controlar os sentidos e rejeitar, conseqüentemente, a sugestão do Mal. Existe, portanto, uma tensão entre razão e sentidos.

Entretanto, se olhar sob uma outra perspectiva, levando em consideração os próprios padres iniciais, se o Diabo é anjo em sua essência, apenas tendo tomado o aspecto de uma serpente, não seria muito mais sensato se Eva tivesse realmente podido ver o que o Diabo é verdadeiramente, ou seja, anjo? Tertuliano diz que ele é anjo e demônio ao mesmo tempo, sendo assim, homem e mulher podem ter visto apenas facetas distintas de uma mesma criatura. Afinal de contas, não há muita lógica em se pensar de que maneira os sentidos poderiam ficar tão confusos a ponto de ver alguma coisa que não está lá. Anjo ou serpente? Concluimos, então, que a linguagem molda a realidade e, especificamente, também molda a nossa percepção sobre ela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente artigo, investigamos de que maneira o Diabo é construído no Jardim do Éden saxão, através de uma análise do *Gênese B* presente no *Manuscrito de Junius*, datado do século X, ca. 1000, e publicado pela primeira vez em 1655, por Franciscus Junius, um estudioso holandês, amigo íntimo do escritor John Milton, responsável pela criação do ethos diabólico que seria responsável por passar às futuras gerações uma imagem apoteótica do Diabo enquanto anjo belo e luminoso que provoca empatia no leitor com a sua revolta rancorosa contra a injustiça de um Deus tirano e autoritário.

Percebemos que a narrativa do Jardim do Éden, tanto na Bíblia como nos comentários dos primeiros padres da Igreja, no período que chamamos de Idade Média primitiva, Satã, já após a queda, aparece metamorfoseado em uma serpente, imagem mediante a qual insurge-se para a mulher e tenta Eva a desobedecer às ordens de Deus, razão esta da ruína da humanidade.

Entretanto, pela primeira vez, sob a perspectiva literária e sem a presença de uma teologia tradicional, observamos Lúcifer no Jardim do Éden emergindo em sua mais bela e iluminada forma de anjo. O *Gênese B* saxão, escrito em saxão, mas trabalhado por nós através da transliteração para o inglês feita pela especialista Susan Oldrieve, texto que pertence à poesia inglesa antiga, nos apresenta um Lúcifer que aparece para a mulher sob a forma de um anjo, ou ao menos assim ela o percebe. Ao mesmo tempo, porém, Adão vê o Diabo tal como ele é, sob a forma do verme que ele havia tomado para deludir o homem e a mulher.

Tal situação provoca diversas perguntas: sendo Lúcifer anjo e demônio ao mesmo tempo, como diz Tertuliano, teria Eva apenas visto uma faceta dele, enquanto seu companheiro também fora capaz de perceber a outra face? Ou, aproximando-se um pouco do que seria o racionalismo renascentista, Eva havia sido capaz de ver para além da aparência, a serpente, e viu a essência angélica daquele ser de luz? Ou ainda, como interpreta Oldrieve, teria Eva sido enganada pelos sentidos, uma vez que é desprovida do “alto conselho”, a razão, para reconhecer o Mal e diferenciá-

lo do Bem? Essa problemática da percepção teria tido implicações sérias para a relação que o feminino viria a ter, séculos depois, com o demoníaco?

REFERÊNCIAS

AMBRÓSIO DE MILÃO. *Sobre os sacramentos*. Tradução de Célia Mariana Franchi Fernandes da Silva. São Paulo: Paulus Editora, 1997.

BURCHMORE-OLDRIEVE, Susan. *Tradicional exegesis and the question of guilt in the OE Genesis B*. Traditio. 41.117-44, 1985.

DOANE, Alger. *The saxon Genesis*. Madison, Wisconsin, US: The University of Wisconsin Press, 1191.

FORSYTH, Neil. *The Satanic epic*. New Jersey, US: Princeton University Press, 2003.

GREGÓRIO DE NISA. *A Criação do Homem*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Paulus Editora, 2011.

IRINEU DE LION. *Demonstração da pregação apostólica*. Tradução de Ari Luiz do Vale Ribeiro. São Paulo: Paulus Editora, 2014.

KRAPP, George Philip (org). *The Anglo-Saxon poetic records – A collective edition*. Vol I: The Manuscript of Junius. London, UK: George Routledge & Sons, Limited; New York, US: Columbia University, 1991.

KRAPP, G. P. *The Junius Manuscript, Anglo-Saxon Poetic Records 1*. New York: Columbia University Press, 1931. Disponível em: https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_6318.

KULIK, Alexander. *How the Devil Got His Hooves and Horns: The Origin of the Motif and the Implied Demonology of 3 Baruch*. Koninklijke Brill NV, Leiden, 2013.

LINK, Luther. *O Diabo – A máscara sem rosto*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do Diabo – séculos XII – XX*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

OLDRIEVE, Susan. *Genesis B – Introduction and Translation*. aldwin Wallace College. The Department of English. Web. October 13, 2010. Disponível em: <http://homepages.bw.edu/~uncover/oldrievegenesisb.htm> Acesso em: 10 de fevereiro de 2021.

- ORÍGENES. *Tratado sobre os princípios*. Tradução de Alfonso Roper. São Paulo: Paulus Editora, 2012.
- ORÍGENES. *Contra Celso*. Tradução de Orlando dos Reis. São Paulo: Paulus Editora, 2004.
- PONIRAKIS, Eleni. *Echoes of Augustine in Genesis B 261-262 and illustration Junius 11, page 6*. Notes and Queries. Oxford University Press, jan./2020.
- PSEUDO-DIONÍSIO. *Teologia Mística*. Tradução de Mário Santiago de Carvalho. Porto, PT: Fundação Eng. Antonio Almeida, 1996.
- RICOEUR, Paul. *O Mal – Um desafio à Filosofia e à Teologia*. Tradução de Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas, SP: Papyrus, 1988.
- RUSSELL, Joffrey Burton. *Lúcifer – O Diabo na Idade Média*. Tradução de Jorge Luís Serpa de Oliveira. São Paulo: Madras, 2003.
- SAGRADA Bíblia Católica*: Antigo e Novo Testamentos. Tradução: José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.
- SANTO AGOSTINHO. *A Trindade*. Tradução de Frei Agostino Belmonte. 2.ed. São Paulo: Paulus Editora, 1994.
- SANTO AGOSTINHO. *A cidade de Deus*. Vol II. Tradução de J. Dias Pereira. 2. Ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2017.
- SANTO AGOSTINHO. *O Diabo – As percepções do mal da Antiguidade ao Cristianismo primitivo*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- STANFORD, Peter. *O Diabo – Uma biografia*. Tradução de Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- TERTULLIAN. *Apologeticus*. Translated in english by T. R. Glover. Massachusetts, US: Harvard University; London, UK: William Heinemann ltda., 1977.

[...] CA MEUS / SODES E PUNNADES DE ME SERVIR
[...]: A RELAÇÃO ENTRE OS JUDEUS E O DIABO NO
CÓDICE RICO DAS CANTIGAS DE SANTA MARIA
(SÉCULO XIII)

Yuri Leonardo Rosa Stelmach

Deixa-me dizer bem depressa amém, para que o diabo não destrua o efeito de minha prece, porque ei-lo chegando sob a figura de um judeu.¹

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A passagem acima, dita por Salanio em *O Mercador de Veneza* (século XVI), é um exemplo da identificação e associação do judeu com o diabo no imaginário cristão. Tanto na modernidade quanto no medievo, não são raras as obras textuais e iconográficas que realizam esse tipo de associação. Em *Os Contos de Canterbury*, escritos por Geoffrey Chaucer no final do século XIV, a personagem Eglantine (a Prioress), conta aos seus companheiros de peregrinação a história de um menino – devoto de Santa Maria – cujo assassinato é planejado e executado por um grupo de judeus que habitam a cidade. O crime ocorre sob a influência e tentação de Satanás, aquele que possui “[...] seu ninho de vespas no coração dos judeus [...]” (CHAUCER, 2014, p. 285).

No imaginário antijudaico medieval, os judeus são retratados como um meio pelo qual Satanás transita e atua no plano mundano, sempre direcionando sua maldade contra os cristãos. León Poliakov (2007) caracterizou o século XIV como o século do diabo. O autor traçou um

¹ SHAKESPEARE, 2013, p. 68.

histórico da representação dessa figura, não apenas associada com o judaísmo, mas também com mulheres que eram acusadas de bruxaria e de manterem relações carnavais com o diabo.

Quando nos debruçamos sobre essa específica representação que associa – em alguns casos identifica – o judeu ao diabo e suas criaturas, percebemos evidências anteriores ao século XIV. Esse é o caso da obra *Cantigas de Santa Maria*², composta na segunda metade do século XIII, por ordem e patrocínio do rei Afonso X de Leão e Castela (1252-1284), conhecido pela alcunha de “O Sábio”. Escritos em galego-português, o idioma da lírica trovadoresca na Península Ibérica, as CSM são um conjunto de poemas dedicados a narrar os milagres realizados por Maria. A obra resulta da composição de 427 poemas musicados e ricamente ilustrados, organizados na forma de livro. Por seus versos e em suas imagens, desfilam uma miríade de personagens da sociedade castelhana do período, bem como seres que compunham o imaginário religioso medieval. Esse complexo de personagens insere-se em um grande número de situações, envolvendo episódios em que a intervenção miraculosa de Maria possui centralidade.

Marcada por um contexto de diversidade cultural, social e religiosa, a Península Ibérica medieval experimentou, como em nenhum outro lugar do medievo europeu, a convivência entre cristãos, judeus e muçulmanos. Essa convivência passou por momentos de tolerância e de conflito, por meio dos quais fluiu um singular intercâmbio cultural entre essas diferentes culturas religiosas. Nesse escopo, os judeus formavam uma parcela considerável da população, fazendo-se presentes e atuantes nos mais diversos âmbitos da daquela sociedade.

A partir do século XII, são traçadas as manifestações de um crescente sentimento antijudaico no Ocidente cristão medieval, expressado por episódios de violência física e por intermédio da circulação de falsas acusações que apresentavam os judeus como deicidas, infanticidas, profanadores, usurários e aliados do demônio. Esses estereótipos criaram e

² Doravante CSM.

reforçaram um léxico antijudaico que fora difundido através de narrativas orais, textuais, bem como pelas imagens - iluminuras, vitrais, esculturas -, que homogeneizavam o coletivo judaico mediante perfis estereotipados.

A acusação mais comum era a de povo deicida, pois, aos judeus, conforme os escritos cristãos, coube a culpabilização pela morte de Cristo na cruz. Segundo Joshua Trachtenberg (2001), a associação entre hebreus e o diabo aparecem cedo nos escritos cristãos, onde eles são caracterizados como os “filhos do diabo” (Jo. 8.44) e pertencentes à “sinagoga de Satanás” (Ap. 2.9). Portanto, “Os dois inexoráveis inimigos de Jesus, então, na legenda cristã, eram o diabo e o judeu, e era inevitável que a legenda estabelecesse uma relação causal entre eles”³ (TRACHTENBERG, 2001, p. 20, *livre tradução*).

Considerando esse escopo, este trabalho visa a apresentar as representações presentes nas CSM que exibem, em texto e imagem, a associação e identificação seres diabólicos com o judaísmo. Este trabalho foi realizado como parte de um projeto mais extenso (STELMACH, 2019), coordenado pela professora Cybele Crossetti de Almeida e vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SOBRE A FONTE E CONCEITOS

A fonte de análise desta pesquisa é o *Códice Rico*⁴ (Manuscrito T) das Cantigas de Santa Maria, sendo o único manuscrito – dos quatro preservados – em que as narrativas apresentam-se por meio de texto e imagem. Contudo, tendo em vista que ele não se encontra digitalizado online, foi preciso ir ao seu encontro na Biblioteca Padre Alberto Antoniazzi, pertencente à Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). Atualmente, essa biblioteca preserva um *fac-símile* do *Códice Rico*

³ “The two inexorable enemies of Jesus, then, in Christian legend, were the devil and the Jew, and it was inevitable that the legend should establish a causal relation between them”.

⁴ T, Ms. T-I-1, Real Biblioteca do Mosteiro El Escorial.

(ALFONSO X EL SABIO, 1979), em que cada poema é acompanhado de sua respectiva iconografia. Concomitantemente à análise das imagens presentes no *fac-símile* do manuscrito T, utilizou-se a compilação textual das CSM realizada por Walter Mettmann (AFONSO X, 1959), presente na Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Primeiramente, realizou-se um recorte quantitativo das cantigas cuja narrativa apresenta indivíduos judeus. Dentre as 427 cantigas que compõem a obra, os judeus aparecem em 39 poemas. Desse número, 11 cantigas possuem o judeu como protagonista da narrativa, sendo que, nas restantes, eles apenas são mencionados ou atuam de forma secundária, o que não significa dizer que essas narrativas possuem menos valor analítico do que as primeiras. Devido ao fato de essas imagens estarem acompanhando um texto determinado, a análise da imagem ocorreu em diálogo com a narrativa textual da cantiga que acompanha a iconografia. Isto é, na relação que possuem entre si, visando encontrar correspondências e distanciamentos entre a narrativa textual e a imagética.

Com relação ao sentimento e às práticas direcionadas contra os judeus na Idade Média, optou-se pela utilização do conceito antijudaísmo em detrimento de antissemitismo, por considerar o primeiro fidedigno com o contexto histórico estudado. Conforme Rodrigo Laham Cohen (2016), o antijudaísmo se reserva ao ataque ao judaísmo e a seus adeptos, enquanto um sistema religioso, ao passo que o termo antissemitismo se configura numa hostilidade aos judeus baseada em conceitos racistas, étnicos e biológicos, os quais surgem apenas no século XIX. Dessa forma, prefere-se o emprego do termo antijudaísmo para o estudo dos conflitos existentes entre cristãos e judeus durante sua convivência na Idade Média.

No que tange às imagens, é necessário salientar alguns aspectos teóricos expostos por Schimitt (2007). Conforme o referido autor, as “imagens” devem ser entendidas como uma importante fonte de análise para o historiador, pois elas comunicam sentidos, possuem funções religiosas, políticas e ideológicas, participando plenamente no funcionamento das sociedades, seja no presente ou no passado. No caso dos manuscritos ilustrados, texto e imagem estão dispostos por meio de uma

diversificada relação, pois ambos são suportes que narram o mesmo milagre. Porém, o discurso textual e imagético são comunicações autônomas, apesar de dialogarem entre si, por meio de uma relação diversa: unem-se, afastam-se, explicam-se ou se confundem (CORTÉS, 2016). Em suma, as imagens medievais mantêm especificidades que as impedem de serem caracterizadas como simples ilustrações do texto, apesar da relação direta que a imagem possui com o conteúdo do texto (SCHIMITT, 2007), como no caso da obra CSM.

Com relação às representações, esta pesquisa vai ao encontro de Chartier (1990), segundo o qual a representação é o resultado da utilização e vinculação de símbolos, signos, palavras, objetos, gestos que produzem significados, os quais fazem sentido em um determinado contexto sociocultural. Dessa forma, as Cantigas foram analisadas levando em consideração seu contexto de produção, atentando-se para a vinculação do judeu a determinadas características e símbolos expostos tanto no texto quanto na iconografia. A vinculação simbólica é um esforço ativo de um autor, ilustrador, dentro de um universo de significados, isto é, as representações não são confeccionadas de forma neutra, mas carregam intenções diversas (VISALLI; GODOI, 2016).

OS JUDEUS E O DIABO, ENTRE TEXTO E IMAGEM

Na obra CSM, é perceptível uma contundente caracterização simbólica dos judeus, tanto em seus textos quanto em suas imagens. Nesse último caso, a iconografia apresenta-se como um suporte de representações que permite alargar as possibilidades para a utilização de estereótipos sobre aqueles indivíduos. Isso ocorre por meio da incorporação de informações visuais para além das transmitidas pelo poema escrito, criando e utilizando emblemas de identificação imediata dos judeus. Vários elementos são utilizados para a identificação de um “tipo” judeu, por meio de recursos textuais, imagéticos e simbólicos, caracterizando os personagens da narrativa. Porém, essa caracterização não se restringe apenas às personagens, mas intenciona assinalar características de todo o coletivo judaico, de maneira genérica e estereotipada (MONTENEGRO, 1998).

Figura 1: Detalhe da representação dos judeus nas CSM



Fonte: Adaptado pelo autor de Alfonso X El Sabio (1979)

Na Figura 1, pode-se perceber que os judeus são representados por meio de características pictóricas próprias, as quais não são exclusivas das CSM, mas fazem parte de um repertório difundido em diversas iconografias medievais. Por meio delas, os judeus aparecem com traços específicos: possuem barba e cabelo compridos, geralmente ondulados, além do traço mais característico de sua representação: o nariz proeminente e adunco, referenciando a ideia de grotesco e de deformação⁵. Na estética medieval, o belo era um valor que deveria “[...] coincidir com o bom, com o verdadeiro e com todos os outros atributos do ser e da divindade. A Idade Média não podia, não sabia pensar em uma beleza ‘maldita’ [...]” (ECO, 2010, p. 35). Além dessa fisionomia esteriotipada, os judeus são representados como pessoas violentas e maldosas.

Com relação às suas vestimentas, as ilustrações exibem os judeus portando túnicas limitadas até suas panturrilhas, sem a utilização de calças

⁵ Essas características que formam o perfil antijudaico podem ser vistas em variadas obras do período e posteriores, constituindo-se em um símbolo identificador do judeu na estética iconográfica medieval (BARRAL, 2007, p. 15).

em suas pernas. A influência da cultura árabe é perceptível pela utilização dos sapatos de ponta curva. Quando a narrativa exhibe os judeus comportando-se de modo sorrateiro, intencionando um ato criminoso, são representados utilizando um capuz, que compõe o manto de suas roupas (MONTENEGRO, 1998).

Sob diferentes aspectos, o diabo sempre foi visto como o inspirador dos inimigos da Cristandade. Na retórica antijudaica medieval, um dos tópicos mais comuns era a representação dos judeus como aliados ou agentes do demônio. No decorrer da Idade Média, essa acusação intensificou-se por meio de textos teológicos, literários e pela crescente utilização de recursos iconográficos. Conforme Léon Poliakov (2007), os judeus, mesmo quando não possuem uma fisionomia diabólica, são “[...] associados aos diabos, que muitas vezes figuram no fundo das gravuras e dos quadros que os representam (de forma que os diabos participam da essência judaica)” (POLIAKOV, 2007, p. 122). A associação dos judeus com os demônios ecoa, também, nas CSM, aparecendo nas Cantigas 3, 34, 85 e 109.

A Cantiga 3 narra a história do clérigo Theophilo, o qual busca ascender hierárquicamente dentro de sua diocese. Para isso, ele realiza um pacto com o demônio, firmado por meio de uma carta onde Theophilo abnega Deus e a Virgem. A cantiga enfatiza que esse pacto foi feito “[...] per consello dun judeu [...]”⁶. Após anos de servidão, o clérigo arrepende-se, implorando o perdão da Santa que, intercedendo por meio de um milagre, faz com que o diabo rasgue o documento.

Na narrativa textual da Cantiga 3, o judeu é responsabilizado pelo conselho que levou Theophilo a firmar o pacto com o demônio. Dessa forma, ele é representado como o mediador do tratado. Apesar do texto

⁶ Todas as citações textuais das CSM são feitas com base na edição de Walter Mettmann (AFONSO X, 1959). No presente trabalho, a citação se mantém no idioma original e a tradução livre é inserida nas notas de rodapé. Tradução: “[...] por conselho de um judeu [...]”.

explorar a figura do judeu em uma única linha, a iconografia dessa cantiga aprofunda a presença dele na história (Figura 2).

Figura 2: Detalhe da Cantiga 3



Fonte: Adaptado pelo autor de Alfonso X El Sabio (1979)

Na primeira cena da Figura 2, Theophilo aparece dialogando com o judeu, sob a legenda “Como Teofilo demandou consello ao judeu encantador⁷”. O adjetivo “encantador” aparece como referência ao imaginário medieval no qual os judeus possuíam habilidades mágicas que possibilitavam seu acesso ao mundo dos demônios (BARRAL, 2006). Na cena seguinte, Theophilo se coloca de joelhos perante o diabo, o qual aparece entronado e rodeado por seus servos demoníacos. O judeu é representado como interlocutor do demônio: enquanto recebe a carta com uma de suas mãos, com a outra aponta para o clérigo prostrado ao chão.

Ainda na segunda cena, deve-se ressaltar como o judeu e um dos demônios são representados de forma semelhante, pela utilização dos traços característicos do perfil iconográfico antijudaico (Figura 3). Posicionados de perfil, percebe-se em ambos o nariz adunco, os cabelos e barbas volumosas e onduladas, fazendo com que essa representação seja utilizada para demonizar aquele que a ostente, nesse caso, o judeu (BARRAL, 2006). O mediador judaico possui papel central na narrativa visual da cantiga. Conforme Pamela Patton (2008, p. 245, *livre tradução*), “É o judeu, não o

⁷ “Como Teófilo pediu conselho ao judeu encantador”.

tímido Teophilo, quem se dirige ao diabo diretamente; é ele quem parece negociar os termos da carta; e é para ele que Satanás dirige seu olhar enquanto considera o acordo”⁸. Dessa forma, o judeu intermedia e negocia o pacto com o diabo, numa cena que representa tal atitude como algo natural e corriqueiro para ambos os negociadores.

Figura 3: A semelhança fisionômica na Cantiga 3



Fonte: Adaptado pelo autor de Alfonso X El Sabio (1979)

A associação entre o judaísmo e o diabo também é o tópico de três outras cantigas presentes na obra mariana de Afonso X. A Cantiga 34, por exemplo, expõe, além dessa temática, o personagem hebreu como profanador de símbolos cristãos. Nessa narrativa, um judeu rouba uma imagem de Santa Maria, a qual ornamentava as ruas da cidade. Ao chegar em casa, ele leva o retrato até seu banheiro e defeca sobre ele. Após isso, o judeu é morto pelo diabo, por razões que não são explicitadas pelo texto.

⁸ “It is the Jew, not the cringing Theophilus, who addresses the Devil directly; it is he who appears to negotiate the terms of the letter; and it is he toward whom Satan directs his gaze as he considers the deal.”

Figura 4: Detalhe da Cantiga 34



Fonte: Adaptado pelo autor de Alfonso X El Sabio (1979)

Na primeira cena da Figura 4, o personagem aparece introduzindo o quadro furtado em sua privada. Enquanto isso, em suas costas, uma figura demoníaca o acompanha. Se, no poema, a aparição do diabo ocorre de forma abrupta e as motivações do judeu não são reveladas, na iconografia, ele é inserido como responsável por aconselhar o ato profanador, atitude salientada pela legenda acima da primeira cena: “Como o judeu deitou a omagem de santa maria na privada por consello do demo”. Assim, a representação da aliança entre os judeus e o diabo é reforçada em um contexto narrativo de profanação de símbolos cristãos. Na cena seguinte, ainda na Figura 4, dois diabos carregam o judeu após ele ter sido morto. A diferença entre texto e imagem evidencia que as ações dos judeus contra a cristandade e seus símbolos ocorre devido a relação que esses indivíduos possuem com o demônio. Dessa forma, paira sobre os judeus a identificação de intermediários ou ferramentas pelas quais o diabo pode agir no plano mundano.

A Cantiga 85 é outro exemplo da relação entre judaísmo e os demônios. Nessa narrativa, Maria faz com que um judeu tenha uma visão do inferno, por meio da qual ele observa um vale cheio de diabos que “[...] mais de çen mil maneiras as almas peavam / dos judeus, que as cozian e pois

⁹ “Como o judeu colocou a imagem de Santa Maria na privada por conselho do demônio”.

as assavan as fazian arder [...]”¹⁰. Segundo esse pequeno trecho, pode-se interpretar que, após a morte, às almas judaicas são condenadas ao eterno sofrimento no inferno. Essa associação é retomada na Cantiga 109. No relato, um grupo de diabos é conjurado por um personagem hebreu para afligir alguns cristãos. Quando indagados sobre os motivos de não incomodarem os judeus, as criaturas respondem: “[...] Ca meus / sodes e punnades de me servir. [...] / Por esto non vos fazemos mal, / ca sodes todos nossos sem al [...]”¹¹. A passagem enfatiza a servidão dos judeus para com o demônio, além de retomar a acusação desses indivíduos serem conjuradores de demônios (como visto na Cantiga 3). Desse modo, há o reforço da representação dos judeus enquanto servos e instrumentos utilizados para os intentos do demônio no mundo terreno. Além disso, há nessa cantiga a representação dos judeus enquanto eternos servos do demônio e suas criaturas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa breve análise permite concluir que os judeus são representados por meio de um conjunto de símbolos que compõem um léxico iconográfico antijudaico, seja ele textual ou imagético. Dessa forma, eles são retratados por meio de determinados padrões fisionômicos estereotipados – nariz comprido e adunco, cabelos e barba ondulados, feições e gestos maliciosos – que se estendem e padronizam uma representação para toda a comunidade judaica perante os cristãos. Logo, os judeus são identificados com a maldade e com o grotesco, pois, na estética medieval, a beleza é um valor relacionado com a divindade e sua bondade (ECO, 2010). Ambos os suportes narrativos – texto e imagem – afirmam a propensão dos judeus à profanação dos símbolos cristãos.

¹⁰ “[...] mais de cem mil maneiras prendiam as almas / dos judeus, as cozinavam, assavam e faziam arder”.

¹¹ “[...] Vocês [judeus] são meus e foram postos a me servir. / Por isso não lhes fazemos mal. / pois vocês são todos nossos”.

A presença da representação dos judeus como aliados e agentes do diabo, nas Cantigas, permite analisar o caminhado traçado por essa acusação cristã em um momento anterior ao século XIV. A partir daí, esse mito se tornará mais comum e difundido nas pregações de monges mendicantes, nas encenações teatrais, no discurso teológico e nos suportes imagéticos: livros, vitrais, esculturas (DELUMEAU, 2009; POLIAKOV, 2007). Apesar do restrito acesso público à obra, as CSM foram produzidas para a difusão por meio da música e do canto. Nesse caso, pode-se pensar no seu papel enquanto um suporte de difusão de temas do imaginário cristão antijudaico. Conforme a medievalista Gabrielle Spiegel (1997), uma obra não é apenas um produto de um contexto social definido historicamente, mas é também um produto ativo, o qual age e influi sobre seu contexto de produção.

Com relação à imagem na narrativa das CSM, constata-se a sua possibilidade de explorar temas que vão além do texto. Desse modo, a iconografia faz uso de amplificações e simplificações do que é exposto textualmente, como no caso das Cantigas 3 e 34. Na primeira, a iconografia é utilizada para representar os judeus à semelhança do diabo. No último caso, a presença do demônio no ato de profanação recebe centralidade na imagem, o que não ocorre no texto da mesma narrativa.

Por fim, aponta-se para a relevância que o estudo das fontes imagéticas possui para os estudos medievais. Indo ao encontro de Visalli e Godoi (2016), as imagens são uma fonte de análise muito rica para os historiadores captarem expressões culturais, representações, símbolos, metáforas e tantas outras maneiras de expressão que percorrem as coletividades humanas. As imagens podem ser vistas como uma fonte em que os mitos e estereótipos deixam suas pegadas, podendo ser desvelados diversos aspectos que constituem uma sociedade hierarquizada, seja ela do presente, seja ela do passado.

REFERÊNCIAS

AFONSO X, O sábio. *Cantigas de Santa Maria*. Edição de Walter Mettmann. 4 v. Coimbra: Acta Universitatis Conimbragensis, 1959-1972. v. 1, 1959.

- ALFONSO X EL SABIO. *Cantigas de Santa María*. Ed. fac-sim. do Códice T.I.1 da Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial, Siglo XIII. Madri: Edilán, n. 1452, 1979.
- BARRAL, Paulino R. La dialéctica texto-imagem a propósito de la representación del judío em las Cantigas de Santa María de Alfonso X. *Anuário de Estudios Medievales*, Barcelona, v. 37, n. 1, p. 213-243, jan.-jun., 2007. Disponível em: <<http://estudiosmedievales.revistas.csic.es/index.php/estudiosmedievales/article/view/38/39>>. Acesso em: 25 jun. 2020.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Editora Difel, 2002.
- CHAUCER, Geoffrey. *Os Contos de Canterbury*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.
- COHEN, Rodrigo L. Antisemitismo, antijudaísmo y xenofobia. Conceptos y contextos en la Antigüedad y la Alta Edad Media. *Conceptos Históricos*, Buenos Aires, v. 2, p. 12-39, 2016. Disponível em: <<https://uba.academia.edu/RodrigoLahamCohen>>. Acesso em: 12 jun. 2020.
- CORTÉS, Marta H. Texto e Ilustración en el Libro Medieval: factura física, lectura y recepción. *Revista de Poética Medieval*, Alcalá, n. 30, p. 11-22, 2016. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/revista/1204/A/2016>>. Acesso em: 13 mai. 2020.
- DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- MONTENEGRO, Enrique C. La imagen del judío en la España medieval. *Espacio, Tiempo y Forma*, Madri, n. 11, p. 11-38, 1998. Disponível em: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFIII/article/view/3621>>. Acesso em: 17 jun. 2020.
- PATTON, Pamela A. Constructing the inimical jew in the Cantigas de Santa Maria: Theophilus's magician in text and image. In: MERBACK, Mitchell B. (Ed.). *Beyond the yellow badge*. Anti-judaism and antisemitism in medieval and early modern visual culture. Leiden, Boston, USA: Brill, 2008.
- POLIAKOV, Léon. *De Cristo aos judeus da corte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- SCHMITT, Jean-Claude. *O Corpo das Imagens*. Bauru, SP: EDUSC, 2007.
- SHAKESPEARE, William. *O Mercador de Veneza*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

SPIEGEL, Gabrielle M. History, Historicism, and the Social Logic of the Text. In: SPIEGEL, Gabrielle M. *The Past as Text: the theory and practice of medieval historiography*. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1997.

STELMACH, Yuri L. R. *A representação dos judeus nas ilustrações da obra Cantigas de Santa Maria, do rei Afonso X de Leão e Castela (1252-1284)*. 2019. 86 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Curso de Licenciatura em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/205793>. Acesso em: 20 jan. 2021.

TRACHTENBERG, Joshua. *The Devil and the Jews*. The medieval conception of the Jew and its relation of modern anti-semitism. Skokie, Illinois, USA: Varda Books, 2001.

VISALLI, Angelita M.; GODOI, Pamela W. Estudos sobre imagens medievais: o caso das iluminuras. *Revista Diálogos*, v. 20, n. 3, p. 129-144, 2016. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/313872024_Estudos_sobre_imagens_medievais_o_caso_das_iluminuras>. Acesso em: 02 jul. 2020.

ICONOGRAFIA MEDIEVAL – O DIABO NA REPRESENTAÇÃO DO JUÍZO FINAL E OS SETE PECADOS CAPITAIS DE FRA ANGELICO

Alex Oliveira

Diabolus enim et alii daemones a Deo quidem naturâ creati
sunt boni, sed ipsi per se facti sunt mali.

(O Diabo e os outros demônios foram criados por Deus
bons por natureza, mas eles se fizeram a si mesmos
malignos)

Há mais de 2 mil anos a Santa Igreja Católica travou uma luta espiritual com o grande antagonista da fé cristã – O Diabo. Para tratarmos da origem ou das origens desse personagem opositor a benevolência de Deus, é necessário partirmos para um ponto de pesquisa mais antiga. Partindo de um recorte temporal, não irei me atentar profundamente à origem, mas sim a suas respectivas representações no imaginário medieval na baixa Idade média (XI – XV) tendo como base a pintura renascentista cujo nome – *Juízo final* de Fra Angelico. Apenas de caráter didático irei expor uma minuciosa noção desse sujeito maléfico, apesar de sua origem ser de conhecimento comum na sua maioria.

DE CORDEIRO CELESTIAL A BODE DO INFERNO

“Então caístes dos céus, astro brilhante, filho da aurora! Então! Fostes abatido por terra, tu que prostravas as nações” (Isaias 14:12). O primeiro dos dezoitos livros profético, Isaias, traz a primeira referência a Lúcifer. Precisamos entender de que o nome *Lúcifer* foi traduzido a partir do termo *Astro brilhante*, encontrado na bíblia Vulgata. Porém não foi o primeiro a ser mencionado no antigo testamento, outros demônios já haviam sidos apresentados.

O ser maligno do antigo testamento não é o mesmo ser da mentalidade cristã ocidental. Os primeiros registros que temos sobre os demônios encontram-se no antigo crescente fértil – Mesopotâmia. As tabuletas da Mesopotâmia, datada do terceiro milênio antes de cristo, nos dão uma noção da diversidade de demônios existentes que faziam parte essencialmente do mundo espiritual daquela sociedade. Um dos demônios mencionados é Pazuzu¹. O considerado o demônio dos ventos. Pazuzu esteve representado em muitas partes da Mesopotâmia. O curioso é que esse demônio não era um ser do mal. Há referências do mesmo travando lutas espirituais com demônios de fato malignos, como por exemplo, Lamastu, a rainha dos demônios com cabeça de leão que matava as mulheres que amamentavam seus recém-nascido, causando a morte de várias crianças. Ainda sobre Pazuzu, talvez tenha sido a sua fisionomia o arquetípico ideal do Demônio cristão medieval, na qual iremos discutir nas páginas seguintes. Para Gardner, o conceito de demônio vem do grego *daimon* que pode significar dividir, o que insere bem nesse sentido, logo esse termo “passou a ser utilizado nesse contexto por causa da relação traçada entre essas criaturas e transtornos de múltiplas personalidades” (GARDNER, 2013: 20).

Acusador, Incitador, Caluniador e Travesso são uns dos adjetivos dados a Satanás do antigo testamento. Isso torna a busca histórica por esse personagem mais interessante, na medida em que todo o antigo testamento o satanás não é nada parecido com o do período medieval. Enquanto satanás do antigo testamento não possui uma forma física, está ali para acusar, caluniar ou até mesmo como promotor de justiça no seio celestial (Zacarias 3:1-10); o outro (era medieval) está para destruir, matar, apoderar-se das almas, desviar os homens da fé e possui uma forma física. Logo temos um mesmo personagem com atribuições diferentes no tempo e espaço distintos. A teoria mais aceita talvez que essa concepção atribuída a satanás

¹ Pazuzu foi o demônio referenciado na obra cinematográfica – O exorcista, filme norte – americano de 1973. O filme foi baseado na obra literária – O exorcista de William Peter Blatty. Foi o primeiro e único filme do gênero terror a ter o Oscar de melhor filme.

teve uma bruta mudança após a influência persa sobre o Dualismo, ou seja, o Zoroastrismo. É evidente que a concepção de bem e mal, céu e inferno, anjos e demônios, tiveram uma forte influência da religião do império persa.

“Eu vi satanás cair dos céus como um relâmpago” (Lucas 10:18). Um dos epítetos mais conhecidos atribuídos ao Satanás seria, “O Anjo caído”. Lúcifer (Satanás) sendo o mais belo, inteligente, o mais sábio e poderoso entre todos os anjos, talvez tenha sido essa superioridade auto admitida que consistiu na “queda” do anjo. Com a caída dos anjos, trouxera consigo a morte e se tornaram Diabos.

O Diabo e os outros demônios apenas fazem parte da criação angelical e seus poderes naturais não diferem daquele dos anjos que se mantiveram fiéis. Assim como os outros anjos, eles são seres espirituais puros e desprovidos de corpo e em seu estado original são dotados de graça sobrenatural e colocados sob aprovação. Foi apenas com a sua queda que eles se tornaram diabos. (Decreto IV Concílio de Latrão)

FUNÇÃO DEVOCIONAL/PEDAGOGIA DO MEDO

Baschet (1996) analisa as iconografias medievais tendo funções devocionais, políticas, ritualística e religiosa nas mãos de seus elaboradores e financiadores, o que nos remete em pensar no propósito de emocionar, lembrar e comover e até impor medo, amedrontar.

Durante os considerados mil anos de Idade média, a igreja estrategicamente usou de métodos até então nada convencionais aos olhos do leitor atual, uma pedagogia do medo. Em um espaço e tempo em que o índice de alfabetizados eram quase nulos, ler e interpretar a bíblia ficou inteiramente monopolizada à igreja. Desse modo, a interpretação ficava a parte dos padres e bispos. O povo não se atrevia a questionar as interpretações e tão pouco a autoridade da Igreja. Em um cenário a favor, a santa Mãe Igreja viu vantagens em problematizar a figura e funções do Diabo, o que deu aos fieis uma noção de quem é o oposto do criador e para que ele veio. Contextualizar a importância dessa pedagogia nos remete a entender sob um olhar histórico, que tivemos uma sociedade altamente auxiliada pelo lúdico, quer dizer, em um domingo de missa, capela cheia de

fiéis, em que, no momento da homilia escuta o padre verbalizar sobre o Diabo, sobre o inferno, o purgatório, como resultado temos o poder da narrativa fazendo com que o medo de tudo que é oposto a Deus tenha força, o que infla o pavor quando diante das pregações, no espaço da igreja, no seu interior há um mosaico de arte medieval que traz à tona todas as palavras ditas pelo clérigo ao povo. As narrativas acabam se materializando no inconsciente desse homem, dessa mulher. Imagem punitiva enfatizam a necessidade de doutrinação dos fiéis por meio da instituição eclesiástica, visando à salvação da população (GÓMES: 2010; 274 – 275).

A evolução estratégica do papel de satanás nesse momento inicial da fé católica foi inteiramente baseada na necessidade de criar uma relação de dependência entre as massas e os bispos. Para facilitar isso, uma figura como a do Anticristo era necessária, pois sua ira representava uma ameaça na qual os fiéis poderiam ser salvos. A ameaça foi chamada de satanás, “o Maligno”, que tomaria as almas daqueles que não ofertassem obediência cega a igreja. (GARDNER, 2013, p. 49)

A reputação foi então estabelecida depois de uma afirmação de São Paulo em suas Epístolas aos Romanos (GARDNER, 2013, p. 49).

Cada qual seja submetido as autoridades constituídas, porque não há autoridade que não venha de Deus; as que existem foram instituídas por Deus. Assim, aquele que resiste à autoridade opõe-se à ordem estabelecida por Deus; e ao que a ela se opõem atraem sobre si a condenação. (ROMANOS 13: 1 – 2)

*Sanctam Ecclesiam Católica*s (Santa igreja católica) autoproclamou-se a ponte entre Deus e o fiéis, o que rendeu ao Papa o título de Vigário do filho de Deus (*Vicarius Filli Dei*).

ESTUDO DE CASO

A obra renascentista do italiano Fra Angelico² (figura 1) será o nosso objeto de estudo neste artigo. Sendo uma obra encomendada pela Ordem Camaldulenses, onde hoje se encontra no museu da San Marco – Florença. A têmpera no painel retrata uma visão eclesiástica do *juízo final*, sendo as concepções do além-túmulo cristão. Fra Angelico relatava a contemporaneidade em suas pinturas, apesar de o tema abordado ser um episódio futuro, as concepções do além morte eram preconizadas de forma constante no imaginário ocidental cristão, seja na literatura e nas artes, o que foi quase comum em todas as obras artística em se tratando de visão de mundo medieval. O Cristianismo é uma religião profundamente ligada a imagens (QUÍRICO, 2015, p. 1).

De forma bem objetiva e rápida será explorado os espaços/seções da pintura e depois será contextualizado as seções que o presente artigo propõe a averiguar.

No meio, sob o céu azulado está Jesus Cristo em posição de juiz, sentado direcionando a sua mão direita para cima e a sua mão esquerda para baixo, isso mostra o julgamento dos eleitos e condenados. O anel concêntrico está rodeado de Querubins³ e anjos (cinquenta e dois no total). Jesus conta com a presença de seu primo João Batista (esquerda) e sua mãe, Maria (direita). Ela, por sua vez, tem o poder sobre o Diabo, muitas das vezes agindo como “advogada” dos seres humanos oprimidos em outras ocasiões age como “promotora de justiça” contra o Diabo. Para compor o espaço celestial temos em cada lado Doze santos com suas áureas representando a santidade perante o criador, nas exterminados encontram-

² Guido di Pietro Trosini, dito Fra' Angelico foi um renomado pintor florentino. O prestígio artístico se deve a atuação do artista nos mais avançados desenvolvimentos da arte florentina da época. Faleceu em Roma e foi sepultado na igreja de S. Maria sopra Minerva. O celebre artista italiano Benozzo Gozzoli foi seu aluno.

³ São nomeados em vários livros do Antigo Testamento, como: pentateuco, reis, Crônicas, Ezequiel, e, também, no Novo testamento.

se São domingos e São Francisco, membros fundadores das ordens medicantes existentes durante a fim da Idade Média. Abaixo, no meio, temos tumbas quebradas e abertas, o que representa a saída dos mortos de seus túmulos, esses que foram acordados pelo som das trombetas para serem julgados. “Quando for dado o sinal, à voz do arcanjo e ao som da trombeta de Deus, o mesmo Senhor descerá o céu e os que morreram em Cristo ressurgirão primeiro” (TESSALONICENSES 4: 16).

Na seção direita, as almas puras de coração (todas possuem áurea) são conduzidas pelos anjos Serafins⁴ até o paraíso, aqui descrito como o Jardim do Éden, onde no canto direito possui uma porta que dá entrada direta ao céu. Enquanto isso, muitas almas vestidas com cores leves e claras, o que podemos facilmente destacar o papel social de cada um de acordo com a vestimenta. Destacam-se padres, franciscanos, bispos, freiras, homens e mulheres, estas, por sua vez, demonstram a moda capilar do século XIV, que consistia em cabelos longos com tranças enfeitadas com flores e pérolas. Todos os envolvidos louvam a Deus pela salvação e outros cantam e dançam com os anjos em um cenário de verdejante vegetação a espera da subida ao seio da morada do criado divino. Em contrapartida, partindo da mesma pintura artística temos a seção, à esquerda, que explora os sofrimentos dos ímpios sob o comando do Diabo.

Figura 1: Fra Angelico. Juízo final, ca. 1431. Museo di San Marco, Florença



Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_\(Fra_Angelico,_Florence\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_(Fra_Angelico,_Florence))

⁴ Serafins são citados somente em Is 6, 2 – 6.

O DIABO E OS CÍRCULOS INFERNAIS

Na seção à esquerda, Fra Angelico expõem em sua obra a sua visão (baseado nos dogmas do cristianismo) de como será o julgamento daqueles que viveram em pecado durante a vida e que agora o resultado recaio em um espaço marcado pelo sofrimento e dor. “Pecar é parodiar Deus ao pretender ser para si mesmo sua própria norma ou regra. [...] Pecar é recusar permanecer na sua condição de criatura” (AGOSTINHO, 1983, p. 571).

Os pecadores angustiados estão sendo conduzidos pelos demônios até o seio dos horrores. A entrada lembra uma “*boca aberta*”, o que representa a própria boca do diabo engolindo os ímpios. Diferentemente da entrada do lado direito, toda bem detalhada, com a circunferência bem-feita e tendo cores claras e suaves, o lado oposto é grotesco, com pontas e portando cores escuras como o preto e marrom. A imagem da goela monstruosa está associada à oralidade devoradora do Diabo, bem como a representação do inferno e sua relação com a cozinha, onde os alimentos são transformados pelo fogo, assim como os pecadores são punidos com chamas no seu interior (BASCHET, 1985, p. 193).

Bem antes de entrar no *Infernus* (inferno em latim) os desprovidos de salvação são empurrados pelos demônios que usam como ferramenta de tortura a foice, tridente e lança. Representados de forma reptiliana em posição bípede, com pelos, garras, dentes afiados e com coloração escura, o que faz menção a ausência da luz divina⁵. Ainda sobre a caracterização física, o Diabo está relacionado a vários animais, visto como sua representatividade, são eles: morcego, urso, javali, víbora, cachorro, leão e o mais comum, o dragão.

Durante o IV Concílio de Trento (447) foi desenvolvida a figura imaginativa do Diabo, no qual o mesmo é um ser grotesco, grande e negro,

⁵ Outras cores ligadas a ele (o Diabo) são o vermelho, relacionado ao sangue e fogo e o verde, associado à caça e à figura da fertilidade entre os celtas e teutônicos (Russel: 2003: 6).

contendo chifres, garras bem afiadas e pressas sedentas por carne, olhos faiscantes, dotado de um grande falo e um eflúvio de enxofre. Todos esses elementos embutidos ao ente maléfico até o momento não tinham representações iconográficas, o que irá mudar a partir do século XI. Foi no início da chamada baixa idade média que temos o Diabo que aparentemente o “conhecemos” hoje. Sendo caracterizado na forma humana, portando chifres, orelhas pontudas, garras e pressas, asas de morcego, rabo e corpo todos peludo também fizeram parte da aparência do mal personificado.

O renascentista Fra Angelico retratou os horríveis tormentos que são abordados nos círculos do fogo infernal, onde todos os pecadores então nus. O ser do Mal é geralmente retratado nas imagens nu ou com uma tanga, o que simboliza a sua sexualidade selvageria e animalidade (RUSSEL, 2003, p. 203). Os impuros são atormentados nos círculos infernais de acordo com o pecado capital que os trouxe aqui.

Discursões filosóficas acerca dos pecados foram bastante debatidas durante a Idade Média, depois do aparecimento do conceito de *pecado original* a igreja católica precisou especificar/definir acerca dos pecados e suas punições. Havia dois tipos de pecados: pecados veniais e pecados mortais, por pecados veniais entendemos como pecado leve, perdoáveis, aquele que não implicam no ordenamento jurídico da Igreja e de Deus. Todavia, os pecados mortais são aqueles imperdoáveis, que afetam a ordem divina. Esse tipo de pecado é acometido por razões de fraqueza ou malícia sob a ajuda do mal.

Dentre tantos homens do clero que debateu e definiu os Pecados Capitais, como Evágrio Pôntico⁶, Aurélio Prudêncio⁷, João Cassiano⁸, Santo

⁶ Monge nascido na capadócia, em Ibora. Nascido entre 345 – 397.

⁷ Nascido em 348, Aurélio Prudêncio Clemente foi um poeta cristão. Trabalhos literários com poesias escritos em grego e latim deu fama que viveu seus últimos omentos em um mosteiro na Espanha, onde faleceu em 410.

⁸ Com grande importância na construção da doutrina moral católica, João Cassiano foi um monge e teólogo do chamado período Patrístico. Em Marselha fundou seu próprio mosteiro.

Agostinho⁹, Gregório Magno¹⁰ e São Tomás de Aquino¹¹, irei atentar-me aos conceitos de Gregório Magno e São Tomás de Aquino.

O discurso sobre os pecados, ao mesmo tempo em que denuncia o mal e ocasiona inculcar as atitudes legítimas da ética católica, é um instrumento valioso pelo qual a Igreja difunde seus valores no seio da sociedade e aumenta seu controle sobre ela (DRUMMOND, 2014, p. 57). Gregório Magno além de tornar os sete pecados capitais em perigos morais constantes da vida de cada fiel, uma vez que esses pecados eram restritos apenas a vida monástica, o mesmo criou sua própria hierarquia de pecados. Foram sete pecados sendo encabeçado pelo orgulho, depois segue a inveja, ira, tristeza, avareza, gula e luxúria. Para que a igreja pudesse ter maior visibilidade quanto aos pecados cometidos, em 1215, no IV Concílio de Latrão, a prática da confissão foi instituída de forma outorgada, o que possibilitou ao clérigo acompanhar as faltas cometidas pelos fiéis.

Segundo São Tomás de Aquino, sete são os pecados capitais que gozam de uma liderança. Aquino seguindo a lista dos pecados tornou um em especial, o pior pecados de todos, o considerado “megacapital” – A soberba:

“[...] a soberba, mais que um pecado capital, é a rainha e raiz de todos os pecados. A soberba geralmente é considerada como a mãe de todos os vícios e, em dependência dela, se situam todos os sete vícios capitais, dentre os quais a vaidade é o que lhe é a mais próxima, pois esta visa manifestar a excelência pretendida pela soberba, e, portanto, todas as filhas da vaidade têm afinidade com a soberba. (AQUINO, 2001, p. 68)

Além disso, Aquino definiu os sete pecados em dois grupos. A gula e a Luxúria que ficaram sendo como pecados do corpo, pecados quentes.

⁹ Agostinho de Hipona foi um dos mais importante filósofos e teólogos durante os primeiros séculos do cristianismo. Suas obras muito influenciaram a Igreja católica e a filosofia ocidental.

¹⁰ Conhecido como são Gregório Magno, tornou-se Doutor da Igreja.

¹¹ São Tomás de Aquino foi um grande Frade católico. A igreja católica a venera como santo e exemplo de professor para os estudos do sacerdócio.

Seguindo a lista, Aquino classifica a Vaidade, Inveja, Ira, Acídia (preguiça) e Avareza sendo os pecados da alma mais conhecidos como, pecados frios.

Apenas em caráter didático, a seção esquerda do nosso objeto de estudo será dividida, dado a cada divisão o pecado cometido pelas almas desprovidas de eleitos e os demônios responsáveis por cada vício, partindo do estudo do teólogo e bispo de Peter Binsfield que em 1589 associou cada demônio a um pecado.

Figura 2: Fra Angelico. *Juízo final*, ca. 1431. Museo di San Marco, Florença



Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_\(Fra_Angelico,_Florence\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_(Fra_Angelico,_Florence)). Corte e montagem do autor.

Figura 2 reflete no pecado “quente” – Luxúria (libido). Vemos quatro demônios e uma espécie de planta carnívora devorando duas almas, enquanto as outras, uma pendurada de ponta cabeça e a outra levantada pelo pescoço, sendo introduzido por um objeto de tortura no estômago. Sem esquecer da pobre alma que foi decapitada pelos demônios (a esquerda da imagem). Já no primeiro círculo infernal, presenciamos a introdução de serpentes envoltos entre os pecadores, o que será comum nos demais círculos. A luxúria foi o pecado mais condenável pela sua prática constante, pois além de ser acometido a todas as classes sociais, ele está ligado ao prazer da carne. No século XII além do surgimento do celibato dedicado aos clérigos, o casamento entre pessoas “comuns” passou a ter regras mais repressivas. Pecado atribuído ao demônio Asmodeu.

Figura 3: Fra Angelico. *Juízo final*, ca. 1431. Museo di San Marco, Florença



Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_\(Fra_Angelico,_Florence\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_(Fra_Angelico,_Florence)). Corte e montagem do autor.

Na figura 3 contém dois círculos de punição com seus respectivos pecados. No círculo esquerdo temos os preguiçosos (Acídia – accidia) e do outro os invejosos (inveja – invidia). Esse último, para Baschet (2000) a inveja impregna nas classes mais pobres, uma vez que não aceitando a posição social que vivem, lançam invejas às classes acima. Isso presenciamos na imagem, na qual dez condenados “praticando” uma das filhas da inveja, a fofoca (sussurratio), aqui mesmo em tortura então caluniando, difamando, fomentando rivalidade. A Preguiça está associada aos trabalhadores que não cumprem suas funções de trabalho diário, além do que, a acídia já foi um pecado acometido exclusivamente dentro dos monastérios. Pecado que se desvia de Deus e vai de encontro com a melancolia e tristeza. Se olharmos bem para a seção da preguiça, as almas estão de cabeça baixa, fazendo alusão ao desgosto e amargor. Preguiça atribuída a Belfegor. O demônio Leviatã está associado à inveja.

Figura 4: Fra Angelico. *Juízo final*, ca. 1431. Museo di San Marco, Florença



Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_\(Fra_Angelico,_Florence\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_(Fra_Angelico,_Florence)). Corte e montagem do autor

Ira (ira) e gula (gula), frio e quente compõem os círculos da figura 4. A ira (esquerda) é pecado que estimula a violência nas suas mais variadas formas. A igreja atribui aos heréticos esse male. Averiguando a seção da Ira é notório ver brigas, rivalidade e autoflagelo entre os condenados. Olhando para o círculo à direita, vemos os gulosos sendo atormentados pelos demônios. Cinco almas amarradas, olhando para a comida sem poder comer, esse pecado expressa o desejo exagerado pela comida. Sendo o pecado “quente” associado quase que exclusivamente a nobreza. A gula expõe outros pecados como a luxúria e a preguiça quando não há consenso quanto os prazeres do corpo. Azazel ficou como sendo o demônio da Ira e Belzebu coube o da Gula.

Figura 5: Fra Angelico. Juízo final, ca. 1431. Museo di San Marco, Florença



Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_\(Fra_Angelico,_Florence\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_(Fra_Angelico,_Florence)). Corte e montagem do autor.

Ficando nos últimos círculos, Avareza (avaritia) e soberba (superbia) compõem a figura 5. O pecado da Avareza mais conhecimento como usura, está associada à figura do mercador. Com o aumento dos comércios e das cidades, a igreja passa a ter novos desafios. Temos o crescimento de uma população herética ligada ao comércio, o que acarreta numa ruptura das estruturas financeiras da igreja católica. Uma lógica simples, menos pessoas nas igrejas e igual a diminuição dos recursos. Iconograficamente percebemos que os pecadores praticantes da avareza são identificados pela “bolsinha” de moeda que fica envolto no pescoço. Tanto na entrada do inferno, quanto dentro, essas almas foram representadas. A tortura consiste no derretimento do outro ou da prata (no caso aqui, o ouro) pelos funcionários bestiais do Diabo e depois é introduzido pela boca do infeliz condenado. O demônio Mammon ficou a par da avareza.

Por fim, o maior dos pecados – A soberba. Pecado das classes mais altas da sociedade. Uma vez que com o poder alcançado e glorificado por sua posição social, se tornam “cobaias” de um desejo exacerbado por mais e mais poder. Quando não alcançado, esquecem da obediência e da submissão que devem ter perante Deus. Não é para menos que o demônio associado à soberba seria Lúcifer, o mesmo foi “vítima” de um exagero crescente de poder elevado, o que ocasionou na expulsão do céu. Importante observarmos nessa iconografia que no círculo da Soberba, o demônio está manipulando o fogo da punição, o curioso é que esse demônio é o único que maneja o fogo do inferno. Podemos deduzir que seria o círculo infernal com maior sofrimento, uma vez que os ímpios cá então por conta do pecado da Soberba, o maior de todos os pecados, ou seja, a mãe de todos os pecados e vícios, daí o sentido de intensificar a punição dos dez envolvidos que foram poupados da salvação.

Figura 6: Fra Angelico. Juízo final, ca. 1431. Museo di San Marco, Florença



Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_\(Fra_Angelico,_Florence\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_(Fra_Angelico,_Florence)). Corte e montagem do autor.

Último círculo infernal é destinado a todos os envolvidos, independente do pecado cometido, recai no grande caldeirão do Diabo. Aqui o grande senhor das trevas devora três almas. Usando as mãos o mesmo eleva a grande boca duas almas, enquanto mastiga outro condenado sendo seu corpo regurgitado pelas orelhas do Diabo. Nas extremidades do caldeirão, os demônios mexem a “sopa” para servir ao seu mestre supremo.

Mesmo considerando que os painéis artísticos mostram uma visão de mundo do autor e até mesmo de quem as financiou, devemos olhar para ela e perceber o impacto devocional que deve ter tido aos olhos das pessoas da época. Falar de uma idade média do século VX é falar da grande senhora feudal - a igreja, que atravessa grandes problemas internos e externos. Com isso, fiéis estão abandonando igrejas, capelas e partindo para novos caminhos

que possivelmente os levará a mudanças. Então, estrategicamente, propor um inimigo “vivo”, existencial e a partir dele criar toda uma atmosfera de rivalidade sobrenatural entre anjos e demônios, onde dependendo de suas atitudes, o destino de sua alma ou ascendo ao céu ou desce ao inferno teve um efeito positivo para a igreja naquele momento. Todavia, apenas andar na santidade de Deus não era o bastante, pois apenas com a intermediação e força da Igreja católica Apostólica Romana que se chega a Deus e tudo que for diferente disso, o Diabo os espera. Pintura renascentista como a do *Juízo final* nos releva não apenas a separação entre os condenados e eleitos, também exprime o final de cada alma. Já dizia Giordano da Pisa no século XIV – “acima de todas as coisas dessa vida é útil à memória do juízo final e das penas”. Sobre esse pensamento, as obras de arte retratando o Jesus e o Diabo, Céu e inferno, transmite ao fiéis um reflexo de recordações dos sermões que seus ouvidos atentos ouviram de quem tão perto de Deus está. Portanto, a obra de Fra Angelico e de tantos outros artistas que nas telas brancas coloriram tom fortes e vibrantes no intuito de impactar as quem visse, tornou-se uma ferramenta de conversão entre pessoas simples e leigas, no que chamamos de últimos séculos da baixa idade média.

FONTE DOCUMENTAL PICTÓRICA

Fra Angelico. *Juízo final*, ca. 1431. Museo di San Marco, Florença. Procedência da Imagem: <https://uploads3.wikiart.org/00129/images/fra-angelico/last-judgment.jpg> acessado em 20 de nov. 2020, às 22H e 60 min.

REFERÊNCIAS

AQUINO, São Tomás de. *Sobre o Ensino (De Magistro), Os sete Pecados Capitais*. Tradução e estudos introdutórios. Luiz Jean Lauand. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AGOSTINHO apud VIDAL, Marciano. *O pecado: categoria moral negativa: Moral de Atitudes: 1 moral fundamental*. São Paulo: Ed. Santuário, 1983. 2.v. p. 571.

BASCHET, J. Diabo. In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J C. (coord). *Dicionário temático do ocidente medieval*. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

- BASCHET, J. *La conception de l'enfer en France au XIVe siècle: imaginaire et pouvoir*. Annales, v. 40 n. 1, p. 185 – 208, 1985.
- BOUREAU, Alain. *Satã Herético – O nascimento da demonologia na Europa medieval (1280 – 1330)*. Tradução: Igor salamão Teixeira; revisão técnica: Néri de Barros. – Campinas são Paulo, SP: Editora da Unicamp, 2016.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada – Ave Maria*. Claretiana 2011.
- DRUMMOND, Alberto. *As constituintes da moral medieval católica: como os vícios humanos se tornaram os sete pecados capitais*. Disponível em <http://www.nehmaat.uff.br/revista/2014-1/artigo02-2014-1.pdf> Acesso em: 19 dez. 2020.
- FORTEA, José Antonio. *Summa daemoniaca; tratado de demonologia e manual de exorcismo*. Tradução: Ana Paula Bertolini, São Paulo: Palavra & Prece, 2010.
- GARDNER, Laurence. *O diabo revelado*. São Paulo: Madras 2013.
- LE GOFF, J.; TRUONG, N. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- Ministério da Cultura. *Mestres do renascimento: Obras-primas italianas*. Banco do Brasil. 2013.
- QUÍRICO, Tamara. *A iconografia do Inferno na tradição artística medieval*. Disponível em <https://www.raco.cat/index.php/Mirabilia/article/download/283167/371077> Acesso em: 20 dez. 2020.
- RUSSEL, J. B. *Lúcifer: O diabo na Idade Média*. São Paulo: Madras, 2003.

CORAÇÕES SATÂNICOS: UM ESTUDO COMPARATIVO DA TEMÁTICA AMOROSA EM *O FÍSICO PRODIGIOSO* E “*O SENHOR DIABO*”

Luciano de Souza

No verbete “Satã e o Satanismo”, presente no Dicionário de Literatura editado por Jacinto do Prado Coelho, Mário de Albuquerque (1978, p. 986-989) observa que, na literatura portuguesa, são escassas as aparições do Diabo, cabendo à geração de autores da segunda metade do século XIX, nomeadamente Eça, Antero, Gomes Leal, entre outros, a tarefa de tornar mais proeminente a face do diabolismo nas letras lusitanas – ainda que tais escritores tenham especial apreço pelo que Albuquerque qualifica de um *diabo-saudade*, ou seja, um Diabo que se insere nas letras portuguesas já no declínio de sua majestade como o Adversário da humanidade. Vale notar, ainda, que no encerramento de suas considerações diacrônicas sobre o satanismo literário português, Mário de Albuquerque identifica uma ocasional “atitude satânica” nos autores modernistas, sendo, porém, o emblema dessa atitude, para ele, não uma obra originalmente composta por um dos nomes do *Orpheu* ou da *Presença*, mas sim uma tradução, a saber, a recriação de Fernando Pessoa para “Hymn to Pan”, um poema do ocultista e poeta inglês Aleister Crowley.

Interessa aqui, em verdade, não a realização de uma contestação mais aprofundada da argumentação de Albuquerque referente à manifestação do satânico no modernismo português, mas sim o fato de que essa argumentação, em si questionável pela ausência de um fundamento mais substancial, parece denotar também uma opção de não investigar o satanismo literário em Portugal para além de fronteiras canônicas. Tal postura, por sua vez, propiciada por negligência ou outra razão, acaba por suscitar um lapso, dado que o comentário em questão, constante em um dicionário publicado na década de 1970 (a edição consultada, a quarta, data de 1978), ignora *O Físico Prodigioso*, novela de Jorge de Sena cuja primeira

edição, ainda como um dos contos da coletânea *Novas Andanças do Demônio*, deu-se em 1966. Considerando-se ou não o parecer dado pelo próprio autor da novela, para quem “boa ou má, nunca se fez em português uma *diablerie* tão inescapável” (SENA, 1979, p. 147), a não inclusão d’*O Físico...* no verbete “Satã e o Satanismo” tanto nega à narrativa de Sena o reconhecimento como um dos exemplares do diabolismo na literatura portuguesa – certamente mais expressiva, nesse sentido, do que a tradução de “Hymn to Pan”, cujos versos evocam menos uma cerimônia satânica do que uma celebração pagã – como perde a oportunidade de germinar potenciais diálogos entre *O Físico Prodigioso* e algumas daquelas obras, referenciadas por Mário de Albuquerque em seu sucinto apontamento, que precederam a novela de Jorge de Sena no panorama da literatura satânica portuguesa.

O que este estudo propõe, pois, é efetivar a potencialidade de um desses diálogos ao instaurar uma aproximação entre *O Físico Prodigioso* e o conto “O Senhor Diabo”, de Eça de Queirós, a partir das representações de Satã em cada relato. Cumpre esclarecer, entretanto, que a exequibilidade de tal aproximação não se faz plausível unicamente pela ocorrência do fator satânico em ambos os textos. De fato, cada qual a seu modo, *O Físico...* e “O Senhor Diabo” estão inseridos em uma tradição literária que se ocupa dos “amores satânicos”, tradição essa na qual figuram, por exemplo, *O Diabo Enamorado*, de Jacques Cazotte (1772), “Eloá”, de Vigny (1823) e “O Demônio”, de Lermontov (1829-1841) (RUDWIN, 1973, p. 231-237). E é por meio dessa chave amorosa que se pretende perscrutar, nesta apreciação crítica, as expressões do satânico nas obras referidas.

Contudo, antes de dar andamento ao exame dessas obras em busca do diabolismo amoroso nelas impregnado pela escrita de Eça de Queirós e Jorge de Sena, é preciso contemplar algumas referências textuais que habilitam a demarcação, pela perspectiva analítica deste trabalho, de um contexto histórico onde se tecem os fios narrativos de *O Físico Prodigioso* e “O Senhor Diabo”. Para esse fim, convém discutir, de saída, a questão da ambientação espaço-temporal de cada narrativa.

A respeito de *O Físico Prodigioso*, é certo dizer que inexiste, em suas páginas, qualquer indicação geográfica específica do local onde transcorrem

os eventos narrados, havendo, no máximo, certas menções toponímicas que situam o conto no continente europeu, como a do excerto a seguir, retirado da fala de um dos médicos do castelo que será o paradeiro do físico: “A fronteira entre a medicina e a bruxaria é só a da virtude e a da fé. Em Bolonha, em Pádua, em Salamanca, em Paris, onde estudei, e de onde fui a ser médico do rei de França [...]” (SENA, 1979, p. 36). Pouco mais adiante, a apresentação de “Dona Urraca de Biscaia, filha de Dom Tortozendo Ermiges, o Batalhador e viúva de Dom Gundisalvo Matamoros” (Ibidem, p. 37) oferece a hipótese de uma localização mais precisa para a trama, na Península Ibérica. Tal inferência se mostra fiável porque, como escreve Harvey L. Sharrer em “Temas e motivos medievais em *O Físico Prodigioso*” (in SEIXO, 1990, p. 92, 93), nomes como “Urraca” e “Matamoros” estão historicamente relacionados ao período medieval da região.

Com efeito, conquanto *O Físico Prodigioso* não traga indicações temporais que permitam situá-lo, com justeza, em um dado século, Jorge de Sena, na nota introdutória da 4ª edição do texto, reconhece que “a Idade Média ou algo de semelhante” (SENA, 1979, p. 12) foi um dos esteios para o desenvolvimento de sua novela, tendo explicado ainda, na mesma nota, que o termo “físico” deve ser entendido como médico ou mágico “no sentido medieval e ainda ulterior do termo” (Ibidem, p. 11).

Todavia, o que Jorge de Sena engendra em sua narrativa é uma Idade Média que, talvez justamente por sua preponderante atmosfera “fantasiosa”, nos dizeres de Gilda Santos (in SENNA, 2009, p. 9), revela-se o pano de fundo ideal para que o autor retrate, com irônica sensatez, um acontecimento histórico abundantemente documentado e discutido até os dias de hoje em consequência de suas reverberações no tecido social ocidental por séculos, isto é, a obsessão demonológica que se abateu sobre a Europa ao final do medievo (BOUREAU, 2016, p. 25). Um exemplo inequívoco de como Sena capta e insere diferentes sintomas dessa obsessão no enredo d’*O Físico Prodigioso* é visto no capítulo VII, quando, logo no início, o leitor é apresentado à imagem de Satã como um grande conspirador que incita crimes e perversões com o intuito de subverter a ordem natural das coisas, concepção essa em sintonia com uma “demonologia erudita” que tomava

corpo ao final da Idade Média e sustentava o combate à feitiçaria (BASCHET *in* LE GOFF/ SCHMITT, 2002, p. 323, 329):

Foi nesse momento do processo que o Santo Ofício descobriu, por mero acidente, que o que parecia ser um simples caso de feitiçaria e pacto com o Demónio, envolvendo endemoninhamentos colectivos, mas restritos a eventual comunicação com o Mundo, era, na verdade, uma gigantesca conspiração do Demónio contra a ordem estabelecida, envolvendo assassinatos, vampirismo, sodomia, toda a escala de pecados contra natura, e uma rede imensa de propaganda subversiva, em que se incluíam crimes como curar doenças, ressuscitar defuntos, e retrogradar no tempo decorrido. (SENA, 1979, p. 91, 92)

Acusado de ser um agente de tais “erros demoníacos” (SENA, 1979, p. 94), o físico prodigioso é aprisionado e submetido, a partir da segunda metade do livro, a sucessivas sessões de tortura antes de ter sua execução decretada. E é também no capítulo VII, por meio de um debate entre três dos frades responsáveis pelo julgamento do físico, que o texto de Sena oferece uma visão bastante pertinente de como a adoção de tais práticas – sancionadas pelo Santo Ofício a partir do século XIII reconhecidamente “em benefício dos inquisidores” (BOUREAU, 2016, p. 30) – poderia ser decidida a partir de formulações um tanto controversas, como a relutância do réu em aceitar as acusações que lhe são lançadas:

[...] E [Frei Bermudo] concluiu dizendo: – Confesso a Vossas Reverências a minha perplexidade acerca de um ponto que é canonicamente decisivo e que não foi ainda observado. E pergunto: porque não foi ainda aplicada a tortura ao prisioneiro?

[...] Frei Atanagildo ripostou: – Esquece Vossa Reverência, no seu louvável zelo, que só agora atingimos a fase da inquirição individual, e que é precisamente para deliberar sobre isso que nos reunimos em conselho.

Frei Bernardo interpôs-se a fez questão de que, “*ipsis verbis*”, as suas declarações constassem da acta. E voltou-se significativamente para o escrivão sentado numa mesinha ao fundo da sala:

– Não podemos, reverendos irmãos, prejudicar em matéria alguma. Nós não estamos aqui para interrogarmo-nos sobre se a tortura devia já ter sido aplicada, ou para deliberar sobre a sua aplicação. O que nos cumpre humildemente observar é a rigorosa obediência ao

Regimento. E este vigora independentemente de nós, determinando as fases sucessivas de um processo que, de acordo com ele, está delimitado e classificado. Repito. Eu faço questão de deixar bem claro que a tortura não se decide aqui. Quem regimentalmente a decide é o réu com a sua obstinação. (SENA, 1979, p. 94)

Parece inquestionável, por fim, diante do resultado das reflexões propostas até aqui, que aquilo que Harvey L. Sharrer chama de “neomedievalismo de Sena” (in SEIXO, 1990, p. 86) guarda, em *O Físico Prodigioso*, uma série de elementos característicos de um ambiente medieval que, para Jean-Claude Schmitt (in LE GOFF/ SCHMITT, 2002, p. 425), abrange o princípio da perseguição organizada pela Igreja e pelo Estado àqueles que eram vistos como os representantes de Satanás na Terra.

Ao passar a atenção para “O Senhor Diabo”, verifica-se, de imediato, que, diferentemente do que se dá na novela de Jorge de Sena, a fixação de um espaço geográfico definido é dada desde o princípio: “Mas eu só quero contar a história de um amor infeliz do Diabo, nas terras do Norte. [...] Era na Alemanha, onde nasce a flor do absinto” (QUEIROZ/ALMEIDA, 1990, p. 13). Por outro lado, a definição temporal no conto de Eça pode ser somente inferida com o auxílio de determinadas marcas textuais empregadas pelo autor, como é o caso de uma palavra alemã citada em uma passagem onde se descreve um sonho: “[...] Em redor andava uma dança nebulosa de espíritos. E diziam uns: – Aquele coro é de mortos: são os amantes infelizes que choram no coração daquela mulher. – Outros diziam: – São as tristezas dos minnesingers [*sic*] errantes que ali soluçam (Ibidem, p. 19). Originado nos territórios alemães no decorrer do século XII, o *Minnesang* (canção de amor) guardava semelhança com a lírica trovadoresca provençal (BÖSCH, 1967, p. 55) e seus cantores, os *Minnesänger* (não “minnesingers”, como escreve Eça), seriam o equivalente germânico dos trovadores da Provença. Não é descabido propor, então, que quando o pajem que acompanha Satanás se refere a “místicos, frades, santos, namorados, trovadores” (QUEIROZ/ALMEIDA, 1990, p. 23) como seus contemporâneos, os últimos desse rol possam ser entendidos como o equivalente aos *Minnesänger* que aparecem no sonho relatado acima. E vale mesmo lembrar que o próprio Satã se mostra familiarizado com a “moda

dos trovadores” em sua primeira intervenção no conto. Desta forma, a associação entre a figura generalizada do trovador e o *Minnesänger* germânico seria suficientemente razoável para confirmar, aos olhos do leitor, a Alemanha medieval como palco do conto queirosiano.

Ao contrário do que se vê n’ *O Físico Prodigioso*, não há, na Idade Média recriada por Eça em “O Senhor Diabo”, qualquer sinal ou sintoma de manifestações heréticas e/ou da existência de feiticeiros, razão pela qual igualmente não há espaço nela para a ação do Santo Ofício e seus inquisidores. Poder-se-ia dizer que o cenário do conto de Eça, no qual se relata a derradeira desventura de Satanás na Terra, é de um Medievo romantizado.

Não por acaso, é no bucolismo de “uma tarde [em que] as ogivas estavam radiosas como mitras de arcebispos, o ar estava meigo, o sol descido” (QUEIROZ/ALMEIDA, 1990, p. 15) que o Tentador faz sua primeira aparição na trama, sendo descrito como: “[...] um homem forte, duma palidez de mármore. Tinha os olhos negros como os dois sóis legendários do país do Mal. Negros eram os cabelos, poderosos e resplandecentes. Tinha presa ao peito do corpete uma flor vermelha de cacto” (QUEIROZ/ALMEIDA, 1990, p. 16). Seria essa uma descrição fidedigna do Diabo de acordo com a concepção medieval? Embora a questão das representações imagéticas de Satã na Idade Média fuja aos limites deste estudo, Jérôme Baschet (*in* LE GOFF/ SCHMITT, 2002, p. 322) oferece uma informação a partir da qual se pode construir uma argumentação: “Os relatos medievais estão cheios de manifestações do Diabo em forma animal [...]. No extremo oposto, o Tentador pode usurpar uma aparência totalmente humana, em particular a de uma mulher sedutora ou de um belo jovem, inclusive a de um santo”. Ainda que a caracterização do Senhor Diabo possa ser entendida como a de um “belo jovem”, a impossibilidade de apreender o conto de Eça não no quadro de uma Idade Média real, mas de uma recriação algo romântica, permite pensar que o apolíneo Satanás revelado no excerto acima é mais provavelmente o herdeiro de uma tendência artística – literária e pictórica – que, desde o Romantismo, inspira-se no Satã do *Paraíso Perdido* para humanizar o Adversário (SCHOCK, 2003, p. 29).

Merece atenção também os adereços que Satã utiliza, ou seja, a flor vermelha de cacto e a “pluma escarlate da gorra” (QUEIROZ/ALMEIDA, 1990, p. 22), mencionada próximo ao final do conto. Ao agregar tais peças ao vestuário de Satã, Eça de Queirós está acenando, de modo minimalista, a uma tradição demonológica, visto que tais objetos eram considerados “insígnias do demônio” (MAZZARI *in* GOETHE, 2004, p. 157) no imaginário popular. Confirma-o, aliás, alguns versos provenientes de uma breve estrofe na primeira parte do *Fausto* goethiano, na voz do demônio Mefistófeles:

Bem, assim me agradas.
Havemos de ser camaradas!
Para que as cismas vãs te enxotem,
Vim como nobre fidalgo,
Em rubras vestes de veludo,
Capa de rígido cetim,
Pena de galo no chapéu pontudo,
Afiada a ponta do espadim.
(GOETHE, 2004, p. 157)

Entendidas as possíveis inspirações subjacentes à compleição do Satã queirosiano, interessa investigar, a partir daqui, as razões pelas quais o conto é apresentado como o relato da “história de um amor infeliz do Diabo”.

Sem que haja necessidade de refazer, por citações, todo o percurso que leva à desdita de Satanás, pode-se resumir o enredo como a clássica história de uma desilusão amorosa ocasionada por um afeto não correspondido, no caso, a paixão que o Demônio repentinamente nutre por uma bela jovem, chamada Maria, a qual, por seu turno, ama e é correspondida por Jusel. O que chama atenção, em verdade, no conto de Eça, é o modo precipitado como o texto enceta e desdobra o encantamento inicial do Diabo por Maria, a rivalidade que ele tenta estabelecer com Jusel e sua súbita benção ao amor do casal que tentou desfazer por duas noites consecutivas. Causa dificuldade ao leitor aceitar, sem alguma reticência, que a atração inicial de Satã pela jovem tenha sido suficientemente marcante, tendo existido por tão pouco tempo, a ponto de merecer a alcunha de “um

amor infeliz do Diabo” após seu término desfavorável ao Tentador – e desfavorável após a desistência, ela também abrupta, do próprio, note-se:

- Ali, no peito, veja. Os nossos nomes enlaçados. É meu marido. Só me quer bem. Mas seja, sobre o peito de Jesus, no lugar do coração. Mesmo sobre o coração. E ele, o doce Jesus, deixou que lhe fizessem mais esta ferida!

O velho olhava as letras como uns sponsais divinos que se tinham refugiado no seio de Cristo.

- Raspa, meu velho, que isso é marfim! - gritou o homem dos olhos negros.

O velho foi para a imagem com a faca no cinturão. Tremia. Ia arrancar as raízes daquele amor, até ao peito imaculado de Jesus!

E então a imagem, sob o justo e incorruptível olhar da luz, despregou uma das suas mãos feridas, e cobriu sobre o peito as letras desposadas.

- É ele, Rabil! - gritou o homem da flor de cacto.

O velho soluçava.

E então o homem pálido, que tocava guitarra, veio tristemente junto da imagem, enlaçou os braços dos namorados, como se vê nas velhas estampas alemãs, e disse ao pai:

- Abençoa-os, velho! E saiu batendo rijamente nos copos da espada.

- Mas quem é? - disse o velho apavorado.

- Mais baixo! - disse o pajem da ânfora de Mileto - É o senhor Diabo... Mil desejos, meus noivos. (QUEIROZ/ALMEIDA, 1990, p. 22, 23)

Em que pese o fato de essa desistência ter sido causada pela intercessão de Cristo em favor dos jovens amantes, e que o efeito dessa intervenção em Satã tenha sido pungente a ponto de fazê-lo reconhecer, transubstanciado, a sublimidade do amor que havia tentado obstruir, é a celeridade com que tal epifania é exposta no plano da expressão, determinando o fim do amor satânico, que, de certa forma, compromete o *páthos* sugerido no início de “O Senhor Diabo”. E mesmo a autoanálise feita pelo Adversário, pouco antes da conclusão do conto, parece incapaz de transparecer infelicidade – ao menos por aquele amor perdido:

- Estou velho. Vai-se-me a vida. Sou o último dos que combateram nas estrelas. Os abutres já me apupam. É estranho: sinto nascer cá dentro, no peito, um rumor de perdão. Gostava daquela rapariga.

Lindos cabelos louros, quem vos dera no tempo do céu. Já não estou para aventuras de amor! (QUEIROZ/ALMEIDA, 1990, p. 23)

Teria razão Théophile Gautier (2001, p. 57) quando disse que o Demônio era destituído do poder de amar? Desse ponto em diante, cabe ao Satanás de *O Físico Prodigioso* conduzir a uma resposta.

No que tange à aparência do Tentador na novela de Jorge de Sena, nota-se que, desde as primeiras ocasiões em que se manifesta, ele nada mais é do que uma entidade invisível, posto que incisivamente atuante na vida do protagonista, ora tomando-o como objeto de sua paixão e lascívia, como se lê já no princípio do conto, ora atuando, posteriormente, como um adversário – no sentido etimológico da palavra “satã” (KELLY, 2006, p. 3) – que lhe atormenta com provações.

Reproduz-se, abaixo, o primeiro encontro entre o físico e o Diabo:

Mas, quando ia para entrar na água, e já os pés lhe estavam dentro dela, ouviu de leve um riso casquinado que, quase desde o berço, lhe era familiar. E, arqueando as sobrancelhas numa expressão de tédio, recuou para a fina erva, e alongou-se no chão languidamente. Com paciência, num abandono indiferente, com a cabeça pousada nos braços, deixou que o Diabo se desesperasse invisível sobre o seu corpo. [...] – era o costume, desde que primeiro se soubera homem e se despia todo, e se estivesse só. Sofria aquilo como um vexame inapelável que o não excitava, e nem sequer lhe dava horror ou repugnância. E que, até certo ponto, o divertia de algum orgulho por paixão tão teimosa e tão ridícula, a que não encontrava em si mesmo, por mais que se observasse, a mínima correspondência que a justificaria. Contra ele, ao cabo de resfolegadas fúrias, o Diabo satisfazia-se e deixava-o; e então o banho lhe era uma necessidade imediata, como se invisivelmente tivesse ficado sujo de um amor a que se houvera vendido. E a verdade é que o fora, de uma vez para sempre, desde que, vendo-o ainda impúbere, mas já com corpo de homem, sua madrinha (que lhe dera o gorro) convocara o demo, que logo se abraçara a ele apaixonado. Em troca, recebera poderes imensos; e, com o tempo, viera a pensar que afinal o Diabo pedia pouco, se se contentava com uma simples disponibilidade complacente, em que nem com um gesto, nem com um palpitar da carne, ele pactuava. Bruscamente afastou um contacto mais teimosamente penetrante, e deitou-se de costas. E o pobre do Diabo,

como sempre, encarniçou-se em vão, até descontentado contentar-se. (Ibidem, p. 21)

Imperceptível ao olhar do físico, Satã anuncia sua chegada graças a uma risada zombeteira, um expediente que, desde que o rapaz lhe fora oferecido em uma barganha em troca de poderes mágicos, antecede suas lúbricas investidas. Tal pormenor se revela bastante significativo quando se tem em mente a contextualização medieval da narrativa, já que, como registra Georges Minois, em sua *História do riso e do escárnio*, a demonização sistematizada do riso pelos pais da Igreja (MINOIS, 2003, p. 126) acabou por se refletir na teologia cristã no medievo (Ibidem, p. 237). Curiosamente, em um escrito monástico do século VI, ensinava-se que “o diabo serve-se dele [o riso] para deslizar insensivelmente para a infeliz alma funestos alimentos” (*Apud* MINOIS, 2003, p. 146). Não parece ser casual, portanto, que Sena dê voz à derrisão satânica, por meio do uso de variações do termo “casquinar”, em todas as passagens em que o Diabo entra em cena (SENA: 1979, p. 61, 62, 84, 111 e 113), uma manobra estilística que, no passo a seguir, chega a tornar dispensável a menção a qualquer um dos nomes ou apodos do Tentador para que se perceba sua presença junto ao físico em dois momentos distintos, mas interligados:

[...] Um riso casquinou a seu lado [do físico]. E o cavalo, tropeçando, atirou-o ao ar, e estava esperneando quando ele levantou a cabeça entontecida.

[...]

Foi andando cautelosamente, à escuta, e ouviu que alguém caminhava a seu lado. Parou. E o riso casquinado soou outra vez. Parou e perguntou furioso:

– Para que fizeste cair o cavalo? Para que queimaste a clareira? Foi para que tudo se desfizesse naquele horror?

E sentou-se no chão, chorando: – Bruxa, bruxa, bruxa...

Ao seu ouvido, a conhecida voz, que não ouvia há tanto, ciciou: - E bruxo é o que tu és. Já foste julgado e condenado por isso mesmo. E foi por bruxaria que escapaste. Lembras-te?

Ele deitou-se no chão, em lágrimas desesperadas, de bruços, dando socos na terra. Era um bruxo, um bruxo, e por isso as bruxas o amavam.

E a voz murmurou: – Criança que tu és... Elas amam-te e querem-te como mulheres. E foi por ter feito de ti um homem, que ela queria

devorar-te... E o teu cavalo eras tu mesmo, na fome e na sede de amor, que, naquele castelo, elas sofrem. (Ibidem, p. 61, 62)

Como apontado anteriormente, o Diabo, nessa ocasião, age de modo semelhante ao “satã” veterotestamentário, um agente celestial que, a serviço de Deus, coloca os homens ante tribulações e dilemas que atendem aos interesses do Criador – quiçá o exemplo mais conhecido disso seja aquele dado no Livro de Jó. Nessa passagem, porém, Satanás aparentemente obedece tão somente ao sentimento que nutre pelo físico para atormentá-lo com atos e palavras, buscando despertar-lhe, talvez por ciúme, a consciência desesperada de um destino trágico que lhe caberia por seu amor à Dona Urraca.

No capítulo VI, o físico utiliza seus poderes para voltar no tempo, a pedido de sua amante, e, coincidentemente ou não, acaba revivendo o episódio em que o Diabo toma posse de seu corpo, à beira do rio. Desta feita, contudo, o rapaz está tomado por expectativa, uma nova postura que o leva a abandonar a indulgência com que recebera os avanços do Tentador, até então, para retribuir-lhe os afetos que foram ignorados ou rejeitados por quase toda sua vida: “Ouvii de leve o riso casquinado. [...] Num gemido ansioso abraçou-se ao espaço, voltou-se e rolou, e entregou-se ao Demônio, que fez dele o que quis, e a quem ele fez quanto ele desejou” (SENA, 1979, p. 84).

Tendo em vista a volúpia manifesta por Satã n’ *O Físico Prodigioso*, é interessante verificar que, a seu modo, Jorge de Sena plasma seu Tentador em conformidade com as noções medievais acerca de uma “sexualidade demoníaca”. Pois, a despeito de o Diabo e os outros anjos que o acompanharam na Queda serem desprovidos de sexo, para a teologia medieval eram frequentes as atividades sexuais entre eles e os humanos, (mas não entre si) (BASCHET in LE GOFF/ SCHMITT, 2002, p. 322). Tal particularidade, aliás, ecoa na narrativa graças ao diálogo entre um frade no castelo de Dona Urraca e o físico:

- Eu não tenho pacto com Satanás. Ele me persegue como a todos vós e, se o meu corpo é dele, a minha alma é de Deus...
Benzeram-se todos outra vez. O frade, porém, tartamudeou que aquilo não era, todavia, a boa doutrina, e que Deus Nosso Senhor

encarnara por obra e graça do Espírito Santo, e que a carne era fraca e pecadora, presa fácil do Demónio, mas Deus a resgatara e lhe prometera a ressurreição. O cavaleiro não contestou. Apenas começou a despir-se, e pôs o gorro. E tudo se foi fazendo como ele dissera. (SENA, 1979, p. 39)

Talvez o físico ignorasse a predileção de Satã por si, desconhecedor do pacto em que fora oferecido por sua madrinha, ou talvez dissimulasse que tal predileção existia, preferindo sentir-se, de qualquer forma, como mais um entre todos, apesar de instintivamente aguardar as arremetidas do Tentador sempre que estava nu – o que, note-se, aparentemente, não acontecia em uma ou outra ocasião (SENA, 1979, p. 40). Com efeito, a silenciosa anuência do rapaz às palavras do frade não permite que se tenha certeza do que ele efetivamente pensava a respeito das recorrentes visitas que o Diabo lhe fazia. Mas e este? Ao longo da narrativa ouvem-se seus risos casquinados e, em uma única passagem, as cruéis revelações e ominosas previsões que faz ao físico. Nada se sabe, contudo, do que sente – se algo sente – por ele.

É preciso, pois, que Satã seja conjurado pelo Frei Antão, no capítulo IX, para que se desvelem seus pensamentos e emoções sobre o físico. Antes, porém, ele será obrigado a se despir de sua invisibilidade, por força do ritual pelo qual é chamado:

[...]

– Em nome do Padre, do Filho e do Santo Espírito, ó Príncipe das Trevas, Senhor do Mal, Dispensador da Glória, Guardião das Almas, eu te convoco.

– Que me queres? – disse uma voz quase no seu ouvido. E sentiu que um corpo o roçava.

Frei Antão desviou-se e, voltado para o lugar da voz, disse:

– Primeiro, que me apareças para falarmos.

– Para falares comigo, precisas de ver-me?

Frei Antão não respondeu e esperou.

Uma sombra começou a adensar-se a seu lado e a tomar forma de gente. Mas não foi além disso.

– Isto basta? – Perguntou a voz.

– Não.

– Julgas que te dei a minha cara, e queres vê-la com os teus olhos? – e a voz casquinou de leve.

- Sei que não tens rosto, e que usas o que te convém. Mas eu convoquei-te e aparecerás.
- A sombra aclarou e passou a ser uma claridade transparente.
- E assim?
- Satanás, Satanás, Satanás, assim como vens, assim aqui estás!
A claridade apagou-se de repente, e diante de Frei Antão estava um frade como ele, com o corpo dele, e com o rosto que ele tinha antes da mudança.
- Assim está bem?
- É assim mesmo. (SENA, 1979, p. 111)

Deve-se creditar à ironia de Jorge de Sena o fato de que, na única circunstância em que Satanás se deixa enxergar, o leitor “vê” não sua face, mas a daquele que o evoca, um dos inquisidores. Há razão em dizer que o Adversário pensado por Sena não tem rosto nem corpo próprios, senão os de quem o convoca, sendo, assim, um reflexo de cada um. Ou, quiçá, uma projeção daquilo que se quer ocultar de si mesmo nas profundezas do ser.

Seja como for, após estarem acertadas as condições em que a conversa poderia prosseguir, o frade informa ao Diabo o motivo pelo qual este fora solicitado:

- Pois vamos a saber o que me queres agora.
- Que me digas porque não pode morrer aquele homem mau que condenámos à morte, por amor de Jesus Cristo.
- Vais suportar que eu te diga?
- Vou.
- Porque o amo perdidamente, desde que primeiro o vi. E não consinto que ele seja destruído.

Dissipa-se, depois dessa primeira declaração, toda a malícia que até então parecia orientar os atos do Diabo na presença do físico prodigioso, quando este se desnudava. Se não é possível deixar de questionar a precipitação e inconsequência das atitudes de Satanás ao procurar, obstinado e impertinente, o corpo daquele que amava, a paixão de sua confissão, exacerbada na continuação de sua confissão, atenua a inconveniência de suas ações:

[...]

Não compreendes que eu teria a sua alma, logo, se fosse a alma dele o que eu quisesse? Mas eu não quero essa alma. E sabes porquê?

Porque ele não a tem. Como posso eu querer o que não existe? Eu só quero as coisas, ou aquilo que se torna coisa. O que não existe não é comigo. E ele, ele é a beleza indestrutível, a juventude indestrutível, o poder indestrutível de amar. Sabes acaso como foi que puderam prendê-lo? Quando, por momentos, ele se cansou, e começou a ter alma ou isso a que chamam alma e eu me entretenho a devorar. Mas não podes conceber como ele é amorável, como ele é inocente, como ele está fora do teu e do meu alcance. Tu, embora eu conheça as tuas fragilidades, as tentações de ti mesmo, a que tens cedido, sim, conheço e sabes que eu conheço, não poderás conceber nunca como eu o tenho amado e o que sofri por ele. Nunca, nunca me correspondeu.

- Mentos.

- Com efeito, não sei por que pudor estou a mentir. Mas não como tu pensas. Só se me entregou duas vezes, uma, quando me julgou o amor que não conhecia, e outra, e essa, sim, essa foi como que a única, porque queria perder a angústia da alma que crescia nele.

- Que queres dele então?

- Nada. Por estranho que te pareça, nada. Quero que ele viva, que ele vá pelo mundo com o seu poder, e que eu assista à sua eternidade. (SENA, 1979, p. 112)

Comparado ao que expressa o Satã erótico de Jorge de Sena, o Senhor Diabo que vaga pelas páginas do conto de Eça empalidece, a ponto de se duvidar de que ele “amou muito” (QUEIROZ/ALMEIDA, 1990, p. 15), como declara o narrador naquela espécie de prólogo dedicado à biografia do Tentador. E se, no desfecho de um fugaz encanto não correspondido, o Satanás queirosiano se entrega a uma crise existencial em que acha “risível a obra dos Seis Dias!”, ficando mesmo incapacitado de ver na Lua algo além de um “sol fulminado” (QUEIROZ/ALMEIDA, 1990, p. 24), o Diabo d’*O Físico Prodigioso*, após anos de um amor não correspondido, não se priva de enaltecer aquele para quem seus sentimentos são desconhecidos e, seus atos, desprezíveis ou inócuos. De fato, Satã não só o enaltece, como o protege, com seu amor, para que ande livre pelo mundo.

Diante dessas posturas tão díspares, pode-se afirmar que, no conto de Eça de Queirós, a expressão satânica do amor, inclusive em sua ruína, é tépida, como se a chama das paixões ctônicas fosse amainada pela neve setentrional da Alemanha onde o Diabo andou a dedilhar sua guitarra. Já na

novela de Jorge de Sena, o sentimento que Satã nutre pelo físico prodigioso é cálido, chegando mesmo a atingir a temperatura das tenazes que, em brasa, dilaceram a carne e a alma dos que, como o físico, obstinam-se na inocência de seus pecados.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Mário de. “Satã e o Satanismo na literatura portuguesa”. In: COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de Literatura Portuguesa*. 3 ed. Porto, 1978.
- BASCHET, Jérôme. “Diabo” in LE GOFF, Jacques/ SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. São Paulo: EDUSC, 2002.
- BOUREAU, Alain. *Satã herético – O nascimento da demonologia na Europa medieval (1260-1350)*. Campinas: Editora Unicamp, 2016.
- BÖSCH, Bruno. (Org.). *História da literatura alemã*. São Paulo: Herder, Editora da Universidade de São Paulo, 1967.
- GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto, uma tragédia – primeira parte*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- KELLY, Henry Ansgar. *Satan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- QUEIROZ, Eça/ ALEMEIDA, Fialho. *Contos do Diabo*. 2. ed. Lisboa: Edições Rolim, 1990.
- RUDWIN, Maximilian. *The Devil in Legend and Literature*. Illinois: Open Court, 1973.
- SCHMITT, Jean-Claude. “Feitiçaria” in LE GOFF, Jacques/ SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. São Paulo: EDUSC, 2002.
- SCHOCK, Peter A. *Romantic Satanism – Myth and the Historical Moment in Blake, Shelley, and Byron*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- SEIXO, Maria Alzira. *O corpo e os signos – ensaios sobre o Físico prodigioso de Jorge de Sena*, Madison: Editorial Comunicação, 1990.
- SENA, Jorge de. *O Físico Prodigioso*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1979.
- SENA, Jorge de. *O Físico Prodigioso – prefácio de Gilda Santos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

A FORÇA DOS QUE SE DANAM: A IMAGEM DO ANJO CAÍDO NA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DE CLARICE LISPECTOR

Gilson Antunes da Silva

INTRODUÇÃO

A história do Diabo, segundo Alberto Cousté (1997), percorre uma longa tradição desde os tempos a-históricos até os dias atuais. Atravessou, da mesma forma, diferentes espaços, desde a Mesopotâmia, às terras do Oriente, até se instalar – definitivamente – no mundo Ocidental. Essas transformações, ademais, dão-se nas feições, no sexo, na roupa com que ele tem sido representado. “De acordo com a época e a oportunidade, encarna sob formas humanas ou se encobre por detrás de maiores sutilezas” (COUSTÉ, 1997, p. 249). Variadas também têm sido as representações de seu nome. Para esse autor, em muitas tradições populares, nomeiam-no de forma indireta, como maneira de evitar uma invocação, mencionando-o de modo convencional: o maligno, o inimigo, o tentador, o maldito, o homem vermelho, o príncipe das trevas etc. De outra forma, quando assume um nome próprio, esse oscila entre a troça e o temor. Desse modo, aparece, nas fábulas espanholas, como Pedro Botero, Perete, Perecho. Na Escócia, surge como o *Old Man*; no sul da França, como “*le vilain*”; em Portugal, como “o pecado”. Por fim, dos muitos nomes que lhe são atribuídos, dois são os mais internacionais. Diabo (de origem grega que significa acusador, caluniador) e Satã (de tradição hebreia, que equivale a inimigo, adversário).

De acordo com Ronald Villeneuve (2005), com a ajuda da arte sacra, do conhecimento escolástico e da literatura, a figura de Satã tomará, ao longo do tempo, proporções ainda maiores em virtude de os escritores encontrarem, na descrição de suas qualidades funestas, uma variedade de temas e detalhes extremamente sedutores. Lida como um mito literário, a

figura de Satã tornou-se, conforme esse autor, uma espécie de catalisador de fantasmas e, ao mesmo tempo, um argumento filosófico ideal para explicar a onipresença do Mal. O mito de Satã ganha forma a partir do momento em que o pensamento criador e o discurso entram em jogo, conferindo-lhe vida e concedendo-lhe poder. Esse mito de espantosa plasticidade, que se adaptou às mais variadas situações socioculturais, mostra-se, principalmente, no campo literário, sob inúmeras facetas e com um estoque de surpresas sempre renovado.

O mito de Satã e suas diferentes representações ganharam as páginas literárias e habitam ainda entre nós. Dante Alighieri (*A divina comédia*), *A Bíblia*, Le Sege (*O diabo coxo*), Frédéric Soulié (*As memórias do Diabo*), Nerval (*A sonata do Diabo*), Cazotte (*O Diabo amoroso*), Goethe (*Fausto*), John Milton (*Paraíso perdido*), Théophile Gautier (*Uma lágrima do Diabo*), Lamartine (*A queda de um anjo*), Leconte de Lisle (*Tristeza do Diabo*), Thomas Mann (*Doutor Fausto*), João Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas*) são alguns nomes que têm ajudado a perpetuar e a diversificar a representação desse mito.

No plano simbólico, o Diabo simboliza todas as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência e fazem-na voltar-se para o indeterminado e para o ambivalente: centro da noite, por oposição a Deus, que, por sua vez, é o centro de luz. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006). Está associado também ao simbolismo do encerramento e do limite. Ir além desse ponto é tornar-se maldito, vítima do diabo, sujeito que cai.

Para a Psicanálise, por sua vez, a figura do Diabo remete ao campo do desejo em seu ímpeto. Freud, ao buscar no *Fausto*, de Goethe uma fonte de referência exaustivamente citada, transportou o conceito do Diabo para o universo de sua metapsicologia como o “o porta-voz do desejo, e a magia como a promessa de sua realização” (LEITE, 1991, p. 23). Do mesmo modo, Jacques Lacan dá um tratamento específico ao texto de Cazotte (*O diabo amoroso*), que manteve esse lugar do demônio como voz do desejo.

Na obra de Clarice Lispector, a imagem do Diabo aparece – sobretudo – como metáfora do desejo insatisfeito e da *hybris* pela qual suas personagens são tomadas e, em virtude disso, como potência para a

transposição dos limites e a subversão dos padrões estabelecidos. Isso se dá, sobretudo, em *Perto do coração selvagem*, seu romance de estreia, em que Joana é associada ao Diabo e, como tal, identifica-se. Essa heroína também reedita as marcas da figura histórica que fora queimada viva no solo francês: Joana D'Arc. Víbora, herege, demoníaca ou estranha, a Joana clariciana é associada à imagem do Mal e com ele pactua, sustentando uma ética pautada no seu desejo e, como tal, distanciando-se do mundo e das pessoas, para viver só, abandonada e feliz, perto do selvagem coração da vida. Outra forma de aparição do Diabo ou do diabólico na obra de Clarice Lispector é sob a imagem do Anjo caído. Nesse aspecto, ele aponta para a ideia de queda, declínio, falta e perda do poder absoluto. Aparece como metáfora do poder da representação, do “drama da linguagem” e como correlato do sujeito desejante, rasurado pela falta, roído pela castração. Esse segundo aspecto do demoníaco aparece em obras como *A maçã no escuro*, *A paixão segundo G.H.*, *Água viva* e *Um sopro de vida*. Aqui tomaremos esse segundo aspecto para análise que será feito, numa perspectiva comparativa, a partir do livro *Água viva*: ficção, publicado em 1973.

Ao trazer a imagem do Anjo caído para o texto, faço uma leitura dessa figura tal como aparece na Bíblia e nas literaturas de Dante e, principalmente, de John Milton. Em seguida, no contexto da obra clariciana, apresento algumas aparições dessa imagem em crônicas e romances, a fim de contrastar com a representação feita em *Água viva*.

SOB O SIGNO DO ANJO CAÍDO: A POTÊNCIA DO FRACASSO NA OBRA DE CLARICE LISPECTOR

Água viva: ficção (publicado em 1973), de Clarice Lispector, evidencia o gesto repetido no ato do fazer poético, e a repetição é tomada como condição mesma dessa escrita nômade. Repetir é procurar, no seio da linguagem, um sentido que se mostra escorregadio, sempre outro. Metáfora da literatura, esse empilhamento das palavras já ditas, essa obra é o lugar onde a repetição se faz continuamente, resultado da tensão entre o achar e o perder, jogo de máscaras entre fazer e desfazer-se. Aí, a voz que narra mergulha na palavra e faz uma aventura fascinante e desesperada por existir.

Nessa agonia ritmada pela alegria e pela dor, a protagonista-narradora assume, também, o risco da metamorfose, faz um mergulho nas zonas abissais para experimentar a vida em sua força titânica e, por fim, assume os riscos dessa vida lacerada que se lhe mostra. Aí, também, a repetição, força irreconciliadora, produz uma cantilena insistente, conduzindo a personagem a um trânsito contínuo, retomado (SILVA, 2020).

Em *Água viva*, Clarice Lispector põe em evidência a dilaceração do próprio processo da escrita que, por sua vez, constitui-se num movimento insistente, fragmentário e repetitivo, perfazendo um ciclo em contínuos desdobramentos. Nesse jogo cambiante, o agente dessa atividade tenta plasmar um desejo sempre deslocado, uma pulsão escorregadia. Desse trabalho insistente com a linguagem a partir da ciência de uma ferida que lhe faz mancar, Clarice Lispector produz uma escrita do desassossego. Ao mesmo tempo em que tem consciência dessa condição, a autora vinga-se dessa falta e materializa a perda, transformada, agora, em texto (SILVA, 2015).

A imagem do Anjo caído atravessa essa obra clariciana, apontando para uma falta necessária da qual emerge a força da escrita, culminando num gesto de contínuas repetições. O sujeito narrador evidencia, nessa luta com a palavra, a consciência de que há um furo em torno do qual gira o desejo obsessivo e, a partir dessa fenda, é possível escrever e viver. Vejamos uma passagem em que isso acontece:

[...] *Um dia eu disse infantilmente: eu posso tudo.* Era a antevisão de poder um dia me largar e cair num abandono de qualquer lei. Elástica. A profunda alegria: o êxtase secreto. Sei como inventar um pensamento. Sinto o alvoroço da novidade. *Mas bem sei que o que escrevo é apenas um tom.* (LISPECTOR, 1973, p. 33, *grifos nossos*)

Os trechos em destaque apontam para duas direções antagônicas. No primeiro, há uma afirmação do poder absoluto sobre a coisa, sobre o objeto; no segundo, há uma modalização desse poder titânico e a tomada de consciência da impotência diante da escrita. O fragmento apresenta uma intratextualidade com uma passagem de *Perto do coração selvagem*, romance inaugural da autora, quando Joana, desafiando a tia católica, ostenta um poder fálico, qual Satã possuído pela inveja do Criador.

- Como um pequeno demônio... Eu, com minha idade e minha experiência, depois de ter criado uma filha já casada, fico fria ao lado de Joana... Eu nunca tive esse trabalho com nossa Armanda, que Deus a conserve para seu marido. Não posso cuidar mais da menina, Alberto, juro... *Eu posso tudo*, me disse ela depois de roubar. Imagine... fiquei branca. (LISPECTOR, 1998a, p. 50, *grifo nosso*)

Em relação a essa passagem, em que a tia de Joana confessa a Alberto, seu esposo, o desaforo ouvido da pequena órfã, Antonio Candido, ao comentá-lo, alude a essa perda do poder adâmico, quando diz:

[...] Joana passeia pela vida e sofre, sempre obcecada por algo que não atinge. Move-se entre aquelas ‘formas vãs e as aparências’, de que o poeta julgou ter se libertado; e, como ele, apenas entrevê a zona mágica onde tudo se transmuda e a convenção dos sentidos cede lugar à visão essencial da vida. ‘Eu posso tudo’. *A pobre Joana nada pode, como todos nós* (CANDIDO, 1977, p. 129-30, *grifo nosso*)

Semelhante à narradora de *Água viva*, Joana, embora pareça negar isso, também se configura como um Adão enlabyrinthado¹, distanciado da coisa, prestes a tocar o coração selvagem, a pegar, qual Martim, personagem de *A maçã no escuro* (1998b), o signo perdido: “Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E os instantes eu lhes tiro o sumo da fruta” (LISPECTOR, 1973, p. 13). Portanto, nesse processo insistente à procura do signo perfeito, a narrativa clariciana caminha para um fracasso-potência, a força da própria repetição. É quando a linguagem falha em seu intuito que ela cava o sulco da repetição, tornando-se potência, possibilidade do novo, provocando o dever.

¹ Adão enlabyrinthado: o neologismo enlabyrinthado surge a partir do neologismo enlabyrinthamento criado por Michel Foucault em *Raymond Roussel* (1999) para designar a relação da linguagem com a repetição, em busca perene por uma via de retorno. Adão enlabyrinthado aqui remete ao fato de Adão não mais possuir o poder pleno da linguagem, mas, enredado nela mesma, apenas possuir uma ilusão de poder, vivendo dessa mesma atividade. A linguagem é tomada como expulsão do paraíso e, ao mesmo tempo, como a única possibilidade de comunicação entre os humanos.

Além dessa queda adâmica, esses dois fragmentos trazidos à discussão remetem a outra queda, à queda do Anjo, símbolo dessa impotência frente à lei, frente ao Outro. Na obra de Clarice Lispector, a menção a esse declínio aparece com certa frequência, quer de forma direta, quer de maneira alusiva, quando se fala da impotência da linguagem diante da representação.

O Anjo caído é um demônio, ser intermediário entre homem e Deus, que, após uma guerra nos céus, afastou-se do mundo divino, tornando-se espírito do mal. Trata-se de um anjo que cobiça maior poder, querendo igualar-se a Deus. Movida por esse desejo, Lúcifer (ou Satanás) forma uma legião que se rebela contra o Criador, mas são vencidos, condenados e precipitados para sempre no Inferno. A *Bíblia* faz referência a esse episódio de forma alegórica em *Isaías* 14, 12-15, conforme citação abaixo:

Como caíste do céu,
ó estrela d'alva, filho da aurora!
Como foste atirado à terra,
vencedor das nações!
E, no entanto, dizias no teu coração:
'Subirei até o céu,
acima das estrelas de Deus e colocarei meu trono,
estabelecer-me-ei na montanha da Assembleia,
nos confins do norte.
Subirei acima das nuvens,
tornar-me-ei semelhante ao Altíssimo'.
E, contudo, foste precipitado ao Xeol,
nas profundezas do abismo (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p.
1276).

No excerto, encontramos algumas marcas da *hybris*² do anjo: subir aos céus, erguer o trono, pôr-se acima de Deus, ser o Altíssimo e soberano.

² *Hybris* é tudo aquilo que ultrapassa a medida; é o excesso, a desmedida. Trata-se de algo impetuoso, desenfreado, violento, um ardor excessivo. Trata-se de uma possibilidade humana e corresponde à infinitude do desejo; é um perigo demoníaco que se acha na insaciabilidade do apetite que sempre deseja duplicar o que tem, por muito que isto seja.

Em *Apocalipse* 12, 7-9, deparamo-nos mais uma vez com a imagem da queda, narrada nos seguintes termos:

Houve então uma batalha no céu: *Miguel* e seus Anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão batalhou, juntamente com seus Anjos, mas foi derrotado, e não se encontrou mais um lugar para eles no céu. Foi expulso o grande Dragão, a antiga Serpente, o chamado Diabo ou Satanás, sedutor de toda a terra habitada — foi expulso para a terra, e seus Anjos foram expulsos com ele. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 2154)

Na literatura, é a *Divina Comédia* que consagra a imagem de Satanás e seus anjos fracassados. A primeira parte dessa obra é dedicada ao Inferno, reino fundado por Lúcifer após a grande rebelião contra o Criador. Nesse espaço formado por nove círculos, três vales, dez fossos e quatro esferas habitam os que praticaram todo tipo de mal e estão sob a égide de Dite (outro nome de Satã), guardados por seus discípulos. No canto VIII da primeira parte, Dante e Virgílio encontram-se às portas da cidade de Dite, mas seus anjos não querem permitir a passagem. Aí o poeta nos apresenta em dois versos (82 e 83) a legião desses seres: “Dos caídos do Céu grande coorte / vi sobre as portas que, raivosamente/ gritavam:” (ALIGHIERI, 2009, p. 79). É no último canto da primeira parte (XXXIV) que é descrita a imagem do grande Lúcifer, o anjo guardião do Inferno, agora caído: “Se belo foi quão feio ora é o seu modo/ e contra o seu feitor ergueu a frente, / só dele proceder deve o mal todo.” (ALIGHIERI, 2009, p. 248). A partir daqui, Dante procede a uma descrição minuciosa de Satã, realçando seus aspectos físicos. Preso no gelo até o meio do peito, o anjo peludo aparece com enormes asas formadas por membranas como as do morcego no lugar de penas. Possui três cabeças com as quais morde os três maiores traidores da história: Judas, Brutus e Cassius.

Outra grande obra em que se faz a retomada da imagem do Anjo caído é o épico de John Milton, *Paraíso perdido*, publicado no século XVII, que descreve a história cristã da queda do homem que, ao ser tentado por Lúcifer, é expulso do paraíso. O livro tem como inspiração primeira o mito do Éden, narrado nos primeiros capítulos do *Gênesis*. Milton, por sua vez,

faz uma reelaboração desse mito, pondo Satã como uma das grandes figuras do livro a partir do seu conflito com o Criador.

No primeiro canto, o poeta faz um breve resumo da queda de Satã com seu exército de anjos rebeldes. Movidos pelo desejo de igualar-se a Deus, os revoltosos opõem-se à vontade do Criador, mas são vencidos e precipitados no Abismo. O poeta faz essa apresentação inicial nos seguintes termos:

Confiado num exército tamanho,
Aspirando no Empíreo a ter assento
De seus iguais acima, destinara
Ombrear com Deus, se Deus se lhe opusesse,
E com tal ambição, com tal insânia,
Do Onipotente contra o Império e trono
Fez audaz e ímpia guerra, deu batalhas.
Mas da altura da abóbada celeste,
Deus, coa mão cheia de fulmíneos dardos,
O arrojou de cabeça ao fundo Abismo,
Mar lúgubre de ruínas insondável,
A fim que atormentado ali vivesse
Com grilhões de diamante e intenso fogo
O que ousou desafiar em campo o Eterno.
(MILTON, 2006, p. 24)

O Diabo é portador de um desejo excessivo e violento, impelindo-o a ir além de suas possibilidades, transgredindo os limites da lei. Seu desejo quer tudo, almeja mais e mais poder. Entretanto, já caído, o Anjo parece modalizar essa vontade rebelde: “Que importa onde eu esteja, se eu o mesmo/ Sempre serei, – e quanto posso, tudo? .../ Tudo... menos o que é esse que os raios/ Mais poderoso do que nós fizeram!” (MILTON, 2006, p. 33). Uma modalização semelhante aparece, como vimos, ao longo da obra de Clarice, metáfora dessa queda a partir da linguagem.

A revolta do anjo, por sua vez, não diminui com a queda; do contrário, Satã continua a desafiar seu Criador por meio de sua inteligência e artimanha. Decide, então, rasurar a perfeição no Éden, incitando Eva a desobedecer às ordens do Pai Celestial. Satã convence a Mãe dos homens a transgredir a lei, comendo do fruto do conhecimento. Portanto, mesmo decaído, o antigo espírito de luz dedica-se a reverter a situação. Jamais se

acomoda em sua condição inferior, nem admite ser apenas um degenerado querubim. Insiste até encontrar meios de tornar concreta sua contestação. Coloca, no homem, o seu desejo, sua marca maior: a rebeldia, fazendo-o ver e sentir-se humano.

Se, no primeiro canto, o eu-lírico antecede ao leitor a transformação de Lúcifer em Satanás, é a partir do canto V que conheceremos, com mais detalhes, os pormenores desse ato. Eva tinha sonhado com o ato que realizaria posteriormente: provar do fruto proibido. Deus, preocupado com a integridade do casal que habitava o Éden, envia Rafael a admoestá-lo. O Arcanjo alerta Adão de seu estado e das artimanhas e poderes de seu inimigo. Para tanto, começa a descrever quem é esse inimigo, o modo e os motivos que o tornam quem ele é e, nesse sentido, narra-lhe o começo da revolta no Céu, quando Satã não se contenta com a coroação de Jesus como Messias e, movido por cruel inveja, rebela-se, afastando-se dos desígnios de Deus.

No canto VI, narra-se a grande batalha com a sua respectiva consequência: a queda dos revoltados. Miguel e Rafael foram mandados para combater Satã e seu exército de rebelados, o que perdura por três dias. Nesse último, Deus envia o Messias ao combate, a quem tinha reservado a glória de vencer. Este pede aos aliados que permaneçam firmes na luta. Passa ao meio do inimigo com seu carro e seus raios, perseguindo-os até as muralhas do céu, que se abrem, fazendo com que os anjos revoltados caiam no Abismo. A queda, que dura nove dias, por fim, é assim narrada:

Descobrem do atro Abismo o imenso vácuo.
Vendo tão pavorosa perspectiva,
Lá recua de horror o bando impuro;
Mas, dos raios que o seguem mais receoso,
Avança logo às temerosas margens
E da altura dos Céus se precipita,
Indo o eternal rancor sempre após ele
Do Báratro pelo âmbito insondável.
O Inferno, ouvindo tão feroz estrondo
E crendo que arruinado o inteiro Empíreo
Vinha sobre ele desabando a prumo,
Tremeu, – e fugiria amedrontado,
Se invencível o fado o não prendera

Em fundos alicerces, arraigados
Do tenebroso Abismo à base imóvel
Nove dias durou a enorme queda:
O Caos mui espantado, ribombando,
Sente elevar-se décupla desordem
Entre sua congênita anarquia
E de hórridos destroços entulhar-se.
Por fim o Inferno, galardão dos ímpios,
Da dor e mágoa habitação hedionda,
Cheio de eterno, devorante lume,
Abriu as amplas, famulentas fauces,
Sorveu-os todos, e as fechou sobre eles.
(MILTON, 2006, p. 255)

A imagem ou a remissão à figura do Anjo caído aparecem, na obra de Clarice Lispector, de maneiras várias e sutis. Podemos acompanhar essa menção ao degenerado querubim desde *Perto do coração selvagem*. Associada a Satã pelos que a cercam, Joana também é portadora de uma indômita vontade que a precipita no abismo de si mesma. Comporta-se diante do objeto de desejo tal qual o anjo rebelde. A arrogância do “Eu posso tudo”, o “desejo de ser herói”, o “desejo-poder-milagre” que a acompanham desde pequena são indícios que aproximam dessa figura condenada a ser criatura, submissa a uma vontade maior. Joana, “a herege”, decaída na possibilidade de tudo atingir, também não se conforma com sua castração, lugar de falta. Do contrário, insiste na busca, procura os meios para reafirmar o desejo de totalidade. Fraqueja, em alguns momentos da caminhada, mas continua a reafirmar a *hybris*, buscando, a todo custo, esse coração selvagem atravessado por um corte estrutural (SILVA, 2018).

Ao longo das crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, podemos rastrear algumas menções diretas ou indiretas a essa imagem enfraquecida do anjo, símbolo de um poder em ruínas, da incapacidade de atingir o alvo. Esse fracasso, aqui, remete também à *hybris* do próprio escritor que se arvora no desejo de dizer o impossível usando a linguagem. Segundo Antonia Herrera (1996), o escritor sofre duplamente a sintomatologia de uma perda, de uma queda, passível de análise em dois níveis: do ser e do estar. Numa perspectiva mais universal, “ele interioriza a experiência humana de uma queda, vivenciando a existência ontológica de *um anjo*

decaído, e sintomatizando um estado de carência, a eterna dor original, oriunda da dissociação, da parcialidade” (HERRERA, 1996, p. 159, *grifo da autora*). Isso aparece em, pelo menos, três crônicas.

A primeira, publicada em 30 de dezembro de 1967, denomina-se “A entrevista alegre”. Lispector narra o encontro feliz com Cristina, jornalista da Civilização Brasileira que fora fazer-lhe uma entrevista para ser publicada num dos livros da série *Livro de cabeça da mulher*. Clarice conta aos leitores a respeito do encontro agradável, da afeição em relação à moça, algumas perguntas feitas pela jovem relativas ao universo literário. Quando perguntada sobre se a literatura compensaria, responde: “De jeito nenhum. Escrever é um dos modos de fracassar” (LISPECTOR, 1999, p. 60). Essa imagem do escritor que alça voo e cai diante da impossibilidade de tudo dizer usando palavras é um dos motes da escrita clariciana. Embora admita a queda, o anjo escritor clariciano realiza-se na tentativa, no ir e vir sisifiano a rolar pedra monte acima: “Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta mais numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem em tudo que eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos”. (LISPECTOR, 1999, p. 143). Essa crônica foi publicada em 12 de dezembro de 1968 sob o título de “Delicadeza” e foi seguida de “Amor a Ele”. Nesta, a escritora assume a consciência da queda, o que funciona como oportunidade para amar o Nada. “A consciência de minha permanente queda me leva ao amor do Nada. E desta queda é que começo a fazer minha vida. Com pedras ruins levanto o horror, e com horror eu amo” (LISPECTOR, 1999, p. 143). A visão da queda representada nessas crônicas positiva o ato negatizado pela concepção cristã. A queda é a condição mesma do existir. Nela, o sujeito reconhece sua dimensão de falta e de miséria, mas não para aí permanecer; do contrário, ergue a trajetória, constrói o amor, assume para si o risco e vive-se.

Numa outra crônica denominada “A mágoa mortal”, num tom melancólico e poético, a autora aproxima o anjo caído do pássaro de asa quebrada. Aí ecoa a tristeza do paraíso perdido, a errância do sujeito sem lugar certo nesse mundo, como um *gauche* a perambular com sua falta.

Apesar da extensão, cito-a na íntegra pela sua riqueza de imagens e pelo tom poético que salta a cada linha:

Os telhados sujos a sobrevoar, arrastas no vôo a asa partida. Acima da igreja as ondas do sino te rejeitam ofegante até a areia da praia. O abraço consolador não podes mais suportar pois amor estreita asa doente. Sais gritando pelos ares em horror, sangue escoo pelos telhados. Foge, foge para o espanto da solidão, pouso na rocha, estende o ser ferido que em teu corpo se aninhou: tua asa mais inocente foi atingida. Mas a cidade te fascina. Insistes lúgubre em brancura carregando o que se tornou o mais precioso: a dor. Voas sobre os tetos em ronda de urubu. A asa pesa pálida na noite descida em pálido pavor. Sobrevoas persistente a cidade fortificada e escurecida – capela, ponte, cemitério, loja fechada, parque morto, floresta adormecida, folha de jornal voa em rua esquecida. Que silêncio na torre quadrada. Espreitas a fortaleza inalcançável. Não, não desças, não finjas que não dói mais – é inútil negar asa partida. Arcanjo abatido, não tens onde repousar. Foge, assombro, foge, ainda é tempo – desdobra com esforço a asa confrangida. Foge, dá à ferida a sua verdadeira medida e mergulha tua asa no mar. (LISPECTOR, 1999, p. 423)

Aqui o narrador dialoga com o anjo abatido, que insiste em permanecer na dor, mergulhado na mágoa mortal, como antecipa o próprio título. Cria-se uma atmosfera sombria e melancólica que se identifica com o próprio estado do Arcanjo abatido. Dentro desse mundo sombrio, encontra-se o sujeito deslocado, no limiar de um espaço que não lhe pertence. *Gauche*, caído, não pode mais permanecer nas alturas; do contrário, a terra também não é lugar para esse ser. “Arcanjo abatido, não tens onde repousar”. Encurralado, não lhe resta alternativa. É preciso fugir, abandonar o estado de revolta e assumir a dor de uma maneira positiva. O conselho dado no período final é bem positivo: “Foge, dá à ferida a sua verdadeira medida e mergulha tua asa no mar”. É preciso assumir-se como sujeito ferido, anjo abatido de fato. Para tanto, faz-se necessário mergulhar a asa partida no mar. Batizar-se como sujeito fraturado, renascer numa outra condição e, a partir daí, tentar alçar novos voos, mas aceitando-se como se encontra nesse novo estado. É preciso fugir para “o espanto da solidão” para poder encontrar-se com as verdadeiras motivações que o dominam. Se de

falta sou constituído, é da falta mesmo que vou viver, conduzindo minha existência para além de uma mágoa ressentida. Mergulhar a asa partida no mar, além dessa renovação sugerida, o que resultará num novo sujeito, aponta para o suportar e o gozar na própria dor, quando a ferida é exposta às águas salgadas. Desse modo, assume-se o “ser ferido que em teu corpo se aninhou”, tomando para si não mais um ressentimento por estar decaído em sua condição, mas viver essa mesma condição tal como ela é. É preciso, portanto, assumir a castração e habitar o vazio que nos constitui como humanos. Martin, personagem de *A maçã no escuro* dá-se conta desse estado ao longo de sua jornada:

[...] ele não sabia mais como se explicar, só sabia que se sentia cada vez mais um homem, cada vez mais ele se sentia os outros. *O que, ao mesmo tempo que lhe parecia a grande decadência e a queda de um anjo, pareceu-lhe também uma ascensão.* Mas isso só entende quem, em esforço impalpável, já se metamorfoseou em si mesmo. (LISPECTOR, 1998b, p. 292-3, *grifos nossos*)

Essa aceitação da queda como condição mesma do sujeito desejante é reafirmada, de maneira mais contundente, em *Água viva*. A narradora, confrontada com o “drama da linguagem” e com a necessidade de narrar que mesmo assim se impunha, assume o estado de fracasso como situação positiva. “[...] E não tenho medo do fracasso. Que o fracasso me aniquile, quero a glória de cair. *Meu anjo aleijado que se desajeita esquivo, meu anjo que caiu do céu para o inferno onde vive gozando o mal*” (LISPECTOR, 1973, p. 73, *grifo nosso*). Anjo aleijado é o novo significante que aparece na escrita clariciana para nomear o desajuste, o desencontro entre sujeito e objeto mediado pela sombra da palavra. Longe de mergulhar na “mágoa eterna”, esse anjo que se desajeita vive a gozar infinitamente essa condição a que foi submetido: “[...] ninguém é tão forte assim, só os que se danam é que tem força” (LISPECTOR, 1998b, p. 268).

Encontramos a identificação da voz narradora com esse anjo rebelado em algumas outras passagens do texto, evidenciando a adesão a esse estado diabólico, que acaba sendo elemento vital para o sujeito da escrita. Opondo-se a uma existência rala e medíocre, a vida satânica aparece com a força da violência, com a potência vital que reside no mal:

[...] É uma vida de violência mágica. É misteriosa e enfeitiçante. Nela as cobras se enlaçam enquanto as estrelas tremem. Gotas de água pingam na obscuridade fosforescente da gruta. Nesse escuro as flores se entrelaçam em jardim feérico e úmido. E eu sou a feiticeira desse bacanal muda. Sinto-me derrotada pela minha própria corruptibilidade. E vejo que sou intrinsecamente má. É apenas por pura bondade que sou boa. Derrotada por mim mesma. Que me levo aos caminhos da salamandra, gênio que governa o fogo e nele vive. (LISPECTOR, 1973, p. 70-1)

Na descrição desse estado, sobressaltam alguns significantes que foram associados ao diabólico ao longo da tradição cristã, que aqui ganham uma dimensão afirmativa: violência, feiticeira e salamandra. Tais significantes atravessam a obra de Clarice Lispector, enlaçando a vida com o que há de mais miserável da condição humana. “[...] Tenho o misticismo das trevas de um passado remoto. E saio dessas torturas de vítima com a marca indescritível que simboliza a vida” (LISPECTOR, 1973, p. 38).

Na condição de anjo caído, o sujeito experimenta a liberdade, mesmo que esta se constitua como longas e sucessivas quedas, movidas pelo ato repetido de sempre apanhar algo evanescente. “[...] Quem não é perdido não conhece a liberdade e não a ama.” (LISPECTOR, 1973, p. 27). Cair é, aqui, modo de ser que possibilita ao sujeito a experiência da liberdade, ainda que esta seja “pequena e enquadrada” a constituir “meu último refúgio”, uma “liberdade perigosa [...] que me leva à morte”, e “[...] que pode escandalizar um primitivo”. Como afirmam os Anjos Invisíveis de *A pecadora queimada e Os anjos harmoniosos*, “queda de anjo é direção” (LISPECTOR, 2005, p. 57)³.

³ Aqui também a menção ao anjo caído aparece de forma rápida feita logo no início do texto. *A pecadora queimada e Os anjos harmoniosos*, drama com apenas seis personagens, trata-se de uma pequena tragédia em que uma mulher de nome desconhecido é condenada à fogueira por cometer adultério. Escrito entre 1946 e 1948, o texto só foi publicado em 1964 no livro que reunia crônicas, contos e fragmentos denominado *A legião estrangeira*. A partir da segunda edição (1977, Ática), esse livro é desmembrado em duas partes: uma, a de contos, mantém o título primeiro; a outra, de crônicas e fragmentos, ganha o título *Para não esquecer*. A partir daí *A pecadora queimada* já não figura mais entre esses textos,

Viver como anjo caído é aceitar a vida que obliquamente se oferece, distante das coisas por uma falta que nos constitui. “[...] É que estou percebendo uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo. Só agora pressenti o oblíquo da vida. Antes só via através de cortes retos e paralelos. Não percebia o sonso traço enviesado. (LISPECTOR, 1973, p. 68). É este sonso traço enviesado que nos distancia da nossa completude, a barra que fende o sujeito, o Outro que nos atravessa e nos faz castrados, fruto roído: “Sou uma fruta roída por um verme” (LISPECTOR, 1973, p. 67) Sob essa barra, não mais gozo da coisa em sua fonte, mas tenho que, insistentemente, levantar a mão e apanhar, com a sombra da palavra, a representação do objeto. Mas as personagens claricianas, que não são especializadas em desejo algum, são pura insistência e vivem a procurar corajosamente alternativas para burlar esse hiato que nos constitui: “[...] Sobre essa vida enviesada tenho posto minha pata que pesa, fazendo assim com que a existência feneça no que tem de oblíquo e fortuito e, no entanto, ao mesmo tempo sutilmente fatal” (LISPECTOR, 1973, p. 68). Entretanto, apesar desse combate diário, há uma aceitação desse modo de ser, quiçá uma compreensão desse estado.

A vida oblíqua? Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio, pois um encontro brusco face a face com ela nos assustaria, espantaria os seus delicados fios de teia de aranha. Nós somos de soslaio para não comprometer o que pressentimos de infinitamente outro nessa vida de que te falo. (LISPECTOR, 1973, p. 70)

Viver sob o estado decaído é ainda viver de lado, “lugar onde a luz central não me cresta” (LISPECTOR, 1973, p. 70), no eterno desencontro das palavras a se repetirem, infinitamente, sobre o corpo liso das coisas. Mas, é, acima de tudo, lugar de gozo, porque à narradora, “o que apenas

reaparecendo no livro *Outros escritos*, organizado por Teresa Montero e Licia Manzo, publicado pela Rocco em 2005.

importa é o dardo” (LISPECTOR, 1973, p. 17). Atirar continuamente o dardo num alvo escorregadio é dar corda à pulsão da escrita que se satisfaz nesse jogo incansável e retomado, jogo do *fort-da* freudiano. E é nesse alvejar sem trégua que habita o gozo da escrita e o gozo do próprio sujeito, como podemos constatar na atitude de Martim, ao descobrir-se como sujeito de falta, incapaz de representar a Coisa por meio da linguagem.

Sofrimento? Pensou com o rosto irreparavelmente ofendido a encarar o papel branco. Mas como não amar mesmo a Proibição? se ela o empurrara até onde ele podia ir? se o empurrara até aquela resistência última onde... Onde a única solução irrazoável era o grande amor. Quando um homem é acuado só o grande amor lhe ocorre. Sofrimento? *Só não podendo é que um homem sabia*. Um homem afinal se media pela sua carência. E tocar na grande falta era talvez a aspiração de uma pessoa. Tocar na falta seria a arte? *Aquele homem gozava sua impotência assim como um homem se reconhece*. Estava espantadamente fruindo o que ele era. (LISPECTOR, 1998b, p. 174, *grifos nossos*)

A escrita, para a narradora de *Água viva*, constitui-se na pura tensão, que, por sua vez, resulta em continuidades e repetições. De um modo geral, a escritura clariciana é profundamente irreconciliada e não reconciliante (PRADO JÚNIOR, 1989). O arco está sempre tenso a disparar a flecha que, por sina, sempre erra o alvo. Escrever é combate agônico com a pulsão insatisfeita, luta às escuras com um anjo que não oferece a bênção e nem consegue retomar à sua posição de Anjo puro. Qual Sísifo a rolar pedra num gesto de pura obsessão, a narradora dessa obra é anjo caído, degradado de seu estado que goza nessa condição de queda, de castração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na tradição cristã, o Anjo caído, como vimos, aparece como símbolo do fracasso, da revolta e da perdição. Sob a pena de Clarice Lispector, do contrário, “só os que se danam é que têm força”, como afirmou em *A maçã no escuro*, reconhecendo o fracasso como condição para existir. Entretanto, esse “fracasso sublime” é positivado em sua ficção. Não significa aceitação da queda, da derrota pura e simplesmente. O fracasso implica aceitar a vida

realizada no gesto insistente sobre o objeto do desejo e da pulsão, tendo consciência de que este jamais é tomado em sua totalidade. Fracassar significa continuar arranhando a coisa em seu semblante, ciente de que o que se atinge é somente a sombra do objeto. Implica, ainda, aceitar a existência como o gesto repetido de Sísifo, no sentido de que a “própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz” (CAMUS, 2012, p. 141).

A imagem do Anjo caído tomada por Clarice Lispector aponta para a impossibilidade total da representação, para a castração na e pela linguagem. Longe de se lamentar, o que fazem as heroínas claricianas é seguir em frente, rolando pedras permanentemente tal Sísifo em seu labor. A rebeldia, em Clarice, não se traduz em ressentimentos, como aparece nas representações do Anjo caído feitas na *Bíblia*, por exemplo. A rebeldia se dá, nas obras da autora, sobretudo, pela insistência repetida sobre a coisa, que figura como objeto do desejo. Em *Água viva*, esse gesto se dá sob o corpo volátil da escrita, quando a narradora tenta representar o mundo das palavras com a linguagem que sempre manca. O Anjo caído clariciano é o próprio homem em sua condição desejanse, em sua subjetividade cindida pela palavra, pela linguagem.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2012.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. *In: Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 125 – 31.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

- COUSTÉ, Alberto. *Biografia do Diabo: o Diabo como a sombra de Deus na história*. Trad. Luca Albuquerque. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Tradução de Manoel Barros da Motta e Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- HERRERA, Antonia Torreão. *A ética da escrita literária: por uma teoria dos valores morais no universo ficcional de Clarice Lispector*. 1996. 232f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- LEITE, Márcio Peter de Souza. *O Deus odioso: psicanálise e representação do mal*. São Paulo: Escuta, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva: ficção*. 2 ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo: crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- MILTON, John. *Paraíso perdido*. Trad. Antônio José Lima Leitão. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- PRADO JÚNIOR, Plínio W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. *Remate de males*, Campinas, Unicamp, 9, p. 21-9, 1989.
- SILVA, Gilson Antunes da. *Cantilenas afirmativas: a poética da repetição de Clarice Lispector*. 2015, 257f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- SILVA, Gilson Antunes da. *Desejo e solidão: uma leitura do romance de Clarice Lispector*. Curitiba: Appris, 2018.
- SILVA, Gilson Antunes da. A palavra repetida em canto gregoriano: reflexos especulares em *Água viva*, de Clarice Lispector. *Littera Online*, Maranhão, n. 21, p. 78-98, 2020. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/15968/8446>
Acesso em: 28 jan. 2021.

VILLENEUVE, Ronald. Satã. *In*: BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 4. ed. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 813- 825.

À SOMBRA DO DEMÔNIO: A FAMÍLIA BURGUESA E A SAGA DA MALDADE NO ROMANCE DE OCTÁVIO DE FARIA

Samara Inácio da Silva

De fato, o caminho mais rápido para o Inferno é aquele que é gradual - um leve declive, um caminho suave, sem curvas abruptas, sem marcações e sem placas.

C. S. Lewis

INTRODUÇÃO

A década de 1930 é extremamente abundante no que se refere à produção ficcional brasileira, momento em que surgem nomes emblemáticos da nossa literatura como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado etc. Esses autores produzem um romance voltado para a exploração do drama humano alicerçado pelas condições geográficas em que se inserem, motivo pelo qual ficaram conhecidos como escritores regionalistas, ou mais especificamente, como Regionalistas de 30. A aceitação dessa produção por parte da crítica literária é imensa e essa linha de criação assume um papel importante na literatura brasileira, como se essa se resumisse apenas ao romance regional. Contudo, nessa mesma década, temos o desenvolvimento de uma linha de criação mais introspectiva, voltada para a análise das angústias e dos anseios que consomem o homem e o conduzem a um estado de profunda reflexão sobre o mundo e o destino, ligada, muitas vezes, a questões religiosas. Os escritores cujas criações se voltam para essa compreensão, são denominados de intimistas e seu romance é de introspecção. Os dois caminhos em que se desenvolvem a ficção de 1930 são ricos em técnica e temas e representam o período de maior concentração qualitativa da literatura brasileira, porém, estão divididos pelo antagonismo de sua visão de mundo e convicções políticas.

Octávio de Faria, carioca nascido em 1908, é um dos autores mais controversos desse período da literatura brasileira, embora do ponto de vista temporal sua obra tenha ultrapassado em muito os anos 30. Dono de uma vasta obra romanesca, talvez a maior em língua portuguesa quando se trata de *roman-fleuve*¹, a *Tragédia Burguesa*, série de quinze romances interligados por temas e personagens, hoje é praticamente desconhecida do grande público e da crítica literária. Inegavelmente, há uma explicação plausível para esse ostracismo, principalmente se levarmos em consideração que o universo literário octaviano se debruça sobre a defesa dos preceitos cristãos e da visão política vinculada à direita fascista, que se tornou uma constante na cultura brasileira a partir de expoentes do pensamento conservador como Jackson de Figueiredo e Alceu Amoroso Lima, que lideraram a chamada Reação Espiritualista.

Em face disso, o autor carioca escreveu ensaios políticos como *Maquiavel e o Brasil* (1931), *O Destino do Socialismo* (1933) e um outro ensaio, crítico-literário, sobre Augusto Frederico Schmidt e Vinícius de Moraes, *Dois Poetas* (1935). Escreveu ainda obras como *Fronteiras da Santidade* (1940), sobre Léon Bloy e Pascal, *Léon Bloy* (1969) e a peça de teatro *Três Tragédias à Sombra da Cruz*. Dentre as obras ficcionais que estão fora do projeto da *Tragédia Burguesa*, encontramos as *Novelas da Masmorra* (1966) e as *3 Novelas da Masmorra* (1968), essa última contém as novelas do volume anterior e há o acréscimo de mais uma novela, daí a mudança no título. De seu interesse pelo cinema surgiram livros como *A Significação de Far-West* (1952) e *Pequena Introdução à História do Cinema* (1969).

Apesar de extremamente produtivo, Octávio de Faria ficaria, de fato, estigmatizado por seu posicionamento político, que se vinculava ao fascismo, apesar de décadas depois admitir o equívoco em entrevista a

¹ De acordo com Massaud Moisés (2004), o *roman-fleuve* se refere à ficção estruturada em fluxo contínuo, à *semelhança dum estuário fluvial*, contando com um número de personagens e ações maior e interligados entre si.

Esdras do Nascimento (1964): *fui fascista, em certo período da minha vida, e vivi o suficiente para aprender que nenhuma ditadura, seja ela de esquerda ou de direita, oferece condições para o exercício da liberdade, que considero essencial para todos os homens* (p. 174). Confessar seu erro de julgamento não foi, contudo, o bastante para que se redimisse diante da crítica especializada, o que se comprova com o livro *1930: a Crítica e o Modernismo*, de João Luiz Lafetá, em que o capítulo dedicado ao ficcionista, mesmo sem tratar pontualmente de sua literatura, alude às posições retrógradas e politicamente nocivas acalentadas pelo escritor carioca.

Inegavelmente, Octávio de Faria concebeu, sim, uma obra que se conectava fortemente ao conservadorismo cristão de seu tempo e mimetizava toda a problemática existente nesse cenário. Como escritor cristão, sua literatura manifesta a convicção de que a humanidade chafurda no “lodo das ruas” e seus personagens são a expressão mais pura dessa crença. Nessa perspectiva, há outro fator de extrema importância no que concerne à concepção de sua saga e à disposição do ideário, pois ao escolher deliberadamente lançar heróis e heroínas em pleno fulgor da adolescência, nos coloca diante de um *bildungsroman*. Este é compreendido, segundo Maas (2000), como um tipo de romance que “*representa a formação do protagonista em seu início de trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade*” (p. 19). Essa tipologia romanesca não tem tradição de estudos críticos no Brasil, o que se pode facilmente verificar no livro da própria Wilma Patrícia Maas, intitulado de *Cânone Mínimo*, que investiga as origens do romance de formação e traça sua trajetória na cultura literária europeia, mas no Brasil ignora completamente o imenso universo ficcional erguido pelo autor carioca.

A declarada adesão ao conservadorismo cristão, como já mencionamos acima, nos posiciona perante um horizonte de criação que se coloca à disposição dos temas mais recorrentes e complexos do cristianismo, o que possibilita que Ida Vicenzia lhe atribua uma *literatura de anjos e demônios* (2013, p. 56). A partir disso, podemos definir um embate intenso entre bem x mal, deus x diabo, céu x inferno, salvação x danação e toda a sorte de dualismo que está na base de fundação do imaginário cristão e caracteriza uma literatura a que podemos designar como católica. Ademais,

soma-se a tudo isso a opção por retratar esse enfrentamento a partir do burguês, classe social abordada pelo autor como assustadoramente decadente, seja economicamente, seja moralmente.

Discorrer acerca da presença do demoníaco na obra de Octávio de Faria é uma tarefa árdua em função das variadas faces criadas pelo autor para explorar essa problemática. Nos romances que integram a *Tragédia Burguesa*, sua existência é notória tanto nos títulos de alguns romances quanto na própria construção da personalidade dos personagens, que alguns estudiosos categorizam como positivos e negativos, justamente com o objetivo de desenvolver esse aspecto peculiar da obra octaviana. Contudo, considerando o imenso horizonte edificado pelo autor em seu *romanfleuve*, foi necessário escolhermos alguns romances da série que tornam as faces do diabólico mais explícita, motivo pelo qual decidimos analisar as obras *Os Caminhos da Vida* (1939), *O Anjo de Pedra* (1944) e *O Senhor do Mundo* (1957), em que mais intensamente atuam os personagens Pedro Borges e Reni, os timoneiros da saga da maldade que se presentifica nesse universo romanesco, porque abraçam violentamente o Mal e contaminam toda a ambiência em que trafegam os outros personagens.

Assim, a base teórica que norteia nosso trabalho se estrutura a partir da fortuna crítica disposta na edição da *Tragédia Burguesa* publicada pela editora Pallas, em 1985, constituída de ensaios escritos por diversos críticos da época e das considerações do próprio Octávio de Faria sobre o romance. Recorreremos principalmente ao pensamento dos autores, Vicenzia (2013), Nogueira (2000), Maia (1980), Mokrejs (1980), Sadeck (1978), Adonias Filho (1969), Dantas (1955) para que possamos tecer a discussão acerca da saga da maldade na obra octaviana.

O DECLÍNIO DA BURGUESIA NO ROMANCE OCTAVIANO: O PECADO

Octávio de Faria traça todo o projeto que resulta na *Tragédia Burguesa* fundamentado em sua própria experiência como burguês, haja vista ser filho de uma das famílias mais ricas do Rio de Janeiro no início do século XX. Esse pertencimento lhe permite tratar do problema da burguesia

com propriedade, construindo as personalidades literárias que protagonizam seu universo romanesco a partir do tráfego livre que teve nas casas mais importantes da burguesia carioca de sua época. As obras octavianas são frutos da vivência e da paixão de um representante legítimo da burguesia, o que o autoriza a registrar a profunda crise que se abatia sobre ela, o que nos remete a Barthes, quando este afirma que textos como esse exemplificam *uma escritura cuja função não é mais comunicar ou exprimir apenas, mas impor um além da linguagem que é, ao mesmo tempo, a História e o partido que nela se toma* (1974, p. 117). Entendemos que a “paixão” de que nasce a obra octaviana assegura ao autor um posicionamento diante da História, porque assume suas crenças e convicções, promovendo a coerência discursiva que o auxilia na construção de seus escritos. Octávio de Faria ultrapassa a instância que o coloca diante da História, ele se posiciona diante de si mesmo, aliando a coerência discursiva à coerência vivida, cujo êxito está registrado nas páginas da *Tragédia Burguesa*.

Indiscutivelmente, a disposição do ideário católico na literatura octaviana escancara o imoralismo cada vez mais presente no mundo moderno, denunciando a cegueira que faz com que se ignore a persistência do Mal e a *influência desta presença sem nome, indistinta, na alma da criatura humana* (DANTAS, 1969, p. 3). Do ponto de vista ético, ao explorar a imoralismo que acometia a sociedade, o ficcionista registra a crise da burguesia, porque

Ao abordar o comportamento de grupos privilegiados (o povo pouco aparece em seus romances, somente babás e empregados fiéis), Faria tornou possível aprofundar o problema burguês.

[...]

Os personagens da *Tragédia Burguesa* são vítimas de sua classe, de seu orgulho e das artimanhas sociais criadas pela própria burguesia. Seus personagens interagem, de romance a romance e, embora independentes, estão subordinados à mesma experiência [...] (VICENZIA, 2013, p. 54/55)

A convicção de que o problema do burguês se refere a uma crise generalizada evidencia a crença do autor de que o burguês é uma vítima e que está condenado a sucumbir a essa crise, cujo embate entre as forças do

bem e do mal, Deus e Satã, apenas reforçam essa condição. Tal percepção, no entanto, parece ser comum aos católicos que se aventuram na literatura de ficção, já que podemos notar essa particularidade na obra do francês George Bernanos, autor de um dos livros mais caros a Octávio de Faria, *Sob o Sol de Satã*, embora não seja uma preocupação da obra bernanosiana explorar tal percepção a partir do viés de uma classe social determinada.

Ao retratar a perspectiva burguesa da vida, o romancista apresenta ao seu leitor um horizonte complexo que só pode ser observado diante de uma situação que inalteradamente guia rumo à Queda. De acordo com Mokrejs (1980), o conjunto de obras intitulado de *Tragédia Burguesa* mimetiza uma condição basicamente inerente ao humano, a Queda. Portanto, a burguesia com todo seu poderio econômico e político se afunda na desobediência e se refestela na fúria da carne, no orgulho e numa noção falsa de liberdade. É o próprio Octávio de Faria quem nos revela a problemática da liberdade, em *Cristo e César*:

[...] junto a Mamom [diabo] encontraremos todos os cartazes históricos, todos os dísticos gritantes usados pelo partido da liberdade, mas será junto a Cristo e a César que iremos deparar com a pequena liberdade real, que o mundo pode apresentar com segurança a um olhar menos superficial, a um juiz mais claridente, a uma sinceridade mais exigente que a do comum dos homens. (FARIA, 1937, p. 10)

O autor nos instala perante o dilema da liberdade, já que a designa como liberdade real a que encontramos junto ao Cristo e ilusória a que nos é ofertada pelo mundo, motivo pelo qual o burguês se afunda mais e mais no pecado. Maria Teresa Aina Sadek, no final da década de 1970, escreveu um importante estudo sobre o pensamento octaviano, ainda que centrado em sua visão política, no qual dedica um pequeno espaço a uma rápida análise de seu romance. Nesse livro, a autora estabelece uma importante divisão entre burguesia e espírito burguês:

O espírito burguês embora seja predominante na burguesia, de certo modo independe da posição da classe. Há nesta visão uma distinção de classe e estado de espírito: “pode-se pertencer a burguesia sem ter o *espírito burguês*, como é possível possuir esse espírito sem pertencer à classe burguesa. (SADEK, 1978, p. 184)

De certa maneira, Sadek justifica a ideia de que no decorrer da obra octaviana vai se intensificando e se tornando cada vez mais evidente o individualismo, o que nos leva a considerar que a classe burguesa abriga bons e maus. Ao citar um trecho de um ensaio publicado por Tristão de Athayde, a autora consolida o individualismo como o grande mal, o que é perceptível na escolha dos protagonistas de Octávio de Faria como um Branco Barros, que se afunda em seu orgulho, ou nos perversos Pedro Borges e Reni, ambos consumidos pela miséria da luxúria, da carne.

O enorme painel romanesco criado por Octávio de Faria se ocupa em articular os problemas sociais de seu tempo, em cujo centro está a burguesia carioca das primeiras décadas do século XX, aos grandes problemas que afligem o homem. Sua obra de maneira muito sensível detecta uma crise que se instala no seio dessa classe, tornando-se ainda mais grave porque os protagonistas são adolescentes. Em face disso, é necessário lembrar que estamos defronte de um romance de formação, que deve ser entendido como

um romance que narra e analisa o desenvolvimento espiritual, o desabrochamento sentimental, a aprendizagem humana e social de um herói. Este é um adolescente ou jovem adulto que, confrontando-se com o seu meio, vai aprendendo a conhecer-se a si mesmo e aos outros, vai gradualmente penetrando nos segredos e problemas da existência, haurindo nas suas experiências vitais a conformação do seu espírito e do seu carácter. (SILVA, 2007, p. 730/73)

A compreensão teórica sobre o *bildungsroman* apresentada acima é bastante pertinente, visto que ao associar o período de formação à influência do meio em que vive o herói, revela-se como esse período da vida é substancial na definição da personalidade, índole e convicções. Orientados pelo destemor característico da juventude e perturbados pela frequente interferência do Demônio, afundam-se em situações bastante intrincadas, em que, muitas vezes, a única saída possível é a morte. Contudo, ao centralizar as atenções na burguesia, não deixa de detectar o profundo declínio de sua classe, como admite em diversas entrevistas concedidas à órgãos de imprensa na década de 1960:

Ao dar o título genérico de “Tragédia Burguesa” à minha série de romances, eu não pensei apenas no esfacelamento econômico da classe burguesa [...] Esse esfacelamento foi quase total, pois a classe burguesa perdeu todas as suas bases e continua a existir, agora, apenas em função da sua luta pela sobrevivência. Com o desaparecimento da classe burguesa, automaticamente desaparecerá o romance burguês. (NASCIMENTO, 1985, p. 174)

A imagem do esfacelamento criada pelo autor, como ele mesmo reforça, não se resume à questão econômica, todo o lastro em que se abriga o burguês está estilhaçado de tal forma que a cisão entre burguesia e cristianismo é inevitável. Por isso, o declínio definitivo da burguesia, tal como o entende Octávio de Faria, será via entrega à desmedida, ao pecado. Esse aspecto do pensamento octaviano reitera a significativa escolha dos personagens flagrados em plena adolescência, haja vista sua ânsia pela liberdade os levar a um destino incontornável, a Queda, porque *a inocência será perdida, o mundo a extingue, mais forte o pecado que a vocação da santidade* (ADONIAS FILHO, 1985, p. 39).

Ao mostrar a fraqueza dos personagens octavianos, Adonias Filho alça um voo ainda mais profundo, mostrando-nos que esse ângulo concede certo pioneirismo em nossa ficção quando se trata de pincelar a presença do demoníaco, representado tanto na figura do padre quanto pelos adolescentes que protagonizam os romances. Diante desse ponto de vista, há outro estudioso do romance do autor carioca que traça o mesmo perfil quanto à problemática do demônio, Antônio Carlos Villaça. Octávio de Faria reconhece que o mundo vive entre a *Sombra de Deus*, Deus, e o *Senhor do Mundo*, o diabo, por isso assevera Villaça (1985),

[...] Com Octávio de Faria, o demônio e o padre surgem na literatura brasileira como forças atuantes e antagônicas, sérias, patéticas, em conflito. O choque entre a Graça, de um lado, e o Tentador, ou Nada, de outro, é que domina o mural dramático do mais profundo e angustiante dos nossos romancistas. (p. 288)

São três vertentes de extrema relevância para compreendermos o desenvolvimento da *Tragédia Burguesa*: o demônio, o padre e o adolescente. Mergulhados numa conjuntura de decadência, o padre e o adolescente sucumbem ao demônio, porque sufocados por essa presença que se faz

invisível e é frequentemente desacreditada. O movimento de crença e descrença no Diabo, entendida por Goethe como o verdadeiro tema de todos os tempos, perpassa o *roman-fleuve* desse intelectual carioca, tal embate é protagonizado pelo padre e os adolescentes. Em virtude disso, assevera Nogueira (2000):

A terra está invadida por anjos e demônios em uma luta encarniçada pela posse do rebanho cristão. Mas aos homens cabe a responsabilidade maior do desfecho da contenda, uma vez que são os próprios homens, pela vontade e pelo ato de pecar, que possibilitam a intervenção, dia a dia mais constante e aterradora dos entes diabólicos. (p. 91)

Nos romances de Octávio de Faria a luta contra o demônio é uma luta inglória, para o padre, que se vê impotente, e para o adolescente que, inconsciente, não tem a dimensão do gigantesco conflito em que está implicado. Por conseguinte, fica evidente que o enfrentamento que centraliza as energias contidas nesses romances, padre x adolescentes, constitui eixos muito bem definidos nessa luta entre o Bem e o Mal. Dessa maneira, interessa-nos discorrer sobre como se institui a denominada saga da maldade, encetada essencialmente pelos personagens Pedro Borges e Reni, mas que ressoa no destino de outras criaturas que integram esse quadro.

A SAGA DA MALDADE: PEDRO BORGES & RENI

O impacto da convicção de que o Diabo existe é observável durante toda a *Tragédia Burguesa* e essa presença se torna cada vez mais violenta à medida em que o autor avança na composição dos seus “seres” e aperfeiçoa a psicologia que regerá o perfil daqueles que conduzem a narrativa. A certeza na existência do Demônio é, inclusive, um dos traços mais expressivos da ficção concebida por Octávio de Faria, motivo que justifica por que o confronto entre protagonistas e antagonistas se mostra tão destrutivo, por exemplo, para Padre Luís, que se vê impotente diante da malícia dos que o cercam. A percepção de como se constrói o entrelaçamento entre os personagens é imprescindível para a evolução do

que o padre Pedro Américo Maia intitula de saga da maldade no romance octaviano.

Ao arquitetar uma trajetória espiritualmente problemática dos adolescentes em sua narrativa, o autor nos obriga a visualizar como o desmantelamento da célula familiar se configura um dos principais motivos para que mergulhem na loucura da carne, fio condutor para outras complicações que comprometem seu destino e, praticamente, resolvem o dilema salvação x danação. Se o homem vacila na sua vocação à santidade, a inclinação à malícia e sedução prevalece, por isso, ao elencar os casos que representam a saga da maldade, o autor de *A Tragédia Burguesa da Adolescência*, Pedro Américo Maia, segue mostrando como, à sua maneira, a família burguesa se desintegra. Ao promover a evolução dos personagens do seu romance, Octávio de Faria aprimora a capacidade de projeção do Mal em suas personalidades, o que nos leva à culminância do projeto com a concepção de dois importantes representantes do *Senhor do Mundo*, Pedro Borges e Reni.

A inegável inclinação ao Mal é perceptível desde a infância de Pedro Borges, desde *Mundos Mortos* (1937), em que era ainda, de certa forma, um figurante diante da jornada que apenas se iniciava, até chegarmos à obras como *Os Caminhos da Vida* (1939), *O Anjo de Pedra* (1944), *Os Loucos* (1952) e *O Cavaleiro da Virgem* (1971), quando já não há mais razão para esconder a face da maldade. Seu antagonismo com relação à Branco Barros já se mostra em *Mundos Mortos*, o que desvela ainda todo o dilema que se abate sobre o panorama do romance de Octávio de Faria:

[...] A luta terminara sem nenhum dano sério, mas os dois adversários estavam sujos e com roupas em desalinho. Pedro Borges ainda falava em brigar, em acabar com Branco. Mário Vilelba procurava contê-lo, enquanto outros tentavam afastar Branco. Como a situação durasse indecisa, Mário tomou enfim uma resolução. Segurando Pedro Borges firmemente pelo braço, dirigiu-se aos demais, apontando com o dedo para um dos lados da rua:

-Nós vamos para lá...Vocês?

A pergunta era tola, mas ninguém notou. E foi o próprio Branco quem respondeu. Apenas, falou por si, como se não lhe importasse o caminho de mais ninguém. Fixando Mário Vilelba nos olhos, disse, apontando para o lado oposto ao que o outro indicara:

Eu vou para cá. (FARIA, 1985, p. 167)

Essa passagem presente no primeiro livro da *Tragédia Burguesa* ilustra perfeitamente o início da rivalidade entre Branco Barros e Pedro Borges e à medida que vão sendo lançados os novos livros da saga, a hostilidade entre os dois se acentua. A seu modo, os dois se entregam ao pecado, mas o que nos interessa é aquele que era pedra de toque da vida de Pedro Borges, a luxúria ou a loucura da carne, como preferia o romancista. A admiração que este nutria pelo pai, Rodolfo Borges, é a base para sua iniciação sexual, pois como afirma fora por suas mãos que *entrara, certa tarde, numa pensão de mulheres para a iniciação sexual que continuava a considerar como o ato mais importante de sua existência* (FARIA, 1985, p. 32). Levado ao prostíbulo pelas mãos do pai, o vilão octaviano é submetido a uma experiência que era, inclusive, bastante comum na sociedade brasileira, o que é determinante para a formação do seu caráter. Sua história de vida, da infância à vida adulta, é marcada por seguidas tentativas de sedução, algumas pelo simples prazer de seduzir, como acontece com Lisa Maria ou Ana Maria, outras com objetivos muito claros, como o engodo que envolvia a sedução de Nininho Braga, cujo intuito era o de simplesmente ganhar a eleição do grêmio do Liceu, escola em que a maioria dos personagens estudavam. O histórico de vida desse personagem reflete a experiência de sua iniciação sexual e a lascívia que particulariza os Borges.

Um dado muito curioso sobre Pedro Borges é que a maior parte do juízo de valor que conseguimos construir não nos é concedida por suas elucubrações, mas pela imagem que suas atitudes plantam no íntimo dos que acompanham sua saga, principalmente em Branco Barros, que parece ser o único a não ceder à sua esperteza, considerando-o como um verdadeiro *soldado do demônio*, capaz de tudo para alcançar seus desejos, como o descreve em *Os Caminhos da Vida*:

Esperteza, dissimulação, crapulice. E, no fim, a simpatia de todos, a mesma secreta aprovação. Uns fechavam os olhos, outros aplaudiam. De qualquer modo o miserável continuava triunfante, enganando e destruindo tudo o que suas mãos ávidas e repelentes procuravam tocar, odiava-o agora, do fundo do coração, e exigia castigo para ele. (FARIA, 1971, p. 388)

Branco Barros assiste atônito a aclamação das pessoas ao redor às artimanhas de Pedro Borges, enquanto ele, que acreditava levar uma vida apoiada em certa moralidade, trilhava o caminho da solidão. Surpreso com o comportamento das pessoas, ele ignora que essa atitude com relação ao antagonista nada mais é que um sintoma da modernidade, como nos mostra Mírcea Eliáde (1999)

O homem moderno a-religioso assume uma nova situação existencial: reconhece-se como único sujeito e agente da história e rejeita todo o apelo à transcendência. Em outras palavras, não aceita nenhum modelo de humanidade fora da condição humana, tal como ela e revela nas diversas situações históricas. O homem faz-se a si próprio, e só consegue fazer-se completamente na medida em que se dessacraliza e dessacraliza o mundo. O sagrado é o obstáculo por excelência à sua liberdade. O homem só se tornará ele próprio quando estiver radicalmente desmistificado. (ELIADE, 1999, p. 165)

Ao caracterizar o homem moderno como *a-religioso*, o estudioso nos fornece não apenas uma fotografia fiel do pensamento do oponente de Branco Barros, mas da própria sociedade, que cultua a liberdade e se afasta cada vez mais do respeito ao componente sacro e dos preceitos cristãos. Octávio de Faria é um romancista cristão que acredita na existência do Diabo e o enxerga como presença ativa em nossa sociedade e, diferentemente do que afirma Stanford (2003), para um escritor vinculado aos códigos do Cristianismo, o Diabo não é apenas uma metáfora que possibilita investigar qualidades e defeitos dos indivíduos que cria, é uma *sombra*, uma presença invisível, ele é o *senhor do mundo*.

A vertente feminina da maldade atende pelo nome de Reni, órfã acolhida pelo clã dos Bernardes Vilar, desde cedo ostenta personalidade marcada pela malícia e encarna a vilania típica daqueles que enveredam pelo caminho do demoníaco, tanto que o narrador se pergunta: [...] *ao certo, quem era Reni? Como numa família tão cristã...tivesse podido crescer, dissimulada, despercebida de todos e a tal ponto venenosa, semelhante flor de pecado, semelhante ser de tentação e maldade?* (FARIA, 1985, p. 196). Toda a *crapulice* e dissimulação que tão bem caracterizava Pedro Borges é exponencial em Reni, principalmente se considerarmos as condições absolutamente diferentes em que foram criados, já que o primeiro não

recebe do pai ou da mãe manifestações de sentimento, enquanto a segunda, especialmente em função da fragilidade causada pela doença que a acometia, recebe afagos e acolhimentos de seus parentes.

Tal como em Pedro Borges, a natureza sexual de Reni aflora cedo e isso faz com que ela tente de todas as formas enredar as figuras masculinas que a cercam. A primeira das tentativas de sedução é com o primo Sérgio Vilar, em *O Anjo de Pedra* (1944), a quem ela maliciosamente envolve, numa relação de extrema tensão, tanto que o narrador novamente indaga: *Quem, que demônio te possuía então, ó minha pequenina e pobre Reni?* (FARIA, 1985, p. 199). Apesar de repulsiva, ela conta com o afeto do narrador, mas conforme a narrativa evolui, a personagem mostra-se cada vez mais audaciosa, o que, segundo Vicenzia (2013), é uma peculiaridade da literatura octaviana, haja vista todas as suas heroínas pertencerem à categoria dos personagens negativos, ou seja, vitimadas pelo destino e sem habilidade para lidar com a liberdade de que gozavam.

No livro *O Senhor de Mundo* (1957), a vilã surge mais adulta, aprimorando suas técnicas de sedução para usá-las contra Alfredo Costa e Franco Invernizzi, mostrando-se uma verdadeira serva de Satã, o que se justifica com a fala de Maia (1980), quando afirma que ela é *investida de uma força sobrenatural que a maneja, e que no contexto do Senhor do Mundo, bem mais claramente que em outros volumes do ciclo octaviano, é interpretada como a atuação do Senhor do Mundo, isto é, o Demônio* (p. 136). Diferentemente de Pedro Borges, cuja natureza má é desvelada através da fala dos personagens que o rodeiam, a força que nos expõe a personalidade doentia e demoníaca de Reni é construída toda pelo narrador, que a concebe como a criatura mais propensa a servir com fervor às forças de Satã. Ao pensar em Reni, o narrador d' *O Anjo de Pedra* a compara com heroínas de seus outros romances:

[...] Pensarei em Ângela, em Renata e em outras que são fracas, mas não são más, não são perdidas no mais íntimo de si mesmas. E a madrugada virá, e o sol iluminará o quarto, antes que me seja dado descobrir o mistério de tua natureza. O demônio? Simplesmente a presença permanente e habilmente dissimulada do grande inimigo? (Faria, 1985, p. 196)

Entre todas as personalidades femininas presentes nesse *romanfleuve* o narrador não encontra em nenhuma delas uma inclinação tão severa ao Mal, uma alma tão servil ao Demônio, quanto a de Reni. Assim, sem seguir qualquer princípio moral ou sentimental, Reni não demonstrava respeito algum pela religião cristã, razão pela qual um dos mais principais alvos de seu ódio é direcionado a Padre Luís, que reconhece sua inclinação ao Mal e ousar nomeá-la de *viborazinha*. Aliás, é sobre Padre Luís que recai toda a carga de ódio que ela acalentava, tanto que o calunia de todas as formas possíveis e envenena todos ao redor do padre, acusando-o de engravidá-la, quando o pai de seu filho era Alfredo Costa. Sua busca pela desmoralização de qualquer ser que encarnasse o Bem e simbolizasse a religião era patente e intensa. Nesse sentido, novamente, Maia (1980), esclarece que ações de Reni são *expressão satânica de alguém por este espírito possuída, para realizar investida sexual na base da vingança fazendo mal, especialmente, às pessoas espirituais ou de traços espirituais (Franco e Padre Luís)* (p. 143). A vingança a que se refere o autor se direciona às pessoas que tem mais tempo de vida, porque em função da enfermidade que a atacava, seu tempo de vida era curto e se esgotava sem que nada pudesse ser feito para ajudá-la.

Os dois vilões da obra cíclica de Octávio de Faria são muito bem construídos e valorizam a discussão sobre o misterioso confronto que se trava entre essas forças ocultas que, do ponto de vista cristão, controlam nossas vidas. Discorrer sobre a *Tragédia Burguesa* sem problematizar a saga da maldade protagonizada por esses personagens é construir um debate incompleto, dado que só podemos definir as forças do Bem em contraponto ao Mal. É a certeza da danação de Pedro Borges e Reni que hipoteticamente garante um destino diferente àqueles que foram caluniados, feridos e seduzidos tão somente para satisfazer sua ânsia pelo pecado e o servilismo ao Demônio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tensão introspectiva que viabiliza a saga da maldade no romance de Octávio de Faria justifica a pertinência da discussão acerca da presença

do Mal e, conseqüentemente, do demônio em sua obra, uma vez que somente esse olhar para dentro nos conduz a terreno tão traiçoeiro. Por sua vez, é muito acertada a escolha do autor em retratar tal particularidade em seres em momento de formação das suas convicções, porquanto na adolescência tudo é mais impetuoso.

A loucura da carne que acomete Pedro Borges e Reni e os torna protagonistas da saga da maldade na ficção cíclica octaviana determina o destino dos dois e daqueles que cruzaram seu caminho, como é o caso de Branco Barros e Padre Luís. O que já se mostrava repugnante no primeiro, torna-se ainda mais sórdido na segunda, esta que entre os perfis femininos é o reflexo perfeito da vilania, tendo em vista que o requinte das armadilhas que ela estrutura são bem mais demoníacas, justificando a ideia de possessão que a narrativa vai evidenciando.

Por conseguinte, não podemos deixar de considerar que a sordidez dos dois personagens é essencial para a estrutura dos quinze romances que compõe a *Tragédia Burguesa*, razão da existência e da luta dos *seres espirituais* a que alude Pedro Américo Maia acima. O embate dessas forças invisíveis que muitos ignoram é o *leitmotiv* da literatura de Octávio de Faria, cuja voz nos chama a acreditar e a combater essa presença oculta e constante do *Senhor do Mundo* em nosso cotidiano.

REFERÊNCIAS

ADONIAS FILHO. *Tragédia Burguesa*. In: Octavio de Faria. *Tragédia Burguesa*. Vol. I Rio de Janeiro: Pallas, 1985, p. 33 – 65.

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

DANTAS, Raymundo Souza. *Bernanos e o Problema do Romancista Católico*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955. 25 p.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 191 p.

FARIA, Octávio. *Cristo e César*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937. 404 p.

FARIA, Octávio. *Mundos Mortos*. Vol. I. Rio de Janeiro: Pallas, 1985. 167 p.

FARIA, Octávio. *Os Caminhos da Vida*. Vol. I Rio de Janeiro: Pallas, 1985. 220 p.

- FARIA, Octávio. *O Anjo de Pedra*. Vol. II. Rio de Janeiro: Pallas, 1985. 382 p.
- FARIA, Octávio. *Os Loucos*. Vol. II. Rio de Janeiro: Pallas, 1985. 249 p.
- FARIA, Octávio. *O Senhor do Mundo*. Vol. III. Rio de Janeiro: Pallas, 1985. 300 p.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.
- LEWIS, C. S. *Cartas de um Diabo a seu Jovem Aprendiz*. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017. 208 p.
- MAAS, Wilma Patrícia M. Dinardo. *O Cânone Mínimo*. São Paulo: UNESP, 2000. 271 p.
- MAIA, Pedro Américo. *A Tragédia Burguesa da Adolescência*. São Paulo: Loyola, 1980. 180 p.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004. 520 p.
- MOKREJS, Elizabeth. Tragédia Burguesa de Octávio de Faria: O Significado do Adolescente. *Revista da Faculdade de Educação*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 15-32, 1980.
- NASCIMENTO, Esdras. *Octávio de Faria contra a parede*. In: Octávio de Faria. *Tragédia Burguesa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Pallas, 1985. p. 173 – 178.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 2007. 817 p.
- STANFORD, P. *O Diabo: uma biografia*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- VICENZIA, Ida. *O Teatro Católico de Octávio de Faria: Sob o signo da angústia*. Rio de Janeiro: Ponteio: FAPERJ, 2013. 238 p.
- VILLAÇA, Antônio Carlos. *Octávio de Faria, o padre, o adolescente, o Demônio*. In: Octávio de Faria. *Tragédia Burguesa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Pallas, 1985. 285 – 288 p.

**O VÉU DO DIABÓLICO NA LITERATURA CEARENSE:
UM ESTUDO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DO DIABO
NO ROMANCE *OS VERDES ABUTRES DA COLINA*, DE
JOSÉ ALCIDES PINTO**

Ana Tamires da Silva Oliveira

**AS REPRESENTAÇÕES DO DIABO EM OS VERDES ABUTRES DA
COLINA**

Os Verdes Abutres da Colina trata da origem e desenvolvimento da comunidade de Alto dos Angicos de São Francisco do Estreito e nele o leitor é posto diante do mito adâmico, que traz o homem como uma problemática central. Esse mito de origem apresenta o personagem Antônio José Nunes como homem primordial da aldeia, que representa a experiência do começo: ele é o primeiro homem a adentrar o espaço que está identificado com o paraíso e o primeiro a macular esse território.

Antônio José Nunes é um português que chega ao litoral de Santana do Acaraú ao ser despejado da embarcação pelos outros companheiros de viagem. O personagem se depara com uma terra nova, inabitada e prontamente se coloca como uma espécie de Adão para aquele território que lhe pareceu um paraíso. Porém, ao desbravar o lugar desconhecido, acaba se deparando com uma aldeia dos índios Tremembés e, depois de ganhar confiança, rapta a índia Janica ainda criança e a transforma em sua mulher.

Esse ato de violência inaugura no romance uma atmosfera maligna associada à presença do coronel, pois mancha a ideia de paraíso edênico, desenvolvida ao longo do texto. A mancha é resultado da falta, do pecado e o homem se coloca na condição de desviante da ordem divina. Ora, o pecado, a mancha, a culpa e o desvio são símbolos que constituem o mal diabólico.

O diabo é uma das representações mais antigas do mal e a que mais se aproxima do homem, pela via do medo e do absurdo existencial. Ele é, no imaginário ocidental, uma forma extensamente difundida de manifestação maligna porque “as metamorfoses da figura do Mal em nossa cultura falam igualmente da infelicidade dos homens no seio da sociedade” (MUCHEMBLED, 2001, p. 14). O diabo se aproxima dos homens naquilo que têm em comum: o sofrimento.

O mal do sofrimento, diz Paul Ricoeur (2013), é um preço a se pagar pelo desvio do homem. Mesmo não sendo a única forma de manifestação do mal, a imagem do diabo tem grande visibilidade e força, desde o século XII do período medieval. Presenciamos, nesse período da história, a expansão do maligno endossada por um discurso enfático acerca da monstruosidade e hostilidade do diabo, dando à figura diabólica um vasto campo de atuação para agir autonomamente e em oposição ao que se compreende como bem e bom. Desde o mito adâmico, ambientado no Éden, ele é posto como secundário e seu papel será sempre o de opositor.

Jacques Le Goff considera o diabo medieval uma potência que congrega um conjunto de causas negativas; ele é, ao mesmo tempo, “encarnação do mal, oponente das forças celestes, tentador do justo, inspirador dos ímpios e dos pecadores, verdugo dos condenados, ele é onipresente e seu terrível poder se faz sentir em todos os aspectos da vida e das representações medievais” (LE GOFF, 2017, p. 358). Essa compreensão da figura diabólica garante-lhe um lugar dentro de um sistema religioso, apontando as relações às quais se encontra incorporado.

A crença nessa manifestação maligna é enraizada na vivência dos homens comuns, a qual reforça o imaginário coletivo. Pertencer ao imaginário coletivo é bastante importante para o enraizamento do temor ao diabo no seio de sociedades diversas, ao longo do tempo. Durante o período medieval muitos foram os meios, até artísticos, usados pela igreja para fazer com que essas imagens se estabelecessem no cotidiano das pessoas comuns:

A arte produz um discurso bastante preciso, muito figurativo, sobre este reino demoníaco, colocando detalhadamente, a título de exemplo, a noção de pecado, a fim de melhor induzir o cristão à confissão: “Meter medo nele produz um choque emotivo que leva a

fazer agir e a fazer confessar.” Em outros termos, a encenação satânica e a pastoral que a ela se reporta desenvolvem a obediência religiosa, mas igualmente o reconhecimento do poder da Igreja e do Estado, cimentando a ordem social como recurso a uma moral religiosa. (MUCHEMBLED, 2001, p. 35)

O interesse da igreja ao inserir uma espécie de “pedagogia do medo” não está relacionado unicamente à finalidade de cuidar para que o homem não se desvie do caminho do bem, mas para manter-se numa condição privilegiada de poder, a fim de exercer soberania nos lugares onde a fé cristã estava inserida, nas metrópoles e nas colônias em que os clérigos se encontravam em pleno processo de catequização.

Na narrativa de *Os Verdes Abutres da Colina* notamos que a ideia de território colonial reflete-se no espaço narrativo do romance: a aldeia de São Francisco do Estreito. Em cartas medievais sobre a terra brasileira, Frei Vicente de Salvador envia para a metrópole suas observações sobre o território recém-descoberto. Nos seus escritos o frei associou “esta porção imatura da terra” ao âmbito das possessões demoníacas: sobre a colônia nascente, despejou toda a carga do imaginário europeu, no qual, desde pelo menos o século XI, o demônio ocupava o papel de destaque. [...] O Brasil, colônia portuguesa, nascia assim sob o signo do Demo[...].” (SOUSA, 2009, p. 43). Nessa compreensão, era essencial que o povo entendesse que, de um ponto de vista cristão, satã é um adversário e deve ocupar “um imaginário terrível e obsessivo” Muchembled (2001).

Nas colônias do Novo Mundo, esse imaginário se estabeleceu e se intensificou com a crença de um demônio interior. É importante ressaltar que o cristianismo lutou contra crenças e práticas que considerou pagã, mas sem poder destruí-las completamente. Essas práticas resistem, de certa maneira, ao serem absorvidas e remanejadas para um contexto diferente; a própria noção cristã do diabo tem empréstimos culturais diversos, que foram ressignificados. Por isso, muitas das representações do diabo têm formas e características de deuses de outras culturas.

A aldeia de Alto dos Angicos de São Francisco do Estreito se encaixa como um pedaço desse novo mundo, na medida em que absorve as crenças trazidas pelo colonizador português e toda a sua constituição cultural e

social praticada antes da chegada dos padres cristãos torna-se prática pagã e, conseqüentemente, proibida.

O demoníaco só é elemento marcante na narrativa em razão do extravio do homem e sua queda numa condição de desamparo. A figura divina parece se afastar da aldeia, cedendo espaço para o(s) demônio(s) para que cumpra o seu papel de causar desgraças. O texto permite essa interpretação porque dentro da simbólica do pecado, “o penitente experiencia o ataque dos demônios como sendo a contrapartida do afastamento de deus” (RICOEUR, 2013, p. 64).

Porém, se observarmos mais detidamente, o homem é quem sai da custódia divina. Ele mesmo se afasta pelo desvio, como pagamento dos inúmeros pecados, mas para os personagens tudo se passa como um abandono, percebido nesse trecho de *Os Verdes abutres da Colina*: “[...] não havia mais dúvidas de que o criador deixara aquelas paragens a mercê dos demônios, como se as almas que existissem na aldeia estivessem marcadas com o estigma do diabo [...]” (PINTO, 2000, p. 27).

Na primeira parte do romance, sob a custódia do Asceta, os demônios aparecem apenas como ameaça para a comunidade, o demoníaco manifesta-se concretamente somente na segunda e terceira parte do romance. Nessas duas partes, o padre Tibúrcio, neto do Asceta, empreende a batalha contra os demônios.

Os personagens convivem a todo instante com o medo das conseqüências das ações pecadoras, pois têm consciência de que suas faltas podem incorrer em castigos, punições. Com o aparente abandono de Deus, o povoado acaba ficando à mercê das desgraças e maldições dos demônios, gerando a noção de que talvez o “criador” tenha permitido que os demônios dominassem a aldeia, como frisam o narrador e o personagem Pe. Tibúrcio. Tal fato pode ser observado no seguinte trecho do romance: “[...] não havia mais dúvida de que o criador deixara aquelas paragens à mercê dos demônios, como se as almas que existissem na aldeia estivessem todas marcadas com o estigma do diabo” (PINTO, 2000, p. 27).

O demônio espreeita a vivência da comunidade desde o início dos tempos, se opondo ao poder divino, porque a figura de “Satã sempre esteve

envolvido na questão do poder. Averso do corpo eclesial, ele também é a imagem do mau poder” (BRUNEL, 1998, p. 329).

O advento do demônio na aldeia apresenta características semelhantes às divinas, porque a entidade também parece ser onipresente, onisciente e onipotente. Deste modo, “[...] o Diabo, está em todas as partes e em nenhuma – acompanha-nos no sofrimento cotidiano, na indecisão da vigília, no lívido horror dos pesadelos” (COUSTÉ, 1996, p. 61). Na vigência de sua onipotência, os demônios assumem diversas formas dentro do texto, tendo o poder de, como já citado, estar em vários lugares, agindo de diversas formas, sob vários aspectos, ou seja, podem ser múltiplos para potencializarem as desventuras dos personagens.

Em *Os Verdes Abutres da Colina*, a presença demoníaca é descrita pela primeira vez a partir de umas das falas do personagem curandeiro João da Mata: “Conheço bem as manhas do demônio. [...] Eles são um só, se multiplicam como formigas no inverno, mas se a gente pudesse matar um, mataria a todos, entende?” (PINTO, 2000, p. 24). João da Mata sente que o espírito do demoníaco se espalha pela aldeia; ele se identifica como conhecedor das “manhas” da entidade por causa das práticas de curandeiro e benzeduras e, segundo ele, esse poder lhe foi dado pelo próprio Diabo.

Sobre a presença demoníaca no espaço alcidiano, Paulo de Tarso Chaves afirma:

Tudo o que está ligado ao diabo, pelo que vimos, é sinônimo de destruição, de traição, enfim, de tudo o que está ligado ao mal. O diabo é uma entidade que tem na metamorfose sua principal característica. Isso implica que a sua identidade é, ao mesmo tempo, uma e nenhuma, [...] é primordialmente mimético e, por isso mesmo, essencialmente ambíguo. O diabo, por conta desse mimetismo, assume várias entidades, cuja corporificação modifica-se de acordo com o tempo e com a cultura de cada povo. (CHAVES, 1999, p. 76)

Os personagens imersos nesse espaço diabólico são tomados pelo feitiço maligno, sem poder fugir dele, mesmo que a existência de tal potência não seja uma crença compartilhada por todos, como diz Baudelaire: “[...] é mais difícil para as pessoas deste século acreditar no

diabo do que amá-lo. Todo mundo o serve e ninguém acredita nele. Sublime sutileza do Diabo” (BAUDELAIRE, 2011, p. 239).

Usando de sua sutileza, o diabo aparece metamorfoseado em formas diversas. No decorrer do texto, a entidade se apresenta como um ser incorpóreo capaz de assumir identidades múltiplas: abutre, bode, fenômenos naturais etc. Nessa perspectiva, o diabo alcidiano se faz amorfo para agir do modo que mais atinge o homem, potencializando suas desgraças.

Esse pensamento foi muito difundido no período medieval e, segundo Brunel (1998), a própria natureza do diabo tende à diversidade, à mutação. As muitas aparências que pode assumir são exatamente o que o torna imperceptível e perigoso. As várias identidades do diabo funcionam como uma rede de arrasto, espreitando os personagens de forma imperceptível até o momento propício para puxar todos para seus domínios. Os demônios alcidianos se configuram no texto como animais: abutres e bodes; e como forças externas da natureza: enchentes, secas, ventos, tempestades de poeira. Também aparecem sob o pretexto de atmosfera, um vírus que entra no corpo do homem, deteriorando-o de dentro para fora.

O DIABO ANIMALESCO: OS ABUTRES VERDES E A DOENÇA DOS BODES

A discussão sobre os abutres levanta uma primeira questão: porque José Alcides Pinto fez opção por usar a palavra “abutres” e não “urubus” como é mais comum no Ceará e nas regiões interioranas. O autor sempre fez questão de salientar que os urubus são animais que ganharam sua admiração desde a infância, e sempre atribuiu certo mistério àquelas figuras que povoavam o céu da sua imaginação (CATUNDA, 1999).

A escolha do termo abutre gera uma imagem muito mais incomum que a do urubu, o que ajuda a acentuar o tom de ruína crescente no romance, reforçando a ligação da figura do abutre com o negativismo e a desgraça que envolve o povoado de Alto dos Angicos e a vida dos personagens. Desse modo, os abutres aparecem como seres mitológicos portadores de fortes significados, símbolos de corrosão do homem desde o

mito de Prometeu, personagem da mitologia grega que rouba o fogo sagrado dos deuses para presentear os humanos e recebe o castigo eterno de Zeus, no qual teria seu fígado devorado todos os dias por uma ave de rapina (HESÍODO, 2013). No final de cada dia o órgão era regenerado e a ave recomeçava a dilacerar Prometeu.

Os abutres, enquanto aves de rapina, se alimentam da decomposição de corpos físicos e representam a morte diretamente, o que pode acentuar o clima de tragédia que envolve os personagens do romance de José Alcides Pinto, de modo que não é por acaso que eles aparecem na narrativa acompanhando o cortejo fúnebre do coronel:

Os verdes abutres da colina também se fizeram presentes com seu grasnar soturno, carregado de sons escuros e pesados. Como um esquadrão cobriam os céus de asas abertas, unidos uns aos outros, como jamais foram vistos assim. Todos levantaram a cabeça quando a farândula verde-escura projetou sua sombra achatada pela legião do cortejo. E sem se saber explicar continuaram voando ao ritmo dos passos das criaturas até chegar ao cemitério. Enquanto o corpo do ganhão não desapareceu na terra, se detiveram parados no espaço, inexplicavelmente, como uma colagem, as asas imóveis, fortemente amarradas umas às outras, num silêncio pesado e ameaçador, carregado de expectativa, até o corpo do ganhão se afundar de vez na terra. (PINTO, 2000, p. 23)

Há uma identificação dos abutres com o morto do texto alcidiano porque eles têm a necessidade de ver o desaparecimento do corpo do coronel, simbolizando que tais criaturas desejam absorver esse cadáver e garantir-lhe a morte. Na tradição greco-romana o abutre é um animal portador de presságios, na narrativa em questão o presságio que eles trazem é o da ruína, por isso o silêncio dos abutres é ameaçador e carregado de expectativas.

O abutre relacionado à morte caracteriza o desaparecimento de uma condição, pois são animais que literalmente devoram o que está apodrecido, se alimentando da morte de outro ser. Sendo assim, parte da sua missão é fazer sumir a matéria daquilo que encontrou a morte. Introduzem, assim, a ideia de um mundo desconhecido, que pode estar relacionado com o céu ou o inferno. Já o verde, reconhecidamente símbolo de esperança e regeneração

da vida, pode ter significado negativo, opondo os princípios de vida e morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015).

No estudo *A Semântica das Cores na Literatura Fantástica*, Vicente de Paula Jr. defende que o verde é uma cor que carrega o significado de transição entre duas forças (PAULA JUNIOR, 2011, p. 134). Ainda segundo o autor, é a cor mais comumente associada ao sobrenatural nas narrativas fantásticas. Seu caráter transitório pode se relacionar ao elemento de vacilação entre real e irreal, próprio dos textos fantásticos. Em outros trabalhos de José Alcides Pinto, o verde também aparece com a conotação de mistério e sobrenaturalidade, como no poema “Verde que te quero azul”, em que o eu lírico interpreta o verde como elemento metafórico:

Verde que te quero azul:
verde verde verde ver-te
no azul do olho imantado.
Verde azul do tempo/invento
verde do Verbo Encarnado.
(PINTO, 1993, p. 54)

No romance, assim como no poema, o verde é uma matéria constantemente repetida que nunca é apresentada com clareza, envolvida que está na atmosfera metafórica, assumindo o papel de algo que sempre retorna ao centro da discussão. No romance o verde também é ruminado, mastigado e engolido, mas não ingerido, voltando para ser mastigado tantas vezes quantas forem necessárias.

O verde na crença popular ocidental é associado ao diabo, que aparece muitas vezes representado com essa cor pelo fato de assumir traços iconográficos do deus Pã, deus grego dos bosques. Depois que o cristianismo passou a considerá-lo um deus pagão, sua imagem foi associada ao diabo, seja por causa da cor, dos cornos ou da semelhança com o bode, questões que trabalharemos mais adiante.

Desta maneira, podemos afirmar que os verdes abutres são uma forma de manifestação do demoníaco na aldeia, como declara o narrador: “Ninguém mais poderia ter dúvidas que aquele estranho cortejo que vinha escurecendo o espaço fosse enviado pelo demônio” (PINTO, 1999, p. 164).

Em outro momento, o narrador afirma: “Os demônios de Alto dos Angicos- os verdes abutres da colina- eram piores e mais ferozes que os de Almofala, porque entravam no juízo do povo e o deixavam de mente parada.” (PINTO, 2000, p. 44). Almofala era o território em que estava estabelecida a aldeia dos índios Tremembé, semelhante à aldeia de Alto dos Angicos, pois, assim como os descendentes do coronel, “[...] todo nativo, rebento dos Tremembé, trazia o diabo no couro, herança dos pajés feiticeiros mais antigos de sua tribo” (PINTO, 2000, p. 44).

A relação desse animal com a destruição aparece no trecho abaixo:

Era o fim de tudo. A tempestade de areia crescia e avançavam num barulho ensurdecedor [...] a tempestade de poeira entrou no povoado com os verdes abutres da colina, como se previra. E os tetos das casas foram atirados distantes, e um grande incêndio irrompeu no povoado. As labaredas, açoitadas pelos ventos, se levantavam altas, devastando tudo em um segundo. (PINTO, 1999, p. 266)

A cena citada é contada mediante a óptica de padre Tibúrcio, que observa da sua fazenda (localizada fora da aldeia de Alto dos Angicos) a aproximação dos abutres que surgiam raivosos para acabar com a vida dos descendentes do coronel Antônio José Nunes e varrer a comunidade da história, transformá-la em chamas (Figura 23).

Em vários momentos dos romances os abutres aparecem como o espírito maligno, cumpridor da maldição sobre a vida da comunidade e a presença das aves sempre está associada a desgraças: “Quando os verdes abutres voassem sobre o povoado, precedidos de grande ninhada, arrancariam os olhos das criaturas e arrombariam o fundo e mergulhariam no tubo intestinal, como faziam as carniças, e deixariam as vítimas ocas como tabocas” (PINTO, 2000, p. 107).

Durante o romance nos deparamos também com a afirmação de que o diabo do corpo do coronel se juntou aos verdes abutres da colina, depois da morte do patriarca.

Quanto à figura animalésca do bode, José Alcides Pinto dá outro significado para sua existência. Na aldeia de Alto dos Angicos o animal é envolto em superstição. Manifestando-se de forma mais comedida, se comparado aos abutres, o bode aparece como uma proibição aos moradores,

haja vista que o padre Tibúrcio acredita que a inclinação para o pecado tem origem no consumo da carne de bode.

No texto bíblico (BÍBLIA, 2017, p. 168), o bode aparece também associado à ideia de pecado, como parte da Festa da Expição, ritual hebreu denominado Yom Kippur. Durante a festa, o sacerdote recebia dois bodes, um dos bodes era imolado e o outro liberto. Antes de libertá-lo o sacerdote passava a mão sobre o animal como sinal de que lhe repassava os pecados do povo. Em seguida, o bode expiatório (carregado com os pecados) era enviado para o deserto e abandonado. Nesse ritual o bode representa “a parcela demoníaca do povo, o peso dos seus pecados; ele leva esse peso (ou carga) para o deserto, local do castigo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 135).

Não podemos nos esquecer de que o animal também está ligado culturalmente à figura de Pã, o deus-bode da natureza. Tal personagem é fruto da mitologia pagã e pode assumir várias formas, obedecendo aos impulsos de uma natureza satírica, caprina e fálica-erótica. Para os gregos, Pã possuiria aspectos da natureza e poderia ser encontrado nela, pois muitas religiões politeístas estavam ligadas aos aspectos naturais. Porém, o cristianismo suprimiu essa natureza do personagem e o converteu “no diabo e patas de bode” (HILLMAN, 2015).

A estigmatização do deus-bode se deveu também ao seu comportamento extremamente erótico e lascivo. A causa dessa conduta é espontânea e a sua origem é obscura, forçando uma realidade sexual. Dessa forma, “as mensagens de Pã no corpo se tornaram apelos do Diabo” (HILLMAN, 2015, p. 95).

Antônio José Nunes recebe a denominação de “bode reprodutor” por ceder à lascívia e ouvir os apelos do diabo. Evidentemente, essa ideia está relacionada ao comportamento erótico do coronel, sempre pronto para o sexo, despertando os desejos mais incontrolláveis em todas as mulheres, sem que lhe importassem “cor, idade e parentesco”. Não há, no texto alcidiano, qualquer menção ao animal que não esteja ligada à mancha, símbolo do impuro.

Na aldeia de Alto dos Angicos o consumo da carne de bode era proibido, devido à crença de que o animal era maligno e poderia contaminar

os moradores. Em muitos trechos dos romances o consumo da carne de bode é referido como uma “porção demoníaca” do homem alcidiano. A carne de bode, alimento que deveria saciar e nutrir, acaba sendo responsável por um quadro de demência generalizada na aldeia:

[...] corria o boato (e no povoado de Altos dos Angicos os boatos jamais deixaram de correr) que a doença da mente do povo era oriunda do consumo da carne de bode e, também, da consanguinidade, porque a reprodução era feita na mesma espécie, já que para povoar a aldeia o coronel cobria as filhas de suas mulheres que, por vezes, eram filhas de suas filhas. (PINTO, 2000, p. 96)

“A doença da mente dos moradores”, citada pelo narrador, diz respeito a um período em que a aldeia enfrenta uma onda de perda de memória generalizada. Em dois momentos do romance os moradores são acometidos por um esquecimento profundo: o primeiro episódio acontece no passado, quando o coronel Antônio José Nunes ainda vive. O segundo episódio ocorre no presente da aldeia, fato bastante preocupante para padre Tibúrcio, que considera o esquecimento uma doença antiga que retorna ao povoado.

O consumo da carne de bode é responsabilizado por causar a mazela na comunidade nas duas vezes em que os habitantes perdem a memória. Antes da segunda onda de esquecimento, as mulheres grávidas são tomadas por “um desejo irrefreável de voltar a comer a carne de bode. E logo os primeiros foram abatidos, e ninguém mais quis saber de comer carne de gado” (PINTO, 2000, p. 105).

O retorno do consumo implica no retorno da doença com a sua característica curiosa de atacar a razão dos personagens, corroendo os seus pensamentos racionais com o objetivo de deixar todos que consomem a carne vulneráveis ao alastramento de superstições.

Segundo Robert Muchembled, a intensa representação do diabo em forma de animais é proveniente do período conhecido como Idade Média Tardia, que apresentou uma forte tendência de afastar a imagem do diabo de uma esfera humana (representado de forma grotesca e com deformações antes desse período) empurrando-o “[...] em direção a um universo animal

tornado mais inquietante a partir do século XII” (MUCHEMBLED, 2001, p. 39).

O DIABO INCORPÓREO OU “OS CAPRICHOS DA NATUREZA”¹

A relação da natureza com um desígnio maligno transborda na obra. O narrador escolhe ressaltar os fenômenos naturais comuns naquela região do Ceará, fundamentais para a construção do romance. O destaque das estações chuvosas e secas afetando diretamente a vida dos personagens na região de São Francisco do Estreito reflete a realidade.

A presença enfática desses dois períodos acontece porque cada estação potencializa as desgraças dos moradores. As cenas do inverno e da estiagem fogem ao natural; o ambiente em que seus personagens estão inseridos é paradoxal, pois o homem que em certo momento está ligado ao seu ambiente, é também vítima dele.

No texto revela-se, algumas vezes, que a aldeia era assolada pelos caprichos da natureza, evidenciando uma conotação negativa dessas manifestações das forças do ambiente. O autor evidencia, já em seu primeiro romance, *O Dragão*, esses dois fenômenos naturais próprios da região cearense banhada pelo rio Acaraú, que sofre com as cheias e as secas dos períodos de estiagem. Desde o primeiro romance percebemos como essas forças estão ligadas ao infortúnio. Sobre os impactos da seca, observemos o seguinte trecho:

A seca mexera com o juízo de muita gente. Tivera que arrancar, com as unhas, raízes de macambira para sobreviver com a família. A morte diária do açude o alucinava. A água fugindo num abrir e fechar de olhos. O açude virando um poço, uma cacimba. Esqueletos por toda parte. As avoantes picando os olhos da multidão, ferozes

¹ Expressão usada pelo narrador de *Os Verdes Abutres da Colina* ao referir-se às desgraças causadas na aldeia por ocasião da violência de alguns fenômenos naturais, como as secas e enchentes do rio Acaraú.

como lobos. As criaturas – naturezas mortas, fluindo. (PINTO, 1999, p. 140-141)

A imagem de degradação e sofrimento dos moradores da aldeia de Alto dos Angicos é uma expressão forte no texto. Percebemos que, junto com a morte do açude, o desespero humano se acentua e o cenário repleto de esqueletos e povoado por aves de rapina traz a atmosfera de morte.

Em *Os Verdes Abutres da Colina* também ocorre essa ideia de desfalecimento dos personagens e o fenômeno da seca é usado como metáfora para a situação em que a comunidade se encontra. Em determinado momento, o padre Anastácio Frutuoso da Frota compara a aldeia com um rio em período de estiagem:

A aldeia estava entregue à sua sorte, como um rio, que as águas podem minguar ou crescer, dependendo do curso de suas nascentes ou, no pior das desgraças, secar de uma vez. Se a sorte da aldeia dependesse agora de sua comunidade, o lugar estaria, exatamente, na situação de um rio morto [...] tudo podia melhorar ou piorar, só que piorar seria impossível, porque o pior parecia já ter acontecido ou estar acontecendo agora. (PINTO, 2000, p. 38)

A percepção que padre Anastácio faz da situação calamitosa da aldeia é bastante forte, pois ele enxerga que a vida na comunidade se encaminha para a “situação de um rio morto”, se esvaindo. A natureza, então, é mostrada como aquilo que ajuda a castigar, desferindo toda a negatividade de um fenômeno danoso. No entanto, toda essa problemática não é exclusividade das secas, ela também aparece nos episódios que retratam as cheias, como fica evidente nesse trecho de *Os Verdes Abutres da Colina*:

Muitos animais morriam ilhados nas enchentes do Acaraú e apodreciam no quadro das ruas, pois o rio chegava a entrar nas casas, e quando as águas recuavam deixavam os cadáveres inchados entalados nos becos, no patamar da igreja e por todos os lugares. A podridão era insuportável. (PINTO, 2000, p. 27)

A seca no Ceará conota a ideia de morte, de corrosão do homem. As águas, as chuvas, as cheias do rio não significam o contrário da seca e complementam o significado da escassez. A água, no texto alcidiano é uma afirmação da morte, a chuva, universalmente reconhecida como a

manifestação da presença celeste e sempre presente nos rituais de fertilidade, tem esse significado invertido, já que aparece no texto como um desígnio do diabo: “As chuvas só pararam quando entenderam de parar, como se o diabo, satisfazendo seus caprichos perversos, olhasse a região e dissesse para si mesmo: agora basta. Estou farto de desgraça” (PINTO, 2000, p. 27).

O ser estranho que vive no “ar do tempo” é mais uma das formas da metamorfose do diabo e se configura extremamente nociva, pois está na atmosfera do povoado, atuando no ar que os indivíduos respiram, se instalando no seu interior e destruindo de dentro para fora. Ele transforma a memória dos personagens em esquecimento, fazendo com que os moradores fiquem como “[...] bagaço inútil, de que se extraiu todo o suco” (PINTO, 2000, p. 32).

É interessante perceber como a estranheza da atmosfera afeta diretamente o ambiente dos personagens, afinal, havia algo de muito estranho “[...] no ar, penetrando, se movimentando por dentro das partículas, [...] como os resíduos de um vírus latente, de um germe, um vírus perigoso, e que um dia poderia crescer e explodir no espaço como um ovo peçonhento, ameaçando a vida da comunidade” (PINTO, 2000, p. 68). A existência dos moradores está sob constante ameaça de destruição porque é o castigo que está destinado a todos.

No ano de 787, o segundo Concílio de Nicéia “atribuiu aos anjos e aos demônios um corpo sutil, da natureza do ar ou do fogo” (MUCHEMBLED, 2001, p. 20). O corpo sutil do diabo enquanto “ar” pode se incorporar a outras formas que pertencem à mesma natureza, por isso, é possível que o demônio que habita o ar da aldeia possa aparecer na forma de vento e tempestades de poeira.

A impetuosidade do espírito demoníaco age utilizando os personagens como seus hospedeiros na instalação de um espaço infernal, e, uma vez dentro deles, se manifesta sob a forma de uma loucura epidêmica. Os ventos também aparecem acompanhados dos verdes abutres da colina, sempre precedidos por tempestades de poeira: “Era o fim do mundo que chegava com todos os seus horrores. E as tempestades de poeira começaram a castigar o povoado como nunca. A grande ninhada de mil ovos que os

verdes abutres da colina estavam chocando na serra do Mucuripe [...]” (PINTO, 2000, p. 105).

Os ventos contaminados transformam em doenças o ar que os personagens respiram e o espírito maligno acaba agindo mais fortemente sobre a natureza humana. O mal tornado atmosfera, penetra na cabeça do homem, transformando suas convicções e crenças em loucura. O personagem João Pinto de Maria é citado apenas uma vez em *Os Verdes Abutres da Colina*, representando a loucura diabólica, que parece ser adquirida através do “ar contaminado” da aldeia.

Como João Pinto de Maria aparece apenas uma vez no romance estudado, vamos utilizar trechos do romance que José Alcides Pinto escreveu para tratar de tal personagem, trata-se do romance *João Pinto de Maria – Biografia de um louco*. Nesse outro romance a loucura também é posta como algo que estava impregnado na comunidade, já que funciona como uma continuação de *Os Verdes Abutres da Colina*, conforme o trecho abaixo:

A loucura parecia ser uma doença comum no povoado. Francisco das Chagas Frota, Nazaré Donato, Messias Lourenço e tantos outros que nem valia a pena enumerar. Parecia ser um mal de origem que atacava a comunidade. Os doidos começavam a aparecer em número maior do que nunca. Com o passar dos anos, em toda a família havia um louco. (PINTO, 1999, p. 308)

Grande é a profusão de loucos no povoado, como se observa na citação acima, e entre esses loucos está João Pinto de Maria. Essa forma de manifestação demoníaca² é tida como epidêmica, devido à fácil propagação pelo ar. Por mais que se preservasse no caminho do bem e não se importasse com a presença do diabo na aldeia, o mal o alcança. O paradoxo da narrativa acontece no momento em que, mesmo não acreditando na figura do Diabo, João está fadado à herança maldita.

² A loucura como uma forma de manifestação demoníaca é uma perspectiva pertencente ao texto alcidiano, desenvolvida dentro do contexto supersticioso que a obra traz. Não faz quaisquer referências a conceitos desenvolvidos fora do texto literário.

O demoníaco está presente como uma das faces do mal, cumpridor das maldições. Esse último sobrevivente da raça se encontra em outro plano, apartado do pecado, e João Pinto de Maria, apesar de ser um homem bom, é aquele “[...] para quem as portas do inferno estariam abertas logo que deixasse o mundo” (PINTO, 1999, p. 345). A maldição se extingue junto com ele.

Essa é a ideia permanente na escrita alcidiana, deixando a forte constatação de que toda transgressão efetuada reclama um sofrimento, e que o mal não tem começo ou fim, ou seja, “ele põe agora e sempre aqui esteve: começar e continuar” (RICOEUR, 2013, p. 47), numa constante movimentação. Então, no exato instante entre o começo e a continuidade, nesse pequeno espaço transitório, acontece o desvio que antecede a mancha; e toda mancha reclama uma vingança, um purificar-se.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- BÍBLIA. Português. *A Bíblia Sagrada*. Nova edição rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 2017.
- BRUNNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. 3ª edição, Brasília: Unb, 2000.
- CATUNDA, Márcio. *Na Trilha dos Eleitos V I*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1999.
- CHAVES, Paulo de Tarso (Pardal). *O Espaço Alucinante de José Alcides Pinto*. Fortaleza: EUFC, 1999.
- CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números)*. 28ª ed. São Paulo: José Olympio. 2015.
- COUSTÉ, Alberto. *Biografia do Diabo: O diabo como a sombra de Deus na história*. Trad. Luca Albuquerque, 2. ed., Rio de Janeiro: Record, 1997.
- HESÍODO, *Teogonia*. Trad. e intro. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.
- HILLMAN, James. *Pã e o Pesadelo*. São Paulo: Paulus Editora, 2005.

- LE GOFF, Jacques.; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário analítico do Ocidente medieval. volume 1*. Tradução coordenada por Hilário Franco Júnior. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- MUCHENBLED, Robert. *Uma História do Diabo: Séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom Tempo, 2001.
- PAULA JUNIOR. Francisco Vicente de. A semântica das cores na Literatura Fantástica. In.: *Entrepalavras*, Fortaleza - ano 1, v.1, n.1, p. 129-138, ago/dez 2011.
- PAULA JUNIOR. Francisco Vicente de. O Dragão. In.: PINTO, J. A. *Trilogia da Maldição*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- PAULA JUNIOR. Francisco Vicente de. João Pinto de Maria: Biografia de um louco. In.: PINTO, J. A. *Trilogia da Maldição*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- PAULA JUNIOR. Francisco Vicente de. *Os Verdes Abutres da Colina*. 6 ed. Fortaleza: Edições UFC, 2000.
- PAULA JUNIOR. Francisco Vicente de. *Os Verdes Abutres da Colina*. 8º ed. Revista e aumentada. Fortaleza: Edições Livro Técnico, 2001.
- PAULA JUNIOR. Francisco Vicente de. *A Simbólica do Mal*. Trad. Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013.
- SOUSA, Laura de Mello e. *O Diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HERANÇA LUCIFERIANA EM ANTERO DE QUENTAL

Ayanne Larissa Almeida de Souza

INTRODUÇÃO

Antero de Quental foi considerado o maior poeta-filósofo em língua vernácula e uma tal designação convida a repensar e a refletir sobre a produção literária que concretizou Antero enquanto um poeta de rupturas, não somente no que concerne à negação da tradição – que ele tão ferozmente soube atacar -, mas também uma negação da própria ruptura que ele próprio produziu.

A poesia anterioriana insere-se no Realismo lusitano ainda que sua obra seja marcada por uma metafisicidade e por uma busca ontológica que valeram ao poeta o epíteto de *filósofo*. Essa característica por si só seria capaz de provocar questionamentos sobre até que ponto poderíamos considerá-lo enquanto um poeta realista.

Contrapôs, com sua poesia, a imanência mediante a busca por respostas aos questionamentos humanos existenciais, as indagações ontológicas que a consciência do ser coloca-se e que constitui a essência mesma desse ente específico, que é o indivíduo humano. O que sou? Por que sou? Para que sou? Para onde vou? O que é a morte? Todas essas problemáticas surgem na produção poética anterioriana e fá-la transcender o plano de imanência na direção de uma poesia marcadamente metafísica, o que destoa - senão completamente, ao menos de maneira contundente - da ideologia que o poeta se propunha dentro movimento estético do Realismo.

Entretanto, como salienta Magda Costa carvalho (2006), foi no plano da imanência que o poeta extraiu ferramentas para tecer conceitos cuja finalidade é dar conta da falta de sentido do mundo fenomênico e transitório. As imagens da poesia de Antero emergem como símbolos e não se reduzem à mera plasticidade e às descrições imagéticas.

São, portanto, resultados concretos de ideias que tinham por objetivo atingir a perfeição de uma Verdade. Eram expressões do imaginário

anteriano, não apenas impressões da realidade concreta. Segundo Fidelino de Figueiredo (apud NOVAES COELHO, 1965, p. 67), Antero, tanto em sua produção artística quanto filosófica, “só expressou um pessoal panorama da vida e do universo”, vivendo tão somente segundo o intuito de “estilizar o mundo para uso próprio e a procurar a expressão dêsse estilo...”.

Percebemos que a poesia anteriana não se coadunava completamente às pretensões realistas. Se, por um lado, Antero possuía a ânsia de universalização, também pretendida pelo Realismo, mas de uma maneira distinta, essa absolutidade não era totalmente cientificista e materialista; antes buscava uma síntese com o espiritualismo, como o próprio Antero adverte em suas *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do século XIX*.

A universalidade buscada por Antero não era aquela que reduzia a realidade – o não-eu – às fórmulas matemáticas e físicas; mas, antes, a universalidade de uma dimensão que transcendia a realidade material fora da consciência em busca de uma realidade logicamente possível, apenas pensada, para além da realidade concreta dos cientistas. E nesse aspecto, a poesia anteriana aproxima-se das ideologias simbolistas.

Antero dedicou a vida à Literatura, à Filosofia e à Política, sendo ele a principal figura, e o líder da *Questão Coimbrã* (1865-1866), uma alteração intelectual entre os eruditos de Coimbra que, por meio de textos literários, cartas e artigos de jornais, criticaram as tradições portuguesas, principalmente as instituições da monarquia e do Clero, consideradas caducas e opressoras, bem como as estéticas literárias estabelecidas e bem alicerçadas que permeavam a produção literária portuguesa à época.

O poeta queria, de uma só vez, martelar os valores aristocráticos, que se embasavam no poder do Rei e da Igreja, assim como também aniquilar os vícios poéticos caducos que, para ele e seus seguidores, limitavam a expansão criativa. Antero foi um dos principais idealizadores da alteração Coimbrã, encontrando-se no centro da polêmica literária que viria a inaugurar uma nova visão para a Literatura portuguesa no final do século XIX.

É a partir dessa imagem de um Antero revolucionário, que se indispôs com Antônio Feliciano de Castilho, seu mestre em Coimbra, e

portanto alguém que estava em uma posição elevada em relação ao jovem poeta, e mesmo uma figura importante e respeitada dentre os Românticos lusitanos, que pretendemos analisar de que maneira podemos ler a imagem da luz, tão forte na poesia anterioriana das *Odes Modernas*, obra que nos servirá de corpus, enquanto um símbolo da presença de um luciferianismo latente ainda na segunda metade do século XIX.

Mesmo em pleno século XXI, o Diabo ainda não perdeu sua majestade. Romantizado no século XIX por Byron e seus seguidores, Lúcifer, o portador da luz, foi o primeiro rebelde do Cosmos, e com esta garantia pessoal foi transformado no símbolo de todos aqueles que se rebelaram contra as normas vigentes. É a partir da imagem da luz enquanto símbolo do conhecimento, da razão, da revolução que pretendemos ler a poesia anterioriana como herdeira desse Lúcifer romântico.

A poética diz respeito aos símbolos e imagens, e mesmo as figuras que persistem e através das quais toda uma cultura ou época reconhece-se a si mesma, representa uma inversão da linguagem do cotidiano, comum, e não se dirige para fora, mas antes para dentro, na direção do interior, de um estado de espírito estruturado e expresso agora através da poesia. No caso de Antero, em forma de luz.

DE SATÃ A LÚCIFER – O DIABO ENTRA EM CENA

O Diabo é filho do seu tempo e como um fenômeno histórico foi a consciência hebraica quem forjou para as futuras gerações o que seria a imagem do Maligno, embora os hebreus não tivessem a necessidade de corporificar esse Grande Inimigo. Ao que hoje denominamos como Diabo, são creditados alguns parentescos com as antigas civilizações do chamado Oriente Próximo, assim como do Judaísmo e do próprio Islão. Sendo assim, a proximidade dele com outros deuses não deve ser, pois, ignorada, inclusive com elementos gregos clássicos, como o deus Pã e as figuras dos sátiros (Grécia) e faunos (Roma), haja vista que alguns dos elementos pictóricos desses personagens constituem-se enquanto características emblemáticas do Diabo.

Contudo, se em um primeiro momento a ideia do Mal não foi incorporada em uma figura singular, permanecendo algo indefinido, foi no século XII que o Diabo entrou em cena, saindo dos bastidores para o grande palco da História. De acordo com Robert Muchembled (2001), foi nesse momento, entre os séculos XII e XV, que a noção teológica do Mal começou a encarnar-se sob a forma aterrorizante de imagens que pintavam um Diabo quase semelhante ao humano e que, como tal, também poderia ser enganado e vencido.

O autor identifica que os elementos heteróclitos da imagem diabólica já estavam presentes na cultura popular há muito tempo, mas que foi por volta do século XII que esses mesmos elementos heterogêneos tornaram-se decisivos nas representações e nas práticas muito antes do imaginário obsessivo e terrível que viria a tomar no final do período medieval. Se o Diabo mostrou-se discreto e quase coadjuvante no primeiro milênio da era cristã, ele se insurgiria como um poder avassalador, um arqui-inimigo de Deus, um polo oposto que os primeiros padres precisariam explicar para que o Cristianismo não caísse no dualismo.

Os principais traços demoníacos não constituíam um conjunto organizado nem muito menos fixo. Surgindo de espaços geográficos distintos, dispersos pelo continente europeu, e vindos de diversas épocas, permaneceram integrados nas crenças populares, em meio às múltiplas superstições que o Cristianismo do primeiro milênio ainda não conseguira, ou não quisera, extirpar. Entende-se, nessa perspectiva, a variedade de nomes pelos quais o Diabo foi, e ainda é, denominado. *Satã*, *Lúcifer*, *Samael*, *Asmodeu*, *Belial*, *Belzebu*, etc., e tal prática servia, de certo modo, para aproximar o Diabo dos indivíduos humanos, o que ajudava a reduzir o medo e o pavor que ele poderia inspirar.

Segundo Luther Link (1998), a palavra *Satã* já existia muito antes do termo *Diabo* tornar-se comum. Essa palavra, *satã*, provém do hebraico e significa não um nome singular, de um determinado indivíduo, mas um cargo, e o significado aproxima-se do que entendemos por “adversário”: “Satã é um posto, seja de inspetor, seja de promotor. Satã é um título, não é o nome de ninguém. Satã não é o Diabo – “embora viesse a tornar-se o Diabo em comentários cristãos.” (LINK, 1998, 24). O adversário de Deus, o

Diabo propriamente dito, é chamado *Diabolos* nos evangelhos de Lucas e Matheus.

Diabolos é uma palavra de origem grega e significa “acusador” ou “difamador” e passou ao latim como *Diabolus*. E ainda de acordo com Link (1998), o que contribuiu para a confusão de nomes oferecidos a essa figura cuja máscara não esconde qualquer rosto, veio da parte dos judeus que moravam em Alexandria, no Egito, quase trezentos anos antes do nascimento do Cristo. Quando esses estudiosos judeus traduziram o *Velho Testamento* para o grego, eles também traduziram o *satã* hebraico para o grego *Diabolos*. Por essa razão, o *Diabo* do *Antigo* e do *Novo Testamento* passaram a designar um mesmo referencial embora fossem coisas completamente distintas.

Outra palavra para descrever o Diabo é *Daimon*, ou *demônio*, traduzindo-se do grego. E um *demônio*, tal como era entendido pelas civilizações antigas, era tão somente um espírito mediador entre deuses e humanos, e não eram designados nem bons nem maus. Mas de que maneira o Diabo ganhou o nome de *Lúcifer*, aquele que leva a luz?

Seguindo o estudo de Luther Link (1998, p. 28), *Lúcifer* não é o nome de ninguém, mas apenas um termo que significa “aquele que porta a luz”. *Lúcifer*, que na mitologia grega é corporificado no deus *Ésforos*, é a estrela da manhã, associado a deusa *Eos*, a aurora. Ele era filho dela, inclusive, e aparece antes mesmo do alvorecer. *Lúcifer* também foi associado ao planeta Vênus, o mais brilhante, o primeiro planeta a ficar visível no céu e o último a desaparecer ao amanhecer o dia:

Há finalmente um, o mais brilhante de todos, a que chamam Vênus, que pretendem identificar com a Lua. Existe um astro brilhante acerca do qual, como acerca do pomo de ouro, discutem Juno e Vênus: uns dizem que a estrela da manhã (*Lúcifer*) pertence a Vênus, outros que a Juno. Mas, como é costume, é Vênus quem ganha. São muito mais os que atribuem esta estrela a Vênus e muito poucos os de diferente opinião. (AGOSTINHO, Cidade de Deus, 2000, Livro II, Cap. XV, p. 643)

De acordo com Peter Stanford (2003), o nome *Lúcifer* foi extraído do livro bíblico de *Isaiás* (14:12, 2015, p. 1074), no qual consta a frase “Como caíste do céu, ó *Lúcifer*, ó estrela da manhã, filho da alva!”. Vale ressaltar

que Isaías não se referia ao Diabo ou a algum demônio. Segundo muitos estudiosos, como o próprio Luther Link (1998), Robert Muchembled (2001), Peter Stanford (2003), Paul Ricoeur (1988) e Jeffrey Burton Russell (1991; 2003), o profeta Isaías falava sobre um rei babilônico, ao que tudo indica Nabucodonosor.

De acordo com Link (1998), as palavras do referido profeta passaram a significar uma referência ao Diabo em quatro etapas:

Um rei tirânico é descrito em uma metáfora (o rei = uma estrela brilhante); a expressão hebraica *helel* (helel bem shahar = o que brilha) ou a grega *eosphorus* são traduzidos para o latim como a estrela da manhã, Lúcifer; posteriormente, o rei tirânico é identificado com o Diabo; *ergo* Lúcifer torna-se outro nome para o Diabo. (LINK, 1998, p. 28-29)

Contudo, segundo os autores supracitados, essa ligação efetuada entre as palavras de Isaías e o Diabo pelos primeiros padres foi providencial, uma vez que resolveu o problema lógico da origem do Mal. *Lúcifer* se transforma em um nome para o Diabo como parte do raciocínio utilizado para fundamentar logicamente a ideia de que Deus não criou o Mal. *Lúcifer* foi criado por Deus como um anjo, e, portanto, ele era originalmente bom. Mas recusou a graça e deu as costas ao pai, rebelando-se contra Deus.

Por essa razão, por ser a estrela da manhã, o filho da alva, Lúcifer foi colocado como o mais belo dos anjos, aquele que carrega a luz, que porta a iluminação. A interpretação dada por Santo Agostinho às palavras de Isaías conseguiu afastar a ideia abstrata do Mal da criação divina e limpar, assim, as mãos de Deus, uma vez que era difícil imaginar que um ser bondoso pudesse ter criado, por vontade própria, o Mal. Lúcifer nasceu para tapar um buraco na própria teologia cristã.

Em *Apocalipse* (12:9, 2015, p. 1975), temos: “E foi expulso o grande dragão, a antiga serpente, chamada o Diabo e Satanás, que engana todo o mundo; ele foi lançado na terra, e os seus anjos foram lançados com ele.” Dessa forma, *Lúcifer* tornou-se o anjo rebelde, fazendo da terça parte das estrelas suas aliadas. Embora o termo *Lúcifer* seja muito mais recente do que *Satã*, para o imaginário cristão, até hoje, *Lúcifer* precedeu *Satã*, transformando-se neste último apenas depois de ser expulso do céu.

Na *Divina Comédia*, de Dante, no último canto do *Inferno*, temos:

Se belo foi quão feio ora é o seu modo
E contra o seu feitor ergueu a frente,
Só dele proceder deve todo o mal.
(2017, canto XXXIV, p. 226)

Nos *Contos da Cantuária*, de Geoffrey Chaucer, escritos entre 1387 e 1392, também temos a mesma ideia:

With Lucifer, althrough na angel he and not a man, I purpose to
begin. For not with standing angels cannot be the sport of Fortune,
yet he fell through sin down into hell, and he is yet therein. Oh,
Lucifer, brightest of angels all, now thou art Satan and canst never
win out of thy miseries; how great thy fall! (CHAUCER, 1977, p.
207)¹

Como podemos perceber, a beleza e a rebeldia de Lúcifer foram gravadas no imaginário popular não somente através dos trabalhos por parte da Igreja, como também da própria arte, mais especificamente da literatura, como citada por nós. A beleza de Lúcifer e a maldade de Satã, após revoltar-se contra o seu Criador, penetraram profundamente na mente dos crentes. E coube a John Milton, no século XVII, com o seu *Paraíso Perdido*, criar a imagem de Lúcifer que seria imortalizada a partir de então, conservando a beleza e o brilho que ele tivera outrora, como anjo, e o sentimento de rebeldia questionadora que toma, em Milton, uma imagem de revolução que questiona seriamente as razões de sua queda.

¹ Por Lúcifer pretendo começar, embora fosse um anjo e não um homem; mas, mesmo que a tais seres não atinjam os golpes da Fortuna, foi lançado, por causa de seu crime, da condição sublime para o inferno, onde ele ainda se acha. Oh Lúcifer! Oh, mais luminoso dos anjos, és agora Satanás; e não podes mais fugir à miséria em que tombaste. (Tradução nossa).

LÚCIFER, O PORTADOR DA LUZ – DO PARAÍSO PERDIDO AO HERÓI TRÁGICO DOS ROMÂNTICOS

De acordo com Robert Muchembled (2001) e Jeffrey Burton Russell (1991; 2003), até os séculos XV e XVI, o pecado que havia feito Lúcifer ser atirado para fora do céu havia sido a luxúria. Tampouco a Bíblia tece ou afirma qualquer coisa a respeito disso. Foi John Milton quem passou às consciências das futuras gerações que o pecado de Lúcifer havia sido o orgulho, o querer igualar-se a Deus, recusando obedecer às ordens do Criador: “Better to reign in hell, than serve in heaven.” (MILTON, 2016, Livro I, §260, p. 54)². O próprio Milton, na verdade, foi inspirado, por sua vez, pelo próprio Agostinho de Hipona quem, no século IV/V, diz que “O orgulho é o começo de todo pecado” (A cidade de Deus, 2000, Livro XIV, cap.XIII, p. 1277). E completa:

Mas, dir-se-á, talvez, a palavra do Senhor no Evangelho: O diabo era homicida desde o princípio e não se manteve na verdade não deve limitar-lhe o crime ao começo do gênero humano, ao instante em que o homem criado se tornou vítima de seu engano; não, é ele que desde seu princípio, infiel à verdade, expulso da bem-aventurada sociedade dos santos anjos, obstinado em sua revolta contra o Criador, se mostra soberbo, orgulhoso do poder particular e próprio que o engana, sedutor desabusado, porque não poderia fugir à mão do Onipotente. E, como não quis permanecer, por piedosa submissão, o que na verdade é, aspira, na cegueira de seu orgulho, a passar pelo que não é. Assim se entenderiam também as palavras do Apóstolo São João. O diabo peca desde o princípio, quer dizer, desde que foi criado rejeitou a justiça, que não pode possuir sem vontade piedosa e submissa a Deus. (A cidade de Deus, 2000, Vol. II, XI, cap.XIII, p. 1020)

E ainda:

Esse é o sentido das palavras: ‘O orgulho é o começo de todo pecado’ (Eclo 10, 13). E destas outras: ‘O início do orgulho humano é

² “Melhor reinar no inferno do que servir no paraíso.” (Tradução nossa)

afastar-se de Deus (Eclo 10,12). Foi esse pecado do demônio que acrescentou a inveja, a mais odiosa, até persuadir ao homem esse mesmo orgulho, em razão do qual ele tinha consciência de ter sido condenado. (Confissões, 2017, O livre-arbítrio, III, cap.LXXVI, §76, p. 240)

Citando passagens da Bíblia, mais precisamente os livros de João, Isaías e Ezequiel, Agostinho teceu a origem luciferiana: “De que maneira caiu Lúcifer que surgiu ao alvorecer” (ISAÍAS, 14:12); “Tu estiveste nas delícias do paraíso de Deus, adornado de todas as pedras preciosas” (EZEQUIEL 28:13); “Caminhaste nos teus dias sem pecado” (EZEQUIEL 28:13). Até alcançar João (8:44) que diz: “Mas não se manteve na verdade”.

O próprio Agostinho planta a semente da imagem diabólica que vigoraria nos séculos subsequentes. Para Agostinho (Cidade de Deus, Vol. II, cap. XIV), Lúcifer não se manteve na Verdade porque a Verdade não estava nele, mas em Deus, e ele só poderia ter-se mantido nela se houvesse permanecido em Deus, isto é, obedecer ao Criador, permanecer na sombra de Deus, acatar Suas ordens, submeter-se aos planos divinos. Como diz o próprio Agostinho em suas *Confissões*, (livro III, *O livre-arbítrio*, §76, p. 239), Lúcifer decidiu buscar a própria satisfação na independência.

Essa visão de Lúcifer foi retomada pelos românticos, ainda no final do século XVIII, mais precisamente com Lord Byron, que foi o responsável pela criação de um *ethos* luciferiano que correspondia aos anseios e às ideologias do movimento romântico europeu. Desde o princípio do século XVIII, com os filósofos iluministas, a histeria pela caça às bruxas havia cessado, ou ao menos diminuído, mostrando à sociedade que não havia mais espaço para aquela imagem de um Diabo animalesco e horrendo como outrora, que entre os séculos XIV e XVII se havia dado.

Para Jeffrey Burton Russell (2003), nesse momento os intelectuais começaram a perceber, e a mostrar ao povo, o engodo que havia por trás da histeria relacionada ao Diabo, pressionando, inclusive, os governantes a delegarem uma linha divisória entre o que seria legítimo ou não em relação às preocupações descabidas por parte dos religiosos, católicos ou protestantes, uma vez que já estamos após a Reforma Luterana de 1517.

Não é possível afirmar se o enfraquecimento do poder da Igreja sobre os indivíduos foi a causa para o rebaixamento do medo no que concerne ao Diabo, ou se foi esse destemor que provocou a baixa de poder do Clero dentro da sociedade. Ou, talvez, ambos os fenômenos tenham atravessado um ao outro simultaneamente. O que acontece é que, por volta do século XVIII, o Diabo deixou de ser visto como uma ameaça e passou a ser olhado com curiosidade e como um desafio.

Após a Revolução Francesa, que abalou a Europa e varreu o poder do Cristianismo, e concretizou a separação entre Igreja e Estado, estabelecido por Napoleão Bonaparte, entrou em vigor o processo de industrialização, o que provocou diversas mudanças culturais e sociais no velho continente. A urbanização e o crescente êxodo rural fizeram com que as pessoas, gradativamente, abandonassem hábitos e crenças consideradas, então, caducas, voltando-se para novas ideologias políticas em busca de um sentido para as condições miseráveis sob as quais trabalhavam e viviam.

Para Robert Muchembled (2001), nesse contexto ainda era preferível pôr a culpa desse novo Mal em Satã, contudo as investidas das novas ideias socialistas, comunistas e anarquistas tornaram-se mais contundentes. Por outro lado, o Estado e a Igreja puseram a culpa dessas transformações sociais, mediante as ideias de revolução proletária, também em Satã, apelando, obviamente, para a demonização daqueles que, aos olhos do Estado e do Clero, estariam colocando o mundo cristão, e burguês, em perigo.

Foi neste contexto que os revolucionários buscaram o Diabo como símbolo de rebelião. Lúcifer tornou-se, pois, um símbolo positivo nas mãos dos românticos, uma “força expressiva de rebelião dos seus artistas e escritores frente à ciência e à moralidade cristã tradicional” (STANFORD, 2003, p. 274). O Diabo é retomado como Lúcifer, aquele que porta a luz do conhecimento e da revolução, símbolo de rebeldia contra o poder estabelecido que limita e tiraniza. Satã não é mais visto como monstro ou uma presença sinistra e sim como um questionador do *status quo*. Lúcifer vira o “orgulhoso revoltado” (MUCHEMBLED, 2001, p. 197) que os românticos tanto alabaram, “proclamando orgulhosamente a sua insubmissão”.

Lorde Byron, que usava os nomes Satã, Lúcifer e Diabo de maneira intercambiável, ou seja, como se fossem uma mesma pessoa, também afirmou que o orgulho havia sido o pecado cometido pelo anjo caído. Contudo, o poeta inglês, na obra *Caim*, considerada a mais blasfema e maldita do escritor, forjou a imagem de Lúcifer como um insubmisso no qual os românticos se espelhariam.

Em *Caim*, considerada, dentre as obras de Byron, aquela que mais escandalizou a sociedade da época, dita blasfema justamente por como o autor caracteriza Lúcifer, o Diabo é colocado como aquele que, igualando-se aos humanos, é o único capaz de compreender os anseios existenciais destes: “Conheço os pensamentos do pó; e dele, contigo, me compadeço.” (BYRON, 2019, p. 30). Quando interrogado por Caim sobre se poderia ele, Lúcifer, entender os questionamentos humanos, o Diabo responde: “São os pensamentos de tudo que é digno de pensar... é a parte imortal de ti mesmo que em ti fala” (BYRON, 2019, p. 31). Quando Caim questiona a grandeza e o poder de Deus, ao qual os pais, Adão e Eva, parecem temer e, por isso mesmo, necessitam adorar, Lúcifer assim se dirige ao jovem: “Dizem o que são obrigados a cantar e a dizer sob pena de serem o que eu sou e tu és... eu entre os espíritos, e tu entre os homens” (BYRON, 2019, p. 34).

Diretamente influenciado pelo Lúcifer de Milton, para Byron, esse Satã havia sido uma das maiores realizações. Percy Shelley, poeta do Romantismo inglês, assim falava no ensaio *A defense of Poetry*:

Nothing can exceed the energy and magnificence of the character of Satan as expressed in “Paradise Lost”. [...] Milton's Devil, as a moral being, is as far superior to his God, as one who perseveres in a purpose which he has conceived to be excellent, in spite of adversity and torture, is to one who in the cold security of undoubted triumph inflicts the most horrible revenge upon his enemy—not from any mistaken notion of bringing him to repent of a perseverance in enmity, but with the open and alleged design of exasperating him to deserve new torments. (SHELLEY, 1926, p. 62-63)

Para Byron, entre outros escritores românticos, como William Blake e Percy Shelley, Milton falava de Liberdade quando falou de Lúcifer, tomando o partido do Diabo. Para os poetas românticos. Segundo Luther Link (1998), o partido de Lúcifer era o partido da liberdade humana lutando

contra uma sociedade repressiva, sendo, pois, o Diabo superior a Deus. Charles Baudelaire, no século XIX, escreveu em seus *Journaux Intimes* a respeito do Lúcifer miltoniano: “Appuyé sur – d’autres diraient: obsédé par ces idées, on conçoit qu’il me serait difficile de en pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan – à la manière de Milton.”³ (BAUDELAIRE, 1920, XVI, p. 20).

Como um ato de rebeldia contra a sociedade tecnocrata industrial, a poesia romântica inaugura uma ideologia alternativa e o imaginativo torna-se uma fuga política, e não mero escapismo. Os românticos recuaram para dentro da imaginação criativa, apartando-se dos movimentos sociais. Tanto é verdade que é justamente neste período, conforme Terry Eagleton (2001) explicita, que a Estética surgiria como disciplina e teria por objetivo revelar as estruturas íntimas das obras de arte, na suposição de que havia um objeto imutável, para além da historicidade, chamado Arte.

A essa visão romântica Antero quis atacar em Portugal, e para isso valeu-se da ideologia idealista proudhoniana que atrelou ao humanismo, até certo ponto imbuído de Romantismo, à causa dos movimentos proletários e sócio-anarquistas, tentando diminuir a distância entre visão poética e prática política.

Após suas frustrações políticas, Antero perfaz o mesmo movimento que os românticos aos quais pretendeu atacar: distancia-se da história, da situação real ao perceber que, além de não conseguir lidar com a emergente e poderosa ideologia industrial que invadira Portugal através do domínio inglês, a própria arte transformara-se em mercadoria e o artista, um mero produtor de uma mercadoria sem qualquer importância.

Antero manteve, contudo, o idealismo apaixonado dos românticos, inclusive em um sentido filosófico do termo. Não encontrava mais um lugar

³ “Apoiado sobre – outros dirão obcecados por – estas ideias, se pensam que seria difícil para mim não chegar à conclusão de que o tipo mais perfeito de Beleza viril é Satã – a maneira de Milton” (Tradução nossa).

adequado em meio aos movimentos sociais de seu país e de sua geração, recuou, cada vez mais, para a solidão de sua própria mente conturbada.

A partir do exposto, pretendemos analisar de que maneira a imagem da luz, ícone presente na poesia anterioriana das *Odes Modernas*, pode ser lida enquanto um símbolo luciferiano de rebelião, ligado às ideologias revolucionárias com as quais Antero imbuiu-se durante a geração dos anos de 1960/1970, indiciando, com essa luz, a literatura enquanto arma de combate. Antero, como portador dessa luz, queria transformar a poesia na arma através da qual ele promoveria a transformação de Portugal, pois, mediante a literatura, conseguiria uma reforma e uma ação contra a sociedade tradicional.

HERANÇA LUCIFERIANA – A LUZ COMO SÍMBOLO DIABÓLICO EM ANTERO DE QUENTAL

Para analisar a produção poética de Antero de Quental é necessário perceber que o poeta estava inserido em um período histórico determinado, impregnado por sentimentos e aflições que estiveram presentes em toda uma geração da qual ele fez parte e na qual agiu e reagiu a tudo que se identificasse como romântico, ainda que, de uma certa maneira, e resguardando suas especificidades, poderíamos considerar Antero como um romântico.

O Realismo, enquanto escola literária, situa-se em uma época que poderíamos demarcar cronologicamente, no que diz respeito a Portugal, entre 1865 e 1890. Sua estética era pautada no real e este “real” era compreendido como sendo o conjunto de objetos e seres que compunham o mundo concreto externo à subjetividade humana. Em outras palavras: tudo aquilo que não era o “eu”. Percebamos que as indagações anteriorianas vão de encontro à ideologia pregada no seio do Realismo. Muito mais do que interessar-se pelo não-eu, por aquilo que estava externo à consciência, Antero ansiava por ir além dos entes, era ao Ser que o poeta de Vila do Conde andara a buscar. E nesse sentido, a ideologia anterioriana aproximou-se sobremaneira do Simbolismo, que viria na geração após a sua.

É necessário salientar que a estética que compunha o Realismo português era herdeira do movimento literário da segunda metade do século XIX e cujas origens remontam à França. Dentro do contexto social, político, econômico, científico, religioso, filosófico e cultural no interior do qual caminhou o movimento realista lusitano, podemos ressaltar o Positivismo de Auguste Comte; as teorias biológicas de Charles Darwin; as leis genéticas de Gregor Mendel; a filosofia progressista de Pierre-Joseph Proudhon; a história da literatura inglesa e a filosofia da arte e estética de Hippolyte Taine; a medicina experimental de Claude Bernard; o desespero e a angústia de Søren Kierkegaard, contrapondo-se ao panlogismo hegeliano; o pessimismo de Arthur Schopenhauer, reconhecendo a falta de sentido por trás dos fenômenos racionalmente ordenados por nossa consciência; a “morte de Deus” anunciada por Friedrich Nietzsche; as teorias eugênicas de Francis Galton; a *Primavera dos Povos* de 1848; a Comuna de Paris de 1870/1871.

Antero estudou Direito em Coimbra e fundou ali, em 19862, a *Sociedade do Raio*, cujo objetivo era combater a prepotência tirânica do reitor da universidade, e mais do que isso, transformar a sociedade portuguesa por meio da Literatura. Tomando para si a “missão revolucionária da poesia”, bem como a concepção de militância social do poeta engajado, Antero proclamou-se o “soldado do futuro” cujo objetivo propõe “combater, à grande luz da História, os combates eternos da Justiça”, a cujo propósito trouxera as ideias de Razão, Liberdade e Verdade, e que eram, conforme Seco e Pedrosa (2012, p. 202), “saídas apontadas pelo poeta ‘pesquisador’ de ideias no rumo para a modernidade e evolução de um país de que interpreta o atraso”:

Mediante o poema, o poeta-herói chama o sangue de outros heróis, atravessa o fatalismo da História para anunciar os trabalhos a vencer, os obstáculos a transpor, a viagem épica para a conquista / apropriação de uma “ideia nova” que é aquela de que precisa a “gasta” cultura (portuguesa, europeia) “para se regenerar” – eis o “novo credo humanitário”. Se o “mundo novo é toda uma alma nova, um homem novo, um Deus desconhecido” (Quental 1875: 100), se “o Evangelho novo é a bíblia da Igualdade: Justiça, é esse o tema imenso do sermão” (Quental 1875: 111), então, o escritor é o

profeta, o que revela e antecipa “as imensas auroras do Futuro” (Quental 1875: 83). (SECO; PEDROSA, 2012, p. 202)

Segundo José Calvet de Magalhães (1998, p. 25), a sociedade fundada por Antero teria recebido tal nome por conta de uma anedota que em muito faz jus ao tema tratado aqui. Diz-se, ainda seguindo o autor, que Antero teria desafiado a existência de Deus em uma noite de tempestade, e que um raio teria descido do céu muito próximo de onde ele se encontrava. Tratava-se, obviamente, de uma crônica idealizada, fantasiada por estudantes que tinham no poeta uma espécie de profeta. E o próprio Antero possivelmente via a si próprio nesta imagem:

Porque o vento, sabeí-o, é pregador
Que através das soidões vai missionando
A eterna lei do Universal Amor.

Ouve-o rugir por essas praias, quando,
Feito tufão, se atira das montanhas,
Como um negro Titan, e vem bradando.
(QUENTAL, 1875, p. 7)

A “voz” do vento humanizado anteriano carrega a ânsia de liberdade, de independência, a mesma ânsia que encontramos no simbolismo luciferiano dos românticos. Encarnou a mesma ideia que fizera Anaxímenes eleger o vento como sua *arché*, dando a este elemento o *status* de ser o princípio natural de todas as coisas. Ao contrário da água de Tales, o vento é impalpável, apenas pode ser sentido, jamais aprisionado ou mesmo visto.

Não espanta que Antero tenha intuído essa capacidade de o vento poder estar em todos os lugares, até mesmo no fogo e na água e na terra, sem a necessidade de engessar-se em uma forma determinada. Portanto, nada mais natural que o vento espelhe a Ideia, a luz que estava prestes a nascer, esse princípio inteligível da realidade, que não é tudo, mas está em tudo.

Por sua natureza metafísica na poesia anteriana, a voz do vento faz-se escutar, pregando a lei universal, bradando a Boa-Nova, anunciando a salvação, ecoando entre as montanhas – as formas - que tentam limitá-lo, aprisioná-lo; contudo escapa, pois é inefável. Em Antero, ouvimos o vento

rugir e surge-nos como tufão, um furacão dos mares, uma ventania poderosa, um vendaval que atormenta as ondas. O vento de Antero porta a luz. Antero é o próprio vento que está prestes a varrer para sempre as formas caducas e limitadas de sua geração. Ele é aquele que porta a luz para as futuras gerações a fim de “abrir as portas d’ouro do Futuro”:

Ah! quando em pé no monte, e a face erguida
Para a banda do mar, escuto o vento
Ou passa sobre mim a toda brida,

Como o entendo então! E como atento
Lhe escuto o largo canto! E, sob o canto,
Que profundo e sublime pensamento!
(QUENTAL, 1875, p. 7)

Percebemos que o poeta confere a si próprio ares de profeta, uma espécie de vidente do Futuro. Nas *Odes* permeia um estilo profético, quase bíblico, pois o vento fala através da consciência do poeta, expressa-se em sua poesia, toma forma na linguagem poética, e suas odes buscam espelhar esse movimento. Poderíamos mesmo dizer que Antero, encarnando o vento, ou seja, o movimento que destroçaria as firmas envelhecidas, quis igualar-se a Deus, cometendo o mesmo pecado que Lúcifer.

Isso porque a superfície do mar anteriano é perturbada e restabelecida por ação da força da gravidade do vento. A interação cíclica entre a força de pressão exercida pelo vento e a força da gravidade faz com que as ondas se propaguem e se distanciem progressivamente de sua zona de geração, provocando os movimentos. Antero surge como esse vento que atormenta a superfície do mar, atirando as ondas para a areia.

Nessa imagem, nós encontramos um indício que remete à mitologia cristã. No livro de *Gênesis* (1:1-2), temos que: “No princípio, criou Deus os céus e a terra. A terra, porém, estava sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas”. A tradução do “espírito de Deus” refere-se às palavras em hebraico *Ruach Elohim*, geralmente traduzido por *Vento* ou *Espírito (ruach)* de Deus (*Elohim*). O vento anteriano emerge com ares divinos, revestido como o próprio Verbo que seria, agora, a “luz” Razão.

O próprio movimento que Antero propunha com suas *Odes* era exatamente esse: a Ideia perturba a superfície da consciência humana, a consciência dos indivíduos que, através de ações particulares, deixando de lado os interesses pessoais, tornar-se-iam indivíduos históricos porque mudariam a História Universal. E esse movimento teria por objetivo propagar-se para todos os cantos, como ondas, uma vez que a concepção de História em Antero é herdeira de Hegel. Suas *Odes Modernas* eram essa Ideia que perturbaria a calma superfície das consciências portuguesas e seriam o motor que impulsionaria os homens históricos a agirem, a fazerem a História.

De maneira dissonante, obedecendo às regras rígidas de rima e metrificação, o vento, contudo, apresenta-se no movimento contínuo e rítmico que sugere o próprio deslocamento do vento sobre a superfície da consciência, ocasionando as ondas que são as ações dos sujeitos históricos. Ainda que quisesse manifestar o caos, Antero seguia mantendo uma espécie de ordem.

Se tomarmos a temática de Lúcifer, lembraremos que, na teologia canônica do cristianismo, quem desafia Deus é o Diabo, quem cai na Terra em forma de raio, é o Diabo. Em Lucas (10:18, 2015, p. 1572), temos: “Eu vi Satanás, como raio, cair do céu”. O raio adquire aqui uma conotação elevada. Além de vir do céu que, em Antero, representa a própria eternidade e vastidão, o infinito, ou seja, a Liberdade, o raio é um fenômeno luminoso e mortal, ou seja, furioso, que trucidava, aniquilava. Além disso, o raio também está ligado ao sol, parte desse centro de luz, do Bem, sobre todos os seres. Ou seja, o raio é a luz. Lúcifer, a estrela brilhante, aquele que caiu do céu como uma estrela que brilha.

Em religiões antigas, tal como assevera Jean Chevalier (1986), o raio possui natureza ígnea, fecundante, seja de ordem material ou espiritual. É a fagulha da vida, é o fogo celeste de imensa força, que tanto pode ser benéfico ou maléfico. Pode estimular e fecundar, como também pode queimar, secar e esterilizar. No que diz respeito ao plano espiritual, o raio é a centelha que acende uma luz interior, que obriga o sujeito a fechar os olhos ante sua luz, a recolher-se.

Se levarmos em consideração que Antero fundara em Coimbra uma associação denominada *Sociedade do Raio*, anteriormente citada, podemos inferir que ele julgava a si próprio como sendo essa imagem de um raio fatal que despovoaria Coimbra dos vultos antigos, dos “falsos deuses”, das estéticas ultrapassadas. Contudo, também é pertinente observar que, tomando em consideração a tradição cristã, quem desce como um raio do céu à terra é Lúcifer, o Portador da Luz, imagem que Antero deseja passar, quiçá inconscientemente – ou não - aos de sua geração.

Antero pintou a si, e aos seus de sua geração, como raios de luz que cortavam as sombras ideológicas das velhas formas estéticas conhecidas à época. Essa imagem é muito enfática nas *Odes*, quando observamos:

Passam às vezes umas luzes vagas
No meio d’esta noite tenebrosa...
Na longa praia, no rugir das vagas...
Transparece uma forma luminosa...
A alma inclina-se, então, por sobre as fragas,
A espreitar essa aurora duvidosa...
Se é d’um mundo melhor a profecia,
Ou se apenas das ondas a ardentia.
(QUENTAL, 1875, p. 22)

Percebamos a assonância do fonema /s/ no primeiro verso da estrofe, que provoca uma sensação acústica de deslize, de coisas que resvalam por nós, esse /s/ sibilante dá a ideia de alguma coisa escorregadia, como a presença quase táctil de flechas de luz, feixes luminosos que atravessam por nós e dos quais apenas podemos sentir o roçar e observar esses pontos de luz como vagalumes que brilham na escuridão.

No segundo verso, a assonância do fonema /t/ gera a sensação da dureza, da rigidez desta noite tenebrosa, demarcando a solidez das sombras que encerram o ambiente. A noite está fechada sobre o mundo. O /t/ é um fonema linguodental que bate contra os dentes para ser pronunciado, “tropeça” para fazer-se produzir. Portanto, é um fonema que possui um obstáculo para ser emitido, não é fluido como o /s/.

Nos poemas de Antero, a assonância em /t/ sempre demarca esse obstáculo que é a treva para o indivíduo imerso nela e que é capaz apenas de ouvir o barulho das ondas. Lembrando que a onda é formada pela ação do

vento. Esse troço tanto diz respeito às ideologias dos românticos, quanto também às formas estéticas, às linguagens poéticas presentes em sua época. A assonância em /t/ demarca o troço do eu-lírico na matéria dura que são as tradicionais formas de escrever poesia.

A forma de luz emerge das ondas, ou seja, dos movimentos da consciência perturbada pela Ideia que é o próprio vento, e que, por sua vez, é o próprio Antero. A luz surge da onda, ou seja, do movimento, não da areia, que representa a estaticidade, a paralisia. O indivíduo só havia conhecido trevas, por isso demora para perceber o que é aquela luz, pura claridade, que machuca os olhos. E quem porta essa luz é Antero e os seus.

Notamos que é uma forma de luz ao mesmo tempo sem forma, é a pura Ideia. A luz não pode ser engessada em formas precisas e determinadas, ela é o que é, não se pode conter a luz. Antero tem o cuidado de utilizar em sua poesia imagens de fenômenos completamente impossíveis de serem apreendidos dentro de uma forma específica: o vento, a luz; quando alude à água é à imagem da onda a qual vai buscar, não um rio ou um lago, mas as ondas do mar, a imensidão do oceano, o infinito movimento.

Em outro poema, Antero retoma esse paralelismo dos poetas realistas como feixes luminosos que seguem, progressivos, para a ascensão da História, rumo à liberdade, que só aparece no final:

Avante! Os mortos ficarão sepultos
Mas os vivos que sigam – sacudindo,
Como pó da estrada, os velhos cultos!

Dôce e brando era o seio de Jesus...
Que importa? Havemos de passar, seguindo,
Se além do seio d'ele houver mais luz!
(QUENTAL, 175, p. 38)

Os vivos, aqueles que lutam pela Liberdade, seguem no progressivo desdobramento do Espírito que é a própria História, é a Ideia que, após concretizar-se na natureza, volta para si mesma, toma consciência de si no Espírito; é a ideia em si mesma, absoluta, que se expressa pela consciência humana.

Os mortos que ficarão sepultados são os ídolos de outra geração, os românticos; a poeira novamente aparece como sujidade, o cisco já foi retirado, não impede mais a visão; contudo, a areia insiste em grudar nas pernas após a saída do mar. Aqueles que desejam caminhar para frente, guiados por aqueles que portam a luz e seguem adiante, precisam se livrar do peso morto com o fim de caminhar mais facilmente. Precisam ultrapassar Deus (que se materializa, no poema, como Jesus, que segundo o cristianismo canônico, é Deus transformado em carne). Antero, e os poetas de sua geração que o seguiam, tomam aqui o aspecto luciferiano de busca por uma independência poética.

Antero coloca a si e aos seus companheiros como os “grandes profetas da Consciência”, “reveladores santos da Ideia”, “operários do Futuro”, “semeadores da Seara nova”, a bússola que aponta o caminho da Liberdade, ajudantes do Espírito, instrumentos da Ideia, os portadores da Luz.

De acordo com Massaud Moisés (1985), o movimento realista do século XIX emergiu como uma onda que se atirara às praias para tudo tragar e o mocho “já não tem onde se esconder”. Claramente uma crítica ao Romantismo e seus valores individualistas, haja vista que o mocho é uma ave noturna, muito comum nos cemitérios europeus e uma imagem muito popular nos poemas românticos que flertam com a morte. Interessante essa imagem que o eu-lírico anterior oferece como metáfora aos mestres românticos, desses ídolos sombrios que, no século que abre suas portas ao Futuro, não poderão mais se ocultar porque a cerração já vem quebrando, “pelas costas o sol vos vem nascendo”. Antero desafiou os “deuses” de Coimbra em busca da própria Liberdade poética.

O *futuro* anterior ecoa o apego ao passado por parte dos românticos. Metaforiza a busca do poeta pela forma ideal capaz de manifestar essa nova beleza que surgia, a verdadeira Beleza que estava prestes a mostrar-se aos homens. O Futuro, em Antero, surge como “a imensa aurora” e o poeta exclama, com ânsia insofrida, “como essa geração marcha sozinha” e insufla, pois, que o Homem “conquiste sozinho o seu Futuro”, tal como o profeta da luz, o Lúcifer da consciência, capaz de compreender a voz do vento:

Irmãos! Irmãos! Amemo-nos agora! É a hora...
É de noite que se procuram,
E paz e união entre si juram...
Irmãos! Irmãos! Amemo-nos agora!

Vês, que ledes na noite... Vós, profetas...
Que sois os loucos... porque andam na frente...
Que sabeis o segredo da fremente
Palavra que dá' fé – ó vós, poetas!
(QUENTAL, 1875, p. 80)

Antero exerceu papel de liderança entre seus companheiros de Coimbra no que concerne a uma reflexão crítica sobre Portugal e suas instituições. Ocupou entre os intelectuais de sua geração lugar central e de grande estima, dedicando-se às discussões dos pensadores socialistas, principalmente Proudhon e Michelet, entre outros. Para Eduardo Lourenço, Antero percebeu as ideias do socialismo utópico tal como antevira o cristianismo primitivo:

Para Antero, a ideia nova, o socialismo como Revolução dos tempos modernos, como o cristianismo fora a do mundo antigo, é antes de tudo o triunfo da Ideia, isto é, a assunção de um sentido absoluto do destino histórico da humanidade em termos de Consciência. Ou melhor ainda, de autonscienzialização. (LOURENÇO, 1983, p. 148)

Na mesma época em que criara a *Sociedade do Raio*, Antero havia sido convidado para saudar o príncipe italiano Umberto em sua visita à universidade. Contudo, rebeldemente homenageou Giuseppe Garibaldi, o herói farroupilha do sul do Brasil e que, à época, lutava pela unificação dos reinos italianos.

No ano seguinte, raptou, com a ajuda dos companheiros da *Sociedade*, o reitor de Coimbra, Basílio Alberto, obrigando-o a demitir-se. Inspirado e empolgado com as novas ideias anarco-socialistas, ele publicou, em 1865, a primeira edição das *Odes*, o estopim da *Questão Coimbrã*, que marcaria o início do movimento realista em Portugal. Antonio Feliciano de Castilho, professor de latim e francês dos jovens revolucionários, comentando sobre a desfaçatez dos “moços de Coimbra”, em especial de Antero, diz que:

Muito há que me eu pergunto a mim donde proviria esta enfermidade que hoje grassa por tantos espíritos, de que até alguns dos mais robustos adoecem, que faz com que a literatura, e em particular a poesia, anda marasmada, com fastio de morte à verdade e à simplicidade, com o olhar desvairado e visionário, com os passos incertos, com as cores da saúde trocadas em carmins postiços. [...] (apud MOISÉS, 1999, p. 158)

Castilho ainda segue dizendo que de tal doença poderia se conceber a origem da falta de convivência mútua entre os mancebos, que ao invés de desejarem elevar-se ao panteão dos gênios aos quais se adora, condenam-se às trevas e ao limbo intelectual. Sobre a poesia dos “mancebos” de Coimbra, Castilho ainda pondera que não passa de “tumidez ventosa”, “falsa grandeza” afirmando que aquela poesia “constitui em resumo a desgraça de muitíssima de nossa poesia atual” (apud MOISÉS, 1999, p. 158).

E, especificamente falando sobre a atuação de seu ex-aluno, Antero de Quental, além de citar outros envolvidos, conclui acidamente que: “pelas alturas em que voa, confesso, humilde e envergonhado, que muito pouco enxergo nem atino para onde vai, nem avento o que será dele afinal” (apud MOISÉS, 1999, p. 158). Há que se perceber certo orgulho espicaçado por parte de Antônio F. de Castilho, que residia em Lisboa cercado por moços aspirantes à poetas que esperavam a benevolência e aprovação do pontífice das Letras. Antero, por sua vez, ignorou-o:

Estas circunstancias pareceriam sufficiente para- me imporem um silencio, ou modesto ou desdenhoso. Não o são, todavia. Eu tenho parafallar dois fortes motivos. Um é a liberdade absoluta. Que a minha posição independentissima de homem sem pretenções litterarias me dá para julgar desassombradamente, com justiça, com frieza, com boafé. Como não pretendo logar algum, mesmo infuno, ná brilhante falange das reputações contemporaneas, é por isso que estando de fóra, posso como ninguem avaliar a figura, a destreza e o garbo ainda dos mais luzidos chefes do glorioso esquadrão. Posso tambem fallar livremente. E não é esta uma pequena superioridade neste tempo de conveniencias de precauções, de reticencias-ou, digamos a cousa pelo seu nome, de hypocrisia e falsidade. Livre das vaidades, das ambições, das miserias d'uma posição, que não pretendo, posso fallar nas mililerias, nas ambições, nas vaidades d'esse mundo tão extranho para

mim, atravessando por meio d'ellas e sahindo puro, limpo e innocente.
(*Bom senso e Bom gosto*, 1865, p. 4)

O panfleto *Bom senso e Bom gosto*, publicado no mesmo ano de 1865, atingiu em cheio a Castilho e seus seguidores. Antero dirige-se a si e aos seus companheiros, bem como à poesia que compunham, como movimento literário denominado *Escola de Coimbra*. Com elegante e primorosa ironia, bem como a rebeldia e a violência do auge de seus vinte e cinco anos, encarnando um perfeito Lúcifer, postulou de forma sintética o pensamento, assim como as estruturas de sentimento que fundamentavam a sua geração, que orientavam a sua época, a qual ele buscava oferecer, na dimensão do estético, uma solução às contradições sociais. Formalizavam na literatura as relações evidentes nas quais os particulares estavam inscritos:

E esta força desconhecida que nos leva muitas vezes, ainda contra a vontade, ainda contra o gosto, ainda contra o interesse, a erguer a voz pelo que julgamos a verdade, a erguer a mão pelo que acreditamos a justiça. E ela que me manda fallar. Verdade e justiça estão tão altas, que não têm olhos com que vejam as pequenas cousas e os pequenos homens das infimas questiunculas litterarias d'um ignorado canto de terra, a que ainda se chama Portugal. Não é isso o que as off'ende. Mas as idéas que estão por de trás dos homens e o mal profundo que as cousas apenas miseraveis representam j uma grande doença. Moral accusada por uma pequenez intellectualj as desgraças, tanto para reflexões lamentosas, d'esta terra, reveladas pelas miserias, tão merecedoras de desprezo, dos que cuidam do'minaI-a j isso é que afflige excessivamente a razão e o sentimento, o que prende o olhar ainda o mais desdenhoso a estas baças intrigas; isso é que levanta esta questão do raso das. Personalidades para a elevar até à altura, d'uma questão de princípios, e que dá ás ridículas. Chufas, que entre si trocam uns tristes litteratos, todo o valor d'uma discussão de philosophia e de história. (*Bom senso e Bom gosto*, 1865, p. 4)

A partir da publicação do opúsculo, a polêmica armara-se e passara a chamar-se tal como o folheto de Antero ou, como ficaria mais conhecida, *Questão Coimbrã*. E Antero ainda fora mais agravante contra o ex-professor que, tal como afirmara o aluno, permanecia soçobrando no mar revolucionário das novas estéticas literárias dos poetas do futuro. É através

do sarcasmo que Antero se dirigiu ao professor e seus discípulos, bem como a toda a estética Romântica, como podemos perceber no soneto *Mais Luz!*:

Amem a noite os magros crapulosos,
E os que sonham com virgens impossíveis,
E os que se inclinam, mudos e impassíveis,
À borda dos abysmos silenciosos...
(QUENTAL, 1875, p. 85)

Os adjetivos que o eu-lírico dispara na direção dos estetas do Romantismo provocaram uma imagem cuja poética romântica corrobora: magros (doentios); devassos; sonhadores de amores impossíveis; a idealização da mulher, colocada muito alto, inalcançável; soturnos, tristonhos; sempre à beira dos precipícios obscuros e autocentrados no eu. O eu-lírico anterior desfecha: que esses sorumbáticos amem a noite, a imagética noturna emergindo enquanto cenáculo dos abismos humanos, do caos, do mundo da desrazão, do irracional.

Os adjetivos “mudo” e “impassível” tornam-se negativos diante da nova visão que os Realistas apregoavam à literatura, uma literatura que deveria ser de combate, que tivesse por objetivo a transformação da sociedade, distintamente do que pregavam os românticos, uma desistência do mundo, a solidão, encontrando refúgio em seus sonhos e quimeras.

Nos dois tercetos que completam o soneto, observamos uma mudança brusca de imagem. Surge a luz, afinal, no próprio título do poema assim ordenara o eu-lírico *Mais Luz!* Contudo, a luz começa baixinha, com o quebranto da madrugada, quando o sol ainda não nasceu, mas jorra seus raios. Essa gradativa passagem que ocorre na metade do soneto corrobora o título do poema, o clamor do eu-lírico ao implorar por mais luz, por mais Razão, por menos sonhos e fantasias:

Eu amarei a santa madrugada,
E o meio dia, em vida efervescendo,
E a tarde rumorosa e repousada.

Viva e trabalhe em plena luz: depois
Seja-me dado ainda ver, morrendo,
O claro sol, amigo dos heróis!
(QUENTAL, 1875, p. 85)

Percebemos o uso das horas do dia como um recurso visual para observarmos a gradação da claridade da luz do sol, desde o amanhecer até seu ocaso. Tal como pede o eu-lírico no título, ele deseja que a luz aumente cada vez mais, que se torne mais forte, mais viva, plena em seu auge, efervescente, fumegante.

Viver e trabalhar em plena luz e apenas no pôr-do-sol da existência, na velhice, ainda poder vivenciar a luz quase extinta do claro sol. A morte do sol representa o próprio ocaso existencial, o fim de uma existência vivida com alegria por tê-la vivido sob a luz que jorra. Esses faustos são os verdadeiros heróis, os iluminados, os filhos de Lúcifer, não há mais espaço para os magros e decrépitos “bacantes”, com sua embriaguez egoística, inclinados, tal como Narciso, por sobre o lago abismal e obscuro que os ameaça tragar para a suas vaporosas águas.

Sob esta perspectiva, entende-se a importância da *Questão Coimbrã* que marcou a chamada *Geração de 70* e que definiu a crítica ao fazer literário vigente à época, bem como expressou a crise cultural que inaugurou o Realismo em Portugal. A derrota de A. F. de Castilho na querela literária significou o golpe final no Romantismo português, as chamadas modas caducas, ultrapassadas, envelhecidas e foram Antero e seus companheiros de Coimbra quem puseram abaixo, a marteladas, os velhos ídolos de bronze da sociedade lusitana.

Os *heroes* de Coimbra, que lutaram por novas leis, pela Liberdade contra os grilhões dos ídolos e que foram aviltados por tantos em busca do Ideal, serão reconhecidos apenas no futuro, na posteridade, salientando que o artista sempre estava à frente de seu tempo, ainda que estando sozinho em seu próprio tempo:

Conquista pois sósinho o teu futuro,
Já que os celestes guias te hão deixado,
Sobre uma terra ignota abandonado,
Homem – proscripto rei – mendigo escuro.
(QUENTAL, 1875, p. 34)

Os celestes guias metaforizam os antigos mestres, deificados pela tradição lusitana e que haviam abandonado os jovens discípulos que tentavam ganhar voz, trazer os novos ventos que varreriam as velhas ideias,

já caducas. O Homem anteriano, que portava a luz dessa Verdade à sua geração, era agora um desterrado da dimensão na qual os velhos deuses ainda davam seus últimos suspiros. Havia sido expulso do céu.

Os antigos deuses, degradados a serem puramente “letreiros”, inventores de cujas mãos despençam as obras canônicas da tradição lusitana “assentados à porta de hospitaes”, doentes e moribundos, e os “heroes”, cujas ideias encontram-se aviltadas pela *Lei - Lei* que mantém algemada a Liberdade criadora da poesia, tratando esses novos astros que, assim como os ateus, “já não querem mais lei que o infinito”, ou seja, a rejeição das poéticas egóicas do Romantismo que ameaçavam sufocar a liberdade, uma liberdade que deveria buscar a resolução dos problemas sócias, que precisava olhar para fora do eu e encontrar-se no outro, projetar-se no “nós” – vão pelo mundo meditando, “sem temor nem sobressaltos”, semeando sobre este chão de cativeiro “a seara das leis novas”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho buscamos analisar de que maneira podemos compreender a imagem da luz, na poesia de Antero de Quental, enquanto uma herança Luciferiana, resquício da imagem diabólica construída pelos Românticos no final do século XVIII e primeira metade do século XIX. Procuramos compreender de que maneira Antero pode ser visto enquanto um modelo do Lúcifer romântico no que diz respeito à Questão Coimbrã que se deu na década de 19860, em Coimbra, e que inaugurou o movimento realista em Portugal.

Para isso, trouxemos uma análise histórica de como a figura de Satã, que surge no livro do Apocalipse, e, também, no livro de Jó, pôde transformar-se, ao longo do tempo, no Diabo que hoje conhecemos e que, durante séculos, teve outras denominações agregadas à sua imagem para a ideia abstrata do Mal.

O termo Lúcifer, que em um princípio não designava um indivíduo singular, mas era tão somente uma expressão que significava “aquele que porta a luz”, tornou-se, a partir do livro de Isaías, um outro nome com o qual o Maligno passou a ser conhecido. E esse Lúcifer, o mais belo anjo, o

mais próximo de Deus, o preferido pelo Criador, rebela-se contra o pai e cai do céu, com metade dos anjos como aliados.

John Milton, no século XVII, transformaria Lúcifer em um símbolo de revolução, colocando em questão, talvez de maneira inconsciente, a razão pela qual o anjo havia sido expulso do céu por Miguel, e enclausurado no Inferno a fim de reinar aí para toda a eternidade. Milton foi o responsável por construir o *ethos* luciferiano que seria herdado pelos românticos, a começar por Lorde Byron, e que traria o anjo caído como sinônimo de ânsia por liberdade e independência.

Antero de Quental, que vivenciou ainda o final do período romântico e é tido como o responsável pela inauguração do Realismo lusitano, herdou ainda essa metáfora da luz enquanto sinônimo de rebeldia diante das regras e normas estabelecidas. Crítico feroz da sociedade portuguesa de sua geração, liderou, tal como Lúcifer, uma parte dos estudantes de Coimbra com a finalidade de criticar as formas literárias estabelecidas à época, e, também, aclamadas, entrando em embate direto com o próprio mestre, Antônio Feliciano de Castilho, que era a figura do Romantismo português mais emblemática dentro da Universidade de Coimbra.

Percebemos que a maneira pela qual o eu-lírico anterior constrói-se dentro das poesias de suas *Odes Modernas*, livro que provocou o conflito literário da geração de 70, constitui uma herança do Lúcifer miltoniano recuperado pelos poetas românticos. O eu-poético de Antero coloca-se como uma espécie de profeta que porta a luz da Razão para abrir as portas de um Futuro que traria a liberdade literária, novas formas poéticas para dizer aquilo que não poderia ser dito.

Antero foi o poeta da superidealização de um mundo e de uma concepção de poesia. Sem conseguir ver concretizadas suas aspirações literárias, o poeta permaneceu suspenso no mundo das ideias que, em sua época, também começara a ruir e o poeta também com ele. Antero é o Lúcifer miltoniano, suspenso em uma corda tensionada entre o macaco e o super-homem, tal como diria Friedrich Nietzsche, filósofo contemporâneo de Antero.

O que a geração de Antero fez para superar o Homem? A consciência desesperada, que um filósofo uma geração antes da sua havia proclamado, venceu-o por fim e fê-lo sucumbir às desilusões de um mundo e de indivíduos imperfeitos. O que restara foi um mundo poético legado pelo portador da luz, que sonhara chegar ao palácio da ventura e que nos permite vivenciar ainda caminhos possíveis para a salvação da espécie humana que não a extinção.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Tradução de Ítalo Eugênio Mauro. 4. Ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BAUDELAIRE, Charles. *Journaux Intimes. Fusées. Mon coeur mis à un*. Paris: Les ÉditionsG. Crèset Cie., 1920.
- BYRON, George Gordon. *Caim*. Tradução de Antonio Franco da Costa Meireles. São Paulo: Clepsidra, 2019.
- CARVALHO, Magda Costa. *A natureza em Antero de Quental*. Lisboa: INCM, 2006.
- CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury tales*. Translated into modern english by Nevill Coghill. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1977.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Es: Editorial Herder, 1986.
- COELHO, Nelly Novaes. *O mundo poético anteriano*. Revista de Linguística. V. 7/8, 1965.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura – Uma introdução*. Tradução de Watensir Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LINK, Luther. *O Diabo – A máscara sem rosto*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- LOURENÇO, Eduardo. *Antero ou A noite intacta*. Lisboa: Gradiva, 2007.
- MAGALHÃES, José Calvet de. *Antero – A vida angustiada de um poeta*. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998.
- MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 29. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos filosóficos*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do Diabo – séculos XII – XX*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- QUENTAL, Antero. *Bom senso e Bom gosto – Carta ao Excelentíssimo Senhor Antonio Feliciano de Castilho*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865.
- QUENTAL, Antero. *Odes Modernas*. 2.ed. Porto: Porto & Braga, 1875.
- QUENTAL, Antero. *Tendências Gerais da Filosofia da segunda metade do século XIX*. Açores, PT: Editoria Comunicação, 1991.
- RICOEUR, Paul. *O Mal – Um desafio à Filosofia e à Teologia*. Tradução de Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas, SP: Papirus, 1988.
- RUSSELL, Joffrey Burton. *Lúcifer – O Diabo na Idade Média*. Tradução de Jorge Luís Serpa de Oliveira. São Paulo: Madras, 2003.
- RUSSELL, Joffrey Burton. *O Diabo – As percepções do mal da Antiguidade ao Cristianismo primitivo*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- SAGRADA Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos*. Tradução: José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.
- SANTO AGOSTINHO. *A cidade de Deus*. Vol II. Tradução de J. Dias Pereira. 2. Ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2017.
- SECO, Maria João; PEDROSA, Alcino. *O sentido do trágico em Antero de Quental*. Actas del II Congreso Internacional SEEPLU, 2012, pp.193-215.
- SHELLEY, Peter. *A defense of poetry*. London, England: Library Grace Norton of Cambridge, 1926.
- STANFORD, Peter. *O Diabo – Uma biografia*. Tradução de Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

AS IMAGENS DIABÓLICAS NO ANTICRISTO DE MARILYN MANSON

Ivana Soares Paim

INTRODUÇÃO

O álbum intitulado “*Antichrist Superstar*” é o segundo trabalho da banda de *rock* estado-unidense chamada “Marilyn Manson” e foi lançado nos EUA em outubro de 1996. Seu título é um trocadilho com o título do musical dos anos 1970, de Andrew Lloyd Webber “*Jesus Christ Superstar*”.

No álbum e na turnê referente a ele, o vocalista, que leva o mesmo nome da banda, apresenta-se como um Anticristo cujos principais objetivos, segundo D’Hont, eram construir a si mesmo como grande astro do *rock* e revigorar a cena do *rock* norte americano dos anos noventa, ao propor questionamentos sobre padrões de comportamento e valores aceitos naquela sociedade, e ao retomar e fortalecer os estilos de *rock* industrial e *glam* (D’HONT, 2017, p. 1).

Para criar a imagem de seu Anticristo, o vocalista Marilyn Manson declarou em entrevista à revista Rolling Stone (1997) que se baseou na obra de Nietzsche e no álbum “*Diamond dogs*” de David Bowie. Contudo, além dessas referências alegadas pelo artista, é possível aproximar a construção dessa imagem performática do Anticristo de Marilyn Manson à imagem do herói romântico transgressor. Assim, este texto apresenta as possíveis aproximações entre a imagem do “Anticristo astro do *rock*” de Marilyn Manson e as características diabólicas do herói Byroniano e do Zaratustra de Nietzsche. Ademais, identifica como o artista usou aquela imagem de Anticristo como metáfora de sua autopromoção como ídolo da música *pop* na década de 1990. Para isso, mobiliza os estudos de Praz sobre o herói romântico, os estudos de D’Hont sobre o caráter transgressor do artista em questão e os estudos de Martins sobre a relação entre Zaratustra e o Romantismo. Inicialmente descreve o discurso performático e

autobiográfico que envolveu a criação do álbum e do artista como ídolo do *rock* e, em seguida, faz aproximações entre traços da obra de Nietzsche e do herói romântico Byroniano ao trabalho de Manson. No final, elucida a ironia desse Anticristo caricato, que ao lançar mão do diabólico em Byron e Nietzsche, pode ser visto como metáfora da própria construção do artista como um ídolo *pop*.

O ANTICRISTO PERFORMÁTICO DE MARILYN MANSON

As canções no álbum “*Antichrist Superstar*” contam a saga de um ser fantástico que vai de um vulnerável estado larval até se transformar em um anjo com asas de inseto que toma a forma do Anticristo com traços de um ditador exagerado, que deseja destruir o mundo. Mas, segundo D’Hont, o mundo que ele deseja destruir consiste em algumas ideias que já pairavam sobre a sociedade estado-unidense, como o falso moralismo, a repressão ao sexo, a ideia da culpa no cristianismo, a alienação das pessoas em face à ditadura da beleza e outros ideais de vida fantasiosos veiculados pela mídia (D’HONT, 2017, p. 2). O álbum tem um formato autobiográfico, como afirma a autora, em que o artista vai desde “o garoto que você amou”, até “o homem que você teme” – referência da autora a uma das canções do álbum – e ao percurso de Manson desde a adolescência solitária até se transformar em um astro do *rock* (D’HONT, 2017, p. 1). A fim de apresentar a saga desse personagem no álbum, seus idealizadores dividiram as canções em três partes: a primeira, chamada de “O Hierofante” possui um caráter supostamente profético e anuncia a futura chegada do Anticristo ao apresentar críticas a padrões de beleza e ao moralismo cristão; a segunda, chamada de “A Inauguração do Verme”, mostra a transformação da larva frágil em um anjo que se converte no Anticristo; e a terceira, “A Ascensão do Desintegrador” apresenta a destruição anunciada pelo Anticristo de Manson, que pode ser vista como a reafirmação da ideia da “eterna recorrência” de um cíclico vir a ser e de Nietzsche.

Mas a criação desse Anticristo astro do *rock* não se dá apenas nas letras das canções, ela também se reflete nas diferentes caracterizações do artista nos vídeo-clips, nas fotografias do encarte do álbum, nas

apresentações durante a turnê e na própria vida pessoal de Marilyn Manson, especialmente durante a gravação do álbum. Assim, o “*Antichrist Superstar*” não se limita à concepção de um álbum musical, mas concerne a criação de uma performance em torno dele, em que o artista promove a si mesmo como grande astro do *rock*.

O próprio artista se questionava em uma entrevista à revista Rolling Stone (1997), se acaso não fora o seu anticristo a criar Marilyn Manson como um veículo para vir à tona. E ainda afirmava que não havia uma linha clara entre o que estava no álbum e o que existia em sua realidade, pois esses universos entrelaçavam-se de maneira que um alimentava o outro. Disse na ocasião da entrevista, que o álbum falava sobre ele e seus colegas sendo a maior banda de *rock* do mundo e que estava certo de que isso iria realmente acontecer. Nessa mesma entrevista, Manson relatou que colocou a si mesmo e aos integrantes da banda sob um regime de privação de sono e frequente uso de drogas durante as gravações em estúdio, e que em decorrência disso, essas gravações foram permeadas por instrumentos quebrados, comportamentos hostis e desavenças. Ao proceder dessa maneira, Marilyn Manson transformou o processo criativo do álbum e sua própria vida pessoal em ato performático, o que renderia assunto para revistas e programas de tevê e auxiliaria sua promoção como banda e artista celebrados pela mídia.

Artistas como Pablo Picasso e Salvador Dali já haviam trilhado esses caminhos no *métier* das artes na Europa, ao fazer de suas vidas excêntricas um filão a ser explorado por jornais e assim, promover suas personalidades como parte de seu trabalho artístico. Manson soube explorar esse caráter performático a seu favor e com seu “*Antichrist Superstar*” conquistou um espaço na indústria cultural da música *pop* nos Estados Unidos e em muitos outros países no final da década de 1990. O Anticristo de Manson pode ser visto como parte central de um discurso autobiográfico, em que o artista apresenta a construção de si mesmo como grande estrela do *rock*. Esse discurso lança mão da postura contestadora do *rock’n roll*, tanto em letras de música quanto em performances de palco, da fusão da vida pessoal ao trabalho artístico, diluindo a linha entre o personagem real e o personagem fictício, a fim de manter-se na berlinda e garantir espaço na mídia e na

indústria cultural. É assim, um trabalho que faz da performance um sistema capaz de articular o discurso poético ao discurso autopromocional. Na década de 1960, Andy Warhol tinha contestado os sistemas da mídia e da indústria cultural em seu próprio trabalho, e ao mesmo tempo, com ironia, utilizado os mecanismos desse mesmo sistema para promover sua própria obra e assegurar a ela um *status* de produto cultural desejado no meio artístico. Manson parece percorrer trajeto bem parecido com seu “*Antichrist Superstar*”: mobiliza um discurso contestador, arraigado à tradição do *rock*, em que mescla a imagem do herói romântico a referências autobiográficas, compondo-os em um ato performático, que abarca desde as canções e a criação gráfica do álbum até a performance nos palcos e as alegadas experiências em sua vida pessoal – uso de drogas, autoflagelação e privação do sono. Além de apresentar uma poética contestadora, esse Anticristo performático chamou a atenção da mídia e assim, como Warhol, Manson utilizou os próprios elementos da indústria cultural, como a afeição por escândalos e novidade, para criar a si mesmo como ídolo do *rock*. Segundo D’Hont (2017, p. 9), Manson se renova a cada álbum e vem assim, garantindo espaço na cena *pop* da indústria cultural desde o lançamento de seu “*Antichrist Superstar*”. A relação de um diálogo mais próximo entre o artista e a indústria cultural começa no século XIX, mas nem sempre tão harmoniosa no movimento romântico.

Entre o herói satânico e o anticristão de Nietzsche

Segundo Martins, seria errôneo dizer que a obra filosófica de Nietzsche se encaixa no Romantismo, um dos movimentos estéticos do século XIX, isso porque esse movimento se caracteriza filosoficamente por um idealismo combatido em toda a obra nietzscheana: “nostalgia ou esperança de um mundo melhor ou mais natural, aceitação deste mundo com resignação, impossibilidade de realização nos mais diversos sentidos (do amor, da liberdade, de um mundo melhor)” (MARTINS, 2019, p. 117). O que Nietzsche defende em muitas de suas obras, afirma Martins, é exatamente contrário ao idealismo romântico, pois muitas de suas obras tratam de enaltecer a afirmação da vida e da existência com todas as suas contradições e oposições, dispensando a crença em um paraíso além da morte, o que segundo ele, enfraqueceria a vontade de realização de uma vida

terrena e plena. O idealismo romântico também leva a uma alienação da via presente (MARTINS, 2019, p. 117).

Para Martins, embora a obra de Nietzsche “Assim falou Zaratustra” se apresente em suas três primeiras partes sob o estilo de um romance de formação, que narra a peregrinação e transformação psicológica do herói Zaratustra, é na sua quarta parte que abandona a figura do personagem como mestre heroico e o faz vivenciar o próprio “*amor fati*” e a ideia do “eterno retorno”. Especificamente em “O Nascimento da tragédia”, afirma o autor, a ideia de trágico apresenta o sentimento de afirmação e aprovação da vida, que em textos futuros, Nietzsche chamará de “*amor fati*”, ou seja, amor ao próprio destino, e fundamentará seu pensamento do “eterno retorno” ou “eterna recorrência” (MARTINS, 2019, p. 117).

O “eterno retorno” é um conceito que já havia surgido na filosofia de civilizações antigas e do qual Nietzsche lançou mão para retirar a ideia de eternidade no além da existência e trazê-la para o tempo presente, enquanto se vive. Assim, o “eterno retorno” privilegiaria a ideia do constante e recorrente vir a ser e não apenas do ser, como afirma Marton:

O que se repete é o que ocorre de fato - e não o que eventualmente poderia ocorrer. São os acontecimentos reais que retornam - e não os eventos logicamente possíveis. Mais ainda: o que se repete é a série inteira de acontecimentos - e não um ou outro evento isolado. É “o grande ano do vir-a-ser” que retorna - e não um período histórico determinado. Não se trata, pois, da reincidência de padrões ou modelos nem da volta de acontecimentos similares ou simulacros das coisas. Contundente, o pensamento nietzschiano afirma o eterno retorno do mesmo; assevera que este momento que estamos vivendo já se deu e voltará a dar-se um número infinito de vezes exatamente da mesma maneira como se dá agora. (MARTON, 2016, p. 5)

Martins explica que Zaratustra desejava dizer aos homens que Deus havia morrido e que o sentido da vida estaria nela mesma, e ao saber disso, eles se tornariam fortes ou “Além-homens”, aqueles capazes de aceitar a vida e amá-la com todas as suas contradições. O personagem vivencia essa experiência apenas na última parte do livro (MARTINS, 2019, p. 126).

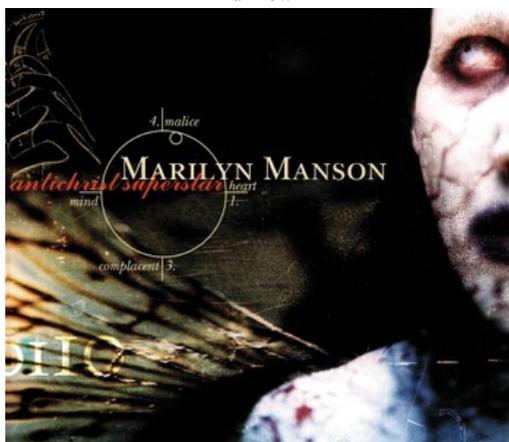
Em seu texto, “O Anticristo”, Nietzsche ataca não Jesus Cristo, mas o cristianismo e o cristão e reafirma a tese do “além-homem” de “Assim falou

Zaratustra”. Nessa obra, Nietzsche abandona o gênero romance de formação para adotar um gênero mais ensaístico (MARTINS, 2019), não por isso menos apaixonado, pois seu ataque ao cristianismo é feito com muito ímpeto e ferocidade, chegando a se parecer até mesmo com o discurso inflamado de um pregador – Nietzsche já havia parodiado o discurso bíblico em “Assim falou Zaratustra” e pode ter feito o mesmo com o discurso dos clérigos em “O Anticristo”. Nessa obra, Nietzsche convidava seu leitor a uma reflexão, que pudesse, talvez, libertá-lo do jugo do cristianismo, que considerava nefasto para o bem viver.

Já o Anticristo de Marilyn Manson, embora partisse de uma leitura de Nietzsche e, conseqüentemente, propusesse a seus ouvintes uma crítica ao imaginário cristão – principalmente no que diz respeito à desvalorização do corpo e à busca por atender a ideais inatingíveis tanto de beleza quanto de moralidade – colocava-se como escandaloso porta-voz desse discurso a fim de alcançar um lugar de destaque na indústria cultural, o que deixa claro em sua trajetória sempre bem alinhada com a mídia, como afirma D’Hont (2017, p. 2).

Manson aproximou-se de traços da filosofia de Nietzsche e os tomou como símbolo de rebeldia para atrair atenção, o que fica evidente não só na criação de seu Anticristo, mas também na postura do artista, que frequentemente aparecia em entrevistas e programas de tevê na década de 1990, trazendo dizeres como “O cristianismo é antinatural” e “Nenhum direito aos cristãos”. Ao abrir sua apresentação no MTV Awards, em 1997, Manson incita os atendentes da plateia a não se submeter mais ao “fascismo da cristandade e da beleza” e questiona se gostariam mesmo de estar em um lugar repleto de imbecis, ao se referir ao sonho que possuem muitas pessoas de alcançar o paraíso cristão (Rolling Stone, 2016). De maneira chamativa, desejava destruir ou abalar as crenças dos seus ouvintes e encorajá-los a seguir seus projetos, assim como ele mesmo havia feito.

Figuras 1: face da capa dupla do CD “Antichrist Superstar”. Foto de Dean Karr e design de Paul R. Brown



Fonte: Revolver Magazine - <https://www.revolvermag.com/culture/marilyn-mansons-antichrist-superstar-story-behind-album-cover-art>

Seu Anticristo resgata a ideia da peregrinação do herói romântico, também presente em Zaratustra. Manson transforma a peregrinação do herói na metamorfose de seu ser imaginário, que vai do estado larval ao anjo encarnado em Anticristo. Desejou espelhar a transformação de seu herói imaginário em sua vida pessoal e, para isso, aproximou-se da imagem autodestrutiva do herói romântico, especialmente a do herói Byroniano. Assim, submeteu-se a rituais de passagem em que testava seus limites, a fim de talvez, trazer para seu presente as sensações da transformação dolorosa de seu Anticristo desde seu “estado larval”.

Tomou para si um modelo de conduta contrário aos ideais de moralidade da sociedade norte americana, e afirmou em entrevista à revista Rolling Stone em 2016, que desejava se sentir sujo moralmente e fisicamente e testar seus limites de dor psicológica e física, por isso, abusava do uso de drogas e bebidas, privava-se de sono, colocava alfinetes debaixo das unhas enquanto gravava as músicas do álbum, tinha rompantes em que quebrava equipamentos do estúdio e não tinha, por vezes, consideração por amigos, sua namorada e por outras mulheres. Pode-se pensar que no plano de sua vida pessoal, sua performance espelha a trajetória do herói romântico, também presente na metamorfose de seu personagem no plano conceitual

do álbum, que ia do estado larval ou verme frágil até seu Anticristo astro do *rock*. É importante lembrar que a personagem imaginária de Manson pode ser vista como metáfora de sua experiência pessoal enquanto adolescente. O artista deixava claro em seus depoimentos à mídia que aquele período de sua vida havia sido doloroso, mas que lhe transformou no que era, pois teve de aprender a lidar com a repressão sofrida durante os anos que frequentou a escola religiosa e com a rejeição dos colegas e das garotas por não se encaixar ao padrão de beleza masculino da época. Assim, a fim de conseguir resgatar o sentimento angustiante daqueles anos durante a gravação do disco, submeteu-se àqueles rituais que podem ser vistos como autoflagelação, o que é comum aos heróis do Romantismo.

Segundo o historiador Arnold Hauser, o herói romântico de Byron consegue sintetizar o ideal da personalidade rebelde contida nos heróis daquele movimento estético do século XIX. Para Hauser, os heróis de Byron eram concebidos com traços demoníacos e narcisistas, transformando-se em exibicionistas que faziam alarde das próprias feridas, em flageladores que se atormentavam com autoacusações e confessavam seus atos infames, naqueles que possuem, por isso, uma aura misteriosa, como quem carrega um erro desastroso ou falta irreparável. Alguém solitário que vagueia com sua dor, não tendo piedade nem de si, nem dos outros, possuidor de uma beleza nobre, mas decadente, que fascina homens e mulheres, mas atrai também o seu ódio. Esse herói demoníaco, ao mesmo tempo repulsivo e encantador, entrava em sintonia com a ambivalência da atitude romântica, que buscava algo em que crer no mundo, mas desprezava a religião, e no caso de Byron, tudo que fosse sagrado à classe média. Hauser afirma que o próprio Byron tomou para si comportamentos desse herói transgressor a fim de se promover e se tornar o favorito do público, especialmente o feminino. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que criticava a burguesia, era aceito e aclamado em seu meio (HAUSER, 1982, p. 863-865).

É possível ver algumas semelhanças entre a caracterização psicológica do herói Byroniano e a postura que Marilyn Manson adotara em sua vida pessoal durante a gravação do álbum e para constituir a imagem de seu Anticristo. A começar pelo uso da postura rebelde para atrair a atenção da mídia para o seu trabalho. Aproximou-se da imagem do herói solitário e

desajustado, que trazia consigo um sentimento de revolta e se autoflagelava, buscando com isso, dialogar com a dor do processo de transformação de sua personagem no álbum.

Nos palcos, também trazia a imagem do herói rebelde, que afrontava a noção de decoro e os valores cristãos, desde suas falas à composição de seu figurino – que consistia basicamente em meias de seda, botinas, espartilho e um tapa-sexo – e de seus gestos, como os mostrar o dedo médio à plateia e esfregar a bandeira dos EUA em seu traseiro quase nu. Em entrevistas que dava à MTV e a revistas como a *Hit Parader* (1997), dizia que fazia isso com o intuito de fazer com que as pessoas refletissem sobre os valores a que eram submetidas e decidissem por elas mesmas que postura tomar. Afirmava que ele e os integrantes da banda não diziam às pessoas como tinham de pensar, pois elas deveriam encontrar por si mesmas o que lhes servisse. Afirmou que inspiravam pessoas que desejassem fazer algo diferente de suas vidas, e já que havia pessoas assim no mundo, esperava que pudesse mostrar a elas a direção certa.

Ao estudar o Romantismo, Praz afirma que o ideal dos artistas românticos do século XIX era abalar o sentido moral do leitor e assim, eles mesmos se colocavam como um ator que representava um papel diante do espelho, como quem estivesse em parte convencido de seu papel e, muitas vezes, até mesmo, mais que em parte (PRAZ, 1999, p. 98).

É possível reconhecer que nos anos noventa, Marilyn Manson retomava a postura do artista romântico, que se confundia com seus próprios heróis, sintetizados no herói Byroniano, um rebelde maldito que em contrapartida carregava uma nobre missão. No caso de Manson, encorajar as pessoas a questionar certos valores da sociedade. Ao falar do herói Byroniano, Praz afirma que por trás de uma aparência satânica, esses heróis poderiam ser comparados a “apóstolos” do bem (PRAZ, 1999, p. 167). Em referida entrevista à revista *Hit Parade* (1997), Manson afirmou que sua banda trazia uma mensagem positiva e que havia muito mais pessoas que entendiam seu trabalho do que a sociedade da época queria admitir.

Fisicamente, a imagem de Marilyn Manson resgata a beleza decadente do herói romântico. Praz chama essa beleza de “fascinação da

corrupção”, pois o herói romântico descobria o horror como fonte de beleza e deleite, causando o abandono de um padrão de beleza próximo às noções de proporção e simetria do belo clássico, e, assim, elevava o horrendo à categoria do belo (PRAZ, 1999, p. 69).

Ao tratar da representação fisionômica do herói Byroniano, Praz chama atenção para a descrição de um desses personagens, o marquês de Rio-Santo, com aparência de um homem por volta dos 30 anos, alto, elegante e de tipo aristocrático, com o rosto pálido, longo e sem rugas, porém, atravessado por uma leve cicatriz e envolto por uma magnífica cabeleira negra (PRAZ, 1999, p. 167). Traços dessa descrição vão ao encontro da aparência que muitos roqueiros ingleses e norte-americanos adotavam para si nas décadas de 1960 e 1970: palidez, corpo longilíneo, cabelos longos e escuros. Essa foi também a caracterização que Marilyn Manson adotava na década de 1990, acentuando a imagem cadavérica com maquiagem, que usava mesmo fora dos palcos. Isso lhe dava uma aparência vampiresca, que também tem suas fontes em Byron, pois, segundo Praz, no século XIX as representações dos vampiros na literatura tingem-se do herói Byroniano, um solitário, apreciador de cemitérios e com traços femininos e aristocráticos, que nada lembravam os vampiros em forma de lobos da mitologia servo-croata (PRAZ, 1999, p. 166-167).

Em seu Anticristo, Manson conserva o rosto cadavérico e pálido, com olhos acentuados, os lábios tingidos de vermelho escuro, os cabelos longos e pretos, e a aparência de vampiro andrógino, que utilizava em sua vida pessoal. Mas na indumentária, ao apresentar-se como Anticristo nos palcos e nas fotografias para o encarte do álbum, trajava um terno preto, gravata e camisa vermelha, dispensando as camisetas com imagens e dizeres provocativos que costumava usar em sua vida cotidiana, o que resgatava o ar aristocrático do herói Byroniano.

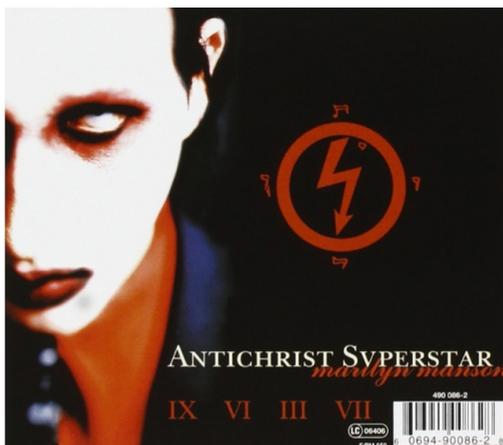
Na época, usava frequentemente lente de contato em apenas um dos olhos, o que lhe dava uma aparência ainda mais perturbadora e misteriosa, despertando a suspeita de que fosse cego de um olho, o que engrossava a lista de boatos que rodeava sua persona na mídia.

O uso de apenas uma lente de contato na representação de seu Anticristo acaba indo ao encontro de alguns traços de representações do

Anticristo em textos religiosos, elencados por Umberto Eco ao fazer seu estudo sobre a feiura na história da imagem ocidental. Em uma delas, aquela do Testamento Siríaco de Nosso Senhor Jesus Cristo, século V, o Anticristo tem suas feições descritas como as de uma criatura monstruosa, com a cabeça em chamas, o olho direito injetado de sangue e o esquerdo de um verde felino, ambos com pálpebras brancas. Em outro trecho trazido por Eco, o do Apocalipse de João, também do século V, refere-se ao rosto do Anticristo como sombrio, contornado por cabelos como pontas de flechas, tendo um olho brilhante como estrela e o outro como de um leão (ECO, 2007, p. 186).

A descrição da imagem do Anticristo como ser monstruoso a aproxima da ideia de Diabo, sendo algumas vezes na história, comparado a seu filho, em um arremedo da relação de Deus e Jesus Cristo, como afirma Cousté (1996, p. 18). O autor também atenta para o caráter dual da imagem diabólica, que pode assumir a forma bela e horrível, melancólica e cômica (COUSTÉ, 1996, p. 26) e talvez isso possa explicar a referência aos olhos opostamente diferentes, tanto na imagem do Anticristo bíblico, quanto na de Manson.

Figuras 2: face da capa dupla do CD “Antichrist Superstar”. Foto de Dean Karr e design de Paul R. Brown



Fonte: Revolver Magazine. Disponível em: <https://www.revolvermag.com/culture/marilyn-mansons-antichrist-superstar-story-behind-album-cover-art>

Nogueira deixa claro que o Anticristo também pode ser visto como ser independente do Diabo na mitologia judaico-cristã, mas que sua associação ao Demônio nem sempre era descartada, pois os “autores cristãos não tinham uma visão coerente da relação entre o Anticristo e o Demônio. Algumas vezes, ele era o próprio Demônio ou um aspecto dele (...)” (NOGUEIRA, 2002, p. 78).

O que o Anticristo tem em comum ao Diabo é seu papel de opositor, portador de uma força contrária e transgressora, e assim, explica Nogueira, a palavra “Anticristo” foi usada ao longo da história da Igreja Católica para qualificar aquele que se opunha a seus dogmas como “(...) o mentiroso, o impostor, o que não reconhecia a encarnação de Jesus” (NOGUEIRA, 2002, p. 80).

Para construir a imagem de seu Anticristo, Marilyn Manson lança mão da imagem do Diabo no que tem de opositor e transgressor, mas essa imagem diabólica passa pelo herói romântico Byroniano, proveniente das fontes de Milton, que possui, nas palavras de Praz, “a fascinação do rebelde indômito”, carregado de uma “energia heroica” (PRAZ, 1999, p. 121-122). Assim, como herói, o Anticristo de Manson sofre um longo processo de transformação, indo daquele estado larval e frágil até chegar a sua forma supostamente plena e poderosa de Anticristo astro do *rock*. Contudo, logo depois de se transformar no anjo inseto, Manson encarna um Anticristo ambíguo, que se apresenta como poderoso e decadente. Na canção que inaugura a última parte do disco e dá nome ao álbum, “*Antichrist Superstar*”, ele se descreve como produto de uma sociedade degenerada e anuncia seu suposto poder de destruição ao questionador essa mesma sociedade que o criou. Porém, nas letras de música, como “1996” e “*Minute of decay*”, ambas também pertencentes à última parte do disco, ironiza sua própria posição como grande astro do *rock* e sua absorção pela indústria cultural. Nos palcos, durante a turnê de apresentação do álbum, Manson, vestido como seu Anticristo, parodia ditadores e pregadores ao exagerar seus gestos, rasga a bíblia e debruça-se esperneando sobre o púlpito, objeto do cenário de seus shows, que também fazia referência irônica à decoração dos discursos de Hitler, com bandeiras pendentes do teto e o símbolo da suástica. Em vez da suástica, a banda exibia o desenho de um raio dentro de

um círculo, símbolo de alta voltagem, também em branco, vermelho e preto, presente também no encarte do álbum e na cobertura do CD. Assim, seu Anticristo ironiza a si mesmo, ao converter sua imagem de “poderoso ditador” em “bufão”, justapondo a imagem melancólica do Diabo a seu oposto cômico. Ao ironizar seu Anticristo, Manson lhe devolve o caráter vulnerável do verme.

De certa forma, a metamorfose por que passa o Anticristo de Manson retoma a ideia da peregrinação e transformação do herói nietzscheano, Zaratustra. Martins afirma que Zaratustra passa por experiências pessoais que o levam a uma transformação psicológica, capaz de libertá-lo das normas da sociedade, podendo realizar, assim, suas predisposições pessoais e tornar-se o que é (Martins, 2019, p. 122-123). Porém, continua o autor, na última parte do livro, Nietzsche faz com que seu personagem vivencie o que havia descoberto e anunciado na penúltima parte, o conhecimento do *amor fati*, do “eterno retorno” e do “além-homem”. Sendo o “além-homem” aquele que descobre e vivencia o amor à própria vida, com a dor e o prazer que ela pode oferecer, em um eterno ciclo, ao experimentar o sentimento do constante vir a ser ou “eterna recorrência”, Zaratustra deixa de ser o herói romântico que se completa como sábio, capaz de profetizar, e passa a ser aquele que também aprende. Nietzsche coloca seu personagem na posição daquele que vivencia a experiência de nunca estar pronto e tira dele a aura do herói perfeito e idealizado:

É somente na vivência e aceitação da perda de tudo aquilo que parecia uma conquista definitiva e representava o auge da transformação de Zaratustra que se quebrou o pressuposto romântico do progresso do herói. (...) É, enfim, somente com a quebra do ideal romântico, de se perfazer em um percurso de formação, que o *amor fati* pôde efetivamente ser vivenciado. O fim do livro é assim não mais um final de percurso, mas apenas um sinal. (Martins, 2019, p. 138)

Ao criar sua imagem como o Anticristo astro do *rock* e obter o sucesso que desejava, Marilyn Manson não repetiu seu personagem nos álbuns seguintes. A cada trabalho que lançava, renovava sua imagem, colocando-se na posição do personagem de Nietzsche que experimentou um

recorrente vir a ser. Em algumas páginas da *internet* dedicadas ao ídolo, como a “MansonWiki”, alguns fãs afirmam que, ao tocar o disco seguidamente, o ritmo da primeira canção combina exatamente com o ponto da canção fantasma, o que resulta na configuração de um ciclo perfeito, fazendo com que no disco, seu Anticristo retorne à frágil forma do verme até transformar-se novamente em estrela do *rock*. Sendo isso coincidência ou não, a letra dessa canção, “*Track 99*”, se inicia com um convite a “construir um Messias melhor” e em seguida, faz menção ao nascimento e crescimento de uma criatura, o que reforçaria a ideia do retorno à fase inicial de transformação identificada pelos fãs. No Anticristo de Manson, as ideias do surgimento do herói romântico e de sua dissolução dialogam ciclicamente e a cada trabalho do artista, que está sempre se destruindo e reconstruindo. Nesse processo de renovação, Manson atende às demandas do mercado pela novidade e permanece na mídia e nas paradas, obviamente, não com a mesma intensidade do final da década de 1990, como afirma D’Hont (2017, p. 11).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível identificar que a imagem do Anticristo de Manson aproxima o herói romântico Byroniano à dissolução desse herói em “Assim falou Zaratustra” e “O Anticristo” de Nietzsche.

Do herói Byroniano o Anticristo astro do *rock* possui a reconfiguração do belo romântico, que trazia ao patamar da beleza as formas da decadência, do abjeto e do transgressor demoníaco e, também, a habilidade de se autopromover, como o próprio Byron havia feito no século XIX. Nesse sentido, Byron se diferenciava da postura tomada por muitos dos artistas românticos da época que, segundo Eco, diante do surgimento da indústria e conseqüentemente da cultura de massa, colocavam-se como seres malditos e incompreendidos, que se refugiavam em suas “torres de marfim” (ECO, 2012, p. 350).

Manson parece adotar a mesma postura de Byron ao criar um personagem autobiográfico, o seu Anticristo, voltado ao *glamour* do sucesso, no caso, como estrela do *rock*, entrelaçando traços de sua vida

pessoal à saga desse personagem. D’Hont deixa claro que o estrelato sempre foi seu objetivo, pois ao contrário de outras bandas de *rock*, como Mayhem ou Burzum, Manson sempre manteve, musicalmente e socialmente, fortes conexões com a industrial cultural (D’HONT, 2017, p. 2). Assim, o herói Byroniano e o herói de Manson lançam mão da aura de transgressão do Diabo para contestar a religião e demais padrões de comportamento, ao mesmo tempo em que garantiam sucesso com seus públicos em seus respectivos tempos.

Na etimologia, o termo “Diabo” vem do latim *diabolus*, ou do grego *διάβολος*, “aquele que separa” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 337). Portanto, é possível também reconhecer a transgressão diabólica mesmo no herói nietzscheano, pois ao destruir a própria noção de herói romântico, apresentando seu Zaratustra como um personagem inacabado, Nietzsche rompe com a tradição de idealização do século XIX, tendo como principais representantes na arte os movimentos, Neoclassicismo e Romantismo.

Cousté reconhece esse caráter “diabólico” de rompimento na filosofia de Nietzsche, ao apontar que o filósofo alemão revaloriza o homem e o livra “dos conceitos de culpa e expiação, e conseqüentemente, da moral derrotista e da submissão” (COUSTÉ, 1996, p. 243).

No álbum “*Antichrist Superstar*” e em todo trabalho performático que o permeia, vemos a evolução e o desenvolvimento de um personagem que vai de um estágio de vulnerabilidade a um estado de poder, mas ao chegar a sua plenitude se autodestrói e volta ao estado de vulnerabilidade, retomando o ciclo.

Assim, o Anticristo de Marilyn Manson pode ser entendido como metáfora da criação dele mesmo como astro do *rock* e do posterior movimento constante de destruição e reconstrução de sua própria imagem no mercado da música, o que tem lhe garantido um lugar na cultura *pop* dos Estados Unidos.

REFERÊNCIAS

ECO, Umberto. História da feiura. São Paulo: Record, 2007. ISBN: 9788501078643.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

COUSTÉ, Alberto. *Biografia do Diabo: o Diabo como sobra de Deus na história*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1996. ISBN: 8501045837.

D'HONT, Coco. "I Am Your Faggot Anti-Pope: An Exploration of Marilyn Manson as a Transgressive Artist", *European journal of American studies*. [Online], 12/02/2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ejas/12098>; DOI: 10.4000/ejas.12098. Acesso: 16 de jan., 2021.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Rio de Janeiro: Mestre Jou, 1982.

MANSONWIKI. *The Marilyn Manson Encyclopedia*. Blog. [Online] s/d. Disponível em: https://www.mansonwiki.com/wiki/Main_Page Acesso: 19 de jan., 2021.

MARTINS, André. "Romantismo e tragicidade no Zaratustra de Nietzsche". *Cadernos Nietzsche*. nº 25. Portal de periódicos UNIFESP. [Online], 03/06/2019. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/cniet/article/view/7794>; DOI: <https://doi.org/10.34024/cadniet.2009.n25.7794>. Acesso: 17 de jan., 2021.

MARTON, Scarlett. "O eterno retorno do mesmo, 'a concepção básica de Zaratustra'". *Cadernos Nietzsche*. Vol.37, nº 2, UFSB/SciELO. [Online], jul/set, 2016. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-82422016000200011&lng=pt&tlng=pt; DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-82422015v3702sm>. Acesso: 17 de jan., 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Cia das Letras, 2018. ISBN: 9788535930481.

NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo*. São Paulo: L&PM, 2008. ISBN: 8525417912.

NOGUEIRA, Carlos R. F. *O Diabo no imaginário cristão*. São Paulo: EDUSC, 2000. ISBN: 8574600199.

PRAZ, Mário. *La carne, la muerte y el diablo em la literatura romántica*. Barcelona: El Acanalado, 1999. ISBN: 8493065757.

SECHER, Andy. "The strange world of Marilyn Manson". *Hit Parader*. Hit Parader Publications Inc. EUA. Outubro, 1997. 100 páginas.

STRAUSS, Neil. "Marilyn Manson: sympathy for the devil". *Rolling Stone*. Rock Magazine [Online], 23/01/1997. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/marilyn-manson-sympathy-for-the-devil-81513/> Acesso: 16 de jan., 2021.

REED, Ryan. "Marilyn Manson's Antichrist Superstar: 10 wild stories. *Rolling Stone*. Rock Magazine [Online], 07/10/2016. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/marilyn-mansons-antichrist-superstar-10-wild-stories-121825/> Acesso: 17 de jan., 2021.

O DIABO NO IMAGINÁRIO CRISTÃO: UMA BREVE HISTÓRIA, SEUS DESDOBRAMENTOS E REFLEXOS EM *OS DEMÔNIOS, O BEBÊ DE ROSEMARY E O EXORCISTA*

Rafael Adelino Fortes

Ao longo dos séculos, o diabo foi se transformando de acordo com as necessidades dos povos. Quando se pensa na própria estrutura da palavra, há de se concordar com Luther Link no primeiro capítulo de seu livro, *O Diabo: a máscara sem rosto* (1998), para o autor, a palavra “Satã” é anterior ao vocábulo “Diabo”, isso porque Satã nada mais é do que um título. Esse título é derivado do hebraico שָׂטָן (Satã), cujo significado é adversário. “Porém, mais de trezentos anos antes de Cristo, um fator de resultados imprevisíveis fora introduzido pelos judeus alexandrinos: ao verterem o Antigo Testamento para o grego, traduziram o *satan* hebraico para o grego *diabolos*” (LINK, 1998, p. 24).

O vocábulo “diabo” também aparece nos evangelhos de Lucas e Mateus, eles o chamaram de διάβολος (diábolos), substantivo que designa acusador, difamador; derivação do verbo διαβάλλω (diabállo) - (jogar tanto pedras, como palavras). Na origem latina, a primeira datação da palavra é de 1228, ela foi traduzida por *diabŏlus* e manteve o significado.

Link (1998) ainda aponta outro problema com a palavra δαίμων (dáimon), demônio. Geralmente esse termo era usado para significar o espírito de um herói morto. Ao tomar como pressuposto alguns escritos literários, o autor aponta que, no *Banquete* de Platão, o termo designava o amor. Em *Crátilo*, de Sócrates, foi usado como símbolo de homens bons e sábios. Em Antônio e Cleópatra, o termo foi usado como elogio a um adivinho.

[...] *dáimon* e *daimônion* também significavam um espírito perverso, dominador, tendo sido esta a única acepção desenvolvida no Novo

Testamento e por muitos padres. Os apologistas alexandrinos helenizados dos séculos II e III, por exemplo, interpretaram os demônios platônicos – que não eram particularmente bons e nem maus – como anjos caídos perversos. Assim fizeram com vistas de formar uma nova equação: deuses pagãos = demônios maus = diabos. Tal equação justificava condenar a adoração de deuses pagãos. (LINK, 1998, p. 25)

Já com relação a Lúcifer, Link (1998) aponta que foi um erro de tradução, não designa o nome de nenhuma personagem, apenas significa “aquele que leva a luz”, pode ser compreendido como a estrela da manhã, o planeta Vênus.

A identificação de Lúcifer com Satã vem de *Isaías* (14,12): “Como caíste do céu, ó Lúcifer, filho da alva!”. *Isaías não* estava falando do Diabo. Usando imagens possivelmente retiradas de um antigo mito cananeu, *Isaías* referia-se aos excessos de um ambicioso rei babilônico que caiu no mundo dos mortos. Suas palavras passaram a significar uma referência ao Diabo ao longo de quatro etapas: um rei tirânico é descrito em uma metáfora (o rei= uma estrela brilhante); a expressão hebraica *helel* (*helel bem shahar* = o que brilha) ou a grega *oesphorus* são traduzidas para o latim como a estrela da manhã, Lúcifer; posteriormente, o rei tirânico é identificado como o Diabo; *ergo* Lúcifer torna-se outro nome para Diabo. (LINK, 1998, p. 28-29)

Embora se tente traçar um perfil etimológico da palavra diabo e suas derivações, é necessário ressaltar que assim como o personagem, os significados dos vocábulos sofreram alterações no decorrer dos séculos. Hoje, tanto diabo como satanás e lúcifer são praticamente sinônimos para a mesma palavra, representam a mesma entidade.

Durante a Idade Média, o medo do Diabo foi muito difundido. Uma das formas de causar terror na população medievá foi sua personificação. Mas, como difundir a ideia no imaginário coletivo? De acordo com Messadié (2001, p. 203), “o melhor que o Cristianismo primitivo, obcecado por sexo, conseguiu foi atribuir-lhe as características do deus Pã, meio-bode, meio-homem e, além disso, também obcecado por sexo”. Assim como a palavra pânico deriva de Pã, esse sentimento pelo Diabo se tornou obsessão na Idade Média, no entanto, de acordo com Eco (2007), até o século XI não houve nenhuma representação de Satã na pintura e escultura, com exceção

de um mosaico feito em Ravena por São Apolinário Nuovo, em 520, onde o Diabo é representado como um anjo e tingido de vermelho.

A personificação do mal foi professada à população, sobretudo com relação à vulnerabilidade do homem diante da maldade. Santo Agostinho (354-430) e Isidoro de Sevilla (560-636) difundiram a ideia de dois tipos de demônios que perturbavam na humanidade, os íncubos e os súcubos. Santo Agostinho adverte que,

[...] a Escritura sempre verdadeira, apareceram anjos aos homens em corpos que podiam ser vistos e até tocados. E voz corrente — e há muitos que dizem tê-lo constatado ou tê-lo ouvido de testemunhos dignos de fé que o constataram — que os silvanos e os faunos, vulgarmente chamados «*íncubos*», se têm apresentado impudicamente a mulheres, as têm desejado e com elas têm consumado a união carnal. Também muitos, pessoas de tal modo qualificadas que pareceria petulância negar-lhes fé, afirmam que certos demônios, chamados «*Dúsios*» pelos Gauleses, tentam e praticam com assiduidade actos (sic) impudicos. De tudo isto não ousou declarar se alguns espíritos, tomando um corpo aéreo, (de tacto, este elemento torna-se sensível, corporalmente tocável, ao ser agitado por um abano) podem experimentar esta paixão de modo a unir-se, à sua maneira, a mulheres que lhes sentiriam os efeitos. (AGOSTINHO, 2000, p. 1401-1402)

Isidoro de Sevilla, em suas *Etimologias*, salienta algumas explicações que seu contemporâneo não elucidou:

103. Los “peludos”, en griego, se llaman *panitas*, y en latín, *íncubos*, o bien *inuos*, derivado de *inire*, del trato carnal que acá y allá mantienen con animales. Del mismo modo, los íncubos toman su nombre de *incumbere*, esto es, de fornicar. A menudo estos desalmados cohabitan también con mujeres, con quienes tienen relación carnal. A estos demonios los galos los llaman “dusios”, porque viven continuamente en esta inmundicia. 104. A quien el vulgo da por lo común el nombre de “íncubo”, lo conocen como “Fauno higuero”. De él dice Horacio (*Carm.* 3, 18, 1-3); “Fauno,

amador de las ninfas que te huyen, acude benevolente a recorrer mis dominios y mis soleados campos”. (SEVILLA, 2004, p. 727)¹

Diante disso, Messadié, à luz da história, concorda que:

Isidoro de Sevilha [...] acreditava assim numa variedade inédita de demônios, os incubos, anjos caídos pela luxúria e fornicadores “formados por corpos aéreos muito subteis”, podendo proporcionar às mulheres orgasmos múltiplos. Ele acusava assim os Dúsius da Boémia de se entregarem frequentemente aos amores satânicos com os incubos, mas também com os súcubos. É verdade que, com esta crença, Isidoro de Sevilha não fazia senão seguir St.º Agostinho, um lascivo arrependido, segundo ele próprio confessou, que confirmava já em *La Cité de Dieu* a existência dos incubos que ele tomava por divindades silvestres. Antiga reminiscência helênica, Agostinho transformava o deus Pã e suas driades e outras ninfas em incubos e súcubos. (MESSADIÉ, 2001, p. 348-349)

Com a popularização do cristianismo, objetivou-se criar um Diabo mais vivo e, também, popular, essa meta consistia em exterminar com a antiga tradição religiosa e pagã. A partir do século VI é criada uma atmosfera de terror, Satã se torna um aliado no processo de doutrinação cristã, pois os descrentes em Jesus Cristo como o único salvador, abriam brechas para o Diabo, e esse fazia do corpo humano sua morada. Muchembled (2001) adverte que, para Santo Agostinho, Deus permitiu que o mal existisse e a partir da maldade fosse tirado algo de benéfico. O autor ainda discute sobre a despreocupação demonológica, esse assunto era reservado somente às meditações feitas pelos monges em seus mosteiros. A

¹ 103. Os “peludos”, em grego, chamam-se *panitas*, e em latim, *incubos*, ou melhor *inuos*, derivado de *inire*, da relação carnal que aqui e lá se mantém com animais. Do mesmo modo, os incubos têm seu nome de *incumbere*, isto é, de fornicar. Frequentemente esses desalmados coabitam também com mulheres, com quem tem relação carnal. A estes demônios os gauleses chamavam-nos “dusios”, porque vivem continuamente nesta imundícia. 104. A quem o povo da por comum o nome de “incubo”, conhecem-no como “Fauno Figueiro”. Sobre ele, Horácio disse (*Carm.* 3, 18, 1-3); “Fauno, amante das ninfas que de ti fogem, acode benevolente a percorrer os meus domínios e meus campos ensolarados” (SEVILLA, 2004, p. 727).

Igreja estava mais preocupada em ampliar seu território do que se fragilizar com perseguições que possivelmente levaria ao declínio do poder.

Ainda que o cristianismo primitivo tentasse dar características físicas ao Diabo, ele geralmente aparecia com traços humanos e, no passar dos séculos, a criatura foi moldada à imagem e semelhança de seus criadores.

No século XI, a Igreja tornou-se efetivamente uma instituição poderosa, a partir desse período o Diabo “começa a aparecer como um monstro dotado de cauda, orelhas animais, barbicha caprina, artelhos, patas e chifres, adquirindo também asas de morcego” (ECO, 2007, p. 92). Ao difundir essas personificações diabólicas, a Igreja tinha como meta causar o terror nos cristãos, o Diabo era seu grande inimigo e os seguidores de Cristo deveriam orar sem cessar para não cair nas garras do maligno.

Ainda no mesmo século, no vilarejo de Saint Félix-de-Caraman, hoje Saint-Félix-Lauragais, um grupo de pessoas se reuniram para rediscutir a verdadeira moral cristã, cujo objetivo era refletir sobre os excessos papais, sobretudo o luxo. Os cátaros, assim ficaram chamados esse grupo, acreditava nas forças dualistas e antagônicas, o bem e o mal sendo uma só unidade. Assim que o alto clero soube da existência desse grupo, não mediu esforços para contra-atacá-los e julgá-los como hereges. Russell (1986) relata que, nesse período, o diabo tornou-se uma figura mais colorida e presente na arte. No campo da escrita, efetivaram-se na literatura, sermões e textos que trabalhavam com a cultura popular.

Com relação à palavra “*cátaro*”, é derivada do adjetivo grego καθαρός, cujo significado é puro, imaculado. No entanto, como forma de manipulação da massa, Stanford (2003) afirma que Alanus ab Insulis (Allain de Lille) produziu um tratado em 1202 intitulado *Summa quadripartita adversus huius temporis haereticos*, no qual apresentava um novo significado para a palavra cátaro. Para Lille, *cátaro* deriva de *cattus*, palavra latina que significa gato, o Diabo se manifestava a esse povo em forma de gato, isso fomentou ainda mais a superstição popular. De acordo com Cohn (1980), em 1230 Guillaume d’Auvergne, bispo de Paris, foi mais além na figuração diabólica. Para o religioso francês, o Diabo foi autorizado por Deus para aparecer aos seus seguidores de duas formas, uma de gato preto e quando isso ocorria, seus adoradores beijavam-no abaixo do rabo; ou na

forma de um horrível sapo, a ser beijado na boca. Cohn (1980) também esclarece que, na segunda metade do século XII, a dissidência religiosa aumentou e

[...] se introdujeron modificaciones en la legislación, con el propósito de combatirla. En el sínodo de Verona en 1184, el papa Lucio III y el emperador Federico I decretaron la excomuni3n de los herejes; por otra parte, aquellos herejes que se rehusaban a retractarse o despu3s de hacerlo reincidían, habían de ser entregados al poder civil para su castigo. Como respuesta a los decretos del IV Concilio de Letrán de 1215, varios gobernantes decretaron la pena de muerte para el delito de herejía reiterada. En 1231 el papa Gregorio IX y el emperador Federico II, actuando de com3n acuerdo, establecieron una legislación coherente contra los herejes en el Imperio. Por primera vez fueron claramente formuladas las distintas penas por herejía, desde la pena de muerte hasta las más leves. (COHN, 1980, p. 45)²

Entre esse meio tempo, o Papa Inoc3ncio III, que também encorajava e difundia o antissemitismo, tentou reconciliar os cátaros com a Igreja. Sem sucesso, iniciou a cruzada em 1209 como forma de conter o avanço desses hereges. De acordo com Frattini (2010), Inoc3ncio III enviou Arnaut-Amalric a Beziers, esse sitiou a cidade e tentou negociar com os cátaros: se eles entregassem as mais influentes pessoas, seriam poupadas as demais. Sem sucesso, estava autorizada a carnificina.

As tropas papais apoderaram-se da cidade. Entretanto, o destacamento formado por uma multid3o de mercenários, duques e condes, ricos e pobres, feudais e cavaleiros, todos eles sob o

² Introduziram-se modificações na legislação, com o propósito de combatê-la. No concílio de Verona em 1184, o papa Lucio III e o imperador Frederico I decretaram a excomunhão dos hereges; por outro lado, aqueles hereges que recusavam a se retratar ou depois de fazê-lo reincidiam, tinham que ser entregues ao poder civil para seu castigo. Como resposta aos decretos do IV Concílio de Latrão de 1215, vários governantes decretou a pena de morte para o delito de heresia reiterada. Em 1231 o papa Gregório IX e o imperador Frederico II, atuando de comum acordo, estabeleceram uma legislação coerente contra os hereges no império. Pela primeira vez foram claramente formuladas as diferentes penas por heresia, desde a pena de morte até as mais leves (COHN, 1980, p. 45).

estandarte de Inocência III, dedicaram-se à violação das mulheres, à pilhagem e à destruição; ao Santo Amalrico levantou-se uma dúvida importante: Como distinguir os cátaros dos cristãos ortodoxos? O Papa Inocência III, para esclarecer a dúvida existencial de Amalrico ordenou-lhe então: “Matem-nos a todos. O Senhor tratará, depois, de ver quais são os seus. (FRATTINI, 2010, p. 137)

Essa guerra durou cerca de meio século e, segundo Frattini (2010), em um só dia morreram vinte mil pessoas entre homens, idosos, jovens, mulheres e crianças. Mas ao contrário do que se pensava, as cruzadas não deram conta de conter os hereges. Frattini (2010) ainda relata que

Entre os anos de 1232 e 1233, Gregório IX recebeu em Roma várias informações do clero alemão sobre uma estranha seita que se encontrava na povoação de Stedin, actual Montenegro. Segundo o representante do clero na Alemanha, todo aquele que desejasse juntar-se à seita, deveria passar por um estranho rito que consistia em beijar todos os presentes no ânus e na boca, cuspidando depois para a boa alheia. Para terminar o rito de iniciação, os noviços deviam lambe um cadáver como sinal de expulsão da fé católica dos seus corpos e tomar sexualmente a mulher que estivesse mais próxima de si, sem ligar à idade. (FRATTINI, 2010, p. 140)

O autor ainda relata que, após esse ritual, aparecia um homem alto, forte, peludo e com o pênis ereto para praticar sodomia e, também, ter relações com as mulheres. Gregório IX não teve dúvidas de que esse tal homem era o Diabo em pessoa. Mandou Conrad de Marbug investigar melhor sobre essa seita. Ao concluir sua investigação, duzentas e trinta e sete pessoas foram mortas pela espada ou queimadas. Em 1231, Gregório IX assinava um decreto que autorizava o Santo Ofício.

A sensação de medo tomou conta da Idade Média, existiam teorias de que a humanidade estava perto do fim e Satã reinava entre os humanos. As fogueiras inquisitórias ardiavam cotidianamente. Não existiam limites para a imaginação humana, a meta era expurgar, sem exceção, todos os adoradores do Diabo. Stanford (2003) relata que:

Os reis franceses, em particular, sempre acolhiam os inquisidores com todas as honras e facilidades, indiferentes ao fato de que a Igreja estava passando por cima da jurisdição secular. Carlos IV (1294-1328), por exemplo, construiu a Bastilha em Paris com o objetivo de

acomodar os prisioneiros excedentes. Nessa época, ninguém, por mais nobre que fosse, tinha o poder de escapar do escrutínio da Inquisição. Hugo de Benoils, um dos mais ativos inquisidores da França, organizou uma destruição em massa, pelo fogo, na cidade de Toulouse, em 1275. Entre os que foram para a fogueira estava Angèle, a Senhora de Labarathe, uma nobre de sessenta e cinco anos que tinha sido acusada de manter relações sexuais com o Diabo. Por incrível que pareça, no processo ficou estabelecido que ela havia nascido sob a forma de um monstro com a cabeça de lobo e rabo de cobra, e que seu único alimento eram as crianças. (STANDFORD, 2003, p. 174)

Gregório IX falece em 1241, mas deixa seu legado de terror. De acordo com Frattini, (2010) Inocêncio IV, seu sucessor, deliciava-se em ler as informações de torturas e ainda instituiu a idade mínima de responsabilidade herética, doze anos para as meninas e quatorze para os meninos. Thomsett (2010) relata que, em 1252, Inocêncio IV instituiu a tortura como mecanismo investigativo das heresias. A Inquisição foi se moldando no decorrer dos anos até se tornar um mecanismo de apropriação de bens. O suposto herege era queimado e seus bens confiscados pela Igreja, como o ocorrido com a Ordem dos Cavaleiros Templários.

During the reign of Pope Clement V (1305–14), accusations of sorcery were prominent in the tribunals of the Knights Templar. (The full name of this group was the Poor Fellow-Soldiers of Christ and of the Temple of Solomon, or *Pauperes commilitones Christi Templique Solomonici*.) On October 13, 1307, all known Knights Templar were arrested by French King Philip IV, and confessions were obtained under torture. Pope Clement V issued a papal bull, *Pastoralis Præeminentiæ*, on November 22, 1307, ordering all European rulers to arrest Templars and seize their property. Clement ordered through another bull, *Ad providam*, that all Templar property be given to another order of Knights, the Hospitallers. (THOMSETT, 2010, p. 82)³

³ Durante o reinado do papa Clemente V (1305-1314), acusações de feitiçaria foram proeminentes nos tribunais dos Cavaleiros Templários. (O nome completo desse grupo era

Se não bastasse o terror difundido pela Igreja, Dante, em sua *Divina Comédia*, ilustra sua visão pessoal do inferno, a qual, em sua época, causou divisão em sua crítica, mas aos poucos representou todo o imaginário coletivo. De acordo com Russell (1986), os séculos XIV e XV são reflexos de uma era decadente a qual originou o medo em demasia. Link (1998) argumenta que o objetivo medieval era explicar e efetivar a crença, por isso a Igreja fazia uso das artes como vitrais, mosaicos, esculturas, encenações, bem como os sermões. Foi uma época de constantes aparições de Satã sob diferentes formas e aspectos. Depois de definido esse controverso personagem, coube à Igreja designar alguns de seus atos, sua principal ação era propor pactos com seus adoradores.

Cohn (1980) relata que o Diabo aparecia à futura bruxa ou como sua real forma (depende da imaginação de cada um), ou como um animal, ou, ainda, como um homem bem vestido. Geralmente escolhia senhoras viúvas solitárias, oferecia dinheiro a elas e companhia, em troca de renunciar a Deus e entregar-lhe sua alma. Ao concretizar o pacto, Satanás também conferia poderes sobrenaturais a essas mulheres. E, também,

[...] se creía antaño que las brujas se especializaban en el asesinato de recién nacidos y niños pequeños. Esta supuesta especialidad entrañaba algo más que propósitos malignos: las brujas necesitaban los cadáveres por muchas razones. Eran caníbales y manifestaban un apetito siempre insaciable por la carne más tierna y joven. Según algunos autores de la época, el mayor placer para una bruja era matar, cocinar y comer a un recién nacido aún no bautizado. La carne de los niños estaba llena de poderes sobrenaturales. Como elemento en preparados mágicos podía ser utilizada para matar otros

Os pobres cavaleiros de Cristo e do Templo de Salomão, ou *Pauperes commilitones Christi Templique Solomonici*). Em 13 de outubro de 1307, todos os Cavaleiros Templários foram presos pelo rei francês Felipe IV, e confissões foram obtidas sob tortura. O papa Clemente V emitiu uma bula papal, *Pastoralis Præeminentiæ*, em 22 de novembro de 1307, ordenando a todos os governantes europeus para prender os Templários e confiscarem suas propriedades. Clemente ordenou por meio de outra bula, *Ad providam*, que todos os bens dos Templários fossem dados a outra ordem de cavaleiros, os Hospitalários (THOMSETT, 2010, p. 82).

seres humanos, para suportar la tortura y guardar silencio y también, mezclada con cierto unguento y aplicada al cuerpo de la bruja, le permitía volar. (COHN, 1980, p. 138-139)⁴

A partir desse relato, pode-se refletir acerca de dois aspectos: o primeiro, a justificativa das torturas serem tão violentas; e o segundo, a apropriação ilícita dos bens deixados pelas tais bruxas. Cohn (1980) também esclarece sobre a existência dos sabás, termo judaico para o descanso, mas assim como toda ideia contrária ao cristianismo pregado pela Igreja era demoníaca, os sabás eram usados como significado de cerimônias profanas executadas pelas bruxas, que, de acordo com seu relato,

[...] culminaba en un verdadero clímax profanatorio. Una vez más las brujas y los brujos adoraban al Diablo y lo besaban en el ano, mientras que él les reconocía sus atenciones de un modo particularmente asqueroso. Les impartía una parodia de la Eucaristía bajo ambas especies: un objeto parecido a la suela de un zapato, amargo y duro de masticar, y un líquido nauseabundo de color negro. Seguidamente se servía una comida y con frecuencia ésta consistía también en sustancias repugnantes: carne y pescado con sabor a madera podrida, un vino que parecía de desagüe de acequia y carne de recién nacido. Por último, comenzaba una danza orgiástica, al son de trompetas, tambores y flautines. Las brujas y brujos formaban un círculo con sus caras mirando al exterior y bailan alrededor de una bruja inclinada hacia adelante, de tal modo que su cabeza tocaba el suelo, con una vela ensartada en el ano, la cual servía como iluminación. El baile acababa en una orgía impresionante, en la cual se permitían todas las cosas incluyendo la sodomía y el incesto. En el momento álgido de la orgía el Diablo copulaba con

⁴ Acreditava-se então que as bruxas se especializavam no assassinato de recém-nascidos e crianças pequenas. Esta suposta especialidade envolveu mais que propósitos malignos: as bruxas precisavam de cadáveres por muitas razões. Eram canibais e manifestavam um apetite sempre insaciável pela carne tenra e jovem. Segundo alguns autores da época, o maior prazer para uma bruxa era matar, cozinhar e comer um recém-nascido ainda não batizado. A carne estava cheia de poderes sobrenaturais. Como elemento em poções mágicas podia ser utilizado para matar outros seres humanos, para suportar a tortura e guardar segredo e também, misturada com certo unguento e aplicadas ao corpo da bruxa, permitia-lhe voar (COHN, 1980, p. 138-139).

cada hombre, mujer y niño presente. Finalmente cerraba el *Sabbat* y enviaba a los participantes a sus casas, con instrucciones de realizar los *maleficia* concebibles contra sus vecinos cristianos. (COHN, 1980, p. 140)⁵

Diante disso, Cohn (1980) esclarece que durante o século XIX pesquisadores se propuseram a estudar essa temática e apresentaram algumas explicações. Alguns acreditam que esse tipo de seita realmente existiu e outros afirmam que foi apenas uma propaganda da inquisição contra os cátaros. Outra suposição é a reinvenção do culto ao deus Dionísio, cujo personagem se transfigurava em Satã.

Ao pensar sobre as formas que o diabo foi se moldando a partir do início do cristianismo, pode-se notar que essa representação não mudou muito nas representações artísticas no decorrer dos séculos.

No século XX, com a difusão do cinema, a partir da segunda metade do século XX, Satanás ganha uma expansão nas telas cinematográficas. Uma das primeiras representações do Diabo acontece em dezembro de 1957, quando é lançado o filme “A noite do Demônio” de Jacques Tourneur. Nessa produção, aparece um ser diabólico dotado de asas e de garras e que cospe fogo, um dos primórdios do Diabo em cena é a sua própria personificação. Uma década depois, Roman Polanski lança sua obra-prima:

⁵ Culminava em um verdadeiro clímax profanatório. Uma vez mais as bruxas e os bruxos adoravam ao Diabo e o beijavam no ânus, enquanto ele os reconhecia por suas atenções de uma forma particularmente asquerosa. Ensinou-lhes uma paródia da Eucaristia sob duas espécies: um objeto parecido à sola de um sapato, amargo e difícil de mastigar, e um líquido preto nauseante. Em seguida, servia-se de uma comida e geralmente esta consistia também de substâncias repugnantes: carne e peixe com sabor de madeira podre, um vinho que parecia com água de esgoto e carne de recém-nascido. Por último começava uma dança orgiástica, ao som de trombetas, tambores e flautins. As bruxas e bruxos formavam um círculo com seus rostos olhando ao exterior e dançavam ao redor de uma bruxa inclinada para frente, de tal modo que sua cabeça tocava o chão, com uma vela enfiada no ânus, a qual servia como iluminação. O baile acabava em uma orgia impressionante, na qual se permitiam todas as coisas, incluindo a sodomia e o incesto. No momento alto da orgia, o Diabo copulava com cada homem, mulher e criança presentes. Finalmente acabava o *Sabbat* e mandava a todos os participantes a suas casas, com instruções de realizar os possíveis *malefícios* contra seus vizinhos cristãos (COHN, 1980, p. 140).

“O bebê de Rosemary” (1968), filme com uma atmosfera de mistério e suspense, no qual não existe um Diabo personificado, mas uma atuação dele por meio de uma possessão.

A partir de “O bebê de Rosemary”, além da alegoria do Diabo, também é demonstrada a fragilidade e a suscetibilidade feminina, colocando, muitas vezes, em xeque, as relações patriarcais estabelecidas pela cultura judaico-cristã. A figura da mulher é sempre subserviente ao homem, ao macho, o qual toma as decisões desde a posse dos corpos até o cerceamento das ações.

Existe uma clara referência patriarcal na obra de Polanski, a cena do jantar, na qual Guy, o marido de Rosemary, vai até a porta onde sua vizinha, Minnie Castevet, presenteiam-lhes com uma mousse que contém uma substância, cuja finalidade é drogar Rosemary e levá-la para o quarto. Após isso, Rosemary tem algumas alucinações e diz a seu marido que eles precisam fazer um bebê. Em uma cena de sensação onírica, repleta de imagens dissonantes, Rosemary vai até um quarto escuro, deita-se nua e vê, à sua frente, seus vizinhos nus, enquanto seu corpo é pintado por uma tinta vermelha. Suas pernas são amarradas e, aparentemente, Guy aparece acariciando seu corpo. Subitamente, suas mãos aparecem em forma de garras e ali acontece uma cena de estupro. A protagonista foi fecundada pelo Diabo.

Logo, no filme “Bebê de Rosemary”, toda a alegoria, no momento do ato sexual nos remete a uma ideia medieval, na qual existe a presença de uma cerimônia satânica, na qual Guy cede seu corpo a uma possessão demoníaca, para introduzir na esposa o sêmen do anticristo, enquanto ela tem alucinações que se mesclam com a realidade. Ela é escolhida, porém não é consultada, apenas é um agente passivo de toda a ação, uma vez que é uma protagonista sempre muito submissa ao marido e sempre lhe concede suas vontades.

Por falar em ideia medieval, seguindo essa mesma linha, em 1971, surge a produção britânica “Os demônios”, dirigida por Ken Russell. A obra foi proibida em diversos países, acusada de atentar contra a moral e os bons costumes. Na verdade, o filme foi tão editado que nunca foi lançado oficialmente, não existe uma versão oficial. Somente para circular nos

Estados Unidos e na Inglaterra, tiveram que editá-lo e fazer um corte de aproximadamente 15 minutos.

O que chama a atenção em “Os demônios” é o fato de ser baseado em uma história real, que aconteceu na França do século XVII. A trama gira em torno do personagem Grandier, um padre sedutor que incita os mais ocultos desejos sexuais das mulheres do vilarejo de Loudon, principalmente da madre superiora, Irmã Jeanne.

A controversa obra mistura tons de sexualidade, exposição excessiva de corpos femininos, masturbação, o que viria, possivelmente, inspirar “O Exorcista” pouco tempo depois. A obra aborda, ainda, as relações de poder entre Estado, Igreja e o povo, o sagrado enquanto espaço também de profanação, dentre outros elementos. A obra é um meio de crítica aos governos conservadores do ocidente: seu tom sério e seus personagens perturbadores, durante toda a narrativa, incomodam muitos expectadores até os dias de hoje.

O enredo aborda a prática de vida dominante, o sistema de crenças concentrado na Europa do século XVII. Permeia-se como pano de fundo a questão da epidemia oriunda da peste, o que contribui também para um fenômeno de histeria social. Na atmosfera religiosa, percebe-se a figura do padre Grandier, que dotado de beleza, atrai a atenção de muitas mulheres da região. Mantém relações sexuais com algumas delas, violando a regra do celibato. O cenário necessário para o ritual tem sido, por séculos, os numerosos rumores de que tanto a bruxaria quanto o poder demoníaco estão intimamente relacionados a doenças inconscientes, especialmente perversões sexuais, e à possessão por demônios.

Assim, além de o controle da sexualidade ser um obstáculo à perpetuação do poder individual mundano dos padres, sendo empurrado para os bastidores da vida social, é possível dizer que causa uma alienação à essência humana. De acordo com Grandier, não há nenhuma declaração de proibição do casamento na Bíblia. No entanto, ele paga com a vida por seus comportamentos devassos.

O rompimento do celibato aliado à extrema beleza para a época, provoca desejos luxuriosos entre as freiras do convento. Esse jogo sedutor faz com que o padre seja um homem que, realmente, vale a pena ir para o

inferno. O problema em questão não é o pecado, mas a beleza que faz despertar o desejo sexual nas santas mulheres, fazendo com que o padre se torne um dos capangas do Diabo.

A alegoria permeia o problema do desconforto advindo do objeto de desejo, o padre, que remonta às fantasias sexuais dentro do convento. A questão é sobre a castração das vontades que afloram os impulsos sexuais. A falta do objeto de desejo sexual reflete na imaginação do cenário cristão conservador e extravasa, nas santas mulheres, em forma dos mais variados comportamentos, como: masturbações em longas velas (representação de falo); olhar das freiras à imagem do Cristo crucificado que desperta desejo, dentre outros devaneios e tabus da sociedade cristã ocidental. Portanto, é a partir do estereótipo de Grandier que desencadeia uma série de perversões e incômodos na França do século XVII. Com a sua morte, aniquilam-se as artimanhas de Satanás na terra.

Por outro lado, em 1973, surge, nos cinemas estado-unidense, “O Exorcista”, de William Friedkin. Com uma temática totalmente cristã, esse filme ocasionou a volta de muitos cristãos adormecidos às igrejas. Logo no início do filme, encontra-se uma grande estátua do demônio Pazuzu, entidade que, na mitologia suméria, representa o vento sudoeste e é responsável pelas tempestades e estiagem. No filme, a estátua é dotada de um grande falo ereto e fica frente a frente com o padre Merrin, é quase uma disputa de poder no que tange à virilidade.

Regan MacNeil, “a menina de “O Exorcista”, após uma brincadeira com uma tábua de Ouija, dá abertura para que entidade se aposses de seu corpo sem ela saber. Tem-se aí a invasão de um espírito masculino em um corpo feminino, o que dá margem para múltiplas interpretações, dentre elas: o abuso sexual.

Nota-se que a possessão é a ponta do iceberg que desencadeia vários fatos: Chris MacNeil, mãe de Regan, é divorciada e atea. A falta de uma figura masculina na casa permite a entrada do demônio, pois não há um pai e marido presente, em outras palavras, a dissolução da família tradicional não é algo aceito por cristãos conservadores. Prova disso é o último recurso de Chris MacNeil: deixar que dois padres adentrem sua casa para fazer o ritual de exorcismo. No decorrer do ritual, o demônio, utilizando-se do

corpo hospedeiro, Regan MacNeil, profere palavras de blasfêmia, masturba-se violentamente com um crucifixo, dentre outros feitos profanadores.

Além de todos os acontecimentos de cunho sexual, falos demoníacos, masturbações, blasfêmias contra símbolos cristãos, também se encontra o problema da falha humana, Padre Karras, auxiliar de Merrin, vive em uma crise existencial, interna sua mãe idosa em um asilo que logo depois morre, tem a sua fé balançada por meio de questionamentos internos, no entanto a chama da crença vai aumentando a partir do momento em que convive com o demônio possuído no corpo de Regan, o que faz com o que ele volte às suas origens eclesiásticas. Pois, se existe o Diabo, logo existe Deus. São elementos como esses que faz de “O Exorcista” ser muito mais do que um mero filme de terror, mas um filme totalmente de cristão, da evangelização a partir do medo.

O fato de Regan viver apenas com sua mãe, uma mulher independente que tinha um emprego como atriz, ateia, vai contra os ideais conservadores que foram surgindo durante a era Nixon (1969-1974). E, também, contra eventos como Woodstock (1969), crescimento do movimento hippie, e contra as crescentes ondas feministas, que ocasionam abalos nas crenças conservadoras da época. Satanás segue muito mais como político do que *persona per se*.

Embora o medo em “O Exorcista” seja muito mais político do que espiritual, ao se deslocar para o plano religioso, a narrativa fílmica fez com que muitas pessoas fossem procurar as igrejas por temerem estar possuídas. Inaugura-se aí um dos grandes *blockbusters* do gênero: imensas filas para assistir ao filme, pessoas passando mal durante a projeção, dentre outros acontecimentos.

Apesar das diferenças, há pontos comuns entre os três filmes citados: “O bebê de Rosemary”, “Os Demônios” e o “Exorcista”. Percebe-se neles a disputa de poder em um primeiro plano, seguida por uma atmosfera que envolve sentimentos e pulsões reprimidos como o sexo e a dissolução da unidade familiar enquanto elemento engendrado pelo Estado.

O microcosmo narrado nessas três obras representa a sociedade como uma instituição em declínio devido ao rompimento de valores: padres sedutores que, por meio da volúpia, buscam a queda e profanações de

corpos devotos, santificados, e, ao mesmo tempo, as obras desafiam o Estado. Mulheres fracas que sedem à vontade de seus maridos com a finalidade de gerar o anticristo (O bebê de Rosemary), destruição do sagrado matrimônio que leva à condenação. Liberdade feminina ao invés de submissão, protótipo esfacelado da unidade familiar tradicional que leva ao declínio, exemplo a não ser seguido.

Logo, a preocupação é mais política e moral. O medo se torna apenas parte da estética. Os filmes trazem exemplos de arquétipos que devem ser quebrados para o bem-estar da sociedade. O objetivo é que se reestruture um ideal de poder e de família dentro de um ideal social utópico, o que resultaria em um grande modelo a ser seguido e conseqüentemente, um retorno às origens do Éden antes da queda do homem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se nesse trabalho apontar uma breve história do imaginário cristão sobre o Diabo, quais foram seus desdobramentos no decorrer dos séculos e como isso se refletiu em alguns filmes a partir da segunda metade do século XX. Destaca-se que os três filmes citados, “Os Demônios”, “O bebê de Rosemary” e “O Exorcista”, é apenas uma amostragem do que estava ocorrendo na tela demoníaca.

Os adventos como Woodstock, Stonewall, a segunda onda feminista, as conseqüências da guerra do Vietnã corroboraram para o abalo sistêmico da maioria das sociedades ocidentais, principalmente a estado-unidense, movimentos que teve seus reflexos no cinema e resultou muitas vezes como tentativa de controle do poder.

Posteriormente, com um período ultraconservador surgem outros filmes com a temática de possessão demoníaca, no entanto, “O Exorcista” é o grande referencial que inspirou vários outros filmes com a mesma temática. O Diabo na tela cinematográfica até certo ponto auxiliou o controle das massas em diversos países. Por um lado, há aqueles que rejeitam o gênero por medo; por outro lado existe o medo de ser possuído após assistir ao filme.

O pecado e o Diabo sempre foram aliados muito fortes na maioria dos povos de cultura cristã com a finalidade de controle social. Quando as leis não abrangem certos comportamentos, o medo vem ao encontro como forma de auxílio do Estado.

Os movimentos sociais, muitas vezes, refletem nas artes, em alguns momentos para auxiliá-los, outros para contê-los. Isso perdura até a contemporaneidade, como por exemplo, o surgimento de novos gêneros cinematográficos, em especial, o *Slasher* que começa a florescer nos finais dos anos 1970 nos Estados Unidos, gênero esse que em algumas produções copiaram ou se inspiraram do Giallo italiano e que perduram até os dias de hoje.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus*. Volume 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- COHN, Norman. *Los demonios familiares de Europa*. Madrid: Alianza editorial, 1980.
- ECO, Umberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FRATTINI, Eric. *Os papas e o sexo: ficheiros secretos do Vaticano*. Lisboa: Bertrand, 2010.
- LINK, Luther. *O Diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MESSADIÉ, Gerald. *História geral de Deus – da Antiguidade à Época Contemporânea*. Portugal: Europa-América, 2001.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do Diabo: século XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- RUSSEL, Jeffrey Burton. *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- SEVILLA, Isidoro. *Etimologías*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- STANFORD, Peter. *O Diabo: uma biografia*. Editora Gryphus, 2ª Ed, 2003.
- THOMSETT, Michel C. *The Inquisition: A History*. Jefferson: McFarland, 2010.

Filmes:

O BEBÊ DE ROSEMARY. Direção: Roman Polanski. Produção: William Castle. Roteiro: Roman Polanski. Música: Krzysztof Komeda. Estados Unidos: Paramount Pictures Corporation, c 1968. 1DVD (136MIN), colorido. Produzido por: Paramount Pictures Corporation.

O EXORCISTA. Direção: William Friedkin. Produção: William Peter Blatty. Roteiro: William Peter Blatty. Música: Michael Gordon Oldfield; Bernard Alfred Nitzsche. Estados Unidos: Warner Bros Entertainment, c 1973. 1DVD (122MIN), colorido. Produzido por: Warner Bros Entertainment.

OS DEMÔNIOS. Direção: Ken Russell. Produção: Ken Russell. Robert H. Solo. Roteiro: Ken Russell. Reino Unido. Distribuição: Warner Bros, c 1971. 1 DVD (108 MIN), colorido.

O DIABÓLICO NA SÉRIE TELEVISIVA *O MUNDO* *SOMBRIO DE SABRINA*

Rhayana Antunes Pimentel

CONEXÕES HISTÓRICAS ENTRE O DIABO E A BRUXA

A relação estabelecida na Idade Média entre o diabo e a bruxa se perpetuou com o passar do tempo, favorecendo a associação construída nas séries e filmes que tem explorado essa relação de forma cada vez mais exaustiva. Para compreender a relação diabólica reproduzida na tela, é necessário compreender o processo de modificação e construção da personagem do diabo, assim como da bruxa, para que possa ser colocada em prática uma análise comparativa entre ambos.

Desde os primórdios do Cristianismo, o diabo foi colocado na posição de rival de Deus, disputando o governo da humanidade. A rivalidade causada foi responsável por destinar à humanidade momentos de equilíbrio divino e subversão diabólica, que funcionavam como mecanismo de fortalecimento dos cristãos que tinham sua fé colocada à prova.

Apesar de a Igreja primitiva reconhecer o lugar que o diabo ocupava na religião cristã, sua condição não representava perigo. A Igreja triunfante dos primeiros séculos entendia o diabo como um ser derrotado e facilmente manipulável, vencido, que inspirava o riso diante de sua condição.

Nos primeiros séculos da Idade Média, o diabo assumiu maior poder, sendo temido por ocupar espaços na vida dos indivíduos, e invadir suas mentes, de modo que só os ritos da Igreja podiam proteger e mantê-lo afastado. Até então as representações do diabo eram as mais variadas, se levarmos em conta as diversas culturas espalhadas pelo continente europeu. A falta de coesão da Europa não permitia estabelecer uma imagem única sobre ele, nem estabelecer limites definidos sobre os princípios de bem e mal.

Foi a partir do século XIII que encontramos uma mudança definitiva na concepção do poder diabólico. Alain Boureau demonstra que os anos 1280-1330, sistematizaram as noções de teoria demonológica e jurídica em relação ao diabólico. A Escolástica também foi responsável por enfatizar a crença da terra infestada por demônios que poderiam, assim como o diabo, copular com os seres humanos. Surge então, a crença na existência dos demônios sexuais, *íncubus* e *súcubus*.

A Europa passava por momentos de crises e instabilidade, possuindo mais fatores desestabilizadores do que de união como o cristianismo. A necessidade de uma Europa unida propiciou a ênfase em elementos que agrupassem os indivíduos. Tanto o papado quanto os grandes reinos usaram como projeto de unificação o destaque e crescimento da figura do diabo, que se tornou cada vez mais distante do público laico, assim como já acontecia com Deus.

As ordens mendicantes passaram a atuar como propagadoras do poder do diabo, educando leigos sobre assuntos relacionados à fé, para que pudessem identificar qualquer foco de presença diabólica. Os sermões proferidos pelos religiosos abordavam as temáticas do Juízo Final e do advento do Anticristo. A ideia de quase certeza sobre a danação da humanidade fazia com que o diabo se inserisse cada vez mais no seio da sociedade cristã. A tensão social também refletiu na arte e literatura, que passaram a produzir obras voltadas para o Juízo Final e os temores do Inferno, dando destaque para o fortalecimento do diabo e sofrimento de Cristo.

Já no século XIV os traços negativos e malignos do diabo se acentuaram como paralelo a situação política e social do momento. O feudalismo declinou, enquanto uma nova teoria política se desenhava pautada na soberania e centralização do poder. As imagens do Inferno traziam elementos como a lei e o governo, sendo presidido pelo diabo que num sistema hierárquico tinha seu corpo de súditos. O medo levou a obediência religiosa, fortalecendo a Igreja e o Estado, que juntos conseguiram dessa forma manter o controle e a ordem social.

O século XV trouxe a demonologia como verdadeira ciência a tratar sobre o diabólico. O Diabo que anteriormente mantinha traços disformes,

agora havia ganhado contornos assustadores que povoavam a imaginação popular e causava pavor. Artistas da época o retratavam com grande porte, chifres, garras e deformado.

A bruxa ganhou sua identidade maléfica também no século XIII. Enquanto os traços malignos acerca do diabo eram reforçados, o feminino era demonizado. Os contornos diabólicos destinados a figura da bruxa estavam conectados a atuação da Escolástica, à medida que reforçavam a possibilidade de cópula e pacto do feminino com o diabólico.

Até então, a feiticeira pagã não havia despertado na Igreja a necessidade de combate. Suas práticas eram condenadas, mas não havia nenhuma instituição responsável pela sistematização de acusações e condenações. A Inquisição Medieval foi o organismo criado para atuar nos casos referentes à prática da heresia, categoria na qual foi incluída a bruxaria. Os manuais inquisitoriais que serviam como obras de auxílio a inquisidores e juízes passaram a serem publicadas com maior volume a partir do século XIV, e foram as grandes responsáveis pela disseminação de estereótipos acerca do diabo e da bruxa.

SOCIEDADE E CINEMA

Esses mesmos estereótipos continuam sendo utilizados em grande escala pelo cinema. Encontramos o mesmo discurso sobre a figura do diabo e da bruxa nas séries e filmes norte-americanos com a temática central da bruxaria. Os EUA possuem primazia em encarnar o diabólico na tela, e o que pode explicar essa tendência é a forte influência puritana presente entre os indivíduos. Como modelo de contraponto, temos a Europa que por ter o ateísmo cada vez mais disseminado em sua sociedade, se abstém da mesma representação, esvaziando suas produções de elementos sobrenaturais. Robert Muchembled demonstra como se dá a relação entre a religião e o cinema, assim como expõe outros fatores relacionados a esse processo:

Os Estados Unidos continuam profundamente marcados pela crença em seus poderes malignos. O que os distingue da maior parte da Europa e explica a permanente discrepância na receptividade das obras que o põe em cena, ou seja, o fracasso, entre nós, de algumas

delas. A civilização americana do lazer e do *fast food* impregna muito mais facilmente as populações européias do que a ideologia puritana vinculada por uma série de livros, filmes ou seriados destinados à telinha. Temos que distinguir a prática cultural do consumo lúdico. Nesse sentido, o fato de que a receptividade dos clichês subjacentes seja difícil na França e nos países latinos, e mais fácil no norte da Europa, sobretudo na Inglaterra, na Alemanha e nos Países Baixos, não tem ligação apenas com a língua ou a vizinhança linguística. É preciso também que o substrato local seja realmente receptivo, acolhedor. A antiga impregnação protestante desempenha um papel importante, mas não exclusivo. A ela se junta a afinidade de sensibilidades, como, por exemplo, a tradição fantástica e diabólica escandinava ou germânica, que dá grande lugar ao demônio desde Lutero, não esquecendo o expressionismo. (MUCHEMBLED, 2001, p. 330-331)

O ESTEREÓTIPO DO DIABÓLICO NA TELA

A série *O Mundo Sombrio de Sabrina* foi escolhida como objeto de análise da reprodução do diabólico na tela, por se tratar de uma produção recente que explora uma vasta gama de estereótipos.

O Mundo Sombrio de Sabrina põe em cena o diabo representado tanto na forma animal, quanto na forma humana. Essa ambiguidade reflete a possibilidade de metamorfose. A reprodução da figura do diabo como bode se deve à imagem de Pã, criatura meio homem e meio bode, com chifres, que foi fortemente associada ao Diabo pela Igreja, principalmente por sua natureza de apetite sexual exacerbado e sua selvageria, opondo-se às ordens estabelecidas. Outro fator responsável por essa associação foram as passagens presente no Novo Testamento que relaciona o bode ao mal, em oposição ao cordeiro que é a representação de Cristo e do bem. Ao diabo foram atribuídas pela Igreja a possibilidade de tomar qualquer forma animal, como cão, gato, porco, touro, camundongo, cavalo, e veado como também formas humanas de homens e mulheres, a fim de seduzir a vítima e induzir ao pecado.

No entanto, quando representado como homem, se estabelece a aproximação da imagem de Lúcifer, sua essência e beleza celestiais. Lúcifer,

uma das formas como é denominado o diabo na série, quando aparece no inferno traz consigo justamente o princípio da ordem na forma de hierarquia, no entanto, presidida por ele. A ambientação do inferno reproduz a imagem do trono ocupado por Lúcifer, e cercado por sua corte infernal, com figuras como Belzebu e Astaroth que ocupam o lugar de príncipes de legiões de demônios.

Tanto a hierarquização do inferno quanto a quantificação de membros das ordens e legiões foram abordados por Carlos Roberto Nogueira. Apesar da falta de consenso, e utilizando o trecho do livro de Apocalipse 12:4, foram levantadas suposições com base na hierarquia angelical, para contabilizar os principais demônios que teriam caído com o diabo.

Essa quantificação tem origem na elaboração feita pelo Pseudo-Dionísio, por volta de 500 da era cristã, constituindo-se num sistema de nove ordens angélicas, divididas em três hierarquias, as nove ordens correspondendo às nove esferas celestiais. A primeira hierarquia consistia nos Serafins, Querubins e Tronos, a segunda nos Domínios, Virtudes e Poderes e a terceira, nos Principados, Arcanjos e Anjos. A "demonologia" classificou os anjos caídos da mesma maneira. Sebastian Michaelis, o inquisidor de Avignon que foi chamado como consultor em um caso de possessão em Aix-en-Provence, escrevia que todos os líderes das nove ordens haviam seguido Lúcifer, o qual estava agora acorrentado ao Inferno, de onde comandava suas forças malignas. Beelzebub e Leviathan, os demônios do orgulho e da heresia, enfileiravam-se junto a Lúcifer, entre os Serafins, e o quarto dentre eles era Michael, o anjo da hierarquia mais elevada, a resistir a Lúcifer. Asmodeus, o demônio da luxúria, era também um serafim. Baalberith, o inspirador de assassinato e da blasfêmia, era o líder dos Querubins. Astaroth, o senhor da preguiça, era o primeiro dos Tronos, e Belias, o demônio da arrogância e da loucura, o principal das Virtudes". (NOGUEIRA, 2000, p. 73)

Outra corrente atribuía à figura do próprio diabo todas as identidades dos príncipes infernais, ressaltando as classes de demônios inferiores, como os incubus, fadas, pesadelos e familiares. Como reflexo do sistema político europeu, o diabo possuía seu reino, e sua corte:

Assim o Reino do Diabo aparecia para os homens, no final da Idade Média, como uma vasta e organizada monarquia presidida por Satã e secundada por príncipes, duques, marqueses, condes e prelados. Na mansão infernal existia, num arremedo dos Estados nacionais em formação na Europa, uma vasta rede de funcionários: embaixadores, secretários, tesoureiros, arquivistas, chefes de polícia, mestres-de-cerimônias, diretores de espetáculos, camareiros, cozinheiros, dispensadores e padeiros, toda essa organização existindo em função do eterno conflito entre o Bem e o Mal e do seu funcionamento eficiente dependendo a perdição dos homens". (NOGUEIRA, 2000, p. 77)

A série explora ainda a relação carnal diabólica existente entre os demônios e as bruxas. Os chamados incubus, quando projetados na forma masculina, e súcubus quando na forma feminina, aparecem na companhia de Nicolas, um dos personagens **bruxo**. Essa relação elucida o desregramento e exacerbação da sexualidade presente nos praticantes de bruxaria, fossem homens ou mulheres.

A associação estabelecida entre demônios e os personagens da série volta a ser abordada através da presença dos familiares. A personagem principal, assim como os demais, possui um animal de estimação, na série representado pelo gato Salém. Os familiares eram, sobretudo, uma noção diabólica presente na sociedade inglesa do século XVI. A personagem Hilda possui um cachorro com o nome de Tom do Vinagre, mesmo nome de um familiar que aparece nos registros históricos da Inglaterra. A série, dessa forma, se apropria de uma noção construída sobre o diabólico para explorá-la e reproduzi-la na tela.

Estes, apesar de ser encontrados no continente, sobretudo na Alemanha, eram mais comuns na Inglaterra, onde tinham nomes curiosos como Vinegar Tom, Pyewacket, Tibb, Sack and Sugar ou Grizel Greediguts. Seria possível afirmar que a predileção inglesa e alemã por familiares derivasse de seu apego aos animais de estimação? Mas essas entidades eram, em sua origem, os gnomos e duendes do folclore, posteriormente transformados em demônios pela teologia cristã e adquirindo, por conseguinte, atributos sinistros: tinham relações sexuais com bruxas ou sugavam o sangue de suas amantes por meio dos mamilos de bruxa. (RUSSEL; ALEXANDER, 2008, p. 98)

Sabrina, a personagem principal da série, carrega consigo o traço mais característico do diabólico em comunhão com o feminino, que é o pacto. Apesar de no decorrer da trama observarmos a relutância de Sabrina, a personagem acaba cedendo às investidas diabólicas, reforçando a ideia de cumplicidade existente entre bruxa e diabo. O *Malleus Maleficarum*, manual do século XV, define como seria a relação firmada entre o diabo e a bruxa.

[...] é necessário, para tal, que se faça um pacto com ele, pelo qual a bruxa, de fato e verdadeiramente, se torna sua serva e a ele se devota – o que não é feito em estado onírico ou ilusório, mas sim concretamente: a bruxa passa a cooperar com o Diabo e a ele se une. (KRAMER; SPRENGER, 2015, p. 63)

Sabrina não é retratada apenas como uma bruxa, mas também como o próprio anticristo. Sabrina aparece como indivíduo que nasce da união de humanos, mas com a inspiração do diabo, cresce e se desenvolve na companhia de bruxas, e representa o marco do fim dos tempos. Como Stuart Clark apresenta, no início da Europa Moderna, a crença no diabólico era um traço da sociedade, que acreditava na iminência do Juízo Final. O anticristo foi um elemento central dentro dessa compreensão de mundo, levando estudiosos do período a esboçarem apontamentos sobre seu surgimento e desenvolvimento. O que podemos observar é que a série reproduz a visão escatológica e diabólica de mundo em voga nos séculos XVI-XVII.

Alternativamente, foi proposto que seus pais eram ambos humanos, mas que a concepção, gestação e nascimento eram de inspiração demoníaca. (CLARK, 2006, p. 452)

Num capítulo sobre a adolescência e o treinamento do Anticristo, Malvenda explicava que ele se tornaria adepto de “estudos curiosos e artes proibidas, e que todos os tipos de magia, tendo os melhores professores, todos saídos dos mais completos mágicos, nigromantes, advinhos, videntes, feiticeiros e encantadores”; para ele, também, os “espíritos malignos” de Rabanus Maurus eram demônios familiares (*paredri*). Viegas comentou que o Anticristo “será o mais versado em todas as artes mágicas, no conhecimento da adivinhação e na ciência do encantamento e da bruxaria (*veneficiorum*)”, e Raemond que

“todos os mágicos, advinhos, bruxas e encantadores se unirão a ele”.
(CLARK, 2006, p. 456)

CONCLUSÕES

As produções cinematográficas sejam elas filmes ou séries televisivas se apropriam cada vez mais de elementos sobre o diabólico, frequentemente reproduzindo a relação firmada entre o diabo e a bruxa, e os estereótipos provenientes dessa união. Tanto católicos como protestantes foram responsáveis pela cristalização dos traços diabólicos que envolvem o diabo e a bruxa, no entanto, como podemos observar, a predominância das produções que abordam a temática é norte-americana, assim compreendemos que entre outros fatores, a influência do protestantismo se encontra mais atrelada a própria crença no diabólico, refletida dessa maneira na tela.

O Mundo Sombrio de Sabrina reproduz a noção medieval e moderna de bruxaria diabólica, colocando em plano central a personagem Sabrina, mas também destacando a figura do diabo e os elementos que o circundam, assim como contempla a relação estabelecida entre ambos. Por se tratar de uma produção atual, com término no ano corrente de 2021, proporciona a reflexão sobre a constância do cinema na reprodução dos estereótipos e da popularidade da temática, devido a aceitação do público em relação à série.

REFERÊNCIAS

- BAIGENT, Michael; LEIGH, Richard. *A inquisição*. Imago, 2001.
- BOUREAU, A. *Satã Herético: O nascimento da demonologia na Europa medieval (1280-1330)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2016.
- CLARK, Stuart. *Pensando com demônios: A idéia de Bruxaria no Princípio da Europa Moderna*. São Paulo: Edusp, 2006.
- KRAMER, Heinrich. *O martelo das feiticeiras*. Editora Best Seller, 2015.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do Diabo: séculos XII a XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *O diabo no imaginário cristão*. EDUSC, Ed. da Univ. do Sagrado Coração, 2000.

RUSSEL, Jeffrey; ALEXANDER, Brooks. *História da bruxaria*. São Paulo: Aleph, 2008.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Alex Oliveira tem Licenciatura em História pela faculdade Integrada Brasil Amazônia (2012), Especialista em História Antiga e Medieval pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2015) tendo como título da pesquisa de conclusão do curso – *Maat como arma política e militar no reinado do faraó Thutmósis III*. Possui curso de extensão em Angelologia pela Faculdade São Bento do Rio de Janeiro (2015). Integrante do grupo de estudos história da antiguidade – Prática de pesquisa e ensino pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul desde 2019. Possui curso de extensão em Língua Egípcia pela Faculdade Madalena Sofia (2020), sob o comando do Professor Dr. Moacir Elias Santos. Domínio intermediário de língua Latim Eclesiástico. Professor atuante da educação básica de ensino desde 2013. Além de atuante em sala de aula, sou elaborador de PPP (Projeto político pedagógico) nas áreas de Escrita hieroglífica; Mitologia Greco-romana e língua latina.

E-mail: lexevil00@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2446184689244381>

Ana Tamires da Silva Oliveira é cearense, mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e pesquisadora de Literatura Cearense e Literatura de Fantasia, com artigos publicados sobre o tema. É administradora do perfil literário no [instagram:@ana_tamires.s](https://www.instagram.com/ana_tamires.s) e do canal O Literário (<https://t.me/Oliterario>) no Telegram. Além disso, desenvolve trabalho artístico em crochê e tricô como artesã.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3273957053030438>.

Gilson Antunes da Silva é doutor em Literatura e Cultura (UFBA), Mestre em Letras (UFBA), Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (FACCEBA), em Ensino de Língua e Literaturas de Língua Portuguesa (UNIMES), em Teoria da Psicanálise de Orientação Lacaniana (BAHIANA/IPBA), licenciado em Letras (UNEB) e bacharel em Filosofia (UCSal). Professor do IF Baiano (Valença), membro do Grupo de Pesquisa em Linguagens, Culturas e Ambientes (GLICAM) e da Academia Valenciana de Educação, Letras e Artes (AVELA). Doutor em

Literatura e Cultura (UFBA), docente do IF Baiano (Campus Valença). E-mail: gilsonfi@bol.com.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7484310646564871>.

Ivana Soares Paim é graduada em Artes Visuais e Letras. Possui mestrado pela ECA/USP com um estudo sobre a pintura de Hugo Adami. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC, SP, quando estudou a imagem do Diabo na Igreja Universal do Reino de Deus. Atualmente é professora no Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de São Paulo, campus Suzano, onde desenvolve pesquisas nas áreas de Educação e Arte-Educação, dentro da linha de pesquisa Educação e Decolonialidade, vinculada ao GPECE (Grupo de Pesquisa em Estudos Curriculares e Ensino). Dá aulas nos cursos de Ensino Médio Técnico e de Licenciatura.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9053245851246459>. Email: ivana@ifsp.edu.br

Luciano de Souza é bacharel em português/ inglês pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e mestre e doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Pesquisador do satânico na literatura e, mais especificamente, na obra de Fernando Pessoa, é autor de artigos que versam sobre tais assuntos em diferentes periódicos. Ao aprofundar os estudos da poética pessoana, iniciou estudos sobre o esoterismo ocidental, campo que pretende explorar em trabalhos vindouros. Mestre e Doutor em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: lucsouza78@gmail.com.

Rafael Adelino Fortes é mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina, doutorando em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso e docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso – Campus Juína.

Rhayana Antunes Pimentel é mestranda em História Social pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, na área de História Medieval, com ênfase nos seguintes temas: Baixa Idade Média, bruxaria, cristianismo e igreja. Possui graduação em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E-mail: rhayana.pimentel@hotmail.com. Currículo Lattes <http://lattes.cnpq.br/7273338933155515>.

Samara Inácio da Silva é graduada em Letras em 2004 e concluiu o curso de mestrado em Literatura Brasileira no ano de 2007, ambos na Universidade Federal do Ceará (UFC). Desde 2007 atua como professora temporária na área de Estudos Literários na Universidade Regional do Cariri (URCA), lotada a partir de 2019 no Campus Missão Velha – CE. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre o romance intimista brasileiro, literatura brasileira contemporânea e literatura cearense. É membro fundadora do Grupo de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (GLICON), vinculado ao curso de Letras da URCA da UD de Missão Velha.

E-mail: samara_inacio@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6176137210592828>

Yuri Leonardo Rosa Stelmach é mestrando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduado em Licenciatura em História pela mesma instituição. Integrante do Núcleo de Estudos Medievais (NEM) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: yuri.stelmach@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2533423770152972>.

SOBRE A ORGANIZADORA

Ayanne Larissa Almeida de Souza é doutora e mestra em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Especialista em Literatura Portuguesa e Literatura Brasileira pela Faculdade de Educação São Luís, com pesquisas que versam sobre a produção literária de Antero de Quental e em torno da obra de Augusto dos Anjos. Atualmente faz especialização em História Antiga e Medieval pela Faculdade Madalena Sofia - ITECNE (Paraná). É aluna de Pós-Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Graduada em Letras - Português pela Universidade Estácio de Sá (UNESA). Graduada em História pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). É pesquisadora dos grupos Literatura, Estudos Culturais e Socioambientais (CNPQ-UFRPE), Hermenêutica em diálogo com a Filosofia e a Teologia (UEPB), Literatura Portuguesa (UESPI), Cenáculo: Fluxos e Afluxos da Geração de 70 (UEL-PR) e Ensino de Filosofia, Filosofia Africana e Filósofas Contemporâneas (Depto. Filosofia - UEPB). Desenvolve pesquisa nas áreas de hermenêutica literária, análise do discurso e semiótica discursiva, com interesses nas interfaces da literatura com a Filosofia e a História, bem como na linha de pesquisa da crítica do imaginário, atuando nas seguintes temáticas: mitos e representações na Literatura, Literatura e Filosofia, Literatura como fonte historiográfica, Teoria e Crítica literárias, Literaturas portuguesa e brasileira do século XIX, o Trágico na Literatura. Possui interesse e pesquisas que versam sobre o Diabo e o Diabólico nas artes.

Na área de História, possui interesse e efetua pesquisa na área de História antiga e medieval, atuando nos seguintes temas: mitos e representações nas sociedades clássicas e medievais, o imaginário grego, a mulher no mundo antigo e medieval, a bruxaria no ocidente medieval.

