

Filipe Marchioro Pfützenreuter

**ENTRE O UTILITÁRIO-PEDAGÓGICO
E O POÉTICO-EMANCIPATÓRIO:
O DIABO DOS IRMÃOS GRIMM
E SUAS PROJEÇÕES SOBRE O LEITOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Salma Ferraz

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Pfützenreuter, Filipe Marchioro

Entre o utilitário-pedagógico e o poético-emancipatório :
o Diabo dos irmãos Grimm e suas projeções sobre o leitor /
Filipe Marchioro Pfützenreuter ; orientadora, Profa. Dra.
Salma Ferraz - Florianópolis, SC, 2014.

347 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Literatura infantil. 3. Grimm. 4.
Diabo. 5. Teopoética. I. Ferraz, Profa. Dra. Salma. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

Esta tese é especialmente dedicada aos meus pais, Roberto Oscar Pfützenreuter e Maristela Marchioro Pfützenreuter, doutores da vida, que me possibilitaram crescer intelectualmente sem menosprezar a necessidade de evoluir enquanto ser humano.

AGRADECIMENTOS

A Deus

Aos meus pais,
Roberto Oscar Pfützenreuter e Maristela Marchioro Pfützenreuter

À minha dedicada, colaboradora e cúmplice esposa,
Rodrine Oening Pfützenreuter

Ao meu sogro e à minha sogra, Wilson Oening e Zuleide Bianco Oening
À minha irmã, Gabriele Marchioro Pfützenreuter

Aos meus avós maternos,
Hermógenes Marchioro (*in memorian*) e Aurora Mazon Marchioro
Aos meus avós paternos,
Osvaldo Pfützenreuter (*in memorian*)
e Leônia Aguiar Pfützenreuter (*in memorian*)

Às minhas madrinhas,
Regina Célia Pfützenreuter e Valilde Marchioro Souza
Ao meu padrinho,
Alexandre Ibrahim Direne, exemplo de vida e de professor

Aos meus tios Rudney Otto Pfützenreuter e Rogério Pfützenreuter

Aos meus professores, em especial, à minha dedicada orientadora,
Prof. Dra. Salma Ferraz, e à compromissada Profa. Dra. Eliane Debus

Aos meus colegas de pós-graduação,
Roberta, Marco, Cristian, Josemar, Raphael e Égide

Aos meus amigos e colegas de trabalho,
Alan Deleon Rosso, Maurício Ghedin Corrêa
e Giovanni Ascari Alberton (Os Três Mosqueteiros)

Ao tio que me privaram de conhecer fisicamente, mas cuja nobreza e
profundidade das ideias e atitudes nos tornam cada vez mais íntimos,
Rui Osvaldo Aguiar Pfützenreuter

Com a criação dogmática de um deus antropomórfico masculino – e muito machista, devemos concordar, incapaz de responder e solucionar a maioria dos problemas humanos, foi preciso criar, de maneira eficaz, também um diabo zooantropomorfizado e infernal para ser o responsável por toda desgraça e perdição humanas, um culpado virtual por todos os erros, injustiças, crueldades e vícios que assolam o mundo. Assim, o deus teológico, que deveria ser absolutamente perfeito, cheio de misericórdia, bondade e sabedoria, foi inocentado. E como a grande maioria dos seres humanos ignorantes e hipócritas não assume os próprios atos, pensamentos, sentimentos e as próprias responsabilidades, tal invenção odiosa foi rapidamente aceita. (FERRAZ, 2012b, p. 9)

RESUMO

O histórico conflito entre bem e mal é uma presença constante nas obras da Literatura infantil. Na história do mundo ocidental, marcada pela forte influência do Cristianismo, este confronto é frequentemente associado pelo imaginário popular a uma batalha envolvendo Deus e o Diabo, os quais seriam e representariam duas realidades antagônicas. Se, entre os cristãos, propagou-se a imagem do Diabo enquanto representante do mal; na Literatura, essa nem sempre foi a tônica. A presença deste personagem também em obras da Literatura infantil, o fato de estas obras terem historicamente explorado a dimensão utilitário-pedagógica da Literatura, assim como a pouca existência de pesquisas se debruçando sobre o Diabo enquanto personagem neste contexto, serviram de motivação para a produção da presente tese. Desse modo, seu objetivo foi o de investigar a composição do personagem Diabo nos contos clássicos dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, extraídos da coletânea *Contos Maravilhosos infantis e domésticos* (1812-1815), e a sua implicância na relação que eles estabelecem com o leitor infantil. Visando a este objetivo, chegou-se à conclusão de que o Diabo dos Grimm não surge como um personagem com contornos bem ou previamente definidos – a reprodução exata do seu arquétipo – e, ao contrário daquilo que se imagina para a produção da época, não atende aos propósitos de uma literatura de viés utilitário-pedagógico, tampouco ao dogma cristão. Eis a tese que se pretendeu sustentar. Para tanto, a linha de pesquisa adotada foi a Teopoética, conforme definição de Karl-Josef Kuschel, a qual lida com os estudos comparados entre Teologia e Literatura. Dentro da Teopoética, esta pesquisa priorizou dois dos cinco eixos de investigação discriminados por Antonio Carlos Magalhães: 1º) o que explora o aspecto religioso de obras literárias, ainda que estas tenham sido escritas por autores assumidamente ateus; 2º) o que explora a presença da religião na Literatura. Os referenciais teóricos escolhidos assim o foram por atenderem a três necessidades da pesquisa: 1ª) compreender a Teopoética enquanto linha de pesquisa; 2ª) compreender o Diabo enquanto personagem que extrapola os limites das religiões institucionalizadas; 3ª) compreender a Literatura que se apresenta como “infantil”. Sendo assim, destacam-se os seguintes autores: da Teopoética, o citado Kuschel e Northrop Frye; dos estudos sobre o personagem Diabo, Alberto Cousté e Giovanni Papini; da Literatura, Maria Antonieta Antunes Cunha e Nelly Novaes Coelho.

Palavras-chave: Literatura infantil. Grimm. Diabo. Teopoética.

ABSTRACT

The historical confront between the goodness and the badness is frequently explored by the works of the Children's Literature. In the history of the western world, which is strongly influenced by the Christianity, this conflict is often related to a battle between God and Devil by the popular imagination. In this case, these two characters are supposed to represent two antagonistic realities. If among Christians the Devil has been recognized as the commissary of the badness; in the Literature, it has not always happened the same way. The presence of this character also in works of the Children's Literature, the fact of these works have historically explored the instrumental-pedagogical dimension of the Literature and the lack of studies focusing on the Devil as a character of this context were the factors that motivated the present thesis. Considering this, its objective was to analyze the composition of the character of the Devil in the classical tales of Grimm brothers, which were extracted from the compilation *Contos Maravilhosos infantis e domésticos* (1812-1815), and also to find out the impacts that the way this character is built promotes to the children-readers. Facing this objective, it was concluded that the Devil by the Grimm brothers is not a well defined or a previously defined character – as the Christian archetype is – and, unlike it is thought for the literary production of that period, the Devil by the Grimm brothers is not used to create an instrumental-pedagogical Literature, not even to sustain the Christian dogma. That is the thesis which is aimed to sustain here. As a line of research, it was chosen the Theopoetics, by Karl-Josef Kuschel, which deals with comparative studies between Theology and Literature. Inside the Theopoetics, this research focused on two of the five areas of study according to the definition by Antonio Carlos Magalhães: 1st) the one which explores the religious aspects of literary works, even when they have been written by atheist authors; 2nd) the one which explores the presence of religion in Literature. The bibliography was chosen considering three needs of the research: 1st) to understand Theopoetics as a line of research; 2nd) to understand the Devil as a character who does not belong to the institutionalized religious exclusively; 3rd) to understand the literature which is called "Children's Literature". Considering this, it can be enhanced the following authors: from the Theopoetics, Kuschel and Northrop Frye; from the studies about the Devil, Alberto Cousté and Giovanni Papini; from the Literature, Maria Antonieta Antunes Cunha and Nelly Novaes Coelho.

Keywords: Children's literature. Grimm. Devil. Theopoetics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração I: Edição da Cosacnaif (2012) para <i>Contos maravilhosos infantis e domésticos</i> , de Jacob e Wilhelm Grimm	28
Ilustração II: A Queda de Lúcifer, de Gustave Doré	39
Ilustração III - <i>Le génie du mal</i> , de Guillaume Geefs	40
Ilustração IV – <i>A Alcinha Zé Diabo</i> , de José Fernandes (Zé Diabo)	42
Ilustração V – Fotografia da exposição <i>American Jesus</i> , de David LaChapelle	43
Ilustração VI – Índice dos Livros Proibidos (<i>Index Librorum Prohibitorum</i>)	52
Ilustração VII – A formação do arquétipo diabólico no imaginário cristão	107
Ilustração VIII – A trindade diabólica segundo Giovanni Papini	133
Ilustração IX – Trindade: personagem de Almir Sater na novela Pantanal	143
Ilustração X – <i>Peleja de Riachão com o Diabo</i> em edição típica de cordel	144
Ilustração XI – Cena do encontro com o Diabo em <i>Crossroads</i> (A Encruzilhada)	145
Ilustração XII - <i>A queda e expulsão do Jardim do Éden</i> , de Michelangelo (Capela Sistina – Vaticano)	153
Ilustração XIII – O dragão em peça da Galeria do Apocalipse: tapeçaria baseada em desenho de Hennequin de Bruges (Castelo de Angers – França)	153
Ilustração XIV – Cérbero em ilustração de Gustave Doré para <i>A Divina Comédia</i> , de Dante Alighieri	154
Ilustração XV – Estátua de Pã encontrada em Pompeia – Itália	155
Ilustração XVI – Imagem de Lilith em tela de John Collier	161
Ilustração XVII – <i>Lucifuge</i> , ilustração do Inferno produzida por Wayne Douglas Barlowe	166
Ilustração XVIII – <i>The Streets of Dis</i> (As Ruas de Dis), de Wayne Douglas Barlowe	166
Ilustração XIX – Mapa desenhado por Helder da Rocha, retratando o Inferno Superior (Vestíbulo e círculos I a V) de <i>A Divina Comédia</i> (Dante Alighieri)	170

Ilustração XX – Mapa desenhado por Helder da Rocha, retratando a cidade de Dite e Fosso (círculos VI e VII) de <i>A Divina Comédia</i> (Dante Alighieri)	172
Ilustração XXI – Mapa desenhado por Helder da Rocha, retratando o Malebolge – “Valas Malditas” (círculo VIII) de <i>A Divina Comédia</i> (Dante Alighieri)	173
Ilustração XXII – Mapa desenhado por Helder da Rocha, retratando o Lago Cócito (círculo IX) de <i>A Divina Comédia</i> (Dante Alighieri)	174
Ilustração XXIII – Lúifer no 9º círculo do Inferno, em ilustração de Gustave Doré para <i>A Divina Comédia</i> , de Dante Alighieri	175
Ilustração XXIV – Ilustração de <i>O irmão fuliginoso do Diabo</i>	282
Ilustração XXV – Ilustração de <i>Os animais do Senhor e do Diabo</i>	283

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Número de mortes provocadas por Deus e pelo Diabo conforme o registro bíblico	111
Gráfico 2 – Número de mortes provocadas por Deus e pelo Diabo conforme a estimativa de Steve Wells	112

LISTA DE TABELAS

Tabela I – As diferentes características assumidas pela Literatura infantil no curso de sua história	213
Tabela II – Elementos característicos das literaturas de dimensão utilitário-pedagógica e poético-emancipatória	235

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	23
1 LITERATURA E TEOLOGIA: UMA RELAÇÃO HISTORICAMENTE TENSA	48
1.1 OS PRIMEIROS PASSOS DA TEOPOÉTICA	59
1.2 A TEOPOÉTICA NO BRASIL	67
1.3 A TRINDADE SAGRADO, RELIGIÃO E LITERATURA	77
2 DA TRADIÇÃO À FICÇÃO	84
2.1 O DIABO BÍBLICO: O LIVRO E O ARQUÉTIPO CRISTÃO ..	100
2.2 O DIABO NO MASDEÍSMO	117
2.3 O DIABO NA PATRÍSTICA	122
2.4 O DIABO DOS TEÓLOGOS, DEMONÓLOGOS E TEÓRICOS.....	129
2.4.1 A trindade diabólica	132
2.4.2 Da personalidade	133
2.4.3 Dos aspectos físicos e sexualidade	149
2.4.4 Do Inferno e seus residentes	162
2.4.5 Dos objetivos e métodos	183
3 A LITERATURA INFANTILMENTE ADJETIVADA E SUAS IMPLICAÇÕES	191
3.1 PANORAMA HISTÓRICO	193
3.1.1 No contexto mundial	197
3.1.2 No contexto nacional	203
3.2 AS DUAS GRANDES VERTENTES	214
3.2.1 A dominante utilitário-pedagógica	216
3.2.2 A dominante poético-emancipatória	221
3.2.3 O que mudou?	224
4 O DIABO DOS IRMÃOS GRIMM	237
4.1 O DIABO E SEUS TRÊS FIOS DE CABELO DOURADO	238
4.2 O FERREIRO E O DIABO	243
4.3 O IRMÃO FULGINOSO DO DIABO	247
4.4 O DIABO DA FARDA VERDE	253
4.5 O DIABO E SUA AVÓ	260

4.6 OS ANIMAIS DO SENHOR E DO DIABO	266
4.7 CONFRONTANDO DIABOS E OBRAS	272
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	284
REFERÊNCIAS	291
ANEXO I – O Diabo e seus três fios de cabelo dourado	310
ANEXO II – O ferreiro e o Diabo	316
ANEXO III – O irmão fuliginoso do Diabo	319
ANEXO IV – O Diabo da farda verde	324
ANEXO V – O Diabo e sua avó	328
ANEXO VI – Os animais do Senhor e do Diabo	332
ANEXO VII – Tabela com o número de mortes na Bíblia extraída do <i>blog</i> de Steve Wells (2013) e em conformidade com as atualizações feitas pelo autor na 2ª edição de <i>Drunk with blood: god’s killings in the Bible</i>	235

INTRODUÇÃO

Há, no mundo das grandes religiões, um Ser à parte, que não é bicho nem homem, nem muito menos Deus. E, contudo, este Ser serve-se dos bichos, escraviza os homens e ousa medir-se com o próprio Deus. É, segundo o dogma cristão, um anjo que comanda uma legião de anjos, mas um anjo caído, desfigurado, maldito.

Ele é odiado dos próprios que fizeram promessa de amar os inimigos; é temido pelos próprios que, mais diversos dele são, e mais longe se acham, isto é, os santos; é obedecido e imitado pelos próprios que não crêem, ou dizem não crer, na sua existência. (PAPINI, s.d., p. 13)

É inerente ao ser humano a busca por uma explicação para os fenômenos que o cercam. Mais do que a própria inteligência ou a linguagem, essa ânsia é o que mais caracteriza a espécie humana, afinal, a própria ciência já comprovou que, resguardadas as devidas proporções, animais de outras espécies raciocinam e são dotados de linguagem própria. O ser humano, por sua vez, capaz de discriminar com maior clareza o passado, o presente e o futuro, busca explicações para o porquê de as coisas terem ocorrido, por que estão ocorrendo e quais serão os seus futuros desdobramentos.

A história da humanidade revela que, quando o racionalismo puro ou a ciência sucumbem na tentativa de explicar um determinado fenômeno, o ser humano não aceita a derrota para o inexplicável e, então, busca resposta no sobrenatural. Assim confirma Júlio de Queiroz (2011, p. 17)¹ em seu artigo *Evolução da compreensão da escatologia no cristianismo*. Segundo o autor, com o desenvolvimento do cérebro

¹ Filósofo pela PUC/RS; tradutor e intérprete de órgãos governamentais brasileiros; membro da Academia Catarinense de Letras – ACL/SC e Academia Sul-Brasileira de Letras – ASBL; poeta e prosista com cerca de 23 coletâneas de contos publicados (vários teatralizados e cinematografados) e com participação em diversas antologias; tema de ensaios acadêmicos vários bem como três dissertações de mestrado (UFSC); dentre outros, agraciado com o Troféu Boide-Mamão (CCL–1999) e Personalidade Literária do Ano (ACL/SC – 2009). (QUEIROZ, 2011, p. 17)

humano, surge de imediato a necessidade de explicar os fenômenos climáticos, o que se fez, primeiramente, através da atribuição de sentimentos e paixões humanos, o que repercutiu na criação de seres invisíveis, atuantes e excepcionalmente poderosos: o animalismo. Da necessidade por explicações quotidianas, o ser humano passou, então, à busca por explicações acerca de sua própria origem e, sucessivamente, a escatologia.

Esse ponto permite estabelecer um diálogo entre os dois autores citados até então, Giovanni Papini² – em *O Diabo: apontamentos para uma futura diabolologia* – e Júlio de Queiroz, o qual repercute na seguinte pergunta: afinal, por que importa estudar o Diabo e sua apresentação enquanto personagem para o universo infanto-juvenil?

Para responder a tal questionamento, é necessário esclarecer que não está se colocando aqui uma discussão acerca de concepções – fé, cepticismo ou agnosticismo – tampouco se pretende conceber um documento detalhado acerca da história das religiões e sua relação com o desenvolvimento intelectual humano, ou ainda, o contrário disso, o desenvolvimento intelectual humano e sua relação com o surgimento das religiões. Por outro lado, com a constatação histórica e, diga-se de passagem, meramente quantitativa, de que as primeiras buscas pelo sobrenatural surgiram diante da ânsia de se encontrar explicação para as coisas, pretende-se demonstrar o quanto o sobrenatural é inerente ao ser humano e, até mesmo, necessário para sua saúde e desenvolvimento intelectual.

Essa realidade demonstra que é fundamental promover discussões que abarquem as relações do homem com o sobre-humano e a repercussão dessas relações sobre a organização social. Em face da grandiosidade do assunto, a presente tese limita-se a investigar a forma com a qual o Diabo é apresentado ao universo infantojuvenil através dos contos clássicos dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm³, justamente por

² Escritor e crítico italiano, nascido (1881) e falecido (1956) em Florença, Itália. Inicialmente cético, passou a ser um religioso convicto, tendo, entre outros temas, dedicado seus estudos ao Diabo.

³ Os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm nasceram em Hanau, na Alemanha, nos anos de 1785 e 1786 respectivamente. Apesar de ser o mais jovem, Wilhelm morreu primeiramente, em 1859, ao passo que Jacob viveu até 1863. Ambos estudaram direito, mas acabaram se dedicando mais à literatura, através da qual se tornaram mundialmente conhecidos.

terem sido eles – juntamente com Charles Perrault⁴ – os primeiros autores de uma literatura escrita acessada por este público. Assim, vislumbra-se sustentar que o Diabo dos Grimm não surge como um personagem com contornos bem ou previamente definidos – a reprodução exata do seu arquétipo – e, ao contrário daquilo que se imagina para a produção da época, não atende aos propósitos de uma literatura de viés utilitário-pedagógico, tampouco ao dogma cristão.

A título de esclarecimento, por ora, utilizaremos o sintagma “literatura acessada pelo público infantojuvenil” para se referir ao grupo de obras que chegam a este tipo leitor, independentemente de terem ou não terem sido escritas especialmente para ele, levando ou não levando em conta suas especificidades. Esta escolha não implica na condenação do termo “Literatura infantil” ou de suas variantes, “Literatura infantojuvenil” e “Literatura juvenil”, ainda que, em muitas ocasiões, estes venham acompanhados de uma série de pressupostos e preconceitos, os quais serão discutidos com mais profundidade no terceiro capítulo desta tese, intitulado *A literatura infantilmente adjetivada e suas implicações*. São justamente esses pressupostos e preconceitos que levaram muitos estudiosos do tema a recriminarem ou a usarem com ponderação terminologias do gênero, como se pode observar nas palavras de Salma Ferraz (2007)⁵ em seu artigo *O Diabo na literatura para crianças*:

⁴ Escritor e poeta francês, que viveu entre 1628 e 1703, e foi o precursor da Literatura infantil. Prestou serviços para o Rei Luís XIV da França, mas ficou mundialmente conhecido através de seus trabalhos de resgate, adaptação e transcrição de histórias da Literatura oral para a Literatura escrita, as quais emergiram como os primeiros textos da Literatura infantil. *A Bela Adormecida* e *Cinderela* são dois dos mais conhecidos frutos de seu trabalho.

⁵ Graduada em Letras (1987) pelas Faculdades Integradas Hebraico Brasileira Renascença de Letras; mestre (1995) e doutora (2002) em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho; e cursou pós-doutorado (2008) na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Hoje, desempenha suas atividades profissionais na UFSC, onde atua na pós-graduação orientando pesquisas na área de Teopoética. Suas experiências com os estudos comparados entre Teologia e Literatura debruçam-se, principalmente, sobre os seguintes temas: José Saramago, Teologia, Bíblia e Literatura, Madalena, Judas, Diabo, o demoníaco na Literatura, o vampiro na Literatura, contos e criação literária (FERRAZ, 2014a).

Não concordamos com qualquer divisão terminológica para a literatura. Parece estranho falar em Literatura Infantil, Literatura Feminina, Literatura Negra, Literatura Homossexual. Ou o texto é literatura que interessa ao leitor em geral, independente se este for criança, adulto, mulher, branco ou negro, homossexual ou heterossexual... ou não é literatura. (FERRAZ, 2007, p. 222)

Com a nobre intenção de acentuar a qualidade literária de muitas das obras acessadas por crianças, adolescentes e jovens, aqueles que evitam o uso do termo “Literatura infantil” o fazem por compreenderem que este dá margem ao entendimento de que o grupo de obras nele inserido está aquém do que seria a sua suposta contraparte: a literatura para adultos. É fato que a Literatura infantil foi histórica e equivocadamente tratada como subliteratura, tanto é que muitos autores ainda se recusam a reconhecer que produzem para não adultos, mesmo quando suas obras são mais bem-aceitas por estes leitores ou quando o mercado editorial assumidamente os adota como público-alvo.

A compreensão da Literatura infantil como subliteratura é, obviamente, algo que precisa ser recriminado. Concorda-se com Ferraz (2007, p.222) em relação à existência de dois grandes grupos de obra: o das literárias e o das não literárias. Por outro lado, o uso do adjetivo “infantil” não será abolido ao longo desta tese, por se acreditar que, dentro do grande grupo das obras literárias, existem aquelas com determinadas especificidades para atingirem ou caírem no gosto do leitor não adulto. Neste sentido, concorda-se com Maria Antonieta Antunes Cunha (1994, p. 26)⁶, em *Literatura infantil: teoria e prática*, quando ela afirma que “parece inquestionável que a literatura infantil existe, hoje” e que “ela tem características especiais”.

Para encerrar temporariamente esta discussão acerca de terminologias, deixa-se esclarecido que, tal qual o faz Nelly Novaes Coelho (2000)⁷, em sua obra *Literatura infantil: teoria, análise*,

⁶ Mestre em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Doutora em Letras pela Faculdade de Letras da UFMG e professora adjunta desta mesma faculdade. (1994, p. 1)

⁷ Formada em Letras Neolatina (1959) pela Universidade de São Paulo – USP; doutora em Letras (1967), com área de concentração em Literatura Portuguesa, pela USP; e pós-doutora (1971) pela Universidade de Lisboa. Atualmente, é

didática, os rótulos gerais “Literatura infantil” ou “Literatura infantojuvenil” emergirão nos próximos capítulos “para indicar tanto os livros *infantis* (destinados a pré-leitores, leitores iniciantes e leitores-em-processo), como os *infantojuvenis* (para os leitores fluentes) e os *juvenis* (para leitores críticos).” (COELHO, 2000, p.3, grifos da autora)

Voltando a apresentar o objeto de análise, as obras compiladas pelos irmãos Grimm que compõem a amostra desta pesquisa foram extraídas da coletânea *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (1812-1815), publicada pela Cosacnaify no ano de 2012, a qual conta com um total de 156 contos. Dentre eles, são seis os contos que tomam o Diabo como personagem e que, por esta razão, foram apartados para análise: *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado* (**Anexo I**), *O Ferreiro e o Diabo* (**Anexo II**), *O irmão fuliginoso do Diabo* (**Anexo III**), *O Diabo da farda verde* (**Anexo IV**), *O Diabo e sua avó* (**Anexo V**) e *Os animais do Senhor e do Diabo* (**Anexo VI**). Diz-se “obras compiladas” e não “produzidas”, porque este termo confere ideia de autoria plena. No entanto, as obras em questão foram recolhidas pelos irmãos Grimm da tradição oral. Sendo assim, será dada preferência pelo termo “compiladas” e por suas variações, não por desconsiderar o aspecto autoral existente no processo de conversão do registro oral para o escrito, mas, sim, para que não se perca de vista a verdadeira origem de tais histórias. Em alguns momentos, surgirá no texto desta tese a expressão “contos dos Grimm”, que igualmente deve ser compreendida como uma referência aos irmãos enquanto agentes no processo de compilação e enquanto autores do registro escrito.

No quarto capítulo desta tese, *O Diabo dos irmãos Grimm*, serão fornecidos mais detalhes sobre a coletânea supracitada, porém é válido adiantar que a editora deu especial atenção a esta edição: a seleção dos contos, a apresentação de Marcus Mazzari, a tradução de Christine Röhrig, as ilustrações de José Francisco Borges, tudo merece uma avaliação positiva. No entanto, o que mais se destaca é o material em que a coletânea foi impressa e o projeto gráfico de Flávia Castanheira: a brochura foi produzida com papel e papelão em textura e espessura que garantem sua boa durabilidade e manuseio; os dois tomos que a compõem são envolvidos por uma luva, produzida com material de igual qualidade; os textos verbais e não verbais foram bem distribuídos, assim

como as demais seções da obra; as cores foram muito bem exploradas e distribuídas, contemplando luva, capas, páginas, letras e ilustrações.

Ilustração I: Edição da Cosacnaif (2012) para *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, de Jacob e Wilhelm Grimm



(GRIMM, 2012)

Em se tratando do personagem Diabo e do método utilizado para a sua análise nesta pesquisa, tomou-se como paradigma a sua forma arquetípica no imaginário cristão, lembrando que personagens similares já apareciam em outras crenças, locais e épocas anteriores ao Cristianismo. Essa escolha decorre da influência e abrangência que esta religião continua a ter no século XXI, não só no Brasil, como em praticamente toda a civilização ocidental⁸, mesmo diante da pluralidade religiosa alavancada pela disseminação da informação através dos novos recursos tecnológicos.

Quanto ao Cristianismo, vale observar alguns aspectos fundamentais, tendo em vista que sua expansão contribuiu para o popularismo do Diabo, sobretudo, no ocidente. Assim, revisa-se que o Cristianismo é uma religião de origem mediterrânea e que surgiu como uma ramificação do judaísmo a partir das atividades messiânicas de Jesus Cristo. O principal fato a contribuir para seu atual estágio enquanto religião transcontinental, remete à Roma Antiga, quando o

⁸ É pacífico afirmar a relativa unidade existente no que se conhece como “Cultura Ocidental”. Se atualmente a palavra de ordem é “globalização”, até faz pouco tempo era “civilização ocidental”, à qual se acostumava acrescentar (com evidente conotação ideológica – de direita) “cristã”. (ALCARAZ, 1998, p. 196)

imperador Constantino I se converteu publicamente à religião após sua vitória sobre Maxicêncio na Batalha da Ponte Mílvia em 312 d. C. A conversão do imperador impulsionou a cristianização de toda a Europa e, mais tarde, com as grandes navegações em 1500, a propagação da religião pelas Américas.

Conforme pontuado anteriormente, o século XXI é marcado pela heterogeneidade e pelo pluralismo religioso. Ainda que o preconceito e a existência de grupos extremistas também estejam presentes nas relações sociais correntes, o direito à liberdade religiosa é assegurado pela Constituição Federal Brasileira, de 1988, em seu artigo 5º, inciso IV: “é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias” (BRASIL, 1988, art. 5º, IV). Mesmo diante da emancipação dogmática e do amparo legal, o Cristianismo ainda goza de muito poder e popularidade em comparação com outras crenças e religiões institucionalizadas.

É possível lembrar rapidamente alguns exemplos corriqueiros que ratificam essa constatação: a existência de feriados religiosos, como os Finados e o Natal, na maior parte dos países ocidentais; e o grande número de pessoas que anualmente fazem turismo para centros de celebrações religiosas nos dois lados do Atlântico, como o Vaticano – para citar a Europa, o Santuário de Nossa Senhora do Guadalupe – na América Central, e o Santuário de Nossa Senhora Aparecida – na América do Sul.

Para pensar em exemplos mais recentes, vale ressaltar a ampla repercussão e exposição midiática que envolveu a escolha do novo papa – Jorge Mario Bergoglio (o Papa Francisco), e o sucesso de público da 28ª Jornada Mundial da Juventude, ambos os eventos ocorridos no ano de 2013. Em relação ao primeiro, é digno de nota que as cinco grandes emissoras de canal aberto brasileiras – Globo, SBT, Bandeirantes, Record e Rede TV – transmitiram ao vivo, diretamente do Vaticano, o desfecho do conclave e o consequente anúncio da nova autoridade clerical. Quanto ao segundo, foi contabilizada a participação de 3,7 milhões de pessoas, advindas de 175 países do mundo, com destaque para Argentina, Estados Unidos e Brasil, país sede do evento (TEMPESTA, 2013 apud BRASIL, 2013).

As palavras do Prof. Dr. Ivan Aparecido Manoel, presidente do II Encontro do GT História das Religiões e das Religiosidades, no texto de abertura da coletânea de artigos *Tolerância e intolerância nas*

manifestações religiosas, confirmam a popularidade do Cristianismo entre as novas gerações:

Os Encontros Mundiais da Juventude com o Papa têm conseguido congregar milhões de jovens “mochileiros”, que, todos os anos, atravessam metade do mundo em viagens cansativas em busca de três dias de reunião onde ouvem as prédicas e recebem as bênçãos do Sumo Pontífice católico. Jovens universitários, aos milhares se reúnem nos congressos musicais religiosos com o Hallel e outros similares, organizados por todas as vertentes das igrejas cristãs. (MANOEL, 2010, p. 8)

Com as observações referentes ao Cristianismo feitas acima, importa destacar que não está se objetivando produzir juízos de valor quanto a esta religião, tampouco reunir argumentos para inseri-la numa posição hierarquicamente superior em comparação com outras religiões ao atestar sua persistente e atual popularidade. O que se almeja, na verdade, é chamar atenção para o quanto o Cristianismo continua a influenciar nas relações humanas mesmo diante do atual pluralismo religioso e, em consequência disso, o quanto seus personagens ainda permanecem no imaginário popular como formadores de opinião e, principalmente, balizadores de conduta. Eis a importância de estudá-los. Mas por que estudar especialmente o Diabo?

Se, por um lado, pensar em Cristianismo é pensar em Jesus Cristo; por outro, pensar em Cristianismo é também pensar no Diabo, entidade que, na ótica cristã, é a principal responsável por afastar os homens da salvação. Afinal, como afirma Giovanni Papini:

O Diabo é ainda pouco conhecido. Este ser infame e todavia famoso, invisível e todavia onipresente, ora negado, ora adorado, ora temido, ora objeto de vilipêndio, que teve os seus cantores e os seus sacerdotes, os seus cortesãos e os seus mártires, é ainda mais popular do que compreendido, mais afigurado do que desentranhado. É preciso enxergá-lo com olhos novos acercá-lo com novo espírito. (PAPINI, s.d., p. 15)

A relação entre Deus e o Diabo é extremamente estreita. Do mesmo modo que não é possível reconhecer a claridade sem a noção de escuridão, o som sem a noção de silêncio, ou ainda, o doce sem ter provado o salgado, não é possível discernir entre o *bem* sem consciência do *mal* ou vice-versa. O julgamento acerca do que é adequado e inadequado, correto e incorreto, *bem* e *mal*, é algo de ordem pessoal, o fato é que os opostos e suas variáveis são indispensáveis ao reconhecimento mútuo. Assim, para o reconhecimento e exaltação de Deus enquanto entidade benevolente – tomando como parâmetro a crença cristã – é igualmente necessário o reconhecimento e o repúdio ao Diabo enquanto sua contraparte.

Salma Ferraz (2012b, p. 9), no prólogo de *As malasartes de Lúcifer*, afirma que o engendramento dogmático de um deus antropomórfico, do sexo masculino e machista, o qual se demonstra incapaz de resolver por completo os problemas mundanos, demandou o engendramento de um ser – o Diabo – zooantropomorfizado e infernal para receber os méritos, ou melhor, deméritos por todos os problemas que aquele não esteve apto a resolver: os erros, as injustiças, as crueldades e vícios mundanos. Assim, isentou-se de responsabilidade o deus teológico, uma vez que este deveria ser essencialmente perfeito, misericordioso, sábio e benevolente. “E como a grande maioria dos seres humanos ignorantes e hipócritas não assume os próprios atos, pensamentos, sentimentos e as próprias responsabilidade, tal invenção odiosa foi rapidamente aceita.” (FERRAZ, 2012, p. 9).

Essa perspectiva também é compartilhada através do polêmico *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago⁹, de forma ainda mais explícita no episódio da barca, quando Deus, Cristo e o Diabo se reúnem para uma conversa nos momentos que antecedem à paixão. O próprio encontro entre os três personagens e a explicação concedida por Deus a Jesus quando questionado sobre a presença do Diabo na embarcação revelam a intrínseca relação entre o bem e o mal, assim como entre as entidades que os representam: “veio porque esta conversa é também com ele, Meu filho, não esqueças o que te vou dizer, tudo quanto interessa a Deus, interessa ao Diabo.” (SARAMAGO, 2005, p. 308)

⁹ Escritor português, que viveu entre 1992 e 2010, tendo recebido o Prêmio Nobel de Literatura em 1998. Entre suas obras mais célebres e polêmicas, por confrontarem os dogmas cristãos, estão *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009).

Se discutir o Diabo é importante na busca pela compreensão do ser humano e suas relações, a pergunta que fica diz respeito à importância de compreendê-lo enquanto personagem literário, mais especificamente, enquanto personagem inserido em obras lidas ou ouvidas pelo público infantojuvenil. Para responder a essa pergunta, vale recorrer a Maria José Palo e Maria Rosa Duarte de Oliveira¹⁰, em *Literatura infantil: voz de criança*, as quais afirmam que:

Falar à criança, no Ocidente, pelo menos, é dirigir-se não a uma classe, já que não detém poder algum, mas a uma minoria que, como outras, não tem direito a voz, não dita seus valores, mas, ao contrário, deve ser conduzida pelos valores daqueles que têm autoridade para tal: os adultos. São esses que possuem saber e experiência suficientes para que a sociedade lhes outorgue a função de condutores daqueles seres que nada sabem e, por isso, devem ser-lhes submissos: as crianças. (PALO; OLIVEIRA, 1992, p. 5)

Historicamente, a criança tem sido tratada como um ser acrítico, um recipiente vazio que, para o bem comum, deve ser preenchido com os valores, crenças e padrões comportamentais tidos como corretos por parte do adulto. A etimologia da palavra *aluno* – do latim “*a*”, que significa *sem*; e “*lumnus*”, *luz* – remete a essa concepção da criança enquanto ser essencialmente passivo, desprovido da capacidade de fazer associações por conta própria e, a partir delas, gerar a sua própria forma de enxergar as coisas.

Assim, se para o adulto a religião já atua como um órgão doutrinador que, através da fé, engendra convicções, valores e padrões comportamentais; a repercussão que ela tem sobre a formação da criança, dado o tratamento que lhe é historicamente conferido, é ainda maior. Não bastasse o poder de persuasão exercido pelas cerimônias, ritos, literatura canônica e pela própria família estruturada a partir de uma dada convicção religiosa sobre a formação do ente infantojuvenil, a

¹⁰ Professoras de Literatura Brasileira e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Coautoras da obra *Literatura infantil: voz de criança*, na qual abordam os pressupostos teóricos da Literatura infantil e discutem sua terminologia.

literatura acessada ou, em alguns casos, especialmente destinada a este também teve historicamente um viés doutrinador.

Nessa associação entre religião e literatura – canônica ou não – em prol da construção da personalidade infantojuvenil, o Diabo é um personagem que assume fundamental importância, tendo em vista que, em sua forma arquetípica, segundo a ótica ocidental moderna, ele se apresenta como um ser malevolente, cruel e punitivo. Assim, converte-se em uma ferramenta educativa bastante tradicional a qual, através do medo, impõe a construção do que é socialmente aceito como correto – a convicção religiosa como um todo, além de outras convicções, valores e padrões comportamentais pertinentes ao mundo – seja através do discurso religioso, de uma forma direta, ou através da sua inserção em outros contextos, tal qual o da Literatura.

Delimitados tema, amostra e objetivo, assim como justificativa acerca da necessidade de se compreender a forma com a qual o Diabo se apresenta enquanto personagem literário para crianças e jovens, seguem abaixo outras considerações de ordem metodológica, sobretudo, quanto à forma com a qual se abordará a Bíblia e a chamada “Literatura Infantil” na presente tese.

No que diz respeito à Bíblia, levando em conta a permanente influência do Cristianismo no ocidente conforme se pontuou acima, não é de se admirar que ela seja “um dos livros mais lidos de toda a história da humanidade” (BÍBLIA, 1995, p. 10). Não só lido, mas interpretado pelo viés religioso. Para a tradição cristã:

Os livros inspirados ensinam a verdade. “Portanto, já que tudo o que os autores inspirados ou os hagiógrafos afirmam, deve ser tido como afirmado pelo Espírito Santo, deve-se professar que os livros da Escritura ensinam com certeza, fielmente e sem erro a verdade que Deus em vista da nossa salvação quis fosse consignada nas Sagradas Escrituras”. (CATECISMO, 1993, p. 40)

Em suma, para boa parte dos leitores ocidentais, a Bíblia é um livro sagrado e histórico. Para eles, ela revela a verdade sobre Deus – entidade real, o criador do céu e da terra (Gn 1,1) – e seu projeto para a humanidade; projeto este que prevê a salvação para aqueles que se submetem aos seus desígnios e a perdição para aqueles que vivem no

pecado, e que foi amplamente difundido por Jesus Cristo, seu filho, o qual viveu em meio aos homens e morreu como redentor.

Contudo, o Livro Sagrado dos cristãos é, acima de tudo, uma obra literária, o que será discutido mais detalhadamente no capítulo intitulado *Da tradição à ficção*, no qual serão abordados aspectos relativos ao seu processo de formação. Segundo Jack Miles (2002, p. 15)¹¹, em *God: a biography (Deus: uma biografia)*, a “religião – a religião ocidental em particular – pode ser considerada como uma obra literária mais bem sucedida do que qualquer autor ousaria sonhar”. É ao campo da Literatura que se dedicará a presente tese. Por conseguinte, é pensando na dimensão literária que aqui se abordará a Bíblia, não cabendo discutir o valor histórico dessa compilação, quanto menos assumir um determinado posicionamento teológico. Para tanto, toma-se como norte a Teopoética, linha de pesquisa desenvolvida por Karl Josef Kuschel¹², apresentada em *Os escritores e as escrituras: retratos teológico-literários*, que se volta para os estudos comparados entre Teologia e Literatura. Segundo o teórico, por trás da Teopoética, esconde-se “não a procura por outra teologia, não a substituição do Deus de Jesus Cristo pelo dos diferentes poetas, mas a questão da estilística de um discurso sobre Deus que seja atual e adequado” (KUSCHEL, 1999, p. 31).

Não é por se tratar de Literatura, ou também de Literatura, que a Bíblia se torna menos fascinante. O que se observa é que ela não é menos fonte de provisões literárias do que é de provisões religiosas, tanto que Fernando Sabino¹³ (1995, p. 15), em sua conhecida obra *Com*

¹¹ Professor de Inglês e Estudos da Religião da Universidade da Califórnia, Estados Unidos. Vencedor do Prêmio Pulitzer de Literatura, em 1996, com a obra *God: a biography (Deus: uma biografia)*.

¹² Titular da cátedra de Teologia da Cultura e do Diálogo Inter-Religioso na Faculdade de Teologia Católica da Universidade de Tübingen, Alemanha, Kuschel é internacionalmente reconhecido, sobretudo em duas áreas: o diálogo inter-religioso entre judeus, cristãos e muçulmanos; e as relações entre teologia e literatura. Doutor *honoris causa* da Universidade de Lund, na Suécia, Kuschel vem de uma tradição intelectual em que a teologia não ficou circunscrita a instituições confessionais, nem excluída do universo acadêmico “secular”. Sua atividade, inserida no âmbito do que chamaríamos uma “teologia pública” – hoje a expressão nos diz muito –, repercute em meios eclesiais, mas também no universo acadêmico e cultural não-religioso. (SOTHE, 2008)

¹³ Escritor brasileiro, natural de Belo Horizonte-MG, que viveu entre 1923 e 2004. Sua obra *Com a Graça de Deus* aborda a história de Jesus Cristo, a partir

a graça de Deus, afirma que, somente no século XIX, foram publicados mais de sessenta mil livros a respeito de Jesus Cristo, o protagonista do *Novo Testamento*. Com relação ao Cristo literário, Hans Küng¹⁴, em *On being a Christian (Em ser Cristão)*, assume o seguinte posicionamento:

Um escritor certamente não almeja delinear uma imagem impessoal, histórica e objetiva para Jesus, contendo todos os pormenores relevantes. O que ele procura é trazer à tona e enfatizar um aspecto que pense ser importante, para reunir um número de temas, para clarear um ponto específico. O estilo é atingido pela ênfase subjetiva. O escritor, como tal, não está interessado em investigação historicamente exata, mas na visão das muitas imagens existentes de Cristo, não apenas na dos concílios, mas na dos devotos e apaixonados, dos teólogos e pintores, e também dos escritores. É o teólogo que deve responder à questão: que retrato de Cristo é verdadeiro? A qual dos retratos existentes devemos nos agarrar na prática? (KÜNG, 1976, p. 143, tradução nossa)¹⁵

de uma releitura dos evangelhos voltada para a humanização de seu protagonista.

¹⁴ Küng nasceu em 1928 na Suíça e viveu muitos anos na Alemanha, lecionando na Universidade de Tübingen, foi inclusive proibido pela igreja de lecionar em instituições públicas católicas de Ensino Superior justamente por sua postura liberal - excessivamente liberal segundo a igreja - refletida em obras como *Structures of the Church (Estruturas da Igreja - 1966)*, *Why Priests? (Por que Padres? - 1972)* e *On Being a Christian (Ser um Cristão - 1977)*. Nesta, o então sacerdote e professor dedicou um capítulo exclusivo para falar da relação dos escritores com Deus, no qual os assegura total liberdade para manifestar sua experiência com o sagrado através das suas obras.

¹⁵ A writer certainly does not want to draw an objective, historically accurate picture of Jesus, containing all the relevant details. What he seeks is to bring out and emphasize one aspect which he thinks important, to bring together a number of themes, to throw a clearer light on one point. Style is achieved by subject emphasis. The writer as such is not interested in historically exact investigation. But in view of the many Christ images not only of the councils, of the devout and the enthusiasts, of theologians and painters, and also of the writers, it is the theologian who must answer the question: which portrait of Christ is the true one? To which of them should we cling in practice? (KÜNG, 1976, p. 143)

Essa mesma postura defendida por Küng em relação ao Cristo literário pode ser estendida aos demais personagens bíblicos que migram para a Literatura. Sendo assim, ressalta-se que, tal qual a Bíblia, o Diabo será abordado nesta tese exclusivamente como personagem literário, não cabendo aqui discutir o seu valor teológico ou mitológico.

Por falar em Literatura, o grupo de obras literárias acessado pelo público infanto-juvenil e a arte prestigiada por público equivalente, como um todo, sempre tiveram em seu enredo o histórico confronto entre *bem* e *mal*. Os heróis sempre tiveram a sua contraparte vilã na história. Basta lembrar a bruxa de a *Branca de Neve*, conto de fadas da Literatura oral alemã, que foi compilado pelos irmãos Grimm; a Cuca de *O Saci*, de Monteiro Lobato; ou ainda, Lord Farquaad de *Shrek*, de Willian Staig, recentemente trazido para o cinema. Em se tratando de vilões, o Diabo não poderia ficar de fora. Segundo Ferraz (2007, p. 235):

O Diabo é coisa de criança, de jovens, de adultos... O Diabo mostra-se como excelente motivo e tema da boa literatura. Faz parte do mundo medieval, do mundo ocidental e mundo das crianças... É o maior fantasma coletivo do Ocidente. Sem o Diabo, a literatura não seria a mesma, a teologia não seria a mesma e o próprio homem não seria o mesmo... (FERRAZ, 2007, p. 235)

Um dos clássicos da Literatura heterodoxa mundial a tematizarem sobre o Diabo foi *Paradise Lost (Paraíso Perdido)*, do escritor inglês John Milton (2006)¹⁶. Os dez cantos da obra, publicada pela primeira vez em 1667, versam sobre a história de Lúcifer e os anjos rebeldes. Conservando o teor do *Apocalipse de São João*, Milton apresenta um diabo que se rebelou contra Deus e que foi expulso do Reino do Céu juntamente com seus comparsas. Impossibilitado de agir contra o Criador diretamente, o personagem de Milton precisou investir contra os homens para atingir o seu objetivo de vingança. Foi aí que, sob a forma

¹⁶ John Milton nasceu em Londres em 1608 e morreu na mesma cidade em 1674. Frequentou a *Saint Paul's School* e, posteriormente, o *Christ's College*, de Cambridge. Sua obra *Lost Paradise (Paraíso Perdido)* foi inspirada em um dos clássicos da Literatura mundial: a peça teatral *Adamo Caduto*, produzida em 1647 pelo Padre Serafino Della Salandra (MILTON, 2006, p. 1-6).

de serpente, adentrou o Jardim do Éden e conseguiu fazer com que Adão e Eva fossem expulsos dele após convencê-los a provarem do fruto proibido, transgredindo assim uma ordem divina.

Todavia, na Literatura pós-iluminista, nem sempre coube ao Diabo o papel de vilão, pelo menos não como se prega ao longo dos séculos no meio cristão. Conforme afirma Ronaldo Ventura Souza (2007, p. 8)¹⁷, em sua dissertação intitulada *O Jesus de Saramago e a Literatura que revisita Cristo*, “no século XIX, a história divina contada nos textos bíblicos começa a receber interpretações heterodoxas pela História, Filosofia e Literatura.”

Entre os clássicos deste período a romperem com o arquétipo cristão está o célebre e polêmico *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, publicado originalmente em 1991. O romance português apresenta o Diabo sob o codinome de Pastor, sendo que ele atua como uma espécie de mentor de Jesus Cristo, abrindo os olhos deste para toda a maldade existente na figura divina e o auxiliando a defender a humanidade dos planos cruéis e sanguinários de um deus inescrupuloso, o qual encontra prazer justamente no sangue e sofrimento provenientes dos homens. Desse modo, Saramago inverte os papéis de Deus e do Diabo e, como não poderia deixar de ser, provoca alarde entre as autoridades civis e eclesásticas.

A presença constante do Diabo na Literatura pós-iluminista, seja assumindo o papel de herói em um extremo, seja assumindo o papel de vilão em outro, deu margem a uma seara de estudos literários buscando compreender o fenômeno. Em relação ao romance saramaguiano, por exemplo, Vanessa Neves Rimbau Pinheiro (2007, p. 8)¹⁸, na dissertação *O trágico e o demoníaco em “O Evangelho Segundo Jesus Cristo”*, afirma que ele “já foi dissecado pela crítica de todo o mundo e questionado até mesmo pelo governo e pela Igreja.” Contudo, esses estudos preocuparam-se principalmente com a Literatura acessada pelo público adulto, olvidando-se da Literatura acessada por crianças e jovens. Daí a motivação por pesquisar este contexto.

¹⁷ Doutor e Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Fez parte do Núcleo de Estudos das Literaturas de Língua Portuguesa e Ética (NELLPE), cujo objetivo é a discussão de textos teóricos e literários relativos à ética, entre 2008 e 2010.

¹⁸ Mestre em Literatura, com área de concentração em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas, pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Antes de voltar as atenções para os estudos literários, vale lembrar que não foi somente a Literatura que tomou o Diabo como tema, sendo este mais um fato para ratificar a influência deste personagem sobre o imaginário popular e, neste caso, especificamente sobre o imaginário artístico. Seguindo a tendência pós-iluminista, outras esferas da arte também promoveram releituras ou recriações heterodoxas do polêmico personagem. O fenômeno pôde ser observado igualmente nas artes visuais e na música.

O francês Paul Gustave Doré, que viveu entre 1832 e 1883, foi pintor, desenhista e ilustrador de livros. Foi com esta atividade que ele se popularizou, ainda mais após ter sido o responsável pelas ilustrações de renomadas obras literárias, das quais se destacam: *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri; *El ingenioso hidalgo Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes; além de alguns dos contos de fada de Charles Perrault, como *Chapeuzinho Vermelho* e *O Gato de Botas*.

Dos grandes nomes das artes visuais, Doré é um daqueles que se aventuraram a retratar o Diabo, como o fez em um das ilustrações para o livro *O Paraíso Perdido*, de John Milton. Em *A Queda de Lúcifer*, o francês representa justamente o momento em que o personagem, até então um anjo do Senhor, é expulso do Reino de Deus.

Na ilustração, a figura do Diabo não é muito nítida, uma vez que Doré parece querer enfatizar o cenário e a cena em detrimento das feições do personagem. Da aparência física do Diabo, observam-se asas que lembram as de um morcego ou dragão, contrastando com aquelas de plumagem brancas, com as quais tipicamente se retratam os anjos do Senhor. Por outro lado, vê-se claramente o céu límpido e estrelado na porção superior da ilustração e, na porção inferior, nuvens que vão se tornando cada vez mais espessas na medida em que se aproximam da respectiva extremidade. É em meio a esse cenário, representando o Céu e o Inferno, que Doré insere o Diabo, de ponta cabeça e em queda livre, o momento exato em que “*O Dragão foi expulso para a terra.*” (Ap 12, 9)

Ilustração II: A Queda de Lúcifer, de Gustave Doré



(DORÉ, 2014)

Na escultura, outro dos que se aventuraram a retratar Lúcifer foi Guillaume Geefs. O escultor belga, que viveu entre 1805 e 1883, chamou atenção dos críticos de arte e religiosos com sua obra *Le génie du mal* (*O gênio do mal*) ao apresentar o personagem, não como um ser de aparência repugnante, mas, pelo contrário, como um ser de corpo masculino, com músculos bem torneados, rosto de traços finos e pose sedutora. As asas de morcego presentes na ilustração de Doré persistem na escultura de Geefs. Se, por um lado, elas remetem à história do Anjo Caído e à sua personalidade rebelde e ambiciosa; por outro, elas não ocultam a sua beleza e, por conseguinte, não deixam esquecer que, mesmo repudiado por Deus, Lúcifer é um anjo de origem, um criatura celestial e, portanto, invariavelmente bela, o que igualmente aponta para o seu potencial para seduzir os homens e desviá-los do caminho da salvação.

Outros detalhes em *Le génie du mal* dão acabamento à obra de modo a assegurar a relação entre o belo homem e o Anjo Caído: a coroa e cetro quebrado em suas mãos remetem a um rei que perdeu a majestade; já a serpente, a maçã e a corrente aos pés da imagem reforçam a relação entre pecado e respectiva punição. Os detalhes da escultura, exposta atualmente na catedral Saint-Paul de Liège, na Bélgica, podem ser conferidos logo abaixo:

Ilustração III - *Le génie du mal*, de Guillaume Geefs



(GEEFS, 2014)

No cenário nacional, também há artistas que não fugiram do tema, como o pintor e escultor José Fernandes, mais conhecido como Zé Diabo. O artista brasileiro, nascido em 1930, em Orleans-SC, recebeu esse apelido justamente em função de um trabalho seu retratando o personagem. Contudo, o painel que deu origem ao seu nome artístico já não existe mais, posto que a igreja onde estava exposto foi demolida. A

artista Renata Bussolo Campos¹⁹, responsável pela biografia de José Fernandes (*A Divina obra de Zé Diabo*), conta essa história e tenta descrever a obra perdida:

José Fernandes, com sua inspiração e parecendo vivenciar a cena da briga de São Miguel Arcanjo (anjo) com Lúcifer (Diabo), cria a imagem com o mais perfeito realismo. Uma cena dramática, onde bem e mal disputam a verdade. O artista representou tão bem a figura do diabo que causou espanto nos fiéis e por isso a comunidade solicitou ao Padre Santos Sprícigo que a pintura fosse modificada ou que o diabo fosse mais bonito, mas o mesmo não aceitou. Dessa maneira surge na comunidade o desgosto pela obra e apelidaram José Fernandes de Zé Diabo.

Infelizmente a igreja de São Miguel Arcanjo, que consagrou o artista Zé Diabo, foi demolida e também não existem registros da obra “A briga de São Miguel Arcanjo com o Diabo”. (CAMPOS, 2007, p. 29-30)

A perda de *A Briga de São Miguel Arcanjo com o Diabo* deu origem a uma segunda obra, intitulada *A Alcinha Zé Diabo*. Nesta, a aparência física do Diabo é bem tradicional: pele cinza, rabo, chifres, asas revestidas em couro, além do tradicional tridente nas mãos. A novidade, a exemplo de Doré, fica por conta da cena. O pintor assume o lugar do santo e aparece enfrentando o Diabo de igual para igual, mais do que isso, levando vantagem sobre este, posto que tem seu inimigo preso a uma corrente, enquanto se prepara para lhe desferir um golpe de marreta.

¹⁹ Especialista em Ensino da Arte pela Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC, de Criciúma, Santa Catarina.

Ilustração IV – *A Alcunha Zé Diabo*, de José Fernandes (Zé Diabo)



(FERNANDES, 1990 apud CAMPOS, 2007, p.30)

Obra que chama ainda mais atenção em se tratando de misturar ficção e realidade, representadas pela figura do Diabo e do artista, é a do fotógrafo e pintor David LaChapelle. Em uma das fotografias da sua exposição *American Jesus*, o estadunidense, nascido em 1969, faz o Diabo contracenar com o cantor Michael Jackson que, por sua vez, assume o lugar de Anjo do Senhor. O Diabo, mais uma vez, aparece com feições tradicionais: vermelho, com chifres, cavanhaque e cauda em forma de seta. No entanto, aqui ele aparece definitivamente derrotado, pois está caído no chão e imobilizado sob os pés de Jackson.

Ilustração V – Fotografia da exposição *American Jesus*, de David LaChapelle



(LACHAPELLE, 2014)

Compreendendo a arte como um caminho para a expressão, manifestação e provocação de sentimentos, o sagrado se configura como um tema que muito lhe é próprio e natural. Em se tratando do Diabo, ao qual recorrentemente se associam as ideias de rebeldia e subversão, a música, sobretudo o rock, não poderia deixar de tomá-lo como fonte de inspiração.

Segundo Jaqueline Priscila dos Reis Franz (2012, p. 140-41)²⁰, em *O Diabo é o pai do rock: a imagética do mal na música estrangeira*, o rock sempre foi relacionado ao ocultismo e, mesmo quando não aludindo de forma direta à adoração ao demônio, sempre foi reconhecido por incitar a rebeldia contra os costumes e sistemas em vigor na sociedade. Ao mencionarem o Diabo em suas letras e, em alguns casos, até mesmo, tomá-lo como divindade em suas crenças ou

²⁰ Mestre em Literatura, com área de concentração em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas, pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

práticas religiosas, bandas de rock dos dois lados do Atlântico reforçam essa tese:

Com as acusações já existentes, algumas bandas resolveram levar a polêmica adiante, propositalmente ou não. O maior motivo das acusações de satanismo nas duas últimas décadas deve-se ao fato de muitos *rockstars* terem adotado abertamente uma atitude, ou ao menos uma aparência, demoníaca, como a banda Kiss, em que o baixista Gene Simmons inclusive “vomitava” sangue, Ozzy Osbourne, conhecido como “Príncipe das Trevas” chegou a arrancar a cabeça de um morcego a dentadas nos palcos, Alice Cooper, Wasp etc. (FRANZ, 2012, p. 141)

Em uma modalidade do rock, o *heavy metal*, o qual teve origem na Inglaterra no final dos anos sessenta e início dos anos setenta, a menção ou culto ao Diabo se mostra ainda mais recorrente. Em termos musicais, o *heavy metal* se particulariza por compreender desde músicas pesadas e rápidas, privilegiando o virtuosismo dos instrumentos, até músicas mais lentas e melódicas. Além disso, o estilo chama atenção por sua teatralidade: os palcos em que ocorrem os shows normalmente recebem adornos de modo a se converterem em cenários; e os músicos, geralmente de cabelos compridos, transformam-se em verdadeiros personagens, que lançam mão de figurino e que fazem da espontaneidade performática os seus roteiros.

Dentre os discos de maior sucesso de uma das bandas mais populares do gênero, a banda inglesa *Iron Maiden*, encontra-se *The number of the Beast (O número da Besta)*, fato que comprova a receptividade do público em relação à temática do profano. O nome do álbum também intitula uma de suas faixas, a qual estabelece relação intertextual com o *Apocalipse de São João*, mais especificamente, com a história das bestas em *Apocalipse (13, 1-8)*²¹ e *Apocalipse (13,11-18)*²².

²¹ Vi, então, uma Besta que subia do mar. Tinha dez chifres e sete cabeças. Em cima dos chifres havia dez diademas, e nomes blasfemos sobre as cabeças. A Besta que eu vi parecia uma pantera. Os pés eram de urso, e a boca de leão. O Dragão entregou para a Besta o seu poder, o seu trono e uma grande autoridade. Uma das cabeças da Besta parecia ferida de morte, mas a ferida mortal foi curada. A terra inteira se encheu de admiração e seguiu a Besta, e adorou o Dragão por ter entregue a autoridade à Besta... Foi permitido a ela guerrear

Na Bíblia, a primeira Besta, a serviço do Diabo, exerce autoridade sobre o povo: *“O Dragão entregou para a Besta o seu poder, o seu trono e uma grande autoridade”*. (Ap 13, 2). Ela conquista a admiração do povo e o afasta de Deus. A segunda Besta também desempenha papel semelhante. Contudo, sua imagem é diferente da primeira. Enquanto esta tem dez chifres e sete cabeças, ou seja, é um ser horrendo e intimidante, aquela é fisicamente parecida com o cordeiro, embora fale como o Dragão: *“Tinha dois chifres como cordeiro, mas falava como dragão”* (Ap 13, 11). O cordeiro é o próprio Cristo, o que permite entender que a segunda Besta se assemelha ao filho de Deus, mas o seu projeto é o do Dragão (Diabo). Na verdade, as bestas e o Diabo são faces de uma mesma moeda, diferentes personificações do mal e de tudo aquilo que compromete o projeto divino, o qual se constitui na remissão definitiva dos pecados humanos e, conseqüentemente, na instauração de um novo paraíso na terra.

O comentarista do *Apocalipse de São João* chama atenção para o teor metafórico dessa história. Segundo ele, as bestas representam o poder político absolutista, cujos líderes exercem poder sobre as pessoas como se fossem deuses, aproveitando para massacrá-las. Nesse sentido, o número que se atribui à primeira Besta na Bíblia, seiscentos e sessenta e seis, trata-se do valor numérico das letras em hebraico correspondente ao nome César Nero: o primeiro imperador romano da época. Sendo assim, a segunda Besta representaria o imperador Domiciano, visto como a ressurreição de Nero.

contra os santos e vencer. Recebeu autoridade sobre toda tribo, povo, língua e nação. Então todos os habitantes da terra adoraram a Besta. Mas, o nome deles não está escrito desde a criação do mundo no livro da vida do Cordeiro imolado. (Ap 13, 1-8)

²² Depois disso, vi outra Besta sair da terra. Tinha dois chifres como cordeiro, mas falava como dragão. Esta segunda Besta exerce toda a autoridade na presença da primeira Besta. Ela faz com que a terra e seus habitantes adorem a primeira Besta, cuja ferida mortal tinha sido curada. A segunda Besta opera grandes maravilhas: faz cair fogo do céu sobre a terra, à vista dos homens... A segunda Besta também faz com que todos, pequenos e grandes, ricos e pobres, livres e escravos, recebam uma marca na mão direita e na frente. E ninguém pode comprar nem vender se não tiver a marca, o nome da Besta ou o número do seu nome. Aqui é preciso entender: quem é esperto, calcule o número da Besta; é um número de homem; o número é seiscentos e sessenta e seis. (Ap 13, 11-18)

Na música do *Iron Maiden*, a história da Besta é retomada. Satanás envia a criatura - sua imagem e semelhança - para dominar e massacrar o povo. Não obstante, o povo é iludido pela Besta e, assim, não consegue impedir a instauração do caos no mundo: “*Porque em meu sonho está sempre lá a face do mal que torce minha mente e me leva ao desespero.*” (MAIDEN, *The Number of The Beast*, 1982, tradução nossa)²³

Outra música de *heavy metal* em que o Diabo se faz presente é *Black Sabbath*, da banda inglesa homônima, uma das precursoras do gênero. Nessa música, a figura do Diabo se confunde com a figura da morte. Satã aparece sorrindo, em meio às chamas. Ele vem para buscar toda a humanidade, para a qual parece não haver salvação. O eu-lírico pede socorro a Deus, mas termina nas mãos do Diabo, gritando por misericórdia: “*Oh, não, não! Por favor, Deus, ajude-me*” (SABBATH, *Black Sabbath*, 1975, tradução nossa)²⁴.

A música *Deal With The Devil*, de banda Judas Priest, também merece ser citada para fechar essa discussão sobre o Diabo na música. Nela, retoma-se a crença popular que prega a existência de um pacto estabelecido entre o Diabo e o músico. No Brasil, essa crença é retratada como um pacto existente entre o Diabo e os tocadores de viola. Em *Deal With The Devil*, o eu-lírico enxerga o mundo como um lugar caótico e vê na sua condição de artista uma possibilidade de refúgio. Em outras palavras, ele vive nos palcos para fugir da realidade. Para se transformar em um músico, declara ter firmado o mencionado pacto com o Diabo, confirmado pelo título da faixa:

Sobre esse palco
Deixamos a ira fluir
E por um momento deixamos o mundo para trás
Para sermos nós mesmos (PRIEST, *Deal With The Devil*, 2005, tradução nossa)²⁵

²³ Cos in my dreams it's always there the evil face that twists my mind and brings me to despair (MAIDEN, *The Number of the Beast*, 1982)

²⁴ Oh, no, no! Please, God, help me! (SABBATH, *Black Sabbath*, 1975)

²⁵ Upon this stage

We let it rage

And for a time we leave the world behind

To be with our own kind (PRIEST, *Deal With The Devil*, 2005)

As três músicas supracitadas dão margem à conclusão de que a música, mais especificamente, o *heavy metal*, revista o Diabo com base em uma leitura predominantemente tradicional. Em *The Number of The Beast* e *Black Sabbath*, ele aparece como o ser malevolente responsável pela desgraça da humanidade. Já em *Deal With The Devil*, resgata-se a lenda popular do pacto entre o músico e o Diabo.

Ainda quanto ao cenário musical, é possível destacar várias canções brasileiras que abordam o Diabo como tema ou que, ao menos, mencionam o termo; demonstrando, assim, o quanto o personagem está impregnado na cultura popular tupiniquim. Dentre elas, é possível destacar: *O Mundo no Avesso*, da tradicional dupla caipira/sertaneja Tião Carreiro e Pardinho; *Deus e o Diabo*, de Caetano Veloso, um dos maiores representantes da MPB; ou ainda, *Vô Casá Já* e *Respeita Januário*, músicas interpretadas por Luiz Gonzaga, o precursor do baião. A presença do inimigo cristão nessas canções revela que o tema *Diabo* não se restringe ao *rock*, pelo contrário, está presente nas mais diferentes culturas, regiões e estilos musicais mundo a fora.

Feitas as devidas considerações iniciais, encerra-se esta introdução apresentando a forma como o texto da presente tese será desdobrado nos capítulos subsequentes: no Capítulo 1, intitulado *Literatura e Teologia*, discorre-se sobre a relação – muitas vezes tensa – entre essas duas áreas do conhecimento e sobre os estudos comparados entre Teologia e Literatura à luz da Teopoética; no Capítulo 2, intitulado *Da tradição à ficção*, analisa-se o processo de composição do arquétipo do Diabo no imaginário popular cristão e se resgatam suas origens segundo teólogos, demonólogos e biógrafos; no Capítulo 3, com o título *A literatura infantilmente adjetivada e suas implicações*, discute-se o conceito de “Literatura infantil” e se investigam as diferentes características e propostas com as quais foram concebidas obras produzidas ou acessadas pelo público infanto-juvenil ao longo dos séculos; já no quarto capítulo, *O Diabo dos irmãos Grimm*, resgatam-se os contos clássicos destes autores que contemplam o Diabo, identificando as características do personagem literário e observando a suas relações com o dogma cristão e com o leitor infantojuvenil. Por fim, sintetiza-se aquilo que se descobriu ao longo da pesquisa no capítulo *Considerações finais*, o qual é especialmente dedicado à sustentação da tese aqui apresentada.

1 LITERATURA E TEOLOGIA: UMA RELAÇÃO HISTORICAMENTE TENSA

Por muito tempo, a Bíblia foi tomada pela maior parte dos povos do ocidente como livro da verdade e da revelação, uma vez que tudo o que nela se encontra escrito foi interpretado menos como resultado de uma experiência humana com o sagrado e mais como registro histórico daquilo que foi vivenciado por seus autores – como no caso dos *Evangelhos* – ou daquilo que lhes foi revelado por intermédio da ação divina, como consta explicitamente no *Apocalipse de São João*, por exemplo:

Eu, João, irmão vosso e companheiro na tribulação, no reino e na perseverança, em Jesus, achei-me na ilha chamada Patmos, por causa da palavra de Deus e do testemunho de Jesus. Achei-me em espírito, no dia do Senhor, e ouvi, por detrás de mim, grande voz, como de trombeta, dizendo: O que vês escreve em livro e manda às sete igrejas: Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardes, Filadélfia e Laodicéia. (Ap 1,9-11)

Vários fatores colaboraram para essa compreensão acerca da Bíblia, dos quais dois merecem destaque: primeiro, o fato de a Bíblia registrar a história de Abraão, personagem umbilical do judaísmo, cristianismo e islamismo, três religiões da influência transcontinental; segundo, o fato de ela ser considerada como uma unidade por boa parte dos seus leitores, contribuindo, assim, para limitar as suas interpretações em favorecimento da ortodoxia e dogmatismo religiosos. Como afirma Northrop Frye²⁶, em sua obra *O Código dos códigos: Bíblia e Literatura*: leu-se aquela “tradicionalmente como uma unidade e, foi assim, como uma unidade, que ela pesou sobre a imaginação do Ocidente” (FRYE, 2004, p. 11).

O mesmo Frye alerta para o fato de que o Livro Sagrado dos cristãos mais parece “uma longa miscelânea em livro”, pensada como

²⁶ Escritor, teórico e crítico literário canadense, que viveu entre 1912 e 1991. Frye também foi professor da *Victoria College*, da Universidade de Toronto (Canadá), tendo alcançado notoriedade internacional a partir de seus estudos sobre William Blake, mito, religião e literatura.

uma unidade pelo fato de estar compreendida entre duas capas por motivos práticos (FRYE, 2004, p. 11). Aos motivos práticos designados pelo autor, discriminam-se aqui os motivos ideológicos e religiosos, tendo em vista que a Bíblia, em suas versões oficiais e autorizadas pelas respectivas religiões que a adotam como paradigma da fé, originou-se a partir de um processo de compilação, no qual alguns livros foram selecionados enquanto muitos outros foram deixados de fora.

No caso do Cristianismo, os concílios e as traduções a que foram submetidos os textos bíblicos foram eventos marcados por escolhas e estratégias que repercutiram na versão canônica atual da Bíblia cristã, o que se discutirá de forma mais aprofundada no capítulo seguinte, intitulado *Da tradição à ficção*. A propósito, o próprio termo cânone – em hebraico, *qenéh*; e no grego, *kanóni* – tem em sua etimologia o sentido de *régua*. Então, por analogia, a Bíblia canônica pode ser considerada um instrumento utilizado pela Igreja, pelo menos em seus primeiros tempos, para mensurar e padronizar a fé, como reconhece Carlos Roberto Figueiredo Nogueira²⁷, em sua obra *O Diabo no imaginário cristão*:

Pairando sobre a coletividade dos laicos, os “guardiães do sagrado, devotam-se à pia tarefa de manipular e traduzir este imaginário extremamente rico, na tentativa de uniformizar e aquietar as consciências, mediadores que são entre a realidade e o sobrenatural. Contudo, essa mediação está longe de ser eficaz, pois estamos diante de uma coletividade permeada por diversos conteúdos simbólicos, no qual o Cristianismo preenche – ainda que de modo dominante – somente uma parcela das representações. (NOGUEIRA, 2000, p. 11)

Esse monopólio sobre a Bíblia por parte da Igreja, decorrente não somente da autoridade desta para afixar o selo de autenticidade sobre determinados livros e histórias como também para designar as suas corretas interpretações, foi perdendo o vigor com o passar do tempo,

²⁷ Graduado em História (1971) e doutor em História Social (1981) pela Universidade de São Paulo – USP, onde ocupa a função de professor titular. Possui experiência em História Medieval e tem se dedicada o investigar os seguintes temas: Idade Média, Espanha, Cristianismo e feitiçaria.

ainda que, até hoje, não tenha sido completamente suprimido. O século XVIII, com a disseminação das teorias iluministas, foi de grande contribuição nesse sentido, uma vez que marcou a transição entre dois extremos: da fé teológica extrema e inquestionável própria da Idade Média ao racionalismo questionador advindo do movimento iluminista.

O fenômeno fez com que a relação entre arte, artista e fé passasse a ser constantemente indagada e reformulada. Houve aqueles que se autoproclamavam escritores cristãos e, como tal, usufruíram da arte para difundir suas crenças e expressar concepções já previamente definidas acerca do sagrado. Houve, por parte da Igreja e também fora dela, aqueles que repudiavam qualquer produção artística heterodoxa que, como tal, distorcesse o que era proclamado pela cúpula e sacerdotes segundo a interpretação “oficial” das Escrituras Sagradas. Houve ainda aqueles que passaram a se utilizar da arte para proclamar uma forma alternativa de relação com o sagrado ou então para não se relacionar com ele - pelo menos, não na sua forma institucionalizada - como no caso do ateísmo. Por fim, é possível pensar também naqueles que consciente ou inconscientemente fizeram uso da arte para acessar e se relacionar com o sagrado, não enquanto experiência obrigatoriamente religiosa, mas sim enquanto experiência inerentemente humana.

A Bíblia passou, aos poucos e finalmente, a ser reconhecida como obra essencialmente literária, ao ponto de um vencedor do prêmio Pulitzer e grande estudioso de religião e literatura como Miles (2002, p. 15) afirmar que inclusive a religião pode ser encarada como uma obra literária: a mais bem-sucedida que alguém já ousou fazer. Jorge Luis Borges²⁸, em sua terceira conferência em Harvard, reverbera a afirmação de Miles ao destacar o potencial literário da história bíblica de Jesus Cristo, equiparando-a às histórias de Troia e Ulisses enquanto fonte de curiosidade e inspiração para ouvintes, leitores e artistas:

Pode-se dizer que, por muitos séculos, essas três histórias – a história de Tróia, a história de Ulisses, a história de Jesus – têm sido suficientes à

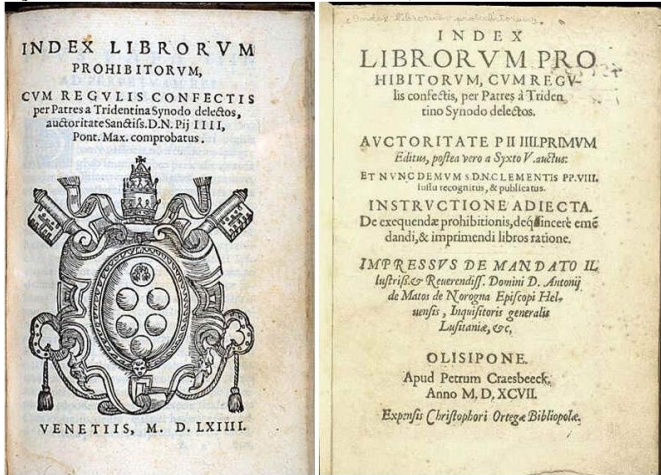
²⁸ Poeta, escritor, crítico literário e ensaísta argentino, que viveu entre 1899 e 1986. Borges recebeu o título de Doutor *honoris causa* por diferentes universidades (Columbia, Yale, Oxford, Michigan, Santiago do Chile, La Sorbona), tendo sido condecorado também com diversos prêmios na área da Literatura, com destaque para o Prêmio Miguel de Cervantes, conquistado na Espanha em 1979.

humanidade. As pessoas as têm contado e recontado muitas e muitas vezes; elas foram musicadas, foram pintadas. As pessoas as contaram inúmeras vezes, porém as histórias continuam ali, ilimitadas. Pode-se pensar em alguém, em mil ou dez mil anos, tornando a escrevê-las. (BORGES, 2007, p. 55)

A relação entre Literatura e religião – cujo denominador comum é o sagrado, seja para ratificar a fé teológica, para redefini-la ou, até mesmo, para negá-la – sempre se mostrou um tanto quanto hostil. Essa realidade não se alterou significativamente com o passar dos anos, mesmo com as inúmeras obras heterodoxas (de ficção ou de crítica) publicadas em larga escala a partir do século XIX; com a facilidade de acesso à informação e ao intercâmbio cultural proporcionada, sobretudo, pela rede mundial de computadores a partir do século XX; ou ainda, em uma visão panorâmica, pelo pluralismo religioso cada vez mais configurado com o transcorrer do século XXI.

Reações extremas podem ser vistas partindo dos dois lados. Da parte da Igreja, um exemplo claro foi o *Índice dos Livros Proibidos* (*Index Librorum Prohibitorum*), cuja primeira versão nasceu do Concílio de Trento (1545-1563) e foi publicada em 1559. A obra tinha como finalidade listar e censurar os livros que se manifestassem contrários à doutrina da Igreja, tendo sido revogada somente em 1966, no papado de Paulo VI.

Ilustração VI – *Índice dos Livros Proibidos (Index Librorum Prohibitorum)*



(GOOGLE, 2014)

Da parte da Literatura, no que diz respeito a manifestações explicitamente contrárias à ortodoxia religiosa, não há como não se lembrar do já mencionado *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), de José Saramago. O autor, assumidamente ateu, retrata Deus como o grande vilão e responsável pelas mazelas que assolam a humanidade. O Cristo saramaguiano, contando inclusive com o auxílio do Diabo, luta até o fim de sua vida terrena para frustrar os planos inescrupulosos de seu pai celestial. Contudo, sem sucesso, sua passagem pelo mundo acaba servindo para a propagação da fé no Deus cristão que, na obra, é considerada a causa dos conflitos religiosos, mortes violentas e demais tragédias que assolam a humanidade. A acusação à Igreja é ainda mais explícita no episódio da barca, quando o Deus saramaguiano revela a Cristo o destino que havia reservado à humanidade. Na passagem, Saramago explora as páginas funestas da religião ao mencionar o período da Santa Inquisição Católica e das Cruzadas, assim como o nome de vários mártires do Cristianismo, vistos como vítimas do fanatismo e da imposição religiosa:

Joana d'Arc, queimada viva, João de Brito, degolado, João Fisher, decapitado, João Nepomuceno, afogado, Juan de Prado, apunhalado na cabeça, Júlia de Córsega, cortaram-lhe os seios

e depois crucificaram-na... (SARAMAGO, 2005, p. 321)

Ora bem, a estas bandas por aqui darão os vindouros o nome de Santos Lugares, pela razão de cá teres nascido, vivido e morrido, então não ficava nada bem, à religião que vais ser, estar o berço dela nas mãos indignas de infiéis, motivo, como vês, mais do que suficiente para justificar que, durante uns duzentos anos, grandes exércitos vindos do ocidente tentem conquistar e conservar na nossa religião a cova onde nasceste e o monte onde irás morrer, para só falar dos principais lugares, Esses exércitos são as cruzadas, Assim, é, E conquistaram o que queriam, Não, mas mataram muita gente, E os das cruzadas, Morreram outros tantos, se não mais... (SARAMAGO, 2005, p. 325)

A Inquisição, também chamada Tribunal do Santo Ofício, é o mal necessário, o instrumento cruelíssimo com que debelaremos a infecção que um dia, e por longo tempo, se instalará no corpo da tua Igreja por via das nefandas heresias em geral e seus derivados e conseqüentes menores, a que se somam umas quantas perversões do físico e do moral, o que, tudo reunido e posto no mesmo saco de horrores, sem preocupações de prioridade e ordem, incluirá luterano e calvinistas, molinistas e judaizantes, sodomitas e feiticeiros, mazelas algumas que serão do futuro, outras de todos os tempos... A Inquisição é uma polícia e é um tribunal, por isso haverá de prender, julgar e condenar como fazem os tribunais e as polícias, Condenará a quê, Ao cárcere, ao degredo, à fogueira, À fogueira, dizes, Sim, vão morrer queimados, no futuro, milhares e milhares e milhares de homens e mulheres... (SARAMAGO, 2005, p. 326-7)

O romance do português serve para ratificar a continuidade dos conflitos que envolvem religião e Literatura ainda em tempos atuais. Não é à toa que as críticas à obra não partiram somente dos especialistas

em Literatura, tampouco se resumiram aos aspectos estético-literários. Conforme afirmou Pinheiro (2007, p. 8), *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* “já foi dissecado pela crítica de todo o mundo e questionado até mesmo pelo governo e pela Igreja”.

Para uma análise mais apurada do polêmico romance saramaguiano, recomenda-se a leitura da obra *O quinto evangelista: o (des)evangelho segundo José Saramago*, de Salma Ferraz (1999). Conforme indica o título, a autora coloca o narrador saramaguiano na condição de uma quinta pessoa a narrar história de Jesus Cristo, em oposição aos outros quatro evangelistas a partir dos quais supostamente foram engendrados os *Evangelhos canônicos*: Mateus, Marcos, Lucas e João. No entanto, diferentemente destes, a história narrada por aquele não anuncia a “boa nova” (o evangelho), mas sim como o caos foi instaurado por Deus no mundo dos homens a partir do messianismo de seu filho (o “desevangelho”). Como resultado final, a autora sustenta que *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* promove três grandes heresias: “a “demonização” da personagem divina; a “divinização” e “heroicização” da personagem do Diabo e, principalmente, a “humanização” radical da figura de Cristo”. (FERRAZ, 1999, p. 134)

Trabalho predecessor ao de Saramago e que já anunciava o tom libertino e crítico com o qual a Literatura abordaria a religião em seu aspecto institucionalizado é o conto *O Evangelho Segundo São Marcos*, de Jorge Luis Borges, publicado na coletânea *O Informe de Brodie*, de 1970. O enredo trata da história de Baltasar Espinosa, estudante de Medicina, que acaba isolado no sítio de seu primo, juntamente com um capataz e sua família, devido ao transbordamento do rio Salado após um período de chuvas intensas. O conto de Borges estabelece relação intertextual com várias passagens bíblicas, das quais se exaltam as histórias de Noé e sua Arca e de Jesus Cristo. O desfecho do conto é trágico para Espinosa, o qual, após ler o *Evangelho segundo Marcos* para os empregados, acaba sendo associado por estes ao próprio Cristo e, portanto, sendo crucificado em prol da salvação deles.

Ainda que menos contundente e direto em suas críticas do que Saramago, Borges não deixa de aludir ao fanatismo religioso e às tragédias dele decorrentes. Além da própria crucificação do protagonista, outra passagem que deixa evidente essa abordagem crítica dá-se quando, terminada a leitura do *Evangelho segundo Marcos*, Espinosa se oferece para ler outro texto, porém o capataz manifesta preferência pela releitura do mesmo. Eis uma clara alusão ao modo

como a Igreja insiste na repetição de seus textos, rituais e celebrações como estratégia pedagógica com vistas à manutenção da fé dogmática:

Concluído o Evangelho segundo São Marcos, quis ler outro dos três que faltavam; o pai pediu-lhe que repetisse o que já havia lido, para entendê-lo bem. Espinosa sentiu que eram como crianças, a quem a repetição agrada mais que a variação ou a novidade. (BORGES, 2008, p. 83).

Se, por um lado, Borges é crítico em relação à ortodoxia religiosa, por outro, ele não deixa de reconhecer o valor da Bíblia em sua dimensão literária. Em consonância com sua famosa declaração em Harvard, ele reafirma o imenso potencial literário da história de Jesus Cristo e, mais do que isso, admite a influência dela em seu próprio trabalho a partir das reflexões de Espinosa:

Folheou o volume e seus dedos o abriram no começo do Evangelho segundo São Marcos. Para se exercitar na tradução e talvez para ver se entendiam algo, decidiu ler para eles aquele texto após o jantar. Surpreendeu-o que o escutassem com atenção e depois com tácito interesse. Talvez a presença das letras de outro na capa lhe desse mais autoridade. Trazem isso no sangue, pensou. *Também lhe ocorreu que os homens, ao longo do tempo, sempre repetiram duas histórias: a de um barco perdido que procura pelos mares mediterrâneos uma ilha querida, e a de um deus que foi crucificado no Gólgota.* (BORGES, 2008, p. 82, itálico nosso)

Ainda em relação a obras literárias que partem de temas religiosos para contestar a ortodoxia da própria igreja, também são dignas de nota: *Caim* (2009), outro romance saramaguiano, e o conto *O Acordo* (2006), de Júlio de Queiroz.

A primeira delas toma como referência o livro de *Gênesis*, partindo da história de Caim (capítulo 4, versículos 1 a 26) em direção à conhecida história da arca de Noé (capítulos 5 a 9). Se a interpretação cristã mais convencional limita-se a retratar Caim como o enciumado filho de Adão que fora condenado por Deus após matar o próprio irmão

e, por esta razão, como alguém digno de reprovação; na obra de Saramago, ele figura como um personagem altamente crítico, dotado de coragem e inteligência suficientes para enfrentar um deus que comete injustiças e que brinca de guerra com os seres humanos. No artigo *A escrita da leveza em Caim, de José Saramago*, os autores Rodrigo Corrêa Martins Machado²⁹ e Gerson Luiz Roani³⁰ (2012) afirmam que, diante dessa configuração, Caim mata Abel quando, na verdade, queria matar o Senhor; e, quando já está na arca enfrentando o dilúvio, mata todos os tripulantes – exceto Noé, que se suicida – com a intenção de impedir a sobrevivência da humanidade e, desse modo, impossibilitar Deus de tornar a desgraçá-la à sua conveniência.

Como se pode notar, *Caim* e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* apresentam propostas bastante semelhantes ao investirem na criação de um deus malevolente e inescrupuloso em oposição ao deus benevolente e misericordioso do Cristianismo; valendo-se, para tanto, de passagens e personagens bíblicos notoriamente conhecidos no mundo ocidental. Assim, conforme observam Machado e Roani (2012, p. 1), com *Caim* (2009), José Saramago fecha um ciclo de questionamento bíblico iniciado em 1990 com *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*; neste romance, embatendo o *Novo Testamento* e, naquele, o *Velho*.

O Acordo, de Júlio de Queiroz, centra sua história no polêmico apóstolo Judas Iscariotes, tradicionalmente conhecido como o traidor de Jesus Cristo; leitura esta que se apegua ao fato de Judas – conforme registram os *Evangelhos canônicos*³¹ – ter conduzido os inimigos de Jesus até o local em que este se encontrava, possibilitando, assim, com que seu mestre fosse capturado. Em *O Acordo*, história e personagem

²⁹ Mestrando em Letras, com ênfase em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Viçosa. (MACHADO; ROANI, 2012, p. 1)

³⁰ Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e professor Adjunto da Universidade Federal de Viçosa. Doutor em Literatura Comparada pela UFRGS. (MACHADO; ROANI, 2012, p. 1)

³¹ Falava ele ainda, quando chegou uma multidão; e um dos doze, o chamado Judas, que vinha à frente dele, aproximou-se de Jesus para o beijar. Jesus, porém, lhe disse: Judas, com um beijo traís o Filho do Homem? (...)

Então, dirigindo-se Jesus aos principais sacerdotes, capitães do templo e anciões que vieram prendê-lo, disse: Saístes com espadas e porretes como para deter um salteador?

Diariamente, estando eu convosco no templo, não pusestes a mão em mim. Esta, porém, é a vossa hora e o poder das trevas. (Lc 22, 47-53)

ganham outros contornos. Aproveitando-se das lacunas deixadas pelos textos dos evangelistas, Queiroz apresenta Judas como o mais leal dos discípulos de Cristo, o qual, justamente em função dessa sua acentuada e peculiar característica, é convocado por Deus para cumprir com a missão mais difícil e importante que poderia ser delegada a um apóstolo: delatar Jesus para seus inimigos, de modo que ele fosse crucificado e, através da crucificação, o projeto divino fosse consumado.

Não bastasse recompor às avessas o personagem Judas, Queiroz também investe na recomposição do próprio Deus cristão. Embora não se entre em detalhes sobre os objetivos divinos com a passagem de Cristo pela terra – os quais parecem ter relação com a promoção e expansão do Cristianismo pelo mundo –, as palavras que Judas dirige a Deus dão a entender que este, mediante toda a sua potestade, não precisaria se valer de um projeto tão grandioso e sangrento para promover qualquer tipo de mudança na terra: “Nego-me a escutar tais sandices! Ou você está me pondo a prova ou é um megalomaniaco perigoso e deveria estar num manicômio” (QUEIROZ, 2006, p. 22). Como resultado final, a história de *O Acordo* configura-se em um forte questionamento aos dogmas cristãos, representado tanto pela nova condição assumida pelo personagem Judas no conto, que deixa de ser o traidor cristão para assumir a condição de colaborador de Deus; quanto pela própria configuração da figura divina, que deixa de ser o misericordioso e perfeito Deus do Cristianismo para assumir a condição de um deus que usa seus poderes de uma forma bastante individualista e incalculada.

É claro que a relação entre religião e Literatura não se resumiu e não se resume à censura ou troca de acusações, tampouco parecem terem sido estes os únicos objetivos de Saramago com seus romances ou os principais objetivos de Borges e Queiroz com seus contos, os quais, acima de tudo, visam à arte independentemente do tema que a ela sirva de inspiração.

Atualmente, a religião tem demonstrado uma postura menos rígida diante das manifestações literárias e da arte como um todo, aceitando com que artistas expressem sua fé e experiência com o divino de modo heterodoxo através de suas obras. Por mais que as manifestações da Igreja se voltem predominantemente para obras que não ferem o dogma, pelo menos, não em sua essência, a instituição tem procurado, ao menos, fazer vista grossa e não censurar abertamente aquelas que o contrariam, tal qual ocorreu com o romance de José

Saramago no século passado. Em se tratando de manifestação institucional acerca da literatura, pode-se destacar a resenha de Dom Timóteo³² à obra *Com a Graça de Deus*, de Fernando Sabino:

O Cristo vivo e real de Fernando Sabino não é apenas um homem verdadeiro, reconhecido ao peço da sua divindade. O autor é extremamente feliz ao começar sua “leitura fiel do Evangelho inspirado no humor de Jesus” (ele explica também o que vem a ser isto) com solene texto do Prólogo de São João, onde se enuncia esta inusitada união dos extremos: o Verbo que era Deus se faz homem para viver entre nós.

Sem o perceber, talvez, Fenando Sabino é absolutamente fiel às decisões dos grandes Concílios do século IV, que conseguiram dar, já com terminologia filosófica e intelectual, uma expressão inteligível ao mistério do Cristo: duas naturezas, a divina e a humana, numa só personalidade, que é divina – a Pessoa do Verbo, segunda pessoa da Santíssima Trindade.

Este é, pois, o livro de um cristão decididamente fiel e ortodoxo e de um romancista capaz de criar personagens e situações, dando a verdade evangélica como limite à sua imaginação criadora. (ANASTÁCIO, 1995, p. 8)

A Literatura, por sua vez, demonstrou-se historicamente mais tolerante à religião do que esta em relação a ela. Afinal, “ainda mais antiga que a tradução da crítica estética à religião é a crítica religiosa à arte, já cultivada de forma veemente pelos Padres da Igreja em seus primeiros séculos (Tertuliano, Agostinho, Jerônimo)” (KUSCHEL 1999, p. 23). Embora haja casos de repúdio explícito à Igreja, tal qual o de

³² Timóteo Amoroso Anastacio, OSB – Nasceu em Barbacena, MG, a 12 de julho de 1910. Formado em Direito, tornou-se monge beneditino em 1940, ingressando no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, onde viveu até 1965, quando foi eleito Abade do Mosteiro de Salvador. Recebeu o título de cidadão honorário e de Doutor Honoris Causa da Universidade Federal da Bahia. Autor de crônicas e outros escritos, selecionados e publicados por iniciativa de seus amigos no livro *Flauta de Deus*. Veio a falecer em agosto de 1994. (SABINO, 1995, p. 9)

José Saramago, ou ainda de inversão completa de dogmas, como o fez Monteiro Lobato (1995)³³ em seu conto *O Bom Diabo*, outros exemplos revelam não uma afronta direta à religião, mas sim concepções variadas acerca do sagrado e, até mesmo, da própria Literatura.

Karl-Josef Kuschel, em sua renomada obra *Os Escritores e as Escrituras* (1992), apresenta exemplos nesse sentido. Segundo ele, em meados do século XX, Gottfried Benn³⁴, por exemplo, demonstrava entender a Literatura como uma arte monológica e como a única forma de transcendência. Reinhold Schneider³⁵, por sua vez, já admitia a possibilidade da existência de um poema cristão, desde que seu autor tivesse a fé motivada por fatores que lhe fossem internos. Para este, muitos dos poetas assumidamente cristãos produziram suas melhores obras quando optaram por proferir a fé cristã de modo indireto, pela Literatura.

1.1 OS PRIMEIROS PASSOS DA TEOPOÉTICA

O abrandamento das tensões envolvendo religião e Teologia de base dogmática, de um lado, e literatura, de outro, começou a ocorrer efetivamente a partir da promoção de diálogos mais estreitos entre as três religiões do livro - Cristianismo, Judaísmo e Islamismo – pautados mais em discussões acerca das contribuições destas instituições enquanto promotoras de experiências com o sagrado e menos em discussões acerca de seus preceitos particulares com vistas à legitimação

³³ José Bento Monteiro Lobato é possivelmente um dos maiores representantes da Literatura infantil no Brasil. O paulista de Taubaté, nascido em 1882 e falecido em 1948, deixou um legado de obras que até hoje são lidas por crianças de todo o país e também do exterior. Dentre elas, destacam-se principalmente as que integram a coleção *Sítio do Picapau Amarelo*, como *Reinações de Narizinho* (1931), *Memórias de Emília* (1936) e *Histórias de Tia Nastácia* (1937). Nesta, está incluso o conto *O Bom Diabo*, no qual o autor cria um Diabo benevolente, desinteressado e justiceiro; indo abertamente contra o arquétipo diabólico concebido no imaginário cristão.

³⁴ Renomado expressionista alemão; escritor de poemas, prosa e ensaios; filho de pastor luterano e médico de profissão. Benn viveu entre os anos de 1886 e 1956.

³⁵ Poeta e romancista alemão, nascido em 1903 e falecido em 1958. Escreveu poemas anti-guerras, banidos pelo governo nazista. Em sua obra *Las Casas* (1938), discutiu a forma com a qual os cristãos deveriam agir diante da opressão do Estado.

da fé. O primeiro a contribuir nesse sentido, inclusive em âmbito acadêmico, foi o professor, sacerdote, teólogo e filósofo suíço Hans Küng.

Küng, que nasceu em 1928 na Suíça e viveu muitos anos na Alemanha, lecionando na Universidade de Tübingen, foi inclusive proibido pela Igreja de lecionar em instituições públicas católicas de Ensino Superior justamente por sua postura liberal - excessivamente liberal segundo a igreja - refletida em obras como *Structures of the Church (Estruturas da Igreja - 1966)*, *Why Priests? (Por que Padres? - 1972)* e *On Being a Christian (Ser um Cristão - 1977)*. Nesta, o então sacerdote e professor dedicou um capítulo exclusivo para falar da relação dos escritores com Deus, no qual lhes assegura total liberdade para manifestar suas experiências com o sagrado através das suas obras.

Tomando como exemplo Jesus Cristo, Küng (1976, p. 143) sustenta que um escritor não está interessado em uma investigação histórica e impessoal do personagem, muito pelo contrário, o que lhe interessa é uma abordagem subjetiva motivada por um tema ou ponto que ele pretenda investigar. Assim, cabe ao escritor o uso da liberdade de criação literária no tratamento do personagem e, por sua vez, é a Teologia que deve se preocupar com a busca pelo verdadeiro Cristo.

Segundo informa o *site* da Revista do Instituto Humanitas Unisinos (ONLINE, IHU, 2007), ao encerrar compulsoriamente sua carreira na universidade, em 1990, Küng lançou o Projeto de Ética Mundial, o qual, a partir de pesquisas científicas sobre a ética de cada uma das religiões mundiais, pretendeu desenvolver um *ethos* mundial em resposta aos desafios do mundo globalizado que fosse pautado não pela dominação ou hegemonização econômica e cultural, mas a partir de um diálogo intenso e de manutenção constante entre as diferentes culturas e nações.

O projeto do suíço frutificou e, de fato, contribuiu para atenuar os conflitos não só interinstitucionais, mas também dentro da própria Igreja Católica, tanto que, em 2005, Küng foi recebido por Joseph Ratzinger, o então Papa Bento XVI, de uma forma surpreendentemente cordial, de modo que ambos transpuseram as diferenças de ordem institucionais para debater o atual papel da igreja nas relações humanas modernas:

Recentemente, em setembro de 2005, inclusive o papa Bento XVI surpreendeu a opinião pública mundial ao receber Hans Küng para uma longa conversa amigável, na residência de Castel

Gandolfo. Nada das divergências doutrinárias do passado: o encontro de ambos foi marcado pelo reconhecimento que Joseph Ratzinger dedica à contribuição de Hans Küng ao diálogo entre as religiões e ao diálogo entre ciência e fé. Os dois antigos colegas (supostos antagonistas, até então) ocuparam juntos o noticiário alemão e mundial tão logo o Vaticano divulgou nota à imprensa sobre o encontro. Prevaleceram, sobre divergências doutrinárias e desencontros institucionais de décadas, a clarividência teológica e a urgência de contribuir para a solução de questões da ordem do dia, em nível internacional. (ONLINE, IHU, 2007)

Na esteira de Hans Küng, veio aquele que foi seu assistente científico até 1989, Karl Josef-Kuschel (1948). Inicialmente, Kuschel deu sequência aos trabalhos de seu mestre visando ao diálogo inter-religioso entre cristãos, judeus e muçulmanos (SOETHE, 2008). Contudo, sua contribuição mais peculiar deu-se em sua segunda esfera de atuação: as relações entre Teologia e Literatura. A esta linha de pesquisa, o teólogo alemão e vice-presidente da Fundação Ética Mundial, atualmente com 66 anos de idade, atribuiu o nome de Teopoética, conceito que foi difundido a partir de sua pioneira obra *Os Escritores e as Escrituras: retratos teológico-literários*.

Segundo Kuschel (1999, p.31), a Teopoética não está à procura de uma nova Teologia, não pretende substituir o Deus de Cristo pelos deuses dos poetas. O que ela almeja é discutir a questão da estilística de um discurso sobre Deus que seja atual e adequado, investigando “a crítica estético-literária à religião e a crítica religiosa à estética”. (KUSCHEL, 1999, p. 14)

Em *Karl-Josef Kuschel faz 60 anos: teologia em diálogo*, O Prof. Dr. Paulo Astor Sothe (2008)³⁶, o qual foi inclusive o responsável por redigir a apresentação de *Os Escritores e as Escrituras* em sua versão publicada no Brasil, sustenta que Kuschel não insiste no uso da

³⁶ Possui graduação em Letras (Alemão-Português) pela Universidade Federal do Paraná – UFPR (1989). É mestre (1995) e doutor (1999) em Letras, com área de concentração em Língua e Literatura Alemã, pela Universidade de São Paulo –USP. Realizou estágio de pesquisa na Universidade de Tübingen, onde também desenvolveu seu pós-doutorado.

Literatura para fins religiosos e, ao mesmo tempo, não ignora nas produções literárias já consagradas pela história a presença do elemento religioso; pois, tanto em função de seu caráter livre e indeterminado, quanto por sua inerente capacidade de representar a multiplicidade humana, a arte pode proporcionar ao homem um intenso contato com aquilo que o transcende. Segundo Sothe (2008, s.p.), Kuschel entende que “as experiências religiosa e estética preservam cada qual sua especificidade e valor próprio, e iluminam-se reciprocamente, em uma relação nem sempre pacífica de afirmação e crítica.”

O interessante desta relação entre Teologia e Literatura está justamente na complementaridade dessas duas áreas. De um lado, o sagrado e a própria religião servem de tema para boa Literatura por possuírem um riquíssimo repertório de personagens e histórias, os quais, por estarem vinculados à fé, despertam a inquietação dos seres humanos. De outro, ao inseri-los no universo ficcional, a Literatura proporciona, logo de início, duas vantagens: primeiramente, assegura maior liberdade no tratamento dos temas, por não precisar se subordinar ao dogma e ortodoxia religiosos; além disso, está menos sujeita à rejeição e, portanto, as histórias e personagens que resgata podem despertar o interesse dos mais variados tipos de escritores e leitores, superando a barreira engendrada pela fé institucionalizada. Küng ressalta esta vantagem ao falar de Jesus Cristo:

Qual é a atitude típica da literatura contemporânea em relação a Jesus de Nazaré? Primeiro de tudo, enquanto a religião está sujeita à crítica e a Igreja é amplamente ignorada e rejeitada, a figura de Jesus é perceptivelmente “poupada”, com o resultado de que uma rejeição expressa – como a de Gottfried Benn e, mais tarde, Rainer Maria Rilke, concebivelmente após a leitura de seu predecessor Nietzsche – é comparativamente rara. (KÜNG, 1976, p. 138, tradução nossa)³⁷

³⁷ What is typical of the attitude of contemporary literature to Jesus of Nazareth? First of all, while religion is subjected to criticism and the Church largely ignored and rejected, the figure of Jesus is conspicuously “spared”, with the result that an express rejection – as with Gottfried Benn and the later Rainer Maria Rilke, understandable after reading their predecessor Nietzsche – occurs comparatively rarely. (KÜNG, 1976, p. 138)

A relação entre Teologia e Literatura é mais estreita do que pode parecer à primeira vista. Obras das mais diferentes nacionalidades atestam o interesse da literatura e dos leitores por temas historicamente associados à fé teológica. São exemplos: *A Divina Comédia*, do italiano Dante Alighieri; *El Evangelio de Lucas Gavilán*, do mexicano Vicente Leñero; e, para lembrar uma publicação mais recente, *O Código da Vinci*, do norte-americano Dan Brown. Este, conforme informa Elaine Cristina Reis (2008, p. 9)³⁸, em *O Código da Vinci: diálogos e ruídos entre teologia e literatura*, vendeu 60 milhões de exemplares e foi citado em inúmeras revistas, jornais, sites e programas de televisão. Literatura ou subliteratura, o fato é que o livro de Brown comprova a repercussão que o tema religioso ainda tem sobre a sociedade moderna.

Em contrapartida – embora, muitas vezes, passe despercebido – a religião tem a sua base em um livro (a Bíblia) essencialmente literário, formando uma simbiose entre Literatura e religião conforme se discutirá de forma mais profunda no capítulo seguinte. *Salmos* e *Cântico dos Cânticos*, para citar exemplos mais sobressalentes, são livros bíblicos que exploram com muita propriedade a função poética da linguagem. Juntamente com *Provérbios*, *Lamentações*, *Eclesiastes*, *Ester*, estes livros compõem o grupo dos livros *Sapienciais*, que, segundo Luiz José Dietrich (2014)³⁹, em *A formação do Antigo Testamento*, recebe este nome pelo fato de os respectivos livros discorrerem sobre a sabedoria divina, a qual atinge o homem através da devoção. Esta relação de cumplicidade entre Teologia e Literatura também é observada por Rafael Camorlinga Alcaraz (1998, p. 198)⁴⁰ em *O filho do homem... e da mulher: o plurilinguismo do Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago*:

³⁸ Mestre em Literatura pelo Departamento de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

³⁹ É doutor em Ciências da Religião, com concentração em Bíblia, pela Universidade Metodista de São Paulo (2002); trabalha como professor na Faculdade Católica de Santa Catarina (FACASC) e em outras instituições do estado.

⁴⁰ Licenciado em Filosofia pela *Colegii Philosophici Claretiane* (1963). Possui graduação em Teologia pela Pontifícia *Universitas Lateranensis* (1966) e especialização em Teologia Moral pela *Facultas Alfonsianum* (1968). É mestre em Linguística (1991) e doutor em Literatura (2001) pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, dedicando-se principalmente aos seguintes temas: Literatura, religião, interdisciplinaridade, cultura.

Se o universo religioso recorre à criatividade da linguagem para expressar o *indizível*, de igual modo a expressão literária encontra no universo religioso uma mina inexaurível. Na mitologia greco-latina religião e literatura formam uma simbiose de tal maneira que é impossível conceber a existência de uma delas sem a outra. Já nas religiões monoteístas que se consideram *históricas* e não mitológicas a situação é um pouco diferente. (ALCARAZ 1998, p. 198)

A situação diferente em relação às religiões monoteístas a que Alcaraz se refere acima não está relacionada a uma real ausência de Literatura nestas, mas sim ao não reconhecimento do elemento literário por partes delas, o que remete ao histórico conflito entre Teologia e Literatura. Em outro trecho, o mesmo Alcaraz (1998, p. 198) destaca o elevado grau de literariedade presente nas religiões monoteístas, mais especificamente, nos livros que compõem a Bíblia: “Obviamente, há livros nos quais o literário ou poético se destacam especialmente. Podemos citar como exemplos o livro de Jó, os Salmos, o profeta Isaías e o Cântico dos Cânticos”.

Se Teologia e Literatura afetam-se mutuamente de um modo inevitável e recorrente, a pergunta que fica é a seguinte: como se deve conduzir um estudo que vise a investigar a forma como estas relações emergem dos textos literários? Tendo em vista que a crítica religiosa à arte é anterior à crítica estética à religião, para responder a esta pergunta, Kuschel (1999, p. 218-9) apresenta inicialmente os métodos⁴¹ utilizados na primeira situação, ambos considerados por ele obsoletos:

⁴¹ Ao longo desta tese, os termos “método” e “eixo de investigação” serão utilizados em detrimento do termo “metodologia”. Em sua obra *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo*, cujo autor e conteúdo serão apresentados mais detalhadamente na sequência deste capítulo, Antonio Carlos de Melo Magalhães (2009, p. 245-6), entende “metodologia” como um conceito relacionado às técnicas de como se fazer algo, as quais são mais aplicadas em recenseamentos, cálculos estatísticos ou técnicas de entrevistas. O método, por sua vez, é compreendido pelo autor como o local em que se encontram “as linhas hermenêuticas, os interesses da existência, os referenciais de aproximação, o anseio da descoberta, a aspiração de vida profunda.” Neste sentido, o método não deve ser subordinado ao pragmatismo metodológico,

a) método confrontativo - considera a crítica dos escritores ao cristianismo como algo desfigurado em função de fatores individual-biográficos. Por esse viés, as visões de mundo dos escritores são tidas como ecléticas e a compreensão de religião aí apresentada como subjetiva;

b) método correlativo - a Teologia não é compreendida como a Teologia da revelação, mas como experimental e dialógica. Nesse sentido, ela ilumina o mistério da realidade humana, mas sobre o prisma da revelação cristã.

Para Kuschel, o método confrontativo limita o diálogo entre Teologia e Literatura à confrontação entre ideologia e verdade, posto que a Teologia cristã acredita ser a detentora desta. Desse modo, este método acaba impossibilitando a contestação de preceitos, pois a revelação cristã sempre se apresenta como a solução para todas as questões. Em sua obra *O Anticristo*, Friedrich Nietzsche (1997, p. 21)⁴² reforça essa tese ao afirmar que o Cristianismo “é em si de todo

sendo que a metodologia deve ser escolhida após o método. Por fim, Magalhães afirma que método e metodologia se complementam, no sentido de que esta, por se originar daquele, vai além das superficialidades na busca pelo sentido da existência; ao passo que o método, ao amparar-se em uma metodologia adequada, adquire utilidade e eficiência. Sendo assim, ao se empregar o termo “método” nesta tese, faz-se referência ao caminho adotado para que se possa partir do conhecimento acumulado pela humanidade ao longo dos tempos em direção a novas conclusões ou novos conhecimentos, sendo este caminho determinado pelo diálogo estabelecido com outros caminhos existentes e eventualmente já trilhados. Para que o método, em sua pré-disposição para ser mais adaptável às necessidades da pesquisa, possa ser delimitado e para que a metodologia não seja relacionada à inflexibilidade e à limitação em termos de profundidade investigativa; o conceito de “metodologia” será substituído pelo conceito de “eixo investigativo”, o qual representará as delimitações investigativas concebidas a partir do método. Seguindo esta proposta, vale destacar ainda que advérbio “metodologicamente” deve ser compreendido nesta tese como uma referência ao método em toda a sua abrangência, e não a uma metodologia específica.

⁴² Tendo vivido entre 1844 e 1900, Nietzsche consolidou-se como um dos mais importantes filósofos alemães do século XIX, tendo escrito e publicado obras sobre filosofia, moral, religião e ciência.

indiferente se algo é verdadeiro, mas é da maior importância enquanto se tomar como verdadeiro.”

O método correlativo, por sua vez, impõe ao diálogo Teologia-Literatura um esquema de perguntas e respostas, mas acaba igualmente encontrando na revelação cristã a solução para as coisas e, portanto, a Literatura é reduzidamente utilizada para fins teológicos:

A revelação cristã por certo contém muitas respostas, mas a característica dessas respostas reside justamente não em fazer calar as perguntas fundamentais da existência humana, mas conduzi-las a uma perspectiva correta. As perguntas últimas do ser humano não são suspensas pela revelação, mas formuladas por ela: Se Deus é o criador do mundo, então por que o mundo é como é? (KUSCHEL, 1999, p. 221)

Em resposta à pergunta feita anteriormente, Kuschel apresenta o método da analogia estrutural, considerando-o mais fértil que seus anteriores por promover um diálogo efetivo entre Teologia e Literatura, sem que a voz de uma se sobressaia à da outra, resguardando, assim, suas respectivas propostas e especificidades.

De um modo geral, o método da analogia estrutural consiste na constatação de correspondências e discrepâncias entre a fé teológica, com seus textos canônicos e interpretações autorizadas, e o que emerge dos textos literários enquanto manifestações autênticas. Para Kuschel (1999, p. 222), “só se faz jus a essa relação de tensão, portanto, quando se pensa em correspondências estruturais, ou seja, em ligações e contradições: quando se acentuam os traços comuns, sem, contudo, hesitar na formulação dos traços distintivos.” Desse modo, o método permite considerar a experiência e a interpretação literária em suas correspondências com a interpretação da realidade, mesmo quando a Literatura não tem caráter cristão ou eclesial; e, ao mesmo tempo, não deixa de constatar o que é contraditório na Literatura em relação à interpretação cristã da realidade.

Em suma, o método da analogia estrutural deve ser entendido como supressão dos métodos confrontativo e correlativo em três sentidos: a) como negação, porque evita as fraquezas oriundas da funcionalização da literatura; b) como afirmação, porque preserva o momento de verdade dos métodos confrontativo e correlativo; c) e como

superação, porque pretende alcançar um novo tipo de diálogo, o qual só se faz possível se a Literatura for considerada como testemunho autônomo dos próprios poetas e se a Teologia não se apresentar como discurso capaz de responder a todas as questões existenciais. Assim, “com o pensamento em termos de correspondências, almeja-se a conquista de uma teopoética, uma estilística do discurso adequado para falar de Deus nos dias de hoje.” (KUSCHEL, 1999, p. 223)

Levando em consideração que o método da analogia estrutural preenche as lacunas deixadas pelos métodos confrontativo e correlativo ao mesmo tempo em que se vale das experiências deixadas por estes para promover um diálogo no qual Literatura e Teologia investigam o sagrado enquanto experiência existencial em pé de igualdade, foi ele o método adotado como paradigma para o desenvolvimento da presente tese.

1.2 A TEOPOÉTICA NO BRASIL

As atividades de pesquisa de Hans Küng e Karl Josef-Kuschel foram fundamentais para que os estudos comparados entre Teologia e Literatura se consolidassem mundo afora enquanto linha de pesquisa. No Brasil, a Teopoética se propagou através de uma parceria entre autores nacionais e latino-americanos, os quais, a partir do *X Seminário de Literatura e Fé*, realizado em Santiago do Chile, em setembro de 2005, fundaram a Associação Latino-americana de Literatura e Teologia – ALALITE.

A ALALITE se formalizou no Rio de Janeiro, no ano de 2006, seis meses após o evento no Chile. Desde então, vem desenvolvendo suas atividades pautada nos seguintes objetivos:

Promover a integração humana e acadêmica entre pesquisadores, procedentes de países latino-americanos, dedicados ao diálogo entre Literatura e Teologia.

Fomentar o intercâmbio bibliográfico e acadêmico referido a essa temática interdisciplinar entre pesquisadores, docentes e alunos.

Realizar encontros bianuais a fim de consolidar os vínculos entre os países latino-americanos.

Vincular-se a associações análogas que desenvolvam sua atividade em outros continentes. (ALALITE, 2014c)

Participaram da reunião informal em Santiago que deu origem à associação os seguintes pesquisadores: Dr. Clemens Franken, Dr. Ernesto Livacic Gazzano (1929-2007), Dr. Alberto Toutin Cataldo e Dr. Jaime Blume, da Pontifícia Universidade Católica do Chile (PUC – Chile); Dra. Cecília Inés Avenatti de Palumbo e Dra. Carmen Balzer (1927-2009), da PUC – Argentina; Dr. Jaime Galgani, da Universidade Católica Silva Henríquez – UCSH (Chile). Além destes, também se fizeram presentes três pesquisadores brasileiros da PUC do Rio de Janeiro (PUC-RJ) que, por sua produção acadêmica e participação na gênese da ALALITE, merecem ser reconhecidos como pioneiros da Teopoética no Brasil. São eles: Dr. José Carlos Barcellos (1958-2008), Dra. Maria Clara Luchetti Bingemer e Dra. Eliana Yunes. (ALALITE, 2014b)

José Carlos Barcellos nasceu em 19 de julho de 1958 no Rio de Janeiro e veio a óbito em 14 de fevereiro de 2008 após travar uma batalha contra o câncer. Barcellos foi bacharel (1982), licenciado (1984) e doutor em Letras (1991) pela Universidade de São Paulo – USP, sendo que, dois anos após defender sua tese, graduou-se também em Teologia pela PUC-RJ. Em 2000, concluiu doutorado em Teologia Sistemática e Pastoral com a tese intitulada *O drama da salvação: espaço autobiográfico e experiência cristã em Julien Green*. A partir de sua tese, Barcellos publicou o livro *Literatura e espiritualidade: uma leitura de Jeunes Années, de Julien Green*, pela EDUSC, em 2001. Entre seus últimos artigos publicados em vida, estão: *Literatura y teología: perspectivas teórico-metodológicas en el pensamiento católico contemporâneo* (2007); e *Literatura e espiritualidade: notas introdutórias* (2004). Além do destaque dado à sua contribuição acadêmica, o *website* da ALALITE⁴³ assim descreve José Carlos Barcellos:

Homem de vínculos e de encontros, investigador sério, justo e generoso, José Carlos Barcellos foi capaz de dar textura vital a seu pensamento. Assumiu com seriedade a missão de dar início à constituição de um diálogo interdisciplinar entre

⁴³ www.alalite.org

Literatura e Teologia na América Latina.
(ALALITE, 2014a, tradução nossa)⁴⁴.

Maria Clara Luchetti Bingemer é carioca, nascida no dia 19 de maio de 1949. Possui graduação em Comunicação Social (1975) e mestrado em Teologia (1985), ambos pela PUC-RJ; e doutorado em Teologia Sistemática (1989) pela Pontifícia Universidade Gregoriana – PUG. Atualmente, Bingemer é professora associada no Departamento de Teologia da PUC-RJ, sendo que suas experiências em Teologia estão relacionadas aos seguintes temas: Deus, alteridade, mulher, violência e espiritualidade. Entre sua vasta produção científica, em 2014, publicou os seguintes artigos: *La carismatización de la religión: la diversidad religiosa que debe tener en cuenta la teología en Brasil*; *Teología e literatura: afinidades e segredos compartilhados*; e *The eucharist and the feminine body: real presence, transubstantiation, communion*. (BINGEMER, 2014b)

Eliana Lucia Madureira Yunes é fluminense, nascida em Nova Friburgo no ano de 1949. É graduada em Filosofia (1969) e Letras (1971) pela Faculdade de Filosofia Nossa Senhora Medianeira; mestre em Letras (1974) pela PUC-RJ; doutora em Linguística (1976) pela Universidade de Málaga (Espanha); e doutora em Literatura (1986) pela PUC-RJ. Não obstante, possui pós-doutorado em Leitura (1991) pela Universidade de Colônia (Alemanha). Atualmente, Eliana Yunes é professora associada da PUC-RJ, com experiência na área de educação, políticas públicas, administração cultural e Teologia. Entre seus artigos de publicação mais recente, estão: *George de la Tour tinha razão: os livros têm luz própria* (2014); e *Literatura de fronteira: um caso sem ocaso (ou a escritura de Bartolomeu Campos de Queirós)*, publicado em 2013. Na área da Teopoética, destacam-se em seu cartel de produções acadêmicas o livro *Teologias e Literaturas: considerações metodológicas* (2011), do qual é co-autora e organizadora (YUNES, 2014a); além do artigo *Tem diabo na Literatura Infantil e Juvenil?* (2014).

⁴⁴ Hombre de vínculos y de encuentros, investigador serio, justo y generoso, José Carlos Barcellos supo dar textura vital a su pensamiento. Asumió con seriedad la misión de dar impulso fundacional a la constitución del diálogo interdisciplinario entre Literatura y Teología en Latinoamérica. (ALALITE, 2014a)

Em entrevista concedida para a *Revista Teoliterária*, Yunes (2011a, p. 206) ratifica o importante papel desempenhado pela ALALITE para o desenvolvimento dos estudos em Teopoética na América-latina e destaca que Literatura e Teologia podem ser estudadas em regime de interdisciplinaridade, pois ambas deslocam a linguagem de seu uso ordinário para falar de modo atemporal acerca de questões que atravessam a condição humana: “A literatura e a teologia, embora radicalmente nascidas na história, falam para além do seu tempo, pelo deslocamento da linguagem de seu uso ordinário e falam ambas das grandes questões que atravessam a condição humana”. A *Revista Teoliterária*, a propósito, é um dos trabalhos desenvolvidos pela ALALITE, a qual também promove anualmente o *Colóquio Latino-americano de Literatura e Teologia*. Estas e outras informações sobre a associação são disponibilizadas em seu *website*, que pode ser acessado através do endereço eletrônico “<http://www.alalite.org/>”.

Ainda na região sudeste do país, outro pesquisador que tem contribuído para os estudos em Teopoética no Brasil é Antonio Manzatto. Graduado em Filosofia (1978), pelas Faculdades Associadas do Ipiranga, e em Teologia (1982), pela Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção (1982); Manzatto também possui mestrado (1990) e doutorado em Teologia (1993), pela Universidade Católica de Lovaina (UCL), da Bélgica. Com esta instituição, ainda colabora na condição de professor convidado, dividindo suas atenções com a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), na qual ocupa a função de professor no curso de Teologia. Suas atividades de pesquisa, além da Teologia e Literatura, perpassam pelas áreas da Cristologia e Antropologia (MANZATTO, 2014). Na área da Teopoética, Manzatto ainda dirige o grupo de pesquisa Literatura, Religião e Teologia – LERTE, cuja pesquisa baseia-se na premissa de que

a busca do transcendente e/ou Deus é característica do ser humano e é elaborada também pela arte e nela se expressa; narrações a respeito de mitos e de tradições culturais dos povos passam pela produção artística, sobretudo a literária. Embora esta aproximação entre a arte e a religião, ou entre a teologia e a literatura, seja afirmada e estabelecida por muitos estudos, suas relações permanecem como novo mundo a ser

explorado, cheio de promessas e possibilidades.
(PUC-SP, 2012)

Em seu currículo *lattes*, o dirigente do LERTE destaca entre seus principais trabalhos os seguintes: o livro *Teologia e Literatura: uma reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado* (1994); e os artigos *Notas para uma cristologia para o terceiro milênio* e *Cristologia latino-americana*, publicados nos anos 2000 e 2007 respectivamente. (MANZATTO, 2014)

Além da ALALITE e do LERTE, e fora do eixo Rio-São Paulo, outro grupo de estudos em Teopoética que se destaca no país é o Núcleo de Estudos Comparados entre Teologia e Literatura – NUTEL, sediado na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e dirigido pela Profa. Dra. Salma Ferraz, a qual também é membro fundador da ALALITE. O NUTEL possuiu objetivos análogos ao daquela associação, os quais são motivados, principalmente, pelas seguintes questões-problema: “Quais seriam os critérios estilísticos para um discurso teológico dentro da Literatura do século XX? Qual o discurso sobre Deus dentro da Literatura do século XX? Quais as relações entre literatura contemporânea e crise existencial da consciência moderna?” (NUTEL, 2014).

Nos últimos anos, o NUTEL vem estimulando a produção acadêmico-científica, viabilizando a publicação de dissertações e teses. O núcleo também promove eventos para o encontro entre pesquisadores da área, como o *1º Colóquio em Teopoética* da UFSC, além de viabilizar a publicação em mídia eletrônica e impressa das pesquisas desenvolvidas por seus integrantes e colaboradores, a exemplo da recém-publicada coletânea de textos ficcionais e críticos intitulada *Escritos Luciféricos* (2014).

A dirigente do NUTEL, Salma Ferraz, tem ampla participação nas conquistas do núcleo. Ferraz é graduada em Letras (1987) pelas Faculdades Integradas Hebraico Brasileira Renascença de Letras; mestre (1995) e doutora (2002) em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho; e cursou pós-doutorado (2008) na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Hoje, desempenha suas atividades profissionais na UFSC, onde atua na pós-graduação orientando pesquisas na área de Teopoética. Suas experiências com os estudos comparados entre Teologia e Literatura debruçam-se, principalmente, sobre os seguintes temas: José Saramago, Teologia, Bíblia e Literatura, Madalena, Judas, Diabo, o demoníaco na Literatura, o vampiro na

Literatura, contos e criação literária (FERRAZ, 2014a). Entre sua vasta produção crítica e ficcional, na área da Teopoética, merecem destaque: os livros de crítica literária *O quinto evangelista: o (des)evangelho segundo José Saramago* (1998) e *As faces de Deus na obra de um ateu* (2003); os artigos *O Diabo na literatura para crianças* (2007) e *O Bruxo do Cosme Velho decretou a morte do Diabo* (2010); além do já citado *Escritos Luciféricos* (2014), do qual é co-autora e organizadora.

Ainda fora do eixo Rio-São Paulo, outro pesquisador que tem ampla participação no avanço e propagação dos estudos comparados entre Teologia e Literatura no Brasil é Antonio Carlos de Melo Magalhães. Professor da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) desde 2008, Magalhães atua no Departamento de Filosofia e Ciências Sociais, além de exercer a função de coordenador do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade. É Doutor em Teologia/Ciências da Religião (1991) pela Universidade de Hamburgo, Alemanha, onde também exerceu a docência na Faculdade de Teologia e no Departamento de Estudos Brasileiros entre 1991 e 1994. Suas publicações abrangem diversas áreas – Letras, Filosofia, Teologia, Ciências da Religião –, com especial atenção para os estudos envolvendo Religião e Literatura, Literatura e Filosofia, Teologia e Cultura. Entre suas publicações mais recentes, estão os artigos: *Religião: árvore ou rizoma?* e *O budismo literário de Jorge Luís Borges*, ambos publicados no ano de 2003 (MAGALHÃES, 2014). Além destes, também merecem destaque os artigos *Narrativa religiosa e reescritura literária: um diálogo das ciências da religião com a literatura* (2005) e *O sagrado na poesia e na religião* (2012), além do livro *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo* (2009).

Esta última obra merece ser aqui comentada para ilustrar a correspondência de ideias existente entre pesquisadores brasileiros e europeus acerca dos estudos comparados entre Teologia e Literatura, mais especificamente, a correspondência entre o método proposto por seu autor – denominado método da correspondência – e o método da analogia estrutural desenvolvido por Kuschel (1999).

Em *Deus no Espelho das Palavras: teologia e literatura em diálogo*, Magalhães (2009) promove inicialmente uma breve digressão para lembrar o caminho percorrido pelas artes na busca por sua efetiva emancipação em relação aos ditames religiosos, sem a qual os estudos comparados entre Teologia e Literatura se tornariam significativamente

limitados ou então subordinados aos interesses das instituições religiosas. A título de esclarecimento, tal qual ocorre na obra em questão, essa emancipação deve aqui ser compreendida como uma “maior liberdade de falar, escrever e expressar abertamente os reais temas tratados pela arte”. (MAGALHÃES, 2009, p. 29). Na sequência, o autor expõe como intelectuais europeus e latino-americanos acompanharam esse processo de emancipação através de debates envolvendo religião, arte e, mais precisamente, Teologia e Literatura. Por fim, ele coloca em pauta o método da correspondência como uma alternativa, tanto para o desenvolvimento de estudos acadêmicos na área da Teopoética, quanto para a ampliação das experiências com o sagrado em suas mais diferentes e corriqueiras formas de realização.

Em se tratando do processo de emancipação das artes, Magalhães (2009, p. 28-9) destaca que “a arte sempre viu a religião sob certa suspeita”, começando pelas artes plásticas, as quais, mesmo antes do Iluminismo, já promoviam “críticas refinadas ao mundo religioso da época”, ainda que por meio de uma linguagem irônica, voltada para dificultar a identificação por parte dos representantes do poder. O autor destaca ainda que a arte pôde experimentar uma maior liberdade de expressão já durante a Renascença, a qual foi crescendo de forma gradual nos séculos seguintes. Diante desse reconhecimento, Magalhães afirma que não se pode declarar que a autonomia da arte em relação à religião foi inaugurada pela Literatura somente no século XX, quando, de fato, obras literárias de caráter heterodoxo surgiram em maior número e tiveram importante contribuição para a emancipação da arte e do próprio ser humano.

Concernente aos debates impulsionados pela crescente autonomia artística, Magalhães (2009, p. 29-34) destaca a forma predominantemente antagônica com a qual renomados pensadores europeus enxergavam religião e arte no início deste processo:

a) Francis Bacon – via a tradição religiosa, precipuamente, a cristã, como um empecilho para a libertação do ser humano. Bacon discutia mais diretamente o quanto a tradição afetava negativamente as ciências, porém suas manifestações também serviram para contagiar artistas a pensar de modo análogo quanto à influência negativa da religião sobre a arte;

b) Ludwig Feuerbach – entendia que o ser humano, quando colocado diante de experiências de transcendência, estaria, na verdade, olhando para si mesmo de forma redimensionada; forma esta que seria motivada pelos seus desejos de realização mais profundos. Esta ideia, conhecida como princípio da transcendência, impulsionou a compreensão de que Deus não seria nada além de uma projeção e, como tal, não haveria motivo para buscar a transcendência fora do ser humano. Neste sentido, a transcendência estética estaria apta a superar a transcendência proposta pela religião;

c) Karl Marx – considerava a religião como o ópio do povo, como uma expressão dos interesses de grupos sociais hegemônicos e como resultado das produções criadas no bojo da sociedade, cuja autoria era falsamente atribuída a Deus. Para Marx, a religião não é a origem das produções sociais, mas sim a sua consequência. Embalados pelos ideais marxistas, muitos artistas se engajaram em um movimento com vistas à libertação da Literatura das amarras religiosas para que as funções social e política daquela fossem efetivamente exploradas, sendo regidos pela concepção de que a estética não poderia estar alheia à crítica social.

A partir dos pensadores supracitados, Magalhães expõe as teses de diversos outros autores, como o já citado Jack Miles e Harold Bloom⁴⁵ (também utilizados como fonte de fundamentação teórica nesta tese), para discutir questões relativas ao aspecto literário da Bíblia, à formação do cânone oficial e à própria história do cristianismo; com a intenção final de sustentar que a compreensão de religião e arte ou Teologia e Literatura como realidades antagônicas deve ser superada pela compreensão de que suas realidades são intrínsecas.

Em relação ao Cristianismo, Magalhães (2009, p. 19) afirma que sua posição de destaque entre as grandes religiões do mundo deve-se principalmente a um pequeno grupo de textos que nortearam a vida de um povo messiânico, cujo passado foi marcado por lutas e vitórias e cujo futuro foi projetado com base na tradição. Parte desses textos, aos quais o Cristianismo conferiu caráter normativo, foi extraída da tradição

⁴⁵ Crítico literário e professor da Universidade de Yale (EUA) nascido em 1930. Bloom vem desempenhando papel singular enquanto crítico literário, contemplando em suas discussões desde escritores clássicos – como Shakespeare, Dante e Milton – até autores de *best-sellers* contemporâneos, como Joanne Kathleen Rowling, da série *Harry Potter*.

judaica e, de forma mais fragmentada, também é utilizada pelo Islamismo como paradigma da fé. Ou seja, a Literatura teve ampla participação, tanto para engendrar formas de se conceber e interpretar o sagrado, quanto para a criação dos preceitos e dogmas religiosos oficiais. É por isso que Miles (2002, p. 15), conforme se viu anteriormente, compreende a Bíblia como uma obra essencialmente literária e sustenta que a “religião – a religião ocidental em particular – pode ser considerada como uma obra literária mais bem sucedida do que qualquer autor ousaria sonhar.”

Se, por um lado, a Literatura inspira e alimenta as igrejas e suas respectivas teologias; por outro lado, estas também inspiram e alimentam aquela através das experiências religiosas vivenciadas pelos indivíduos que fazem parte da Igreja ou de uma comunidade indiretamente influenciada por ela. Estas experiências proporcionam um processo de emancipação por parte das pessoas em relação aos ditames religiosos do próprio contexto sócio-religioso em que estão inseridas, porque, em última instância, são experiências individuais, ainda que iniciadas através do discurso religioso e da Teologia oficial. Em última instância, as experiências religiosas serão fontes de provisões literárias, seja através do simples relato ou da literatura oral, seja através de sua incorporação a textos escritos ficcionais ou inclusive de cunho teológico. Sendo assim, é possível afirmar que “a tradição religiosa é literária e fonte vital da literatura ocidental”. (MAGALHÃES, 2009, p. 55)

Levando em consideração que, no mundo ocidental, religião e arte ou Teologia e Literatura são realidades intrínsecas e, como tal, afetam-se mutuamente, Magalhães (2009, p. 245-9) apresenta o método da correspondência como uma possibilidade para superar a dicotomia que historicamente envolveu os debates sobre essas áreas e como uma possibilidade para se adquirir uma melhor compreensão acerca das relações humanas com o transcendente.

O método da correspondência parte do reconhecimento das eventuais diferentes motivações de textos assumidamente religiosos e de textos literários. Reconhecidas tais alteridades motivacionais, elas passam a ser relativizadas a partir do momento em que a análise passa a focar o desdobramento dos textos, pois se entende que o texto é sempre um projeto a ser realizado na vida, independentemente daquilo que originalmente inspirou o autor a escrevê-lo. Neste sentido, a revelação não é compreendida como algo que está no motivo, mas sim no próprio

texto, o qual assume a condição de experiência renovada, um local onde coisas antigas falam sobre o novo ao mesmo tempo em que deixam de ser aquilo que eram:

A correspondência é um ato permanente dentro da experiência religiosa, visto que o crente se sente participando da dinâmica do texto, e este passa a ser parte integrante de sua vida. É também uma dinâmica textual na relação entre teologia e literatura, permitindo que ambas se pertençam na interpretação do mistério e do sentido mais profundo de nossas vidas. (MAGALHÃES, 2009, p. 248-9)

Como se pode observar, o método da correspondência proposto por Magalhães parte das mesmas premissas que o método da analogia estrutural, de Kuschel (1999, p. 222-3), o qual igualmente pensa em correspondências em termos ligações e contradições, assim como igualmente compreende a experiência literária – que se faz presente na Bíblia do mesmo modo que em outros textos confessionais e não confessionais – como uma forma de promoção e manifestação das experiências existenciais humanas. Sendo assim, *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo* indica que os estudos comparados entre Teologia e Literatura desenvolvidos no Brasil nos últimos tempos encontram-se metodologicamente afinados com os estudos desenvolvidos na Europa, de onde emergiu a Teopoética enquanto linha de pesquisa.

A partir dos pesquisadores brasileiros citados nesta seção e das atividades desenvolvidas por grupos como ALALITE, LERTE e NUTEL, vão se multiplicando as pesquisas em Teopoética no Brasil ao mesmo tempo em que seus principais eixos de investigação vão se tornando cada vez mais bem delimitados. A seção imediatamente seguinte faz justamente considerações desta ordem, percorrendo, mais especificamente, acerca dos eixos de investigação utilizados nesta tese com vistas à avaliação dos contos dos Grimm à luz dos estudos comparados entre Teologia e Literatura.

1.3 A TRINDADE SAGRADO, RELIGIÃO E LITERATURA

Para fugir de uma confrontação entre Teologia e Literatura limitada à busca pela legitimação de uma das partes e consequente condenação da outra, faz-se importante expandir o conceito de sagrado, compreendendo-o não enquanto experiência necessariamente religiosa, mas sim enquanto experiência própria do gênero humano em sua busca por respostas aos seus questionamentos e abrandamento de suas frustrações.

Sob esse prisma, o sagrado é o elemento que promove uma aproximação entre a Teologia e a Literatura, justificando, assim, a existência da Teopoética enquanto ciência que investiga as diferentes modalidades de experiência humana com o sagrado a partir de um diálogo entre essas duas áreas. Essa concepção acerca do sagrado, necessária à concretização da Teopoética, remete à tese de Queiroz (2011, p. 17) em relação à evolução da espécie humana, que apresenta como uma característica eminente ao ser humano a busca por explicações acerca dos fenômenos que o cerca. Desse modo, o sagrado, antes da organização formal de qualquer instituição religiosa, representa o fundamento desse processo de busca.

Em *O Sagrado*, Rudolf Otto (2007, p. 114)⁴⁶ defende a existência de uma real predisposição ao numinoso, “que se dá no homem natural a partir da estética e no religioso a partir da religião.” Embora sejam diferentes os métodos, o que a Literatura e a religião possuem em comum na relação com o sagrado é o uso de linguagens densamente carregadas de valores simbólicos. Dessa mesma percepção, decorre a possibilidade apontada por Magalhães (2011, p. 36-7), em *O sagrado na poesia da religião*, de a Literatura emergir enquanto intérprete da religião e, ao mesmo tempo, a necessidade de a experiência com sagrado não estar subordinada a nenhuma instituição religiosa: “a metáfora acontece numa interpretação, ela é a solução de um enigma, isto porque não existe somente o campo metafórico na palavra isolada, mas no discurso do texto e no discurso do leitor-ouvinte”.

Levando em conta a experiência com o sagrado e o uso de linguagens para expressá-la enquanto pontos de encontro e, ao mesmo tempo, justificativa para se explorar a relação entre Teologia e Literatura

⁴⁶ Pastor, teólogo e filósofo alemão, que viveu entre 1869 e 1937. De família protestante, Otto foi professor da Universidade de Göttingen de 1897 a 1907.

a partir de uma linha de pesquisa cientificamente fundamentada; o mesmo Magalhães (2011, p. 35), discrimina cinco eixos de investigação em Teopoética, os quais exploram:

- a) o aspecto religioso de obras literárias, ainda que estas tenham sido escritas por autores assumidamente ateus;
- b) a presença da religião na Literatura, envolvendo interdiscursividade, intertextualidade e palimpsesto;
- c) o trabalho de autores a respeito da religião na esfera da crítica literária;
- d) a Bíblia enquanto obra literária e não somente como fonte de Literatura;
- e) o papel da Literatura e da crítica literária enquanto intérpretes da religião.

Assim sendo, a presente tese se debruçará sobre dois dos eixos supracitados, buscando, primeiramente, identificar e analisar nas obras escolhidas enquanto objeto de estudo suas relações intertextuais com a Bíblia e com o discurso cristão; e, a partir dessas relações, avaliar as interpretações que delas emergem acerca da religião e do público infanto-juvenil enquanto segmento da sociedade.

Para o desenvolvimento e articulação entre os eixos de investigação supracitados, adotam-se dois pressupostos básicos em consonância com o que afirma Northrop Frye em *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Inicialmente, Frye toca na questão do sagrado e das implicações de sua representação na arte – em especial, na Literatura –, afirmando que:

O homem, ao contrário dos animais, não está nu nem imerso na natureza. Ele está dentro de um universo mitológico, um corpo de pressupostos e crenças desenvolvidos a partir de suas inquietações existências. De tudo isso, a maior parte é inconsciente. Isso significa que nossa imaginação pode reconhecer partes desse corpo, quando apresentados na arte ou na literatura, sem que compreendamos o que na verdade reconhecemos. Na prática, o que podemos reconhecer deste corpo de inquietações vem de um condicionamento social e de um legado cultural. Sob este legado deve haver outro, de raiz

psicológica; de outro modo seriam ininteligíveis para nós formas de cultura e de imaginação que viessem de fora da nossa própria. Mas duvido que possamos ter acesso diretamente a este legado, esquivando-nos das qualidades distintivas de nossa própria cultura. Entre as funções práticas da crítica, que defino como organizar conscientemente uma tradição cultural, está a de fazer-nos mais conscientes, penso, de nosso condicionamento mitológico. (FRYE, 2004, p. 17-8)

Em outras palavras, Frye ratifica a tese de Otto (2007) em relação à predisposição do ser humano ao numinoso. Definindo o universo mitológico, no qual o homem está inevitavelmente inserido, como um “corpo de pressupostos e crenças desenvolvidos a partir de suas inquietações existenciais”, ele destaca que sua representação através da arte e da Literatura possibilita ao homem certo grau de reconhecimento desse mesmo universo, embora parte dele ainda permaneça inacessível ao consciente e, por conseguinte, impassível de racionalização. Sendo assim, a função da crítica está em capturar a parte desse grande universo mitológico que emana da arte e sistematizá-la de modo a contribuir para que o ser humano compreenda mais sobre si mesmo e sobre os fenômenos históricos e sociais que abarcam o mundo em que ele está envolvido. Daí o interesse por investigar a Literatura e a própria crítica literária enquanto intérpretes da religião.

Em um segundo ponto, Frye (2004, p. 18) toca na questão da Bíblia enquanto obra literária e, como tal, expoente representativo da imaginação humana: “a Bíblia certamente é um elemento da maior grandeza em nossa tradição imaginativa, seja lá o que pensemos acreditar a seu respeito”. Em consonância com o pensamento de Milles (2002), o autor reconhece que o Livro Sagrado dos cristãos deve ser interpretado como obra literária.

Para Frye, a Literatura é uma atividade que contribui para a criação dos mitos que abarcam o imaginário humano, cujos processos de criação passam por aquilo que Claude Lévi-Strauss (1976)⁴⁷, em *O pensamento selvagem*, chama de bricolagem. Assumir a Bíblia como

⁴⁷ Antropólogo, professor e filósofo de origem belga, que viveu entre 1908 e 2009. Estudou Filosofia na Universidade de Paris e ficou conhecido no Brasil por suas pesquisas de campo com os índios brasileiros.

obra literária, ou como obra também literária, passa pela concepção de que ela foi engendrada a partir de um processo de bricolagem:

Em nossa sociedade a literatura dá continuidade à tradução de se criarem mitos. A criação de mitos tem, por sua vez, uma qualidade a que Lévi-Strauss chama de bricolagem um ajuntar de partes e pedaços de tudo aquilo que chegue à mão.

(...)

De certo modo tentei ver a Bíblia como um trabalho de bricolagem, escrevendo um livro que também é uma. (FRYE, 2004, p. 20)

Conforme se discutiu anteriormente, a Bíblia é decorrente de uma compilação cuja seleção de textos se deu a partir dos interesses das instituições religiosas que nela se fundamentam, a exemplo do que ocorreu com os concílios da Igreja Católica, conforme reconhece o próprio Frye (2010, p. 16): “com toda a miscelânea de seu conteúdo, a Bíblia não parece ter ganho existência através de uma série improvável de acasos; conquanto seja o produto final de um processo editorial muito longo e complexo, esse produto deve ser examinado à luz de sua própria existência.”

Entretanto, a bricolagem de Lévi-Strauss (1976) obviamente não se refere tão somente aos critérios editoriais. O conceito tem uma dimensão muito maior ao considerar que o contexto histórico e cultural exerce uma constante influência sobre si mesmo, ou seja, as concepções e crenças humanas são decorrentes de influências externas predecessoras e, até mesmo, concomitantes; não surgindo, portanto, de maneira exclusivamente autônoma. Nesse sentido, a Literatura deve ser considerada, não como fruto de um *insight* ou de uma inspiração divina como acreditavam os românticos, mas sim como resultado de uma nova miscelânea engendrada a partir de um *corpus* literário anterior, levando em conta a forma particular como este incide sobre cada autor. Eis o conceito de intertextualidade, sendo que esta, portanto, faz parte e está diretamente relacionada à bricolagem de Strauss (1976).

Em relação à intertextualidade, toma-se como base a concepção de Júlia Kristeva⁴⁸ em sua obra *Introdução à Semanálise*, a qual considera que:

a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior. (...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de subjetividade, instala-se a intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 1974, p. 62-64)

Aprofundando a definição de intertextualidade apresentada por Kristeva (1974), Antoine Compagnon (1996)⁴⁹, em sua obra *O trabalho da Citação*, define a criação literária como algo resultante de trabalhos de citações. Para o autor, o jogo infantil de recortar e colar – primeira e mais rudimentar prática de bricolagem – é uma experiência fundamental com o papel, sendo que a leitura e a escrita compõem um jogo que não é outra coisa senão uma forma derivada, transitória e efêmera daquele. Partindo dessa premissa, o autor considera que escrever é sempre reescrever e, desse modo, não difere de citar; a re-escritura, por sua vez, pressupõe a leitura e, portanto, não pode realizar-se na ausência desta. Neste sentido, a citação corresponde a um ato de leitura e escrita que, durante seu desenvolvimento, une estas duas atividades. Como tal, a citação representa a base da leitura e da escrita, ou seja, a primeira prática do texto: “citar é repetir o gesto arcaico de recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma da significação e da comunicação linguística.” (COMPAGNON, 1996, p.41). Por fim, Compagnon defende que a citação não tem sentido em si, mas sim em sua realização: o trabalho da

⁴⁸ Filósofa, escritora, crítica literária e psicanalista de origem búlgara. É doutora *honoris causa* (2014) pela Universidade de Haifa (Israel), além de ser diretora e membro titular da Sociedade Psicanalítica de Paris.

⁴⁹ Nascido em 1950, em Bruxelas, na Bélgica, Compagnon é professor de Literatura francesa moderna, tendo atuado na Universidade de Paris de 1994 a 2006.

citação. Isso porque a citação só existe à medida que a leitura e a escrita, que dependem da citação para produzir o texto no seu sentido mais literal (volume), também a fazem trabalhar. Sendo assim, “a modalidade de existência da citação é o trabalho” (COMPAGNON, 1996, p. 46) e este trabalho é próprio texto: “produto da força pelo deslocamento.” (COMPAGNON, 1996, p. 48)

Strauss (1976), com seu conceito de bricolagem, Kristeva (1974), ao definir intertextualidade, e Compagnon (1996), com sua teoria do trabalho da citação, apresentam visões análogas e complementares acerca da criação literária; a qual, em última instância, é compreendida, não como uma gênese a partir do nada, mas sim como uma criação, ou recriação, resultante de um longo e contínuo processo de relação entre textos e autores. Esta compreensão teve ampla adesão por parte dos escritores, sobretudo, após o período do romantismo; sendo, portanto, também adotada na presente tese.

Por uma questão de padronização terminológica, para fazer referência a esse processo de relação entre textos e autores inerente à criação literária adota-se aqui o termo *intertextualidade*; sendo que tal processo deve ser compreendido, não como uma limitação da Literatura, mas sim como um diferencial positivo, pois possibilita a ampliação de ideias e a formação de novos pontos-de-vista a partir de textos com os quais o autor teve contato anteriormente. Conforme afirma Linda Hutcheon (1991, p. 166)⁵⁰, em *Poética do pós-modernismo*, “esse vínculo formal por intermédio dos denominadores comuns da intertextualidade e da narratividade costuma ser apresentado não como uma redução ou como encurtamento do âmbito e do valor da ficção, mas sim como uma ampliação”.

Deixando de lado a questão do mito trazida à tona por Frye, pois sua extensão e complexidade demandariam outra tese, interessa a esta compreender que, se a intertextualidade está presente na própria Bíblia (que, antes de qualquer outra coisa, é Literatura); ela também estará invariavelmente presente nas demais obras literárias, pois o Livro Sagrado dos cristãos tem se demonstrado historicamente uma inesgotável fonte de provisões tanto religiosas quanto literárias, tal qual afirmam Borges e Frye; este que inclusive a denomina de *O Código dos Códigos*. Daí o interesse de se investigar a presença da religião na literatura a partir das relações intertextuais e, mais especificamente, as

⁵⁰ Professora de Inglês e Literatura comparada da Universidade de Toronto. Especialista em cultura pós-modernista e em teoria crítica.

concepções de religião e sociedade que emanam dos textos heterodoxos que adotam o Diabo enquanto personagem literário.

2 DA TRADIÇÃO À FICÇÃO

No que tange o mundo ocidental, mais precisamente, a Europa e as Américas do período Pós-iluminismo, o Diabo emerge predominantemente a partir da Bíblia, ou melhor, a partir da interpretação que a cultura cristã, com forte influência das autoridades eclesiásticas, faz dessa coletânea de livros, envolvendo-a em um processo de simbiose entre textos escritos em diferentes épocas, por diferentes fontes e com personagens distintos, muitos destes, originalmente autônomos e controversos entre si.

Em sua obra *A face oculta das religiões*, José Reis Chaves (2001, p. 49)⁵¹ vai além da constatação feita acima ao afirmar que a Bíblia não só é a escritura sagrada mais respeitada da humanidade, como também conta com mais de um terço da população mundial seguindo os seus ensinamentos, ainda que haja divergências de interpretações entre os mais diferentes grupos que a tomam como base ou dogma da fé, entre os quais estão: católicos, adeptos da Igreja Ortodoxa Oriental, judeus, espíritas e protestantes, encontrados em maior número na Europa, América Latina, América do Norte, Oceania e partes da África e Ásia.

Para uma melhor compreensão sobre o livro que apresentou ou tornou popular o Diabo para a maior parte da população mundial, vale inicialmente destacar alguns aspectos concernentes à sua organização e produção.

A divisão mais conhecida e abrangente da Bíblia consiste na separação de seus livros entre o *Velho* e o *Novo Testamento*, sendo que os integrantes da primeira parte são aqueles que foram escritos antes do nascimento de Cristo (a.C); enquanto que os integrantes da segunda são aqueles que supostamente foram escritos depois de sua morte (d.C). Assim, a Bíblia católica é composta por um total de 73 livros, 46 dos quais estão inseridos no *Velho Testamento* e 27 dos quais se encontram no *Novo*.

⁵¹ Escritor e professor de Português e Literatura formado pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). É parapsicólogo, estudioso da Bíblia e ministra palestras sobre assuntos espirituais.

Chaves (2001, p. 52) estima que a Bíblia⁵² tenha sido engendrada por um total de 42 autores ao longo de um período de 1600 anos: de 1513 a.C. a 98 d.C. Já Luiz Jose Dietrich (2014), em seu artigo intitulado *A formação do Antigo Testamento*, traz outros números, demonstrando o quanto imprecisos são os registros históricos acerca da Bíblia, o que indubitavelmente tem relação com toda a complexidade do seu processo de produção: o número de autores envolvidos; os diferentes lugares em que os textos que hoje a integram foram produzidos; os processos de seleção e tradução de textos; as reformas e concílios; e, por conseguinte, o longo período de tempo transcorrido entre a seleção dos seus primeiros textos até se chegar à sua versão atual. Para este autor, o número de autores bíblicos é inestimável, “foram centenas, talvez milhares”. Quanto ao tempo necessário à produção da Bíblia, Dietrich estima que tenham transcorrido 1200 anos até se chegar à versão atual: de 1000 a.C a 200 d.C.

Em uma categorização com base no critério de legitimidade, os livros⁵³ que compõem a Bíblia – tomando como base a Bíblia católica – podem ser divididos em protocanônicos e deuteroanônicos. De acordo com Chaves (2001, p. 50), os primeiros são aqueles aceitos como legítimos por todas as religiões cristãs, ou seja, tratam-se de livros igualmente presentes nas bíblias Católica, Protestante e Hebraica. Já os segundos são de legitimidade contestada por parte dos cristãos, mais precisamente, pelos protestantes e judeus.

A descrença dos protestantes e judeus nos chamados deuteroanônicos – também tomados como legítimos pelos católicos – dá-se, sobretudo, pelo fato de estes textos só existirem originalmente em grego e, conseqüentemente, por não existirem em hebraico ou aramaico. Ainda segundo Chaves (2001, p. 50), a inexistência desses textos em hebraico ou aramaico se dá ou por eles não terem sido escritos nestas línguas de fato, ou porque o foram, mas se perderam no tempo. São

⁵² Quando a palavra Bíblia aparecer nesta tese sem a presença de um adjetivo discriminando uma dada religião, como “protestante” ou “hebraico(a)”, ela deve ser compreendida como uma referência à Bíblia católica. O mesmo vale para as expressões “cânone” ou “cânone bíblico”, as quais, desprovidas de outra identificação, fazem igualmente referência à Bíblica na sua configuração católica.

⁵³ Quando esta tese fizer referência aos livros protocanônicos e deuteroanônicos, os termos “livro” e “texto” são utilizados tanto em referência a um livro na íntegra quanto a capítulos ou trechos de um livro.

deuterocanônicos os seguintes livros: *Tobias*, *Judite*, *Sabedoria*, *Eclesiástico*, *Baruc*, *Primeiro* e *Segundo Livros de Macabeus*, os sete últimos capítulos de *Ester* e três passagens do *Livro de Daniel* – capítulo 3 (versículos 24 a 90), além dos capítulos 13 e 14.

Segundo Dom Estevão Bettencourt⁵⁴ (1957b), no artigo intitulado *Por que as bíblias protestantes e católica diferem?*, no primeiro século da era cristã, os judeus quiseram definir oficialmente o catálogo bíblico em prol de um suposto fortalecimento da sua religião e combate ao helenismo. Esta postura foi precipuamente motivada por seus líderes espirituais, os fariseus, os quais “cultivavam uma religiosidade nacionalista, fechada em si, tendente à esterilidade espiritual”. Para tanto, os fariseus estipularam quatro condições para que um livro fosse considerado sagrado (inspirado por Deus) e, por conseguinte, fizesse parte da Bíblia oficial de sua religião:

- 1) fosse conforme o Pentateuco ou a Lei de Moisés (entendida no sentido assaz formalista dos fariseus);
- 2) fosse antigo, isto é, não posterior a Esdras (séc. 5º/4º a.C.);
- 3) tivesse sido redigido e conservado em hebraico, não em aramaico (sírio) nem em grego;
- 4) tivesse tido origem na Palestina, não no estrangeiro. (BETTENCOURT, 1957b, s.p.)

Sendo assim, por não atenderem ao terceiro dos critérios, os deuterocanônicos supracitados – todos presentes no *Velho Testamento* da Bíblia católica – não fazem parte da Bíblia protestante; a qual, portanto, conta com sete livros inteiros a menos que aquela, além dos livros de *Ester* e *Daniel* reduzidos em relação à versão católica.

Pensando etimologicamente, o termo “protocanônico” é formado pela raiz grega “*proto*”, que quer dizer “primeiro” ou “por primeiro”, associada ao adjetivo “canônico”, que quer dizer “que faz parte do *kanóni*”. Conforme discutido anteriormente, o termo “*kanóni*”, também de origem grega, significa “cana”: vara reta, instrumento de medida, índice. É deste termo que deriva a palavra “cânone”, utilizada para se

⁵⁴ Teólogo e monge beneditino que viveu entre 1919 e 2008. Fez sua Profissão Solene em 1940 no Monte Cassino, mesmo mosteiro em que Tomás de Aquino recebeu seus primeiros ensinamentos.

referir aos livros que compõem a Bíblia, os quais são considerados pelas igrejas cristãs como livros escritos sob inspiração divina e, como tal, tomados como paradigma da fé.

O termo “deuterocanônico” conta apenas com a raiz diferente, sendo que “*deutero*”, em grego, quer dizer “segundo” ou “por segundo”. Sendo assim, para os católicos, os deuterocanônicos são considerados livros tão divinamente legítimos quando os protocanônicos, recebendo esse nome para demarcar que eles não estavam entre os primeiros textos apartados para compor o cânone, os quais eram de origem hebraica (Bíblia Hebraica).

Há também alguns livros e trechos do *Novo Testamento* que só foram definitivamente legitimados por certos grupos cristãos – sobretudo, protestantes (Bíblia Protestante) – em um segundo momento, por isso alguns autores também os consideram deuterocanônicos. Em seu artigo *O que são livros canônicos e livros apócrifos?*, Bettencourt (1957a) identifica tais textos e os motivos de suas respectivas contestações:

A epístola aos Hebreus era nos séc. 2.º/3.º falsamente utilizada por rigoristas (Montanistas e Novacianos), os quais, apelando para Heb 6.4, afirmavam haver pecados irremissíveis. Os defensores da fé, em vez de refutar o erro propondo a genuína exegese do texto, às vezes preferiam negar a índole Inspirada da epístola aos Hebreus;

O Apocalipse também era explorado por hereges, os quais do cap. 20 deduziam que, entre a segunda vinda de Cristo e a consumação da história, haverá na terra um reino glorioso do Senhor, protraído durante mil anos. Em consequência, alguns autores ortodoxos, visando tirar a autoridade ao texto mal interpretado, negavam ser São João o autor do Apocalipse; outros simplesmente excluíam este livro do catálogo bíblico;

A epístola de São Tiago, principalmente em 2,14-26 (inculcando a inutilidade da fé, sem as boas obras) parecia contradizer a Rom 3,27s; 4,1-5 (o primado da fé sobre

as obras expresso em linguagem paulina...), pelo que alguns cristãos duvidavam da origem divina da carta de São Tiago;

A 2ª epístola de São Pedro, a 2ª e a 3ª de São João são documentos breves, que não apresentam doutrina característica e raramente eram citados;

A carta de São Judas, citando no seu v. 14 o fantasista livro “de Henoque”, parecia a alguns leitores pouco fidedigna. (BETTENCOURT, 1957a, s.p.)

Em suma, do *Novo Testamento*, há sete livros que também podem ser categorizados como deuteroacanônicos se forem considerados a etimologia do termo e o período em que foram inseridos no cânone. Conforme informa Chaves (2001, p. 50, itálico nosso), com base neste critério, “Os deuteroacanônicos do Novo Testamento são: *Carta aos Hebreus, Carta Católica de São Judas, Carta de São Tiago, Segunda Carta de São Pedro, Segunda e Terceira Cartas de São João e Apocalipse.*”

Vale lembrar que hoje praticamente todas as igrejas cristãs consideram o *Novo Testamento* na íntegra como sagrado, inclusive a igreja Protestante. Sendo assim, todos os livros que o compõem, inclusive aqueles que Bettencourt e Chaves também chamam de deuteroacanônicos, fazem parte de seus respectivos cânones bíblicos.

Assim como ocorre com os protestantes em relação aos deuteroacanônicos do *Velho Testamento*, os católicos também possuem livros que consideram ilegítimos. Os apócrifos, como são identificados por eles, obviamente, não integram a compilação bíblica oficial da respectiva igreja. Entre eles, encontram-se livros como o *Evangelho Segundo os Hebreus, Evangelho e Apocalipse de Pedro*, e o *Evangelho de Maria Madalena e Pístia Sofia*. (CHAVES, 2001, p.51)

Os apócrifos confirmam o quanto era rica a produção literária no período de formação do Cristianismo, o qual se deu nas mediações do ano 1300 antes do nascimento de Jesus Cristo (DIETRICH, 2014). À medida que a religião foi se institucionalizando, surgiu a necessidade da criação de dogmas e de um discurso mais homogeneizado com vistas à criação de uma unidade de fé, a qual também tem relação com a manutenção do poder por parte dos grupos que dominavam Israel financeira e politicamente na época. Estes são os principais fatores responsáveis por fazer com que, ao longo do tempo, determinados textos

ganhassem o selo de autenticidade por parte dos líderes religiosos e, portanto, passassem a integrar o cânone bíblico; ao passo que outros tantos passassem a ser refutados sob a prerrogativa de não interpretarem a vontade divina, ficando, assim, fora da compilação oficial da Igreja.

Mas, afinal, como a Bíblia chegou à sua forma atual? Em seu já citado artigo *A formação do Antigo Testamento*, Dietrich (2014) responde a esta pergunta comparando metaforicamente a Bíblia a uma “casinha que se tornou casarão”, passando, neste longo processo, por seis grandes reformas. Segundo o autor, a Bíblia teve início a partir de pequenas histórias orais de libertação, as quais, aos poucos, passaram a receber registro escrito, como também a serem contadas e recontadas, com atualizações e acréscimos de acontecimentos.

Dietrich (2014) conta que a história da Bíblia se inicia com a história do povo de Israel, por volta do ano 1300 a.C em Canaã. Nesta época e local, o povo se distribuía entre agrupamentos urbanos e aldeias camponesas, as quais possuíam um contingente menor de pessoas. Os dois espaços contavam basicamente com a mesma cultura: “eram cananeus, e os seus Deuses e Deusas eram divindades do panteão cananeu: El, Elohim, Asherá, Baal, Astarte, Anat, entre outros.” (DIETRICH, 2014, p.10) Todavia, nos agrupamentos urbanos, a relação que se estabelecia entre esses deuses com os reis e faraós era diferente da relação que se estabelecia entre esses mesmos deuses e os pobres, os quais eram marginalizados e escravizados por aqueles. Enquanto que os reis e faraós eram considerados filhos e representantes de Deus na terra; as demais pessoas, pelo *status* que aqueles haviam adquirido, deveriam referenciá-los e lhes ser obedientes. Nessas relações desiguais, os cultos aos deuses aconteciam em forma de grandes celebrações nos templos oficiais, sendo que, para participar delas, o povo deveria levar tributos e oferendas, além de trabalhar na construção dos palácios e templos.

A opressão sofrida pela grande massa populacional nos centros urbanos somada a outros fatores, como a invasão das cidades-estado pelos Povos do Mar⁵⁵ e o conseqüente processo de resistência à

⁵⁵ Em seu artigo intitulado *Os Povos do Mar: expansões micênicas e suas estruturas através de outras fontes*, Marcos Davi Duarte da Cunha (s.d., p. 119) explica que Canaã foi terreno constante de migrações por possuir grande vocação para o comércio, com destaque para a sua região costeira, que, entre outros itens, comportava a produção de púrpura, um produto muito desejado no mercado da época. O mesmo autor ainda informa que “As primeiras aparições dos Povos do Mar ou Estrangeiros do Mar (denominações egípcias para os

dominação, fizeram com que muitos pobres migrassem para as aldeias camponesas nas regiões montanhosas de Canaã, onde a religião estava voltada para os aspectos mais fundamentais da vida: fertilidade dos campos, saúde dos animais e das pessoas, veneração aos mortos. Juntamente com a chegada dos grupos migrantes, Javé também ganhou espaço entre os demais deuses locais, tendo sido possivelmente cultuado como o deus dos guerreiros e da guerra, ainda que, nas montanhas, os guerreiros tivessem basicamente atuação defensiva contra saqueadores. Javé também era quem ditava o uso compartilhado da terra e a distribuição do poder em várias tribos das regiões montanhosas, sendo assim, sua figura também aparece diretamente associada à luta contra a opressão. Enfim, em meio a esse processo de povoamento das montanhas por povos de diversas origens e da incorporação de Javé entre o panteão local, eis que surge o núcleo inicial de Israel, cujo nome significa “é Deus quem luta”.

Sobre esse período inicial de Israel, Dietrich (2014) ainda informa que, por aproximadamente 200 anos (1250 a.C – 1050 a.C), Israel seria um aglomerado de tribos autônomas e independentes, onde famílias viviam solidariamente, visando a evitar o acúmulo de riquezas e a centralização do poder. Foi nesse contexto que, a partir de histórias orais contadas por pastores, hebreus, escravos e camponeses, começaram a se formar as primeiras histórias que se incorporariam à Bíblia, as quais, mais tarde, serviriam de base para a composição dos livros de *Gênesis*, *Êxodo*, *Juízes* e o início do primeiro livro de *Samuel*.

Sendo assim, o que se observa é que essas histórias orais e o núcleo inicial de Israel representavam analogamente a busca do povo oprimido por melhores condições de vida. É com esta proposta que, em forma de Literatura oral, surgem e são cultivadas as primeiras histórias bíblicas, dando origem àquilo que Dietrich (2014) chama metaforicamente de Bíblia-casinha; casinha esta que, a partir de então, ainda seria submetida a seis grandes reformas até se transformar na Bíblia como ela é conhecida hoje, conforme expõe o mesmo autor:

1ª) primeira grande reforma (a monarquia) – entre 1050 a.C e 950 a.C, o aumento da população, juntamente com a introdução do ferro e do

grupos micênicos) nos domínios do Faraó serão registradas pelo séc. XIV a.C. nas cartas de Amarna. Muitos ali, sob a égide de Ramsés II como os “Sherden” e “Lukkah” aparecem como mercenários e piratas a serviço do Faraó e serviram na batalha de Kadesh contra os hititas”. (CUNHA, s.d., p.115)

boi na agricultura proporcionaram uma ampliação da população camponesa e, com ela, o acúmulo de poder e riqueza por parte de alguns grupos. Esta realidade, que começou com Saul e se consolidou com Davi e Salomão, impulsionou a formação de alguns núcleos urbanos, regidos por uma elite que concentrava poder econômico, político e militar, e que instituiu a monarquia. Para legitimar essa grande transformação a que foi submetida a sociedade camponesa, os novos grupos dominantes trabalharam na elaboração de uma religião oficial, provida de uma liturgia que favorecia o rei e a hierarquia social, além de um templo para centralizar os cultos em detrimento dos pequenos santuários utilizados até então pelas pequenas tribos e aldeias. Com tal propósito em mente, em um primeiro momento, a monarquia de Davi coloca Javé a seu serviço; posteriormente, vem a monarquia de Salomão e constrói um templo para louvá-lo, ambas atuando, assim, em prol do fortalecimento do novo regime. Javé, o deus libertador, passa, então, a ser utilizado como um instrumento para subjugar as vilas camponesas e seus respectivos habitantes aos grandes centros urbanos e suas elites dominantes. Cada nova dinastia que chegava ao poder decretava um deus oficial (Javé, Elohim, Baal) e, desse modo, os diversos deuses e deusas que compunham a fé das famílias camponesas, aos poucos, cediam espaço para o deus do grupo dominante. Assim, foi-se introduzindo a ideia de um deus único, o qual, na verdade, servia como um instrumento para a sustentação do regime monárquico;

2ª) segunda grande reforma (os reis Ezequias e Josias) – entre 700 a. C e 600 a. C, a dinastia de Davi, instalada em Judá, deu início a um movimento para unir as tribos do norte com as do sul. Os reis Ezequias e, precipuamente, Josias foram os grandes promotores desse movimento, que dizimou santuários, aboliu imagens e proibiu os cultos fora de Jerusalém, assim como o culto a qualquer outra divindade diferente de Javé. Para alcançar seus objetivos, Josias promoveu a redação principal da história de Israel, que hoje se encontra distribuída nos livros do *Deuterônômio*, *Josué*, *Juízes*, primeiro e segundo livros de *Samuel*, e primeiro e segundo livros de *Reis*. Na segunda grande reforma, os diversos deuses e deusas adorados em Israel não foram apagados por completo, mas os cultos que lhes eram rendidos passaram a ser tratados como desvios, até mesmo, pecados (monolatria), como foi registrado em

2 Reis⁵⁶, por exemplo. Os livros engendrados no tempo de Josias transmitiam a ideia de que as tribos de Israel correspondiam a um só povo, agindo em conjunto sob uma única liderança, direcionando o povo a adorar somente Javé e a ser obediente à dinastia de Davi. Assim, uma vez mais, o grupo dominante utiliza-se de sua força para promover o culto a um deus único, desta vez, amparado pela redação de textos religiosos oficiais; e este deus único, por sua vez, é novamente utilizado como pano de fundo para o fortalecimento da dinastia e marginalização da grande massa populacional. Contudo, ainda no tempo da segunda grande reforma, Josias é assassinado pelo faraó (609 a.C.) e, após a sua morte, dois acontecimentos promovem um revés na situação favorável vivenciada pela classe dominante em Jerusalém, capital de Judá. Primeiramente, Judá é dominada pelo império da Babilônia (589 a.C.); e, após rebelar-se contra este império, é novamente invadida pelos babilônicos em 587 a.C., os quais saqueiam a cidade e destroem suas muralhas, palácios e templos. Assim, o tempo da segunda grande reforma termina com uma parte da classe dominante morta e outra parte exilada na Babilônia, remanescendo em Judá somente a camada pobre da população, para a qual são deixados os latifúndios dos poderosos, cujo uso é regulado através de um sistema de tributação. Com seus palácios e templos destruídos, os ricos de Judá acabam vivenciando uma situação semelhante à que impuseram aos seus conterrâneos pobres no início da segunda grande reforma; ao passo que estes passam a vivenciar uma situação semelhante à de seus antepassados tribais e camponeses, tendo inclusive a oportunidade de resgatar suas antigas teologias e tradições espirituais;

3ª) terceira grande reforma (as palavras proféticas conquistam espaço) – Enquanto, nas reformas anteriores, prevalecia a voz da classe dominante nos registros escritos que, mais tarde, comporiam a Bíblia; com a invasão da Assíria (732 a.C.), a destruição de Samaria (722 a.C.) e, finalmente, a destruição de Jerusalém (598 a 587 a.C.) – centros do poder de Israel e Judá –, a voz do povo oprimido finalmente ganha espaço. Mesmo durante as reformas anteriores, paralelamente à teologia

⁵⁶ Então, o rei ordenou ao sumo sacerdote Hilquias, e aos sacerdotes da segunda ordem, e aos guardas da porta que tirassem do templo do Senhor todos os utensílios que tinham feito para Baal, e para o poste-ídolo, e para todo o exército dos céus, e os queimou fora de Jerusalém, nos campos de Cedrom, e levou as cinzas deles para Betel. (2Rs 23, 4)

oficial, persistiam nas vilas camponesas a teologia, a espiritualidade e a ética dos primeiros tempos de Israel, as quais identificavam o sagrado, e Javé, com a defesa da vida. Com a nova realidade consumada pela invasão babilônica, a forma camponesa de compreender o sagrado e a vida atinge as cidades através da voz dos profetas, onde passa a dividir espaço com os textos oficiais, quando também recebe registro escrito. Ainda que os textos proféticos tenham passado por releituras para se adequarem à religião oficial, é por meio deles que o Deus da vida ganha espaço na Bíblia. Os livros dos profetas *Isaías, Amós, Oseias, Miqueias, Jeremias* e *Sofonias* são exemplos do legado da terceira grande reforma;

4ª) quarta grande reforma (a resistência dos exilados) – A quarta grande reforma é aquela que ocorre fora dos espaços territoriais de Israel e Judá, sendo promovida pela elite de Jerusalém – mais precisamente, pela parte que passa a trabalhar nas colônias agrícolas – durante o exílio na Babilônia. No local, esta antiga elite experimenta uma vida análoga à da grande massa populacional que ela oprimia em sua terra de origem e, como consequência, também passa a experimentar uma relação com o sagrado semelhante à dos pobres, extraindo de suas antigas tradições aspectos libertadores. Diversos dogmas e sacramentos que, até hoje, fazem parte de algumas religiões cristãs foram extraídos das tradições pré-exílicas para serem relidos e institucionalizados durante o exílio na Babilônia, com a finalidade de fortalecer a fé em Javé – que tendia ao enfraquecimento diante da realidade adversa – e também com a finalidade de identificá-lo com uma possibilidade de libertação. A ratificação do sábado (*Sabbath*) como um dia sagrado para o descanso é um exemplo dessa reforma teológica, servindo tanto para evitar a escravidão, quanto para se promover encontros com vistas ao fortalecimento da religião. Outro exemplo é a circuncisão, também relida durante o exílio. Vivendo em regime de escravidão, a antiga elite de Jerusalém passa a enxergar sua situação, não como uma derrota de Javé frente ao deus inimigo, mas sim como uma prova imposta por aquele como parte de um processo de purificação. Sendo assim, a circuncisão, que passa a ser obrigatória para todos os meninos judaítas, serve para marcar os descendentes de Abraão, cuja genealogia foi escolhida por Deus para a formação de uma aliança perpétua e única. Devido à opressão, os deuses babilônicos deixam de ser considerados deuses pelos exilados, que os associam à promoção da violência e escravidão. Como consequência, uma concepção monoteísta da fé

respaldada em Javé passa a ganhar espaço entre os exilados em detrimento da monolatria existente entre eles até então. Contudo, essa reestruturação da teologia oficial de Israel com base na releitura das tradições pré-exílicas e no monoteísmo será registrada em textos bíblicos e ganhará força em sua terra de origem somente anos mais tarde, após o rei Ciro da Pérsia derrotar o império babilônico e conceder liberdade aos exilados. Então, a partir de 530 a.C., os exilados empreendem regresso a Jerusalém e, com o envio de Neemias e do sacerdote Esdras por intermédio de seus apoiadores persas, reconstróem as muralhas, o Templo e a cidade entre 515 a.C. a 400 a.C. Desse momento em diante, a teologia libertadora criada no exílio passa a ser paradoxalmente utilizada pela elite recomposta para, mais uma vez, promover a marginalização de seus conterrâneos camponeses, os quais haviam ocupado seus latifúndios durante o tempo de exílio. Destacando as ideias de que o povo de Deus é composto somente pelos descendentes puros de Abraão, que profanar o sábado é um crime gravíssimo e que o pecado é definido pelas leis da pureza e impureza, é no período da quarta reforma que são concebidas as formas atuais dos livros integrantes do *Pentateuco* (*Gênesis*, *Êxodo*, *Levítico*, *Números* e *Deuteronômio*);

5ª) quinta grande reforma (a canonização dos livros proféticos e sapienciais) – o retorno dos exilados somado ao apoio que lhes fora concedido pelos persas possibilitam novamente a imposição de uma teologia oficial em Jerusalém. Ainda assim, paralelamente a esta, a teologia camponesa de defesa da vida permanece se manifestando ao longo da quinta grande reforma, sendo a responsável por originar os livros de *Jó*, *Cântico dos Cânticos* e as novelas bíblicas, como a de *Rute* e *Jonas*. Eis que o domínio persa cai por terra com o triunfo de Alexandre, o Grande, em 333 a.C., quando a Judeia passa então ao domínio dos gregos. Este revés contribui para que outros textos motivados pela teologia camponesa de defesa da vida passem a integrar o cânone bíblico. Na luta contra a imposição da cultura grega pelos reis Selêucidas (200 a 142 a.C.), os escritos dos profetas são considerados sagrados e passam a integrar o cânone oficial ao lado do *Pentateuco*. Esse período de luta contra a dominação estrangeira é terreno fértil para se buscar apoio no Deus da vida, sendo que é também no período da quinta grande reforma que surge, como uma forte corrente política, teológica e espiritual de resistência, a Apocalíptica. Embora a maior

parte de seus textos não tenha sido canonizada, é da Apocalíptica que se extraem os livros de *Daniel* e *Apocalipse de São João*, os quais são incorporados ao *Antigo* e ao *Novo Testamento* respectivamente. Depois da Apocalíptica, ainda em tempos da quinta grande reforma, também são considerados sagrados e passam a integrar o cânone bíblico o livro dos *Salmos* e os demais livros *Sapienciais* (*Provérbios*, *Lamentações*, *Eclesiastes*, *Ester*). Segundo o Portal Católico (2014), são considerados livros *Sapienciais* o livro de *Jó*, *Provérbios*, *Eclesiastes*, *Eclesiástico* e *Sabedoria*, sendo que *Salmos* e *Cântico dos Cânticos* também foram popularmente incorporados à lista. Ainda segundo o portal, os *Sapienciais* recebem esta classificação por serem livros que versam sobre a sabedoria divina, “que o homem vê atuando na criação, mas é incapaz de perscrutar” e que o atinge a partir da devoção. Com a inclusão dos *Sapienciais*, completa-se finalmente o *Antigo Testamento*, do qual emergem duas possibilidades de leitura, uma voltada para a justificação do poder e outra voltada para a defesa e promoção da vida;

6ª) sexta grande reforma (a tradução da Bíblia do hebraico para o grego) – esta reforma é marcada pelo processo de tradução dos livros bíblicos do hebraico para o grego, o que se deu por volta do ano 280 a.C. A primeira versão grega da Bíblia foi denominada de *Septuaginta* ou *Bíblia dos Setenta* (LXX), porque reza a lenda que ela havia sido engendrada por um grupo de setenta sábios judeus. Esta versão não se resumiu à tradução dos livros originalmente escritos em hebraico, mas também acrescentou novos livros, modificou a ordem em que eles apareciam na Bíblia hebraica e alterou algumas de suas partes com vistas a uma nova perspectiva de leitura. Entre os acréscimos, a *Septuaginta* inseriu sete novos livros – *Judite*, *Tobias*, *1 e 2 Macabeus*, *Sabedoria*, *Eclesiástico* e *Baruc* –, os quais, posteriormente, seriam incorporados à *Vulgata*, que se tornou a Bíblia oficial da Igreja Católica. Quanto ao ordenamento dos livros, *Rute* foi reposicionada após *Juízes*; e *Crônicas*, *Esdras* e *Neemias*, após *Reis*. Já com relação às alterações textuais, a *Septuaginta* reforçou a santidade, a pureza e o messianismo de Davi, além de ampliar os livros de *Ester* e *Daniel*. Esta Bíblia, correspondente à sexta e última grande reforma, foi bastante importante para a ampliação do cristianismo, pois passou a ser utilizada por comunidades cristãs primitivas fora da Palestina.

Ainda que em menores proporções quanto à seleção, alteração e tradução de textos, o surgimento de novas versões bíblicas oficiais não parou com a *Septuaginta*. Já no século IV, surge outra versão bíblica a ser comparada à *Bíblia dos Setenta* no que tange sua importância para a propagação do Cristianismo, trata-se da já citada *Vulgata*. Enquanto aquela foi escrita em grego; esta, por sua vez, foi concebida em latim e, devido à abrangência territorial de alcance desta língua, espalhou-se por toda a Europa. A *Vulgata* foi encomendada pelo Papa Damásio I e elaborada por São Jerônimo, cujo trabalho enfocou a seleção, revisão e tradução de textos bíblicos tanto do *Antigo* quanto do *Novo Testamento*. A versão escrita por São Jerônimo permaneceu por muito tempo como sendo o cânone bíblico oficial da Igreja Católica.

Outras versões bíblicas que merecem destaque são representadas pelos códices massoréticos: manuscritos em forma de livro que surgiram em substituição ao pergaminho com a finalidade de preservarem, de forma integral e fidedigna, os textos da Bíblia Hebraica. Segundo Edson de Faria Francisco (2001, p. 56)⁵⁷, em *Códices massoréticos: aspectos gerais*, estes códigos eram inicialmente produzidos a três mãos: um primeiro massoreta escrevia o texto consonantal; um segundo colocava os sinais de vocalização e de acentuação; e um terceiro inseria as notas de Massorá, um conjunto de notas distribuído pelas laterais e pelas margens superior e inferior dos fólios dos códices. Em *Textual Criticism of the Hebrew Bible (Crítica Textual da Bíblia Hebraica)*, Emanuel Tov (1992)⁵⁸ calcula que existam cerca de 6.000 manuscritos massoréticos produzidos durante a Idade Média, sendo que alguns deles são provenientes do período de maior atividade dos massoretas, o qual se deu por volta do século X, em Tiberíades, Israel, com os trabalhos desenvolvidos pelas famílias Bem Asher e Ben Naftali.

Francisco (2001, p. 65) ratifica a importância dos manuscritos massoréticos para o desenvolvimento do cânone bíblico ao afirmar que estes textos foram responsáveis por conferirem à Bíblia Hebraica uma maior definição textual, a qual contribuiu para que os manuscritos bíblicos pós-massoréticos apresentassem maior grau de uniformidade textual do que as variados manuscritos que o precederam.

⁵⁷ Linguísta e professor do departamento de Bíblia da Universidade Metodista de São Paulo – UMESP.

⁵⁸ Pós-doutor e professor do Departamento de Bíblia da Universidade Hebraica de Jerusalém.

Em última instância, a versão oficial da Bíblia cristã como a conhecemos hoje foi definida a partir dos concílios realizados pela Igreja ao longo de sua história. Segundo o jornal eletrônico *Baixada Católica* (2001), foram realizados 21 concílios ecumênicos, os quais tiveram a finalidade principal de definir a doutrina da religião, sendo eles: 1º Concílio de Niceia I – 325; 2º Concílio de Constantinopla I – 381; 3º Concílio de Éfeso – 431; 4º Concílio de Calcedônia – 451; 5º Concílio de Constantinopla II – 553; 6º Concílio de Constantinopla III – 680 a 681; 7º Concílio de Niceia II – 787; 8º Concílio de Constantinopla IV – 869 a 870; 9º Concílio de Latrão – 1123; 10º Concílio de Latrão II – 1139; 11º Concílio de Latrão III – 1179; 12º Concílio de Latrão IV – 1215; 13º Concílio de Lyon I – 1245; 14º Concílio de Lyon II – 1274; 15º Concílio de Viena/França – 1311 a 1312; 16º Concílio de Constança – 1418; 17º Concílio de Basileia/Ferrara/Florença – 1431 a 1442; 18º Concílio de Latrão V – 1512 a 1517; 19º Concílio de Trento – 1545 a 1563; 20º Concílio Vaticano – 1869 a 1870; 21º Concílio Vaticano II – 1962 a 1965.

Para maiores informações sobre as decisões tomadas em cada um dos 21 concílios, recomenda-se acessar o *website* do mesmo jornal eletrônico, mais especificamente o texto intitulado *Os 21 concílios ecumênicos da igreja*⁵⁹, publicado na edição de 7 de novembro de 2011. Para saber quais concílios abordaram questões relacionadas ao Diabo e o que se discutiu especificamente em cada um deles, recomenda-se a leitura do artigo *O Demônio: sim ou não?*, de Felipe Aquino (2013)⁶⁰, igualmente disponibilizado em formato eletrônico a partir do *website* da Editora Cleofas⁶¹,

Voltando às seis grandes reformas apontadas por *Dietrich* (2014), é possível perceber que, entre as diversas variáveis que marcaram o processo de composição da Bíblia, este livro foi iniciado sob a égide de duas grandes influências antagônicas entre si: de um lado, a influência tribal e camponesa, que, segundo o autor, trata-se da essência da Bíblia (a Bíblia-casinha), caracterizada pelo uso da fé como forma de

⁵⁹ <http://baixadacatolica.blogspot.com.br/2011/11/os-21-concilios-ecumenicos-da-igreja.html>

⁶⁰ Doutor em Engenharia Mecânica pela Universidade do Estado de São Paulo (UNESP) e mestre na mesma área pela Universidade Federal de Itajubá (UNIFEI). É Professor de História da Igreja do Instituto de Teologia Bento XVI, da Diocese de Lorena, e da Canção Nova. (AQUINO, 2014)

⁶¹ <http://cleofas.com.br/o-demonio-sim-ou-nao-eb-parte-2/>

promover “experiências de libertação e de resgate da dignidade”; do outro, a influência do opressor, que se valeu das diversas experiências de fé da região para engendrar uma versão bíblica oficial (a Bíblia-casarão), a qual, fundamentada no monoteísmo, serviu aos poderosos como instrumento de manipulação das massas e opressão.

A história de composição da Bíblia demonstra, portanto, que ela é um livro de contradições por essência, afinal, ela é fruto de um longo tempo de produção, das influências de crenças e literaturas de diferentes regiões e contextos sociais, dos anseios e ambições dos múltiplos autores que trabalharam em sua versão escrita, assim como das diferentes religiões que dela se serviram como paradigma da fé. É justamente nessas contradições e variáveis relacionadas ao seu processo de produção que reside toda a riqueza da Bíblia, uma verdadeira biblioteca erudita, que serve de referência para o estudo das mais diversas áreas do saber, como a História, a Sociologia, a Filosofia, a Política e, ao interesse desta tese em particular, a Literatura e a Teologia.

Para exemplificar as contradições bíblicas, Chaves (2008, p. 53-4) aponta contradições de dois aspectos: quanto à autoria e quanto ao próprio conteúdo dos textos. Em relação ao primeiro aspecto, o autor atenta para o fato de que nem todos os livros bíblicos foram escritos pela pessoa a quem os respectivos títulos atribuem autoria. É o que ocorre com o *Pentateuco*, por exemplo. Se todos os cinco livros que o compõem tivessem efetivamente sido escritos por Moisés, como seria possível, então, que ele, em *Deuteronômio*⁶², tivesse narrado seu próprio sepultamento? Ainda segundo o autor, o mesmo pode se especular

⁶² Então, subiu Moisés das campinas de Moabe ao monte Nebo, ao cimo de Pisga, que está defronte de Jericó; e o Senhor lhe mostrou toda a terra de Gileade até Dã; e todo o Naftali, e a terra de Efraim, e Manassés; e toda a terra de Judá até ao mar ocidental; e o Neguebe e a campina do vale de Jericó, a cidade das Palmeiras, até Zoar.

Disse-lhe o Senhor: Esta é a terra que, sob juramento, prometi a Abraão, a Isaque e a Jacó, dizendo: à tua descendência a darei; eu te faço vê-la com os próprios olhos; porém não irás para lá.

Assim, morreu ali Moisés, servo do Senhor, na terra de Moabe, segundo a palavra do Senhor.

Este o sepultou num vale, na terra de Moabe, defronte de Bete-Peor; e ninguém sabe, até hoje, o lugar da sua sepultura.

Tinha Moisés a idade de cento e vinte anos quando morreu; não se lhe escureceram os olhos, nem se lhe abateu o vigor. (Dt 34, 1-7)

acerca dos *Evangelhos* no *Novo Testamento*, os quais são intitulados *Evangelho segundo Lucas*, *segundo Mateus*, *segundo Marcos* e *segundo João*, porque possivelmente não foram escritos pelos apóstolos, mas sim *segundo* os seus ensinamentos. Essas discrepâncias apontam para a possível e provável intenção dos rabinos de divulgar a Bíblia enquanto Livro da Revelação – a palavra de Deus –, de modo a conquistar novos fiéis e concomitantemente suprimir o paganismo em prol da homogeneização da fé.

Quanto ao conteúdo dos textos, as contradições são inúmeras e estão distribuídas entre os vários livros tanto do *Antigo* quanto do *Novo Testamento*. Chaves (2008, p. 54-5) revela várias delas, das quais duas serão aqui registradas a título de exemplo. A primeira contradição ocorre entre o texto de *Isaías* – capítulo 45, versículo 7 – e o de *João*, no capítulo 1, versículo 5. No primeiro, lê-se: “Eu formo a luz, e crio as trevas; faço a paz, e crio o mal; eu o Senhor faço todas essas coisas”. Já no segundo, consta: “Deus é Luz, e não há nele treva nenhuma”. A segunda das contradições ocorre dentro da história de Moisés. Entre os dez mandamentos que ele recebe de Deus no Monte Sinai, está o de não matar. Entretanto, ao abandonar o monte, o próprio profeta encomenda o assassinato de 3 mil dos seus compatriotas: “E fizeram os filhos de Levi segundo a palavra de Moisés; e caíram do povo, naquele dia, uns três mil homens.” (Êx 32, 28). Tudo indica que ou Moisés, ou Deus, ou os próprios autores bíblicos foram incoerentes.

As contradições acima merecem destaque para justificar por que o arquétipo diabólico à luz do imaginário cristão – paradigma para a análise do objeto de estudo desta tese: o Diabo dos irmãos Grimm – merece ser questionado. Se, por um lado, a partir do discurso religioso, o Diabo surge para os fiéis como um personagem com contornos bem definidos; por outro, a partir da Bíblia, ele não emerge assim tão uniformemente, pois o personagem bíblico é igualmente fruto das diferentes variáveis – com destaque para as diferentes literaturas e crenças – que serviram de provisões para a composição desta coletânea de livros.

Feitas as considerações iniciais acerca da Bíblia, o presente capítulo subdivide-se nas seguintes seções secundárias: 1^a) *O Diabo bíblico: do livro ao arquétipo cristão*; 2^a) *O Diabo no Masdeísmo*; 3^a) *O Diabo na Patrística*; 4^a) *O Diabo dos teólogos, demonólogos e teóricos*. Na primeira delas, aborda-se o processo de formação do arquétipo diabólico no imaginário cristão e a presença do mal (nem sempre ou

quase nunca advinda do Diabo) em seu Livro Sagrado. Na segunda e terceiras subseções, discutem-se respectivamente as influências do Masdeísmo e da Patrística na composição do Diabo cristão; sendo o Masdeísmo escolhido por ter sido a concepção religiosa a partir da qual o Cristianismo herdou a crença em duas entidades distintas – uma para representar o bem e outra para representar o mal – e a Patrística por ter sido o movimento responsável pela institucionalização e consolidação dos preceitos e dogmas do Cristianismo moderno. Por fim, na quarta e última seção secundária deste capítulo, busca-se identificar as diferentes características com que o Diabo e entidades de representação semelhante surgiram ao longo dos tempos, e em diferentes contextos religiosos, conforme as seguintes categorias: personalidade; aspectos físicos e sexualidade; objetivos e métodos; concepções acerca do Inferno e dos seus residentes. Para esta tarefa, o trabalho é norteado por estudos de diferentes teólogos, demonólogos e teóricos, devidamente identificados, juntamente com suas obras, na respectiva subseção.

2.1 O DIABO BÍBLICO: O LIVRO E O ARQUÉTIPO CRISTÃO

Segundo o livro de *Gênesis*, Deus criou o céu e a terra. Assim, todos os seres, as plantas, a luz, a escuridão, a água, enfim, tudo o que faz parte do mundo foi criação divina. Esse processo todo levou seis dias. Até que, no sétimo, tendo tudo concluído, Deus finalmente descansou.

A terra se transformou em um paraíso, conhecido como Éden, que abrigou os primeiros homens criados por Deus, ou melhor, o primeiro homem e a primeira mulher, respectivamente: Adão e Eva. Dada a criação destes, consoante à interpretação cristã, não demorou muito para que o mal também tivesse origem. Tal acontecimento se deu a partir de uma árvore plantada no meio do jardim em Éden, a árvore do conhecimento do bem e do mal. Em relação a ela, Deus advertiu Adão: “Você pode comer todas as árvores do jardim. Mas não pode comer da árvore do conhecimento do bem e do mal, porque no dia em que dela comer, com certeza você morrerá.” (Gn 2,17)

Eis que se dá a primeira aparição na Bíblia de um personagem associado pelo imaginário cristão ao Diabo: a serpente. Aqui, vale ressaltar que o nome Diabo não aparece no *Antigo Testamento*. A serpente e outros personagens que serão apresentados ao longo desta seção aparecem como sombras daquele em função da tradição religiosa

e do *Apocalipse de São João*, conforme se discutirá na sequência. Voltando ao caso da serpente, nessa sua aparição inicial, o animal já aparece utilizando um dos principais atributos que caracterizam o vilão do Cristianismo: o poder de persuasão. É a serpente quem tenta Eva a provar do fruto proibido e, conseqüentemente, a cometer o primeiro pecado da humanidade. Para que se possa compreender o processo de composição do arquétipo diabólico, vale observar como se dá esta cena:

A serpente era o mais astuto de todos os animais do campo que Javé Deus havia feito. Ela disse para a mulher: “É verdade que Deus disse que vocês não devem comer de nenhuma árvore do jardim? A mulher respondeu para a serpente: “Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: ‘Vocês não comerão dele, nem o tocarão, do contrário vocês vão morrer’”. Então a serpente disse para a mulher: “De modo nenhum vocês morrerão. Mas Deus sabe que, no dia em que vocês comerem o fruto, os olhos de vocês vão se abrir, e vocês se tornarão como deuses, conhecedores do bem e do mal”. Então a mulher viu que a árvore tentava o apetite, era uma delícia para os olhos e desejável para adquirir discernimento. Pegou o fruto e o comeu; depois o deu também ao marido que estava com ela, e também ele comeu. Então abriram-se os olhos dos dois, e eles perceberam que estavam nus. Entrelaçaram folhas de figueira e fizeram tangas. (Gn 3,1-7)

Em sua fala, o suposto Diabo sob forma de serpente busca ludibriar Eva, desmentindo a promessa divina. Ele afirma categoricamente que provar do fruto proibido não acarretaria em morte. Além disso, ele busca chamar atenção para o grande “benefício” que tal alimento proporcionaria: homem e mulher se tornariam deuses, conhecedores do bem e do mal.

É factível o poder de persuasão da serpente, tanto que Adão e Eva acabam por contrariar as ordens divinas e, influenciados pelas palavras do tentador, provam do fruto proibido. Até mesmo o modo como Eva passa a olhar para o fruto proibido é alterado após a fala do réptil. Se antes não havia nada de extraordinário no fruto que a fizesse pensar em

subverter os desígnios divinos, após o discurso de seu interlocutor, o fruto se torna algo praticamente irresistível: “*Então a mulher viu que a árvore tentava o apetite, era uma delícia para os olhos e desejável para adquirir discernimento.*”

Após o pecado original, homem e mulher recebem os primeiros castigos impostos por Deus. Ela passa a sofrer com as dores do parto e se torna submissa ao marido, enquanto ele é condenado a uma vida sofrida, trabalhando arduamente e sofrendo de uma fome insaciável. Não obstante, o gênero humano é expulso do paraíso, tendo que, a partir de então, lutar para se redimir do pecado e reconquistar a paz. Enfim, eis que surge o mundo dos homens e todas as mazelas nele existentes.

Na tradicional leitura cristã da história da criação do mundo, o Diabo é a origem de todo mal. Esse raciocínio é amparado pela perspectiva de que Deus é uma entidade essencialmente benevolente e que os homens foram criados à sua imagem e semelhança: “*Façamos o homem à nossa imagem e semelhança.*” (Gn 1, 26) Assim sendo, as criaturas não poderiam ser diferentes de seu criador, não sendo pela existência de uma força contrária, ou seja, o Diabo. Nessa perspectiva, Adão e Eva não teriam se interessado pelo fruto proibido se não tivessem sido tentados pela serpente, sendo que esta é tradicionalmente considerada uma manifestação diabólica. Em suma, para os cristãos, enquanto Deus é sinônimo de benevolência, o Diabo é a personificação do mal.

O ponto de vista cristão em relação a Deus e ao Diabo enquanto entidades opostas, o bem e o mal como extremos um ao outro, pode ser contestado na própria Bíblia, mais especificamente no *Antigo Testamento*. No segundo livro de *Samuel* (24, 1-25)⁶³, por exemplo, é

⁶³ No entanto, Davi ficou preocupado por ter recenseado o povo, e disse a Javé: “Cometi um grande pecado! Javé, perdoa essa maldade do teu servo, pois cometi uma grande loucura!

Quando Davi se levantou de manhã, Javé havia transmitido esta mensagem ao profeta Gad, vidente de Davi: “Vá e fale a Davi: Assim diz Javé: Proponho a você três coisas; escolha uma, e eu a executarei”. Gad foi até o rei e o informou: “Você prefere três anos de fome no seu país; fugir três meses de seu inimigo que o perseguirá; ou três dias de peste para o seu país? Pense e decida o que devo responder àquele que me enviou”. Davi respondeu a Gad: “Estou numa grande angústia! Em todo caso, acho melhor cair nas mãos de Javé, pois a misericórdia dele é grande, do que cair na mão dos homens”. Então Javé enviou a peste sobre Israel, desde essa manhã até o dia marcado. De Dã até Bersabéia, morreram setenta mil homens do povo. (2 Sm 24, 10-15)

difícil se pensar em um Deus benevolente quando este condena à morte milhares de pessoas em função do erro de um único homem. Nessa passagem, Deus envia uma peste sobre Israel, a qual leva setenta mil homens à morte, em retaliação a um recenseamento realizado pelo Rei Davi; fato este considerado um grande pecado pelo Todo Poderoso, uma vez que não cabia ao homem contar o povo de Deus.

A aproximação entre o divino e o diabólico é ainda mais evidente no Livro de *Jó*. Se o Diabo é um tentador por natureza, Deus não parece ser menos tentador quando concorda com que Satã tente Jó para provar a integridade e devoção desse homem:

Certo dia, os anjos se apresentaram a Javé e, entre eles, foi também Satã. Então Javé perguntou a Satã: “De onde você vem?” Satã respondeu: “Fui dar uma volta pela terra”. Javé lhe disse: “Você reparou no meu servo Jó? Na terra não existe nenhum outro como ele: é um homem íntegro e reto, que teme a Deus e evita o mal”. Satã respondeu a Javé. “E é a troca de nada que Jó teme a Deus? Tu mesmo puseste um muro de proteção ao redor dele, de sua casa e de todos os seus bens. Abençoaste os trabalhos dele e seus rebanhos cobrem toda a região. Estende, porém, a mão e mexe no que ele possui. Garanto que ele te amaldiçoará na cara!” Então Javé disse a Satã: Pois bem! Faça o que você quiser com o que ele possui, mas não estenda a mão contra ele”. E Satã saiu da presença de Javé. (*Jó* 1,6-12)

Como pode se observar nas duas passagens supracitadas, no próprio Livro Sagrado dos cristãos, é possível se encontrar referências que põem em xeque o antagonismo existente entre a figura de Deus e do Diabo e, conseqüentemente, que relativizam os conceitos de bem e mal. Essa ideia é ainda mais explorada na Literatura Pós-Iluminista e, aqui, volta-se a lembrar do polêmico *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago.

Voltando à busca por personagens bíblicos que se destacam na composição do arquétipo diabólico sob a ótica do Cristianismo moderno, ainda no *Velho Testamento* encontra-se a história do bode

expiatório. Em Levítico⁶⁴, capítulo 16, por intermédio de Moisés, Deus ordena que Arão expie os pecados sobre um bode e, posteriormente, solte-o no deserto como emissário. Em *O Bruxo do Cosme Velho decretou a morte do Diabo*, Ferraz (2010, p. 4) afirma que “uns indicam o bode expiatório como sendo Jesus, porque ele carrega as culpas e é morto no deserto; outros defendem que o bode expiatório é o Diabo, já que ele é o responsável pela culpa dos humanos, pois fez os primeiros pais pecarem, o primeiro Adão falhar.” Embora ambas as leituras sejam plausíveis, não há como negar que a imaginação popular se apegou à segunda delas, pois nas descrições mais recorrentes acerca do Diabo, ele é imaginado com patas, chifres e, inclusive, barbicha de bode.

Outras duas aparições reveladoras em relação ao arquétipo diabólico na Bíblia se dão nos *Evangelhos*, nos quais o personagem tenta Jesus enquanto este jejua no deserto em preparação para o início efetivo de sua atividade messiânica, e no *Apocalipse*, no qual a história do Anjo Caído é revelada a João por meio de um anjo celestial.

Conforme o *Evangelho segundo Lucas*, “Jesus tinha cerca de trinta anos quando começou sua atividade pública”. (Lc 3,21). Antes de disseminar a palavra de Deus entre os homens, contudo, Jesus foi conduzido pelo Espírito Santo ao deserto, onde jejuou e foi tentado pelo Diabo durante quarenta dias. Abaixo, segue o texto de Lucas:

Então o diabo disse a Jesus: “Se tu és Filho de Deus, manda que essa pedra se torne pão.” Jesus respondeu: “A Escritura diz: ‘Não só de pão vive o homem’.” O diabo levou Jesus para o alto. Mostrou-lhe por um instante todos os reinos do mundo. E lhe disse: “Eu te darei todo o poder e riqueza desses reinos, porque tudo isso foi

⁶⁴ Arão trará o novilho da sua oferta pelo pecado e fará expiação por si e pela sua casa.

Também tomará ambos os bodes e os porá perante o Senhor, à porta da tenda da congregação.

Lançará sortes sobre os dois bodes: uma, para o Senhor, e a outra, para o bode emissário.

Arão fará chegar o bode sobre o qual cair a sorte para o Senhor e o oferecerá por oferta pelo pecado.

Mas o bode sobre que cair a sorte para bode emissário será apresentado vivo perante o Senhor, para fazer expiação por meio dele e enviá-lo ao deserto como bode emissário. (Lv 16, 6-10)

entregue a mim, e posso dá-lo a quem eu quiser. Portanto, se te ajoelhares diante de mim, tudo isso será teu.” Jesus respondeu: “A Escritura diz: ‘Você adorará o Senhor seu Deus, e somente a ele servirá’.” Depois o diabo levou Jesus a Jerusalém, colocou-o na parte mais alta do Templo. E lhe disse: “Se tu és Filho de Deus, joga-te daqui para baixo. Porque a Escritura diz: ‘Deus ordenará aos seus anjos a teu respeito, que te guardem com cuidado’. E mais ainda: Eles te levarão nas mãos, para que não tropeces em nenhuma pedra’.” Mas Jesus respondeu: “A Escritura diz: ‘Não tente o Senhor seu Deus’.” Tendo esgotado todas as formas de tentação, o diabo se afastou de Jesus, para voltar no tempo oportuno. (Lc 4, 3-13)

Nos *Evangelhos*, novamente o Diabo aparece como o tentador, só que, desta vez, ele não é bem-sucedido. O episódio mostra que, diferentemente de Deus, que tradicionalmente é visto como um ser perfeito, o Diabo está sujeito ao erro e ao insucesso. Esse Diabo errante e vencido também é revisitado pela Literatura acessada pelo público infante-juvenil, como ocorre em *A Criança Vendida para o Diabo* (apud FERRAZ, 2007, p. 232-5), conto popular folclórico francês.

No conto, um menino tem a sua alma vendida ao Diabo pelos próprios pais, os quais recebem como pagamento alimento e tudo mais que era necessário para saírem da miséria em que viviam. Depois de ter abandonado seu lar para viver como mendigo, uma vez que se negava a desfrutar a fartura oferecida pelo Diabo, o menino da alma vendida desafia o tentador a se transformar em um camundongo. Tão logo o Diabo concretiza a autotransformação, o menino o prende dentro de um saco. Para livrar aquele que estava preso, a condição exigida pelo menino é que o Diabo abraze mão da sua alma, ou seja, que quebrassem o pacto firmado com seus pais. Assim, no conto folclórico francês, o Diabo é derrotado, não pelo filho de Deus, mas por uma simples criança.

Em *Apocalipse*, o leitor toma conhecimento da origem do Diabo. Este, que era um dos anjos do Senhor, foi expulso do Reino do Céu após organizar uma rebelião contra seu criador. Assim informa o texto:

Aconteceu então uma batalha no céu: Miguel e seus Anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão

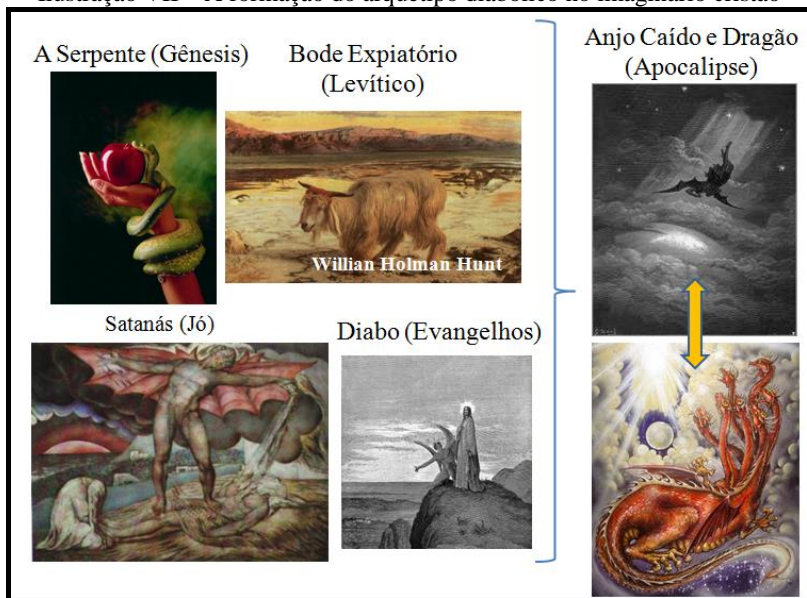
batalhou juntamente com os seus Anjos, mas foi derrotado, e no céu não houve mais lugar para eles. Esse grande Dragão é a antiga Serpente, é o chamado Diabo ou Satanás. É aquele que seduz todos os habitantes da terra. O Dragão foi expulso para a terra, e os Anjos do Dragão foram expulsos com ele. (Ap 12, 7-9)

No *Apocalipse de São João*, como pode se observar acima, é colocado para o leitor de forma bastante explícita que o Dragão, a Serpente, Diabo e Satanás são manifestações de uma mesma entidade. Não obstante, o Diabo é claramente apontado como o responsável por todo o mal. Em uma linguagem metafórica, o texto aponta o Diabo como o responsável pelo castigo de Eva (as dores do parto), acusa-o de tentar promover a morte do menino Jesus, atribui a ele a culpa pelos pecados dos homens e, conseqüentemente, pelas mazelas mundanas:

Apareceu no céu um grande sinal: uma Mulher vestida com o sol, tendo a lua debaixo dos pés, e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas. Estava grávida e gritava, entre as dores do parto, atormentada para dar à luz. Apareceu, então, outro sinal no céu: um grande Dragão, cor de fogo. Tinha sete cabeças e dez chifres. Sobre as cabeças sete diademas, Com a cauda ele varria a terra parte das estrelas do céu, jogando-as sobre a terra. O Dragão colocou-se diante da Mulher que estava para dar à luz, pronto para lhe devorar o Filho, logo que ele nascesse. Nasceu o Filho da Mulher. Era menino homem. Nasceu para governar todas as nações com cetro de ferro. Mas o filho foi levado para junto de Deus e de seu trono. (Ap 12, 1-5)

O anagrama abaixo ilustra os personagens dos diferentes livros bíblicos que contribuíram para a formação do arquétipo do Diabo segundo a ótica do Cristianismo, o qual, considerando a Bíblia como um livro integrado e escrito sob inspiração divina, encontra no *Apocalipse* a principal fundamentação teórica para justificar tal simbiose:

Ilustração VII – A formação do arquétipo diabólico no imaginário cristão



(GOOGLE, 2014, montagem nossa)

Por fim, vale destacar que, no mesmo *Apocalipse*, também se encontra uma descrição física do Diabo bem detalhada, pelo menos em relação a uma das suas formas (a Besta ou o Dragão): sete cabeças, dez chifres, diademas sobre as cabeças e calda. A partir dessas características, o imaginário popular e a arte deram origem a muitas outras imagens para o personagem, sendo que a mais recorrente é, sem dúvida, a de um ser horrendo, de pele vermelha ou escura, com chifres, rabo em forma de seta, armado com um tridente e cheirando a enxofre.

Mesmo diante das inúmeras interpretações heterodoxas acerca da figura diabólica, o que a história revela é que houve um nítido interesse por parte da Igreja cristã por instrumentalizar o Diabo para fins evangelizadores. Em *O Diabo: artifício do bom na luta contra o mal*, Leniram Rocha Carvalho (2007, p.1)⁶⁵ afirma que, até o século VI, a imagem do Diabo estava precipuamente associada às representações

⁶⁵ Aluno do Programa de Pós-graduação em Letras, com área de concentração em Cultura, Educação e Linguagens, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), sob a orientação da Prof. Dra. Rita de Cássia Mendes Pereira.

clássicas do anjo caído: livre de traços físicos horrendos ou aparência assustadora, apenas com um sorriso irônico, mas desprovido de capacidade para interferir de forma autônoma na relação entre Deus e os homens; sendo que “a evolução das representações clericais sobre o diabo, na Idade Média, está associada com o avanço do processo de evangelização”.

Ainda segundo o autor, a edificação de uma imagem extremamente negativa e malevolente para o Diabo se torna necessária principalmente a partir do século XII, quando o Cristianismo vê seu poder, até então consolidado, sendo ameaçado pelas divergências e contestações religiosas próprias do período. Assim, o medo, promovido a partir da figura diabólica, converte-se em “uma arma a favor da unidade do pensamento” (CARVALHO, 2007, p.2). Ferraz (2012a, p. 191-2) aponta para a mesma tese quanto à instrumentalização da figura diabólica ao afirmar que “a crença na existência do Diabo é, portanto, um dogma de fé. Se uma pessoa não acredita em Deus, ela é atea, mas se não acredita no Diabo é igualmente atea. Tanto os sem-Deus como os sem-Diabo são ateus”.

Quanto às informações extraídas da Bíblia acerca do vilão do Cristianismo ou personagens a ele associados, o que se observa é a existência de uma acentuada discrepância entre o conteúdo do *Velho* e do *Novo Testamento*. Neste, é possível se pensar em um Diabo dotado de maior autonomia, como ocorre nos *Evangelhos*, quando ele surge para dissuadir Cristo de sua atividade messiânica, tentando-o no deserto em um dos momentos de maior privação a que o filho de Deus é submetido ao longo de sua passagem na terra. Por outro lado, o Deus do *Novo Testamento* surge como uma entidade essencialmente benevolente, ao ponto de sacrificar o seu próprio filho em prol da salvação da humanidade, a qual vinha perecendo diante da caótica realidade do mundo em que foi inserida dada a consumação do pecado original. Nas próprias palavras de Jesus, o caráter benevolente do Pai aparece de forma bem acentuada, como se pode observar em várias partes do conhecido *Sermão da Montanha*, em *As bem-aventuranças*, por exemplo:

Bem-aventurados os humildes de espírito, porque deles é o reino dos céus.

Bem-aventurados os que choram, porque serão consolados.

Bem-aventurados os mansos, porque herdarão a terra.

Bem-aventurados os misericordiosos, porque alcançarão misericórdia.

Bem-aventurados os limpos de coração, porque verão a Deus.

Bem-aventurados os pacificadores, porque serão chamados filhos de Deus.

Bem-aventurados os perseguidos por causa da justiça, porque deles é o reino dos céus.

Bem-aventurados sois quando, por minha causa, vos injuriaram, e vos perseguirem, e, mentindo, disserem todo mal contra vós.

Regozijai-vos e exultai, porque é grande o vosso galardão nos céus; pois assim perseguiram aos profetas que viveram antes de vós. (Mt 4, 2-12)

Não obstante, além da paixão de Cristo, não há registro de nenhum episódio funesto envolvendo homens cuja autoria possa ser atribuída diretamente a Deus no *Novo Testamento*, tal qual ocorre em vários dos livros do *Velho*, a exemplo do já mencionado livro de *Samuel* (24, 1-25), quando Deus lança uma peste fatal sobre milhares de pessoas em retaliação ao recenciamento ordenado por Davi.

No *Velho Testamento*, por sua vez, o Diabo não demonstra nenhuma autonomia para praticar o mal, o que se pode constatar de forma bem explícita no também já mencionado livro de *Jó*, quando ele sugere que Deus coloque seu servo à prova e, para tanto, conta com o consentimento divino para desgraçá-lo de todas as maneiras imagináveis: “Estende, porém, a mão, e toca-lhe em tudo quanto tem, e verás se não blasfema contra ti na tua face.” (Jó 1, 11).

Se o Diabo precisa contar com o aval divino para provocar o caos na vida dos homens, tal qual o fez com Jó, não seria ele apenas uma espécie de prestador de serviços para o Todo Poderoso? Neste caso, não seria então Deus, ao invés do Diabo, a origem de todo o mal? Tomando como base o *Antigo Testamento*, os questionamentos que ora são levantados demonstram-se um tanto quanto plausíveis. Em outras palavras, nesta parte da Bíblia, emergem as imagens de um deus que pratica o mal – ou também o mal - e de um diabo cuja esfera de atuação encontra-se limitada pelos poderes divinos.

Os Evangelhos e o livro de *Jó* são apenas exemplos, pois essas antinomias entre os livros do *Velho* e do *Novo Testamento* se proliferam

por vários outros livros bíblicos e, por conseguinte, convertem-se na força motriz para inúmeras e infindáveis discussões teológicas e demonológicas no que tange os papéis atribuídos pelo Cristianismo a Deus e ao Diabo, assim como no que tange a dualidade com que as igrejas cristãs abordam os conceitos de *bem e mal*.

Em sua obra *El olvido del diablo (O olvido do diabo)*, Ricardo Piñero Moral (2006)⁶⁶ ratifica a incoerência desse antagonismo absoluto entre Deus e o Diabo, o bem e o mal, pregado pelo Cristianismo moderno quando se toma como base o *Velho Testamento*:

A defesa intransigente do monoteísmo faz com que os textos veterotestamentários sejam implacáveis no que diz respeito ao poder de Deus. Nada pode enfrentar o seu poder sem consequências. As primeiras "apariciones" textuais do Maligno nos oferecem uma imagem - às vezes esquecida - do Diabo essencialmente como uma criatura, como um anjo criado por Deus, mais do que isso, como um ser a serviço de Deus, de modo que qualquer indício de dualismo desaparece completamente. (MORAL, 2006, p. 24, tradução nossa)⁶⁷

Steve Wells (2010)⁶⁸ levanta a mesma problemática em sua obra *Drunk with Blood: God's killings in the Bible (Embriagado com sangue: as mortes de Deus na Bíblia)*. Na verdade, ele sustenta a tese de que Deus tem muito mais mortes em sua conta do que o Diabo com base em uma coleta de dados efetuada a partir de cada um dos livros bíblicos,

⁶⁶ Professor titular de Estética e Teoria das Artes, da Universidade de Salamanca (Espanha), e membro do Centro de Estudos de Cultura Medieval, da Universidade de São Petersburgo (Rússia). (MORAL, 2006)

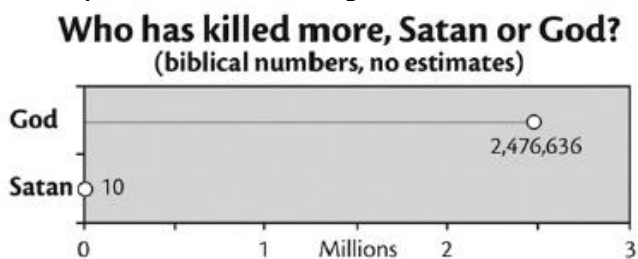
⁶⁷ La defensa a ultranza del monoteísmo hace que los textos veterotestamentarios sean implacables con respecto al poder de Dios. Nada puede enfrentarse a su poder sin consecuencias. Las primeras "apariciones" textuales del Maligno nos ofrecen una imagen, a veces olvidada, del diablo esencialmente como criatura, como ángel creado por Dios, con lo que cualquier atisbo de dualismo desaparece absolutamente, pero además como un ser al servicio de Dios. (MORAL, 2006, p. 24)

⁶⁸ Jornalista e autor britânico, que viveu entre 1960 e 2009. Ficou conhecido por seu jornalismo provocativo, exposto diretamente aos seus leitores através do seu blog *Dwindling in Unbelief (Desaparecendo na descrença)*.

tanto do *Novo* quanto do *Velho Testamento*, a qual lhe possibilita atribuir números finais a essas mortes, assim como apontar seus respectivos autores.

O curioso é que, levando em conta apenas os números bíblicos, Wells (2010, p.17)⁶⁹ responsabiliza o Diabo por apenas 10 mortes, sendo estas as mortes dos sete filhos e das sete filhas do já mencionado Jó. Ainda assim, ele ressalta que o Diabo é, na realidade, um coautor, posto que divide a autoria dessas mortes com Deus, tendo em vista que este o permitiu providenciá-las como parte de uma aposta. Por outro lado, no que diz respeito às mortes de autoria divina (incluindo as dos filhos e filhas de Jó, considerada a sua coautoria), o jornalista alega emergir da Bíblia um número total de 2.476. 636, conforme pode se observar abaixo:

Gráfico 1 – Número de mortes provocadas por Deus e pelo Diabo conforme o registro bíblico



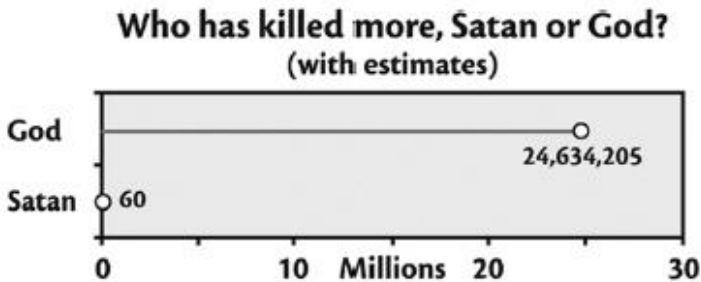
(WELLS, 2010, p.18)

Esses números crescem à medida que Wells passa a considerar também os episódios de mortes presentes na Bíblia que não contam com registro numérico, assim como números de mortos que julga subestimados. No caso do Diabo, a conta sobe para 60; já no caso de Deus, chega-se a uma estimativa surpreendentemente maior, sendo este responsabilizado por um número de 24.634.205 mortes:

⁶⁹ How many did Satan kill in the Bible?

I can only find ten, and even these he shares with God, since God allowed him to do it as a part of a bet. I'm talking about the seven sons and three daughters of Job. (WELLS, 2010, p. 17)

Gráfico 2 – Número de mortes provocadas por Deus e pelo Diabo conforme a estimativa de Steve Wells



(WELLS, 2010, p. 19)

O número 60, em referência às mortes provocadas pelo Diabo, é atingido levando em conta que, além dos filhos e filhas de Jó, a Bíblia também registra a morte de seus escravos. Tendo em vista que Jó era um homem rico – "Possuía sete mil ovelhas, três mil camelos, quinhentas juntas de bois e quinhentas jumentas; era também mui numeroso o pessoal ao seu serviço, de maneira que este homem era o maior de todos os do Oriente." (Jó, 1,3) –, Wells (2010, p.18) estima que ele tenha tido, ao menos, 50 escravos. Assim, as mortes da prole de Jó somada às mortes de seus serviçais resultam no novo número contabilizado.

A divergência numérica ainda maior no caso divino é compatível com o número de episódios funestos registrados na Bíblia que envolvem este personagem. Enquanto que o Diabo aparece diretamente envolvido em casos de morte apenas no episódio de *Jó*; Deus, por sua vez, atua como carrasco em várias passagens. A título de exemplo, serão comentadas a seguir duas delas: uma envolvendo mortes de número não declarado (o episódio da arca de Noé); e outra envolvendo mortes de número subestimado (o massacre dos midianitas). As escolhas destas passagens também se justificam pelo fato de a primeira delas envolver o maior número de mortes entre as estimativas efetuadas por Wells e, no caso da segunda, pelo fato de ela apresentar a divergência mais acentuada entre o número de mortes constante no registro bíblico – seis – e o número estimado pelo jornalista: 200 mil (uma diferença de 199.994 mortes).

A história da Arca de Noé, registrada no livro de *Gênesis* (mais especificamente, do capítulo 6 ao 8), é muito difundida pelo Cristianismo, cujo discurso se preocupa em acentuar a aliança que Deus

promove com o homem através de Noé e sua família: um recomeço para a vida que aquele havia planejado para a humanidade e que havia sido tomada em função do pecado original. Entretanto, pouco se comenta acerca das tantas outras vidas que foram consumidas em prol da consolidação desta aliança. Vale lembrar que, no episódio, Deus surgiu para Noé recomendando-lhe a construção de uma arca para que este, juntamente com sua família e alguns animais, pudesse se salvar de um dilúvio que seria lançado sobre os homens corrompidos; dilúvio este que acabou por varrer da terra todos os demais seres que não se encontravam na embarcação: “Assim, foram exterminados todos os seres que havia sobre a face de terra; o homem e o animal, os répteis e as aves dos céus foram extintos da terra; ficou somente Noé e os que com ele estavam na arca.” (Gn 7, 23)

Uma vez que Deus matou todos na terra – exceto Noé e sua família – e que o dilúvio aconteceu acerca de 2.400 anos antes de Cristo, Wells (2010, p. 35, tradução nossa)⁷⁰ chega à conclusão de que houve 20 milhões de mortes: um número bastante generoso para aquela que considera a primeira matança na face da terra.

Em se tratando da passagem bíblica que registra a história da arca de Noé, o autor acentua três características divinas que nela se revelam: a arbitrariedade, a incoerência e o arrependimento; as quais contrariam explicitamente o que sustenta a tradição cristã, mais especificamente, os dogmas cristãos que pregam a benevolência e a perfeição como dois dos principais atributos divinos.

Quanto à arbitrariedade e à incoerência, o jornalista inglês faz uso de ironia para sustentar que a pena capital sobre praticamente todos os homens da terra foi muito severa, mesmo diante da maldade que Deus alegou existir no coração deles (este sim parece tê-la consigo mediante tão descabida pena); e, ao mesmo tempo, incoerente, posto que Deus repreende a violência humana com uma atitude tão ou mais violenta do que estaria ao alcance de qualquer um deles:

⁷⁰ OK, so God drowned every person on earth except for Noah and his family. How many would that be?

Well, the flood was supposed to have happened about 2400 BCE, and the human population was somewhere around 20 million at the time. (McEvedy and Jones 1978, p. 344 apud WELLS, 2010, p. 35)

Os homens eram perversos, eles tinham maus pensamentos, e toda a terra foi violentada e corrompida. Então o que Deus deveria fazer?

Bem, você pode pensar que ele começaria com uma escola para ensinar as pessoas a se comportarem, encaminhá-los-ia para um aconselhamento, faria com que eles ficassem interessados em outras coisas – como beisebol ou algo assim. Qualquer coisa que livrasse suas mentes de maus pensamentos. Mas não. Deus decidiu eliminar todos. Foi o melhor que ele poderia fazer naquela época. (Ele estava tendo maus pensamentos.)

Toda a terra foi preenchida com violência, então Deus matou tudo na terra. (Pelo menos ele encontrou uma solução não-violenta para o problema.) (WELLS, 2010, p.33-4, tradução nossa)⁷¹

O arrependimento divino, por sua vez, é explícito no próprio texto bíblico: “E o senhor aspirou o suave cheiro e disse consigo mesmo: Não tornarei a amaldiçoar a terra por causa do homem, porque é mau o desígnio íntimo do homem desde a sua mocidade; nem tornarei a ferir todo vivente como o fiz.” (Gn 8, 21). E, a partir deste fragmento de *Gênesis*, Wells encerra a análise do episódio da Arca destacando o quanto Deus, além de malevolente, foi imperfeito nesta ocasião. Para ele, Deus reconhece a maldade como algo inerente ao ser humano, assim como reconhece a impossibilidade de alterar essa realidade mesmo diante da dizimação dos corrompidos; não tendo, portanto, atingido seu objetivo ao promover o dilúvio e a aliança com Noé: “Deus se arrepende de ter criado os humanos porque eles tinham maus pensamentos. Portanto, ele mata todos. Então ele se arrepende de tê-los matado porque

⁷¹ Humans were wicked, they had bad thoughts, and the whole earth was violent and corrupt. So what’s a good God to do?

Well, you might think he’d start a school to teach people how to behave, have them go to counseling, get them interested in other stuff —like baseball or something. Anything to get their minds off their bad thoughts.

But no. God decided to drown them all. It was the best he could think of at the time. (He was having bad thoughts.)

The whole earth was filled with violence, so God killed everything on earth. (At least he found a nonviolent solution to the problem.) (WELLS, 2010, p.33-4)

eles (ainda) têm maus pensamentos. (Pelo menos ele resolveu o problema!)” (WELLS, 2010, s.p., tradução nossa.)⁷²

O massacre dos midianitas, cujo título bíblico é *A vitória sobre os midianitas*, está registrado no livro de *Números*, capítulo 31. A história começa quando Deus surge para Moisés e lhe ordena uma vingança contra aquele povo. Os motivos não são expostos de momento, mas o profeta obedientemente envia para a guerra mil homens de cada uma das tribos de Israel (doze mil ao todo), os quais acabam triunfantes. Na batalha em si, os guerreiros de Moisés tiram a vida de todos os adversários homens em idade adulta, além de atear fogo em todas as suas cidades. Entre os assassinados, o texto bíblico cita os nomes dos reis midianitas Evi, Requem, Zur, Hur e Heba; e também Balaão, filho de Beor. Eis o número seis inicialmente contabilizado por Wells. Contudo, o número de mortes aumenta após o retorno das tropas a Israel, sendo que elas levam consigo todas as mulheres, crianças, animais e bens remanescentes de seus adversários, os quais são colocados à disposição de Moisés e do sacerdote Eleazar. O profeta, no entanto, ordena ainda que sejam assassinadas todas as mulheres que já houvessem iniciado sua vida sexual, assim como todas as crianças do sexo masculino, sob a justificativa de impedir com que elas contaminassem o povo de Deus com o pecado:

Indignou-se Moisés contra os oficiais do exército, capitães dos milhares e capitães das centenas, que vinham do serviço da guerra.

Disse-lhes Moisés: Deixastes viver todas as mulheres?

Eis que estas. Por conselho de Balaão, fizeram prevaricar os filhos de Israel contra o Senhor, no caso de Peor, pelo que houve a praga entre a congregação do Senhor.

Agora, pois, matei, dentre as crianças, todas as do sexo masculino; e matai toda mulher que coabitou com algum homem, deitando-se com ele.

Porém todas as meninas, e as jovens que não coabitaram com algum homem, deitando-se com

⁷² God regrets making humans because they have bad thoughts. So he kills them all. Then he regrets killing them because they (still) have bad thoughts. (At least he fixed the problem!) (WELLS, 2010, s.p.)

ele, deixai-as vivas para vós outros. (Nm 31, 14-18)

As contradições bíblicas e religiosas são, mais uma vez, evidentes no episódio supracitado. Biblicamente, vemos mais uma vez Moisés ordenando uma chacina, sendo que ele havia promovido entre seu povo o mandamento divino que proibia a prática do assassinato. Se o mandamento provém de Deus, este também acaba caindo em contradição. No que tange o discurso religioso, mais uma vez a benevolência e a compaixão próprias do Deus cristão podem ser contestadas. Não bastasse encomendar a morte dos homens adultos, em um segundo momento, ele não poupa nem mulheres e crianças.

Wells (2010, p. 117, tradução nossa)⁷³ vai mais além ao condenar a entidade divina e, de forma irônica, cogita se o verdadeiro interesse pela chacina não tenha sido o de promover uma orgia, afinal, somente as virgens foram poupadas e Moisés foi claro ao explicar o motivo de sua recomendação: “deixai-as vivas para vós outros”. Levando em conta que o texto bíblico indica que foram 32 mil as mulheres sobreviventes, o jornalista finaliza estimando em 200 mil o número de mortes.

Voltando à contagem do número total de mortes na Bíblia, na segunda edição de *Drunk with blood*, o autor britânico chega a novos números com a inclusão dos livros deuterocanônicos e apócrifos entre as referências de sua pesquisa. Vale lembrar que aqueles são livros integrantes da Vulgata de São Jerônimo e que foram reconhecidos como autênticos – isto é, escritos sob inspiração divina – pela igreja católica no Concílio de Trento, em 1546. Desse modo, o número de mortes ocasionadas por Deus com registro bíblico sobe de 2.476.636 para 2.821.364; e o número de mortes estimadas, de 24.634.205 para 25 milhões. A tabela com todas as mortes contabilizadas por Wells (2013), assim como a menção aos livros e episódios de onde foram extraídas, pode ser vista no **Anexo VII** da presente tese.

Os episódios discutidos ao longo desta seção revelam que biblicamente há muito mais indícios para contestar a benevolência divina do que para ratificar a malevolência diabólica; portanto, a

⁷³ This is a Bible story that everyone should know.

It begins with God telling Moses to take vengeance on the Midianites. (He doesn't say for what, but I guess it was for the sex and dinner party that brought on God's 25th killing.) (WELLS, 2010, p. 117)

pergunta que fica é: de onde provém a imagem do Diabo enquanto vilão e carrasco da humanidade conforme sustenta o cristianismo? É claro que seria um tanto quanto leviano pensar em uma única origem para esta imagem, a qual pressupõe uma concepção dualista do *bem* e do *mal* ou de Deus e do Diabo. Do mesmo modo, seria inviável explorar os inúmeros contextos que a ela deram origem. Entretanto, os indícios históricos revelam com segurança que sua principal fonte de inspiração tenha sido o Masdeísmo (Zoroastrismo) persa, cujo princípio dualista foi se consolidando cada vez mais na cultura judaica e, posteriormente, cristã a partir da Patrística, conforme se abordará nas duas seções imediatamente seguintes.

2.2 O DIABO NO MASDEÍSMO

Em seu artigo *O demônio entre a religião e a religiosidade cristã: o legado oriental para um monoteísmo de percepção dualista*, Ronaldo Amaral (2011, p.421)⁷⁴ sustenta que toda religião é resultante de um sincretismo. No caso específico do Cristianismo, o autor afirma que tanto no caso dos textos que deram origem ao *Novo Testamento*, como no caso da Literatura patrística, as religiões cristãs fizeram uso de outras tradições teológicas e filosóficas para que, através de um *corpus* de erudição e abarcamento cultural maiores, pudessem disputar espaço com religiões e correntes filosófico-teológicas mais complexas de seu tempo.

Assim, por mais paradoxal que parece ser, o Cristianismo (monoteísta) tanto refutou quanto assimilou tradições e pensamentos religiosos predecessores para construir sua própria identidade. Entidades divinas ou cultuadas nesses outros contextos foram inseridas no universo cristão – ainda que de forma velada, ou sob outras designações, ou *status* –, conferindo ao Cristianismo certo aspecto de religião politeísta. Entre suas fontes de simultânea inspiração e recusa, estavam: o Arianismo, o Gnosticismo, o Idolatrismo, o Helenismo, o Masdeísmo (Zoroastrismo), o Maniqueísmo e, já mais próximo de sua disseminação transcontinental, o próprio Judaísmo. (AMARAL, 2011, p. 422-3)

⁷⁴ Possui graduação e doutorado em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. É professor adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS. Tem experiência na área de História, com ênfase em História e Imaginário, atuando principalmente com os seguintes temas: imaginário, literatura e cultura.

Constatado que o Cristianismo, assim como qualquer outra religião, também foi invariavelmente afetado por processos de ordem sincrética, três questões surgem de imediato em face do objetivo de se compreender o surgimento do arquétipo diabólico no imaginário cristão: 1) Qual é exatamente a contribuição do Masdeísmo para que o Diabo seja compreendido como vilão e entidade malevolente? 2) Por que a concepção vinda desta, e não de outra religião, é aquela que foi assimilada? 3) Como Cristianismo e Masdeísmo entraram em contato em tempos de comunicação tão remota? Para uma melhor compreensão dos fatos e uma melhor organização textual, dar-se-á continuidade a esta seção respondendo a tais questionamentos em ordem inversa, ou seja, do último para o primeiro.

Como Cristianismo e Masdeísmo entraram em contato em tempos de comunicação tão remota? – As circunstâncias iniciais que deram origem ao contato do povo de Israel com os persas são registradas na Bíblia, no episódio que é mais conhecido entre os cristãos como a história do cativo na Babilônia e que pode ser lido no *Segundo Livro de Reis*, capítulo 25.

Conta o *Livro de Reis* (2Rs 25,8) que Jerusalém foi invadida pelos babilônicos no sétimo dia do quinto mês, do ano décimo nono, de Nabucodonosor, rei da Babilônia. Após queimar as casas, tomar os bens e destruir o Templo dos hebreus, Nabucodonosor e suas tropas os conduziram para a Babilônia. Alguns judeus ainda ficaram na terra de Judá, os quais, segundo Luiz da Rosa (2013)⁷⁵, em *Queria saber sobre o cativo na Babilônia*, tratavam-se apenas de idosos e deficientes físicos, sendo esta uma estratégia de guerra típica da época para fazer com que os exilados se desarticulassem e tivessem sua rebeldia contida.

O primeiro contado do povo de Israel com os persas se deu justamente no período do exílio, quando estes invadiram e conquistaram a Babilônia no ano de 539 a.C. Para os judeus, a principal repercussão desse acontecimento foi o fim do cativo, uma vez que o rei persa, Ciro II, permitiu-lhes o regresso a Jerusalém, assim como a reconstrução do Templo (o chamado Período do Segundo Templo).

Os registros históricos indicam que o tempo de permanência dos israelenses na Babilônia foi de 50 anos, considerando o tempo compreendido entre a primeira deportação em massa (598 a.C.) e a

⁷⁵ Bacharel em Filosofia (1990), pelo Instituto Filosófico Franciscano, e em Teologia (1994), pelo Instituto Teológico Hierosolimitano, de Jerusalém. É mestre em Ciências Bíblicas pelo Instituto Bíblico de Roma (2000)

liberdade concedida por Ciro assim que este chegou ao local. Entretanto, as relações entre persas e judeus não se esgotaram neste íterim, muito pelo contrário, conforme sustenta Dionísio Oliveira Soares (2009, p. 5)⁷⁶, em *As influências persas no chamado judaísmo pós-exílico*, “o contato da cultura persa e das concepções religiosas expressas pelo Zoroastrismo com os judeus se deu especialmente após o evento do exílio judaico na Babilônia.”

O mesmo Soares (2009, p. 5) afirma que há inscrições deixadas pelos sucessores de Ciro – Dario I (522-486 a.C.), Xerxes I (486-465 a.C.) e Artaxerxes II (404-359 a.C.) – as quais revelam que o Masdeísmo (Zoroastrismo) foi adotado como religião oficial de todo o império. Não obstante, o autor também afirma que, com o domínio persa sobre a Babilônia, promoveu-se uma revolução cultural e religiosa que se estendeu por diversos povos e impérios: Arábia, Síria, Judá, Egito e Grécia. Essa amplitude leva à conclusão de que os judeus, povo com o qual os persas estabeleceram um contado ainda mais estreito devido ao cativeiro na Babilônia e seus respectivos desdobramentos, foram ainda mais afetados pelos aspectos culturais e religiosos destes, com destaque especial para a concepção dualista própria do Masdeísmo, a partir da qual *bem* e *mal*, Deus e Diabo, passaram a ser compreendidos como realidades antagônicas à luz da fé popular. Essa compreensão, mais tarde, foi legada ao Cristianismo, o qual incorporou em sua doutrina as bases do Judaísmo a partir dos livros da *Torah*, os quais foram introduzidos em seu livro sagrado e canônico: a Bíblia.

Por que a concepção dualista do Masdeísmo, e não a de outra religião, é aquela que foi assimilada? – O Cristianismo primitivo defendia e divulgava a existência de um deus único e benevolente e, para explicar as adversidades ou mazelas existentes no mundo, apegava-se à tese de que era a ausência divina aquilo que as provocava. Em outras palavras, o mal era interpretado como a ausência do bem. Aos poucos, esse dogma foi se tornando insuficiente, tendo em vista que os homens o sentiam e o experimentavam, muitas vezes, na mesma intensidade daquele bem que se supunha divino por essência.

Amaral (2011, p. 423) afirma que, paralelamente à existência de uma religião formal, existe uma religiosidade que é vivida, de modo que os dogmas religiosos costumam ser superados – ainda que, muitas

⁷⁶ Bacharel e Licenciado em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Mestre e Doutorando em Teologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). (SOARES, 2009)

vezes, de forma inconsciente – diante das necessidades particulares de um grupo ou pessoa em situações de forte emoção, nas quais o indivíduo acessa as cosmovisões e sensibilidades presentes em seu inconsciente. Se os Pais da Igreja e a tradição clássica sistematizada por Platão explicavam o mal como a ausência do bem ou de Deus, as pessoas comuns, sem acesso ou capacidade para compreender as complexas elucubrações filosóficas ou teológicas, sentiam e viviam o mal de uma forma tão intensa que o dogma lhes era insuficiente para explicar a realidade de suas próprias experiências, servindo apenas para atestar a si próprio. É o que sustenta Oronzo Giordano (1983, p.8)⁷⁷ em sua obra *Religiosidad Popular en la Alta Edad Media (Religiosidade popular na Alta Idade Média)*.

Para responder aos questionamentos acerca da origem de um mal tão humano, tão presente e tão experimentado, fez-se necessária, então, uma explicação mais palpável. Para tanto, nada melhor do que substituir um dogma de natureza tão abstrata por um elemento personificado. Eis que, por iniciativa popular, a resposta foi encontrada no Masdeísmo persa, cuja concepção dualista sustentava a existência de dois seres de naturezas e propósitos opostos: um deles, representando a origem e a manifestação bem; o outro, por sua vez, a origem e representação do mal. O Cristianismo primitivo, por sua vez, não poderia admitir a existência de um deus opositor e absoluto, capaz de fazer frente a Deus, por isso evitou discutir a questão da origem do mal ou apresentou explicações pouco convincentes. Por outro lado, a imagem do Diabo enquanto ser essencialmente malevolente, a qual se edificou sobre a concepção dualista persa, foi cada vez mais ganhando espaço em meio à religiosidade dos cristãos.

Qual é exatamente a contribuição do Masdeísmo para que o Diabo seja compreendido como vilão e entidade malevolente? – O Masdeísmo se tornou a religião oficial do Império Persa no século VI a.C. a partir dos registros escritos e dogmas que lhe foram legados por Zoroastro, reconhecido pelos fiéis como profeta e reformador da religião, e que teria vivido entre os séculos IX e XI a.C. É por cause dele que o Masdeísmo também é reconhecido como Zoroastrismo. (SOARES, 2009, p. 2)

⁷⁷ Pesquisador e autor de livros sobre a Idade Média. Entre suas obras, estão *Religiosidad popular en la Alta Edad Media (Religiosidade popular na Alta Idade Média)* e *Higiene y buenas maneras en la Alta Edad Media (Higiene e boas maneiras da Alta Idade Média)*.

Soares (2009, p. 2) informa que o livro sagrado do Zoroastrismo, a *Avesta*, contém apenas um quarto do seu volume original e que sua forma escrita teria sido concluída apenas no século V ou VI d.C., com base em tradições antigas que foram preservadas por um rígido processo de transmissão oral. A versão final do livro contém 17 hinos, os quais teriam sido compostos por Zoroastro a partir de revelações que lhe foram feitas por *Ahura Mazda*, o Senhor da Sabedoria e deus supremo do Zoroastrismo.

O mesmo Soares (2009, p. 3-4) informa que, na parte mais antiga da *Avesta* (o *Yasna*), confere-se a *Ahura Mazda* a condição de único deus, fonte de tudo o que há de bom no universo, considerado a causa original de todas as coisas. Esse princípio imutável que a tudo faz existir é reconhecido no Zoroastrismo como *asha* (equivalente ao *lógos* grego). Entretanto, os iranianos antigos também consideravam a existência de um princípio que negava *asha*: o *druj* (“mentira” ou “falsidade”). Ao reconhecer estes dois princípios, Zoroastro difundiu uma crença dualista que considerava, de um lado, a existência de *Ahura Mazda*, defensor de *asha* (o bem); e, de outro, a existência de *Angra Mainyu*, a representação do *druj* (o mal).

O antagonismo entre os conceitos de *bem* e *mal*, assim como a existência de seres que os originam e representam, foi, sem dúvida, a maior influência exercida pelo Maseísmo sobre o Cristianismo. Como afirma Amaral (2011, p. 225), “se trocássemos o nome de *Ahura Mazda* por Deus Pai ou Jesus, e déssemos ao deus maligno *Angra Mainyu* ou *Arimã* o nome de “demônio” ou “diabo”, teríamos a espantosa impressão de estarmos discorrendo sobre a fé e as entidades cristãs”.

Não obstante, o Zoroastrismo considerava a existência de um mundo material, de tempo limitado, e um mundo imaterial, relativo à eternidade. No mundo material, é que se daria a batalha dos dois princípios, a qual seria concluída com o triunfo de *Ahura Mazda* e o lançamento de *Angra Mainyu* ao abismo. A partir de então, os mortos ressuscitariam e seriam submetidos ao juízo e, assim, teria início o mundo da imaterialidade.

Do mesmo modo que se observa uma nítida semelhança entre *Ahura Mazda* e *Angra Mainyo* com o deus e o diabo cristãos, também é notória a semelhança entre os mundos material e imaterial com as ideias cristãs de Céu (o Paraíso) e Inferno. O próprio termo *paraíso*, empregado na Septuaginta, é derivado do termo *pairidaeza*, encontrado na *Avesta* persa: “o termo *avesta pairidaeza*, familiarizado ao antigo

persa *paridaida* e ao medo *paridaiza*, é recebido no grego como *parádeisos*: é com este termo que a Septuaginta traduz a narrativa da Criação no Genesis, certamente com toda a significação social e ideológica que exprimia para a sociedade persa.” (SOARES, 2009, p. 4)

As referências históricas, conceituais e ideológicas reunidas ao longo da presente seção ratificam a ampla influência exercida pelo *Masdeísmo* persa sobre o Cristianismo, mais precisamente, sobre a consolidação do arquétipo diabólico no imaginário cristão. Não fosse assim, seria pouco provável que o Diabo assumisse um papel tão marcante enquanto ser malevolente, vilão e responsável por todas as mazelas humanas, pois, biblicamente, são poucos ou inexistentes os indícios que apontam para esta interpretação.

2.3 O DIABO NA PATRÍSTICA

Nos primeiros séculos após a passagem de Jesus Cristo pelas mediações de Israel, o Cristianismo ainda precisava se firmar enquanto religião diante de toda a heterogeneidade em termos de religiosidades e religiões que compunham este mesmo espaço e período, com destaque para o Judaísmo ainda prevaiente. Foi com o intuito de se organizar institucionalmente, assim como evitar a prosperidade dessas outras religiosidades e religiões, as quais reconhecia como pagãs, que o Cristianismo começou a formar sua Literatura teológica através destes que hoje são designados como os Padres da Igreja (ou Pais da Igreja, ou Padres Apostólicos).

A Patrística diz respeito ao período de praticamente oito séculos em que se concentraram os trabalhos dos primeiros Padres da Igreja, entre eles: São Atanásio, São Basílio, São Cirilo de Jerusalém, São João Crisóstomo, São Ambrósio e São Jerônimo. A respectiva designação – lembrando que o termo latino *padre* encontra tradução literal no termo português *pai* – foi-lhes atribuída justamente por eles terem sido os precursores do Cristianismo, o que também se deve ao fato de serem eles os que estavam cronologicamente mais próximos dos apóstolos de Jesus.

Conforme registram José Luis Illanes⁷⁸ e Josep Ignasi Saranyana⁷⁹ (2012, p. 20), em *Historia de la Teologia (História da*

⁷⁸ Doutor em Sagrada Teologia pela Pontifícia Universidade Lateranense (Itália). Doutor em Direito pela Universidade de Navarra (Espanha). Professor

Teologia), de início, os Padres Apostólicos se expressavam mediante cartas e homílias, cujos conteúdos remetiam de um modo muito familiar as experiências por eles vividas dentro da própria Igreja. Entretanto, já no século II, esses textos deram lugar a uma primeira literatura teológica propriamente dita, de caráter apologético e, ao mesmo tempo, defensivo, em face das inúmeras críticas que autores pagãos dirigiam à fé cristã; literatura esta em cujo conteúdo destacava-se um diálogo vibrante entre fé e razão, mais precisamente, entre fé cristã e cultura pagã.

Ainda segundo os autores, do século III ao V, a cristianização de mundo helenístico e romano foi se consolidando, mas ainda havia motivos para os Padres Apostólicos não cessarem sua intensa produção bibliográfica teológica: o desenvolvimento das comunidades cristãs, a conversão de pessoas com amplo conhecimento da filosofia e retórica greco-romanas, a aparição de seitas e heresias que discutiam o conteúdo da fé. Era necessário tanto alimentar a fé dos novos cristãos quanto evitar com que ela fosse contestada. Assim, juntamente com o Cristianismo, foi se consolidando uma teologia cristã, garantindo sua unidade, vitalidade e coerência.

Desta primeira fase do Cristianismo institucionalizado, à qual se confere a designação de Patrística, ainda é possível distinguir três fases, conforme apontam Illanes e Saranyana (2012, p. 19-20):

- 1ª) etapa de iniciação e formação da Teologia patrística (final do século I até o início do século IV) – é a época dos Padres Apostólicos e dos Padres Apologistas, dos primeiros escritos anti-heréticos e dos primeiros ensaios de tratados ou exposições teológicas;
- 2ª) idade de ouro da Patrística (séculos IV e V) – época de maior paz devido ao cessar das perseguições e de um maior amadurecimento no pensamento cristão;
- 3ª) etapa final (do final do século V até o século VIII) – fim da Era Patrística com a transição da Antiguidade Tardia para a Idade Média.

Os mesmos autores esclarecem que a etapa final da Patrística coincide com o fim da Idade Antiga e é demarcada pela queda do

de Teologia Dogmática, Teologia Fundamental e Teologia Espiritual da mesma universidade.

⁷⁹ Doutor em Filosofia e Letras pela Universidade de Salamanca (Espanha). Doutor em Teologia Sagrada pela Universidade de Navarra (Espanha). Professor de História da Teologia da mesma universidade.

Império Romano em sua parte oriental; remetendo, assim, à Patrística grega e à figura de São João Damasceno (675- 749 d.C). Ainda assim, a Teologia de fundamentação patrística perseverou por muitos anos no contexto greco-bizantino, mesmo que de um modo menos criativo em comparação com os séculos anteriores. Já na parte ocidental do Império, a Patrística latina sofreu um colapso mais abrupto em face da fusão entre a estrutura político-social desta parte do Império com os reinos germânicos então implantados. Esta síntese entre o latino e o germânico no século VIII é, por conseguinte, aquilo que demarca cronologicamente o término da Patrística e, ao mesmo tempo, a transmissão de sua Teologia a culturas posteriores. Conforme sustentam Illanes e Saranyana (2012, p. 21, tradução nossa)⁸⁰, “parece, com efeito, lícito falar de uma literatura patrística gala e visigótica.”

Se, por um lado, as religiões ou crenças dualistas – sobretudo, o Masdeísmo persa – introduziram na cultura popular de Israel o modo dualista de se encarar o bem e o mal, Deus e o Diabo; por outro, os Padres da Igreja foram os responsáveis por popularizá-lo no seio da comunidade cristã, ainda que isso significasse, se não a negação, ao menos a relativização do dogma mais absoluto do cristianismo: aquele que considera Deus como o onipotente e perfeito criador de todas as coisas.

Desse modo, a religião cristã começa a se consolidar a partir de um paradoxo teológico. Embora admitissem a existência de forças e entidades malevolentes, a Igreja e seus Padres não poderiam admitir que estas fossem capazes de fazer frente ao poder divino, tampouco que tivessem sido criadas por ele, sob a pena de estarem admitindo simultaneamente que o mal provém de Deus (considerado essencialmente benevolente) ou que este tivesse cometido um erro de cálculo na criação do universo ao engendrar seres que praticam o mal, o que comprometeria a tese da perfeição divina. Assim observa Sérgio Alberto Feldman (2007)⁸¹ em *A presença do Diabo no cotidiano medieval judaico: os ritos de passagem*:

⁸⁰ “parece, en efecto, lícito hablar de una literatura patrística gala y visigótica.” (ILLANES; SARANYANA, 2012, p.21)

⁸¹ Graduado em História pela Universidade de Tel Aviv (Israel). Mestre em História Social Medieval pela Universidade de São Paulo (USP) e Doutor em Antiguidade Tardia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor adjunto de História Medieval na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

A posição da Igreja é contraditória, mas, apesar de criticar certos exageros, é uma instituição que aceitou e utilizou-se de conceitos ligados ao Diabo. Desde a Antiguidade Tardia, os autores da Patrística, que definiram e conceituaram a teologia clássica cristã, debateram e advertiram sobre o Diabo. S. Jerônimo é uma das mais fortes referências. João Crisóstomo em Antioquia advertia seus paroquianos sobre os riscos do Diabo. Isidoro de Sevilha falava intensamente e extensamente sobre o Diabo. Agostinho não tem dúvidas, na sua ótica neo-platônica e cristã, de que o Diabo transita no mundo inferior, na Cidade dos homens. Cria-se o conceito de que se travava uma batalha entre as forças do Bem e do mal. (FELDMAN, 2007, p. 3)

Reconhecida a presença do dualismo nos primeiros tempos do Cristianismo, é possível reconhecer também, entre as diferentes teses desenvolvidas pelos Padres da Igreja, a presença de elementos que repercutem sobre a persistência desse dualismo no Cristianismo moderno e, por seguinte, sobre o arquétipo do Diabo enquanto ser essencialmente malevolente e carrasco da humanidade. A seguir, com base em *Pecado original e pecado das origens: de Santo Agostinho ao fim da Idade Média*, de Bernard Sesboüé⁸² e Vittorino Grossi⁸³ (2010, p. 144-79), destacar-se-ão alguns dos Padres mais influentes e suas respectivas teses para ratificar o que ora se afirma, sendo eles: São Agostinho, São Tertuliano, São Cipriano e São Ambrósio.

Santo Agostinho – Para Agostinho, a presença do mal no mundo está relacionada ao pecado. Fundamentado na Bíblia, este padre sustenta que, se Cristo veio ao mundo para salvar a humanidade, é porque todos os homens pecaram. Desse modo, Agostinho combate a tese da impecabilidade e do livre-arbítrio, sustentadas anteriormente por Pelágio, lembrando que a primeira corresponde à possibilidade de o homem viver sem pecar; e a segunda, ao fato de Deus ter legado a este o

⁸² Jesuíta e professor emérito da Faculdade de Teologia, do Centre-Sèvres (Paris).

⁸³ Agostiniano e professor emérito de Patrologia e Patrística, da Pontifícia Universidade Lateranense (Itália).

poder de decisão sobre a sua vida, cabendo exclusiva e livremente ao homem optar pelos caminhos que conduzem ao bem ou ao mal.

Santo Agostinho ainda fundamenta seu discurso no seguinte argumento: se o homem é ajudado por Deus para dar os passos corretos em sua trajetória pela terra, é então porque ele precisa da intervenção divina para querer e agir em conformidade com o bem, o que relativiza o suposto livre-arbítrio sustentado por Pelágio. Agostinho ainda se ampara na tradição cristã do batismo dos recém-nascidos para ratificar a sua leitura de que o ser humano já nasce no pecado. Não obstante, encontra nas figuras de Adão e Cristo um argumento para sustentar que a situação geradora deste pecado hereditário foi o erro cometido pelo primeiro homem, o qual decretou o fim do estado de graça existente no Éden, e a necessidade da intervenção divina através de Cristo para uma nova possibilidade de redenção: “Agostinho escreve no verão de 418 a obra sobre *A graça de Cristo e o pecado original*, em que apresenta Adão e Cristo como as duas ‘estirpes’ da humanidade, uma pecadora, a outra resgatada”. (SESBOÛÉ; GROSSI, 2010, p. 145).

Além do batismo, o padre também cita o matrimônio como outra tradição que comprova a natureza essencialmente pecadora do homem. Para ele, a contração deste sacramento produz dois efeitos: a transmissão da natureza, que é um bem; e a transmissão do vício da natureza, que é um mal. Assim, em consonância com a tese da hereditariedade do pecado, seu autor afirma que o vício da natureza tem seu criador – Adão – e seu salvador: Jesus Cristo, o filho de Deus.

Quanto aos motivos para a concretização do pecado original – e aqui se observa mais claramente o legado agostiniano para a formação do arquétipo diabólico no imaginário cristão –, o padre sustenta que estes não foram sexuais. Para Santo Agostinho, sua fonte está no orgulho e na avareza:

a) no orgulho, porque, ao invés de aceitar Deus com base na humildade e no amor, recebendo tudo o que Deus havia lhe reservado, inclusive sua própria condição humana, quis o homem se apropriar dos dons divinos. Desse modo, o homem recusou-se a ser semelhante a Deus, querendo ser igual a ele de fato. Nesta sua leitura, Agostinho faz uma menção direta a uma das figuras que compõem o arquétipo do Diabo, a serpente, interpretando que a fala do réptil em *Gênesis* – “Sereis como deuses” (Gn 3,5) – trata-se, na verdade, de um convite para o homem imitar Deus;

b) na avareza, considerada uma parte do orgulho, porque esta é considerada a raiz de todos os males, conforme se registra no *Primeiro Livro de Timóteo*: “A raiz de todos os males é, de fato, o amor ao dinheiro” (1Tm 6,10). Para Agostinho, a avareza é, na verdade, uma faceta do orgulho e, ao mesmo tempo, uma manifestação de inveja. Tem a ver com o orgulho, porque aquele que a detém almeja tudo para si, recusando-se a amar o próximo como a si mesmo; e com a inveja, porque que acarreta em um desejo de querer para si aquilo que é dos outros. “Se o orgulho foi o pecado de Adão, a avareza foi o de Caim, ao matar seu irmão por ciúme.” (SESBOÛÉ; GROSSI, 2010, p. 152).

As premissas supracitadas ratificam a presença do dualismo no Cristianismo primitivo, não somente entre a cultura popular, como também em meio aos próprios Padres da Igreja. Na Teologia de Santo Agostinho, fica muito claro que, de um lado, está Deus, representando toda a benevolência existente no universo; do outro, os homens, seres essencialmente pecadores e, portanto, que veiculam a maldade. No que concerne mais diretamente a influência deste padre sobre a construção do arquétipo diabólico no imaginário cristão moderno, a contribuição mais evidente está em trazer à tona dois atributos humanos – o orgulho e a avareza – os quais, com o passar do tempo, foram transmitidos ao Diabo por intermédio de outros personagens bíblicos associados a ele: a serpente do mito genesíaco, a qual incitou Eva a provar do fruto proibido para que, assim, pudesse se igualar a Deus em termos de conhecimento; e Lúcifer do *Apocalipse de São João*, o qual foi expulso por Deus do Reino Celeste, porque pessoalmente queria se equivaler a este, recusando sua condição de anjo subordinado.

São Tertuliano – este santo é o responsável pela teoria do traducianismo, a qual vem ao encontro da teoria do pecado original de São Agostinho, conferindo-lhe ainda mais plausibilidade. Para Tertuliano, a alma humana não era criada por Deus, mas transmitida de pai para filho a partir da alma do primeiro homem, ou seja, Adão. Esta tese emergiu, sobretudo, devido ao fato de, na época de sua criação, ser difícil para a mente humana assimilar uma teoria tão abstrata quanto aquela que sustentava a existência de um ser sem corpo. Desse modo, seu autor compreendia que a alma era corporal e que a alma individual provinha de uma única alma: aquela que Deus conferiu ao primeiro dos homens.

Com sua teoria, Tertuliano consegue ainda conferir um sentido mais preciso e menos contraditório para o batismo. Caso a alma não fosse proveniente do homem, mas sim de Deus, a necessidade de remissão de um recém-nascido estaria vinculada a uma maldade que, na verdade, seria proveniente do Supremo Criador. Por outro lado, considerando que a alma é um elemento essencialmente humano e transmitida de geração para geração, o batismo passa a se explicar como uma necessidade de redimir o homem do pecado que lhe é próprio e que está presente em todos os recém-nascidos como uma espécie de herança genética.

Desse modo, é possível se pensar em duas contribuições mais diretas do autor da teoria do traducianismo para o pensamento cristão moderno: a primeira delas está na desvinculação de maldade da figura divina, do mesmo modo que o fez São Agostinho; a segunda, na materialização dessa maldade em uma alma corpórea, o que pode ter contribuído para a construção de uma imagem igualmente corpórea para o Diabo, semelhantemente ao que ocorreu entre os maniqueus, os quais “utilizaram bastante o traducianismo para explicar a transmissão do princípio do mal ou das trevas, ligada ao elemento da matéria.” (SESBOÛÉ; GROSSI, 2010, p. 177).

São Cipriano – um dos temas contemplados nos textos de São Cipriano é também o batismo. Quanto ao tema, sua tese vem ao encontro da tese sustentada por São Tertuliano, pois Cipriano entendia ser necessário batizar as crianças justamente pelo mal que elas traziam consigo, não por terem cometido algum tipo de pecado – o que, no caso de um recém-nascido, seria, de fato, algo impossível –, mas sim pelo fato de elas terem o herdado de Adão através de uma espécie de contágio perpétuo. Sendo assim, este é mais um dos Padres e isentar Deus da culpa por qualquer tipo de maldade.

São Ambrósio – este santo apresenta pensamento consoante aos três outros citados anteriormente. Com São Agostinho, em particular, compartilha a ideia de que o pecado original foi cometido por orgulho; com os três simultaneamente, compartilha a ideia acerca da hereditariedade do pecado. Para São Ambrósio, cada ser humano carrega consigo o pecado de Adão.

O que ora se viu acerca dos trabalhos dos Padres da Igreja confirma que o arquétipo do Diabo enquanto ser malevolente e carrasco da humanidade tem suas raízes já no Cristianismo primitivo. Se, por um lado, não é possível encontrar na Patrística teses que discorram

especificamente sobre o Diabo ou demônios, tal qual ocorreu posteriormente na Demonologia; por outro, é possível observar nas teorias dos Padres da Igreja um nítido esforço de extrair da figura divina tudo o que remeta à maldade, algo que, tomando como base exclusivamente o *Velho Testamento*, seria dificilmente aceitável.

2.4 O DIÁBO DOS TEÓLOGOS, DEMONÓLOGOS E TEÓRICOS

Se a arte, em seu descompromisso com preceitos religiosos, dogmas e com a realidade por trás das histórias, faz de um personagem tão polêmico e controverso quanto o Diabo tema para as suas múltiplas manifestações – pintura, música, poema –, não poderiam aqueles que vislumbram a busca pela verdade ou origem das coisas olvidarem-se de contemplá-lo. Faz-se referência aqui a biógrafos, teólogos, demonólogos e a tantos outros pesquisadores que, desvencilhando-se dos ditames religiosos – alguns deles, a exemplo do já citado Giovanni Papini, sem se desvencilharem necessariamente da fé –, foram capazes de lançar um olhar crítico sobre o personagem, na ânsia por desvelar sua origem histórica, os motivos pelos quais ele criou raízes no imaginário popular e, sobretudo, o que o leva a ser, ainda hoje, tão temido.

Com esta proposta, merece destaque logo de início o próprio Giovanni Papini. O estudioso viveu entre 1881 e 1956, em Florença, na Itália, e foi o primeiro a sistematizar uma hermenêutica acerca do grande vilão do Cristianismo. Chama atenção o fato de Papini ter sido inicialmente cético e, ao longo de sua vida, ter se convertido ao Cristianismo. No entanto, foi já nesta fase que escreveu *O Diabo: apontamentos para uma futura diabolologia*, na qual se observa nitidamente que a adesão à religião não o impediu de investigar o personagem com muito senso crítico e, até mesmo, certa tendência à busca por argumentos capazes de contestar a visão excessivamente negativa com a qual ele é tradicionalmente visto no meio cristão. Na verdade, Papini buscar ressaltar que Deus e o Diabo não são realidades assim tão antagônicas, que ambos desfrutaram de relações “muito mais cordiais de quanto se imagina” (PAPINI, s.d., p. 8). Esta abordagem, sustentada a partir de uma relação – de início, aparentemente paradoxal – entre fé e criticidade, é ironicamente revelada pelo autor sob a forma de dedicatória na própria obra:

Este livro é dedicado a todos os amigos que não sejam secretamente um pouco inimigos e a todos

os inimigos que poderiam vir a ser, porventura amanhã, novos amigos.

Mas eu dedico sobretudo àqueles leitores, próximos ou longínquos, que estejam munidos ao mesmo tempo de bom entendimento e de boa fé. (PAPINI, s.d., p. 10)

Das teorias de Papini, destacar-se-á na seção seguinte a da trindade diabólica, por ter sido ela de uma originalidade ímpar e, como tal, servindo de referência para o trabalho de tantos outros autores que o sucederam, como o do argentino Alberto Cousté⁸⁴.

É de Cousté, a propósito, a segunda obra, dentre aquelas que visam a uma abordagem investigativa e heterodoxa do Diabo, a ganhar destaque na presente tese. Trata-se de *Biografia do Diabo: o Diabo como a sombra de Deus na história*. Tal destaque se dá, sobretudo, pelo fato de Cousté ter recorrido às mais distintas esferas do saber e da cultura para engendrar tão complexa e enigmática biografia: as tradições medievais orais; a literatura fantástica; a História; a Teologia; a Demonologia, de Papini; o folclore; a Patrística; entre outros campos de estudos filosóficos e religiosos. O resultado é uma obra que apresenta os múltiplos perfis assumidos pelo seu protagonista nas distintas culturas ao longo dos séculos até sua atual configuração na sociedade, principalmente, na cultura ocidental.

Alberto Cousté nasceu em Buenos Aires, em 1940, e passou a residir na Espanha a partir de 1969, onde veio a falecer no ano de 2010. Autor de *Jarana* (1968), *El Tarot o la Maquina de Imaginar* (1972) e *Figura* (1973), também escreveu volumes sobre a vida e a obra dos escritores Pablo Neruda e Julio Cortázar. No que tange a sua *Biografia do Diabo*, em nota para a edição espanhola, Cousté (1996, p. 8) afirma que a obra se limita a registrar a terrível presença de seu protagonista na vida e nos sonhos da humanidade e a verificar que esse lugar de exceção lhe foi destinado porque, a exemplo de Deus, é impossível ignorar a evidência de sua sacralidade. Em seguida, revela que tal evidência deve

⁸⁴ Romancista e ensaísta nascido na Argentina em 1940. Mudou-se para a Espanha no final dos anos sessenta, onde escreveu e publicou a maioria de seus livros. (COUSTÉ, 1996). Cousté veio a óbito em 2010, deixando um grande legado de poemas a textos críticos. Em 1996, seu livro de poemas intitulado *El difícil tiempo nuevo (O difícil tempo novo)* recebeu o Prêmio de Poesia da Universidade Popular de Cartagena (Espanha).

ser encarada como uma aventura pessoal e que, para ele, o âmbito reservado a ela são “os intermináveis vales e colinas, as especulações e as bibliotecas da literatura fantástica (COUSTÉ, 1996, p. 6).”

A investigação do escritor argentino foi organizada dentro de sua obra em três partes: a primeira delas diz respeito à natureza do Diabo; a segunda, à história deste; e a terceira, aos diversos nomes atribuídos ao personagem. Considerados seu grande volume e sua abrangência investigativa, não seria possível, tampouco pertinente, sintetizar e comentar nesta tese cada uma delas. Sendo assim, aborda-se na sequência a parte relativa à natureza do Diabo. A escolha se dá pelo fato de esta ter relação mais estreita com o presente objeto de pesquisa, pois revela as múltiplas faces com as quais o Diabo se apresentou no curso da história e nas mais ambivalentes crenças espalhadas pelo mundo; e também porque contempla sumariamente os temas investigados nas outras duas partes da biografia, como o já citado resgate histórico do personagem, além dos diversos nomes ou distintos personagens que têm relação com sua forma arquetípica.

Por fim, outro pesquisador que merece atenção especial neste momento é o já citado Harold Bloom, com sua obra *Anjos Caídos*, precipuamente, pela grande contribuição da sua tese das três categorias para se compreender o processo de formação do arquétipo diabólico no imaginário cristão. Bloom nasceu em 1930 e vem desempenhando papel singular enquanto crítico literário, contemplando em suas discussões desde escritores clássicos – como Shakespeare, Dante e Milton – até autores de *best-sellers* contemporâneos, como Joanne Kathleen Rowling, da série *Harry Potter*. Para ele, as religiões ocidentais costumam misturar três categorias sem critérios muito bem definidos: demônios, diabos e anjos caídos. Essas três categorias repercutem diretamente no processo simbiótico de composição do personagem Diabo na crença popular cristã, eis a importância de uma maior compreensão acerca delas.

Giovanni Papini (s.d.), Alberto Cousté (1996) e Harold Bloom (2008), com suas respectivas obras *O Diabo: apontamentos para uma futura diabolologia*, *Biografia do diabo: o diabo como a sombra de Deus na história* e *Anjos Caídos*, foram tomados como amostra para que fosse possível explorar nesta seção como o Diabo é abordado no contexto heterodoxo, mais especificamente, entre os teólogos, demonólogos e teóricos; com especial atenção para os seguintes aspectos: personalidade, aspectos físicos e sexualidade, inferno e seres infernais,

objetivos e métodos. A partir deles, outros autores e obras que gozam de liberdade em relação aos ditames religiosos – devidamente apresentados no capítulo *Referências* e em notas de rodapé ao longo desta seção caso não tenham sido anteriormente anotados – também foram consultados com a mesma finalidade, sendo eles:

- a) Joan O'Grady (1991), com a obra *Satã: o Príncipe das Trevas*;
- b) Carlos Alberto Figueiredo (2000), com *O Diabo no imaginário cristão*;
- c) Jacques Collin de Plancy (1863), com *Dictionnaire Infernal: répertoire universel*;
- d) Silvana de Gasperi (2010), com *Convergências literárias: as visões do Paraíso nos textos apócrifos de Enoque e Isaías e na Divina Comédia*;
- e) Solange Ramos de Andrade e Daniel Lula Costa (2011), com *O Inferno de Dante e a simbologia do sétimo círculo*;
- f) Dante Alighieri (2003), com *A Divina Comédia*;
- g) Francesco Maria Guazzo (2001), com *Compendium maleficarum*;
- h) Georges Minois (2003), com *História do Riso e do Escárnio*.

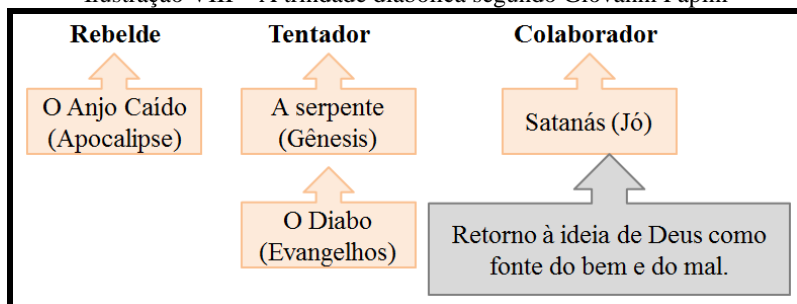
Por fim, vale esclarecer ainda que alguns dos autores supracitados fazem menção a outros autores ao longo de suas obras, inclusive a alguns dos Padres da Igreja, como Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, sendo que estes, por conseguinte, também serão invariavelmente aqui abordados.

2.4.1 A trindade diabólica

A teoria da trindade diabólica, de Giovanni Papini, é fomentada a partir de uma das muitas especulações existentes em relação à personalidade do Diabo e ao seu surgimento. Na teoria em questão, assume-se a concepção do Diabo enquanto ser que vislumbra imitar Deus – o seu criador – em todas as circunstâncias. Esta concepção pode inclusive ser tomada como um argumento para sustentar a aproximação do personagem Diabo, dos *Evangelhos*, com o Anjo Caído, do *Apocalipse de São João*. Nesse sentido, o Diabo teria se rebelado contra Deus por querer assumir a condição divina de criador, possuindo reino e criaturas próprias.

Sendo então o Diabo um imitador de Deus, Papini (s.d., p. 35) também o reconhece como uma entidade que se manifesta em três pessoas distintas, uma cópia adaptada daquilo que os cristãos reconhecem como a Santíssima Trindade. Assim, o Diabo se manifesta: como Rebelde, a criatura que quer substituir o criador; como Tentador, que convida os homens a imitar Deus, tal qual aparece para Jesus nos *Evangelhos*; e como Colaborador, o qual, com o consentimento divino, responsabiliza-se por atormentar os homens na Terra e no Inferno. É sob este aspecto que o Diabo se converte no avesso da terceira pessoa da Trindade, o Espírito Santo ou o Consolador. O esquema abaixo ilustra a tese do autor italiano:

Ilustração VIII – A trindade diabólica segundo Giovanni Papini



Segundo Papini (s.d., p. 35), as três pessoas da trindade diabólica correspondem, na verdade, ao avesso das três pessoas da trindade divina: “o Pai cria e Satã destrói; o Filho resgata e Satã escraviza; o Espírito Santo ilumina e consola, ao passo que Satã entenebresce e tortura”. Não se pode esquecer que isso tudo ocorre com o consentimento divino, de modo a ratificar a visão atenuada com a qual Papini enxerga o Diabo em comparação com a tradição cristã. Se este é malevolente, assim não seria se aquele não o tivesse autorizado, o que pode levar à conclusão de que o Diabo não faz outra coisa senão cumprir com o papel que lhe está reservado.

2.4.2 Da personalidade

A crença em seres sobrenaturais, sejam eles benevolentes ou malevolentes, acompanha a história da humanidade, tanto nas comunidades mais primitivas, com suas culturas e crenças não

institucionalizadas, quanto nas primeiras organizações religiosas. Anterior ao engendramento desses seres, contudo, é o reconhecimento da existência de forças criadoras e destruidoras (o conflito universal), às quais, com o passar do tempo, foram sendo associados os conceitos de *bem e mal*.

A incapacidade humana de esclarecer e dominar os fenômenos da natureza foi o que impulsionou a crença em um ser superior (ou grupo de seres superiores) de poder inigualável, ao qual o homem deveria se subordinar e recorrer para garantir a sua sobrevivência na terra. Estes fenômenos naturais – por vezes, avassaladores – também careciam de explicação quanto à sua origem; culminando, assim, na crença em um segundo grupo de seres, oposto ao primeiro e que visava à destruição do mundo e seus residentes. Conforme sustenta O’Grady⁸⁵ em *The Prince of Darkness (Satã: o Príncipe das Trevas)*:

O conceito de conflito universal tem sido manifestado de inúmeras maneiras diferentes, fazendo parte inclusive das histórias e lendas dos povos em todos os tempos e lugares. Os mitos descrevendo o conflito pertencem não apenas aos sistemas primitivos e profundamente religiosos, mas também às comunidades primitivas de todas as eras. As experiências dos homens a respeito das duras forças da natureza, forças que encaravam como sendo muito mais poderosas do que eles próprios, fizeram com que povoassem seu mundo com espíritos do mal, que tentavam lhes causar dano. As figuras de demônios registram uma existência bastante longa na mente humana. Em busca de proteção, os homens voltavam-se para os bons espíritos ou, mais frequentemente, para o maior de todos os bons espíritos, o qual, segundo o pensamento dos homens, com certeza iria lutar por eles. O maior dos adversários deste espírito do bem era então concebido como o autor de toda a maldade que assediava seu mundo. (O’GRADY, 1991, p. 11-2)

⁸⁵ Formada em Política, Filosofia e Economia pela Universidade de Oxford. Tem desenvolvido várias pesquisas sobre religiões e publicados livros a respeito do tema, tais quais *The Prince of Darkness (Satã: o Príncipe da Trevas)* e *Early Christian Heresies (As mais recentes heresias do cristianismo)*.

Diante da realidade retratada acima, é possível constatar que a forma assumida pelo Diabo no imaginário cristão moderno foi altamente contagiada pela ideia de conflito universal e da concentração de todas as forças aniquiladoras em uma única entidade. Para Harold Bloom (2008, p. 17), demônios são existentes em todas as culturas de que se têm registro, mas a forma peculiar como os cristãos modernos enxergam o Diabo tem origem no Império Persa com o Zoroastrismo, cuja influência sobre o Cristianismo se iniciou no período do cativeiro na Babilônia.

Segundo Bloom (2008, p. 19-20), embora conte com a palavra “Satã”, a Bíblia hebraica não conta com a ideia de um anjo caído, diabo ou chefe de demônios. Esta ideia foi, na verdade, concebida a partir de Zoroastro, o qual difundiu a existência de um ser que concentrava em si toda a malevolência. Angra Mainyu, que posteriormente ficou conhecido por Ahriman, era considerado por Zoroastro o Espírito do Mal. Nogueira também aponta para essa origem:

Durante e após o Cativeiro na Babilônia, os judeus entraram em contato com o masdeísmo persa, influência determinante para a corporificação de uma demonologia futura. A doutrina de Zoroastro baseava-se num permanente conflito dos princípios gêmeos do Bem e do Mal, *Spenta Mainyu* (o Espírito Benfazejo), identificado com o criador *Ahura Mazda*, e *Angra Mainyu* (o Espírito Destruidor): mostrando uma oposição, mais por opção que por natureza. (NOGUEIRA, 2000, p. 19)

O Cristianismo não se apegou, obviamente, à ideia da irmandade. Por outro lado, jamais se olvidou de uma figura singular para representar a origem do mal, tal qual ocorria no Zoroastrismo persa. Se no imaginário popular cristão moderno o Diabo surge como um personagem com contornos mais ou menos definidos; um olhar mais atento, contemplando diferentes contextos históricos e geográficos do mundo, demonstra quantas ambivalências existem, na verdade, em torno desse mesmo personagem. É justamente esta seara de culturas e respectivas formas de enxergar o Diabo o que Cousté (1996) busca resgatar em sua *Biografia do Diabo*, sendo que, na sequência, dar-se-á destaque àquelas que se mostrarem mais relevantes para a compreensão

da tradição cristã, ou por ratificarem sua tese, ou por se mostrarem extremamente antagônicas.

No que diz respeito a grupos com concepções similares às cristãs, os Talmudistas estão entre aqueles que merecem destaque. Estes correspondem aos judeus mais inexoravelmente ligados ao Talmude, um grupo radicalmente apegado ao conceito de Terra Santa e, como tal, que condena veemente a ocupação do complexo territorial – atualmente dividido entre Israel, Cisjordânia e parte da Jordânia – por parte dos gentios, palestinos ou qualquer povo não pertencente à sua facção. Assim como a Patrística, os Talmudistas creem na unicidade do Diabo e na história de Lúcifer, o Anjo Caído. Além disso, acreditam também na existência de demônios, os quais habitam em grande número os desertos da Judeia.

Em se tratando de demônios, Cousté (1996, p. 18) não se ouvida do demonólogo alemão Wierius, o qual contabilizou a existência de 6.666 seres dessa natureza a partir do figurativo número 666, presente no *Apocalipse de São João*. Já Bloom (2008, p. 41) afirma que os demônios são de procedência universal e povoam as crenças de todos os povos em todas as eras, citando como exemplo a antiga cultura mesopotâmica: “A antiga Mesopotâmia foi particularmente infestada por demônios: espíritos do vento, eles podiam entrar em qualquer lugar e demonstravam feroz obsessão pelo estrago da harmonia sexual humana”.

Voltando a atenção para a composição do Diabo no imaginário cristão corrente, a qual, como se observou acima, parte da antinomia típica presente na maior parte das religiões do mundo posteriores ao Zoroastrismo, é primordial resgatar a lenda cristã do Anticristo.

O Anticristo corresponderia à contrapartida de Jesus de Nazaré. Enquanto este representa o filho que Deus enviou ao mundo em prol da salvação da humanidade; aquele seria então o filho primogênito do Diabo, o qual labutaria para a instauração do caos na Terra. São Jerônimo costumava pregar que o Anticristo seria igual a um homem em aparência e gerado em corpo de mulher. Essa ideia pode ter sido fundamentada a partir da *Primeira Epístola de João*, na qual o autor fala da existência de muitos anticristos gerados na própria sociedade humana:

Filhinhos, já é a última hora; e, como ouvistes que vem o anticristo, também, agora, muitos anticristos têm surgido; pelo que conhecemos é a última hora.

Eles saíram de nosso meio; entretanto, não eram dos nossos; porque, se tivessem sido dos nossos, teriam permanecido conosco; todavia, eles se foram para que ficasse manifesto que nenhum deles é dos nossos.

(...)

Quem é o mentiroso, senão aquele que nega que Jesus é o Cristo? Este é o anticristo, o que nega o Pai e o Filho. (1 Jo 2, 18-22)

O texto de João pode ser lido de forma mais racionalizada. Nesse sentido, os anticristos seriam todos aqueles homens que se opõem ao projeto divino, conforme o difundido por Jesus de Nazaré. Assim, poderiam ser considerados anticristos desde Caifás, cuja participação no Sinédrio foi fundamental para a crucificação de Jesus; passando por demais autoridades eclesiásticas e imperiais contemporâneas ou posteriores a este que ignorassem sua condição de messias e os respectivos preceitos cristãos; até homens comuns que adotassem postura semelhante.

Entretanto, não foi esta a interpretação que se propagou no meio cristão. A maior parte dos Pais da Igreja acreditava que, embora humano em aparência, o Anticristo – entidade singular e personificada - teria uma capacidade para promover o caos no mundo nunca antes vista na história, algo incompatível com as limitações do gênero em que se apresenta fisicamente e, portanto, de procedência sobre-humana.

Se o fato de o Diabo ter aptidão para gerar um filho em um mulher já é de se causar espanto, mais impactante ainda é a concepção de que ele não foi criado por Deus, tal qual revela a tradicional história de Lúcifer; mas sim, a partir de si mesmo. Esta é a teoria preconizada no poema *Harmatigenia*, do poeta espanhol Aurelio Clemente Prudencio⁸⁶ (séculos IV e V). Cousté (1996, p. 19) explica que Prudencio argumentava que a confissão do Diabo aos anjos acerca dessa sua habilidade foi o que convenceu uma parte do grupo a acompanhá-lo em sua rebelião contra Deus. Devendo sua existência somente a si mesmo, o

⁸⁶ Poeta romano cristão, nascido na província romana de Tarraconense (região norte da atual Espanha) em 348, cuja morte estima-se ter ocorrido após 405 na Espanha. Entre suas obras, destacam-se os poemas didáticos *Apoteose*, referente ao dogma da Trindade, e *Hamartigenia*, a respeito da origem do pecado. (ONLINE, 2014)

Diabo então não devia obrigação de nenhuma natureza ao Todo Poderoso.

Aqui, vale observar que, segundo Bloom (2008, p. 53-4), a Bíblia hebraica não faz alusão a anjos caídos, uma vez que estes não são uma ideia judaica. Nela, o Satã do *Livro de Jó* é um advogado de acusação a serviço de Deus, tal qual o Acusador da trindade diabólica de Giovanni Papini; a queda da estrela da manhã relatada em Isaías (14,12-14) é, na verdade, uma referência ao rei da Babilônia; já o querubim da guarda que foi expulso do monte de Deus, em Isaías (28, 11-19), diz respeito ao rei de Tiro. Nesse sentido, Lúcifer – o Anjo Caído – pode ser visto como um personagem autônomo, cuja simbiose com o Diabo se deu fundamentalmente a partir do imaginário cristão:

a verdadeira dívida do Diabo é com Santo Agostinho, teólogo cristão do século IV de nossa era, que é indubitavelmente o maior de todos os pensadores cristãos. O que poderíamos chamar de Satã cristão é fundamental para a *Cidade de Deus*, em que nos é dada a história da rebelião de Satã, causada por seu orgulho e esmagada antes da criação de Adão, de forma que a subsequente criação de Adão e Eva é de importância secundária para a queda dos anjos. (BLOOM, 2008, p. 55)

Outra questão que gera bastante especulação e controvérsia a respeito do Diabo, mais especificamente, Lúcifer, diz respeito ao motivo de sua queda. Primeiramente, vale observar que o pensamento mais comum, inclusive entre os cristãos, é imaginar esse personagem como a mais perfeita criação divina, e a soberba como o fator motriz que o levou a se rebelar contra Deus. Mas sendo o Diabo a mais perfeita criatura, como então ele poderia ter sido acometido por tamanha soberba ao ponto de perder de vista a lógica e se voltar contra seu próprio criador? Essa é uma questão que intriga teólogos, cristãos e pesquisadores há séculos e, por isso, merece ser comentada. Cousté, por exemplo, é um daqueles que enxerga na tese da soberba uma grande controvérsia e que defende não ter sido ela o real motivo da queda de Lúcifer:

Muitos pensadores, e entre estes não poucos irrepreensíveis cristãos, já se perguntaram sobre

as razões que poderiam ter levado o mais perfeito dos anjos a perder tudo por nada. Somos sempre tentados a supor que essa criatura, a quem se costuma descrever como a mais alta potência da criação, deveria estar dotada de uma agudíssima consciência de si mesma, e parece pelo menos absurdo que a soberba tenha podido cegá-la a tal ponto. Na verdade, quando nos debruçamos sobre os primeiros séculos da Igreja, ficamos sabendo – tanto neste como em outros temas – que o dogma foi sendo pouco a pouco elaborado e que os primitivos cristãos deixavam uma ampla margem de dúvida às suas afirmações. (COUSTÉ, 1996, p. 20)

Em seguida, o ensaísta argentino cita alguns membros da Igreja e também heterodoxos que põem em dúvida essa tão difundida tese da soberba ao apresentarem argumentos ligeiramente discrepantes entre si. São Irineu, por exemplo, afirmava que Satã se rebelou contra Deus quando passou a sentir ciúmes dos homens dada a criação destes. Outra ideia defendida pelos primeiros cristãos é a de que Lúcifer queria ser Cristo, ou seja, pretendia ter assumido a condição de intermediário entre Deus e a humanidade. Outra concepção ainda é a de que sua revolta teria sido decorrente do livre-arbítrio que Deus outorgou tanto a ele quanto aos demais anjos e seres humanos. Por fim, com base nas diversas teorias acerca da queda de Lúcifer, Cousté apresenta uma linha argumentativa de um maior grau de coerência:

Qualquer que tenha sido o pretexto para a rebelião, esta havia em todo caso seguido a seguinte trajetória: a consciência da própria superioridade fez com que Lúcifer julgasse factível a possibilidade de uma emenda nas decisões de Deus; o livre-arbítrio que este lhe outorgara impediu que Deus pudesse intervir para dissuadi-lo. (COUSTÉ, 1996, p. 22)

Assumindo a concepção de que o Diabo teria sido, de fato, fruto da criação divina, ou melhor, a mais sublime de suas criações e, como tal, dotado de livre-arbítrio, Cousté (1996, p. 22) baseia-se na Teoria da

Apocatástases – desenvolvida por Orígenes (2012)⁸⁷ em *Tratado sobre os princípios* – para levantar uma hipótese quanto à relação do Diabo com Deus após a sua suposta queda. Dada essa configuração, o Criador teria sido acometido por grande sofrimento após a condenação diabólica, o que seria resultado de sua impossibilidade de odiá-lo. Desse modo, as expectativas divinas seriam para que sua Criatura sublime desistisse de seus ideais rebeldes e então regressasse para o Reino dos Céus, encerrando assim o ciclo de desarmonia no universo. Enquanto tal fato não se concretizasse, O Diabo, por sua vez, seguiria tentando os homens – os quais, na presente hipótese, teriam sido criados para redimi-lo – enquanto permaneceria acometido por uma profunda nostalgia do Céu.

Outra tese levantada por Cousté e que merece ser aqui mencionada em função de sua originalidade é a do númida Lúcio Cecílio Firmânio, o qual ficou conhecido como Lactânio no final do século III. Para este, antes da criação do mundo, Deus teria criado dois espíritos: o primeiro, muito semelhante a ele, seria Cristo, a segunda pessoa da Trindade; o segundo, por sua vez, seria o próprio Diabo, que havia se convertido do bem para o mal por ter invejado seu irmão mais velho. A partir da teoria de Lactânio, Cousté (1996, p. 23) conclui que

⁸⁷ Orígenes de Alexandria nasceu em 185 ou 186 e faleceu em 254 ou 255. Na sua condição de grande filósofo, pregava que o cristianismo deveria se consolidar como uma religião de fato e, para tanto, deveria contar com uma teologia própria. *Tratado sobre os Princípios*, juntamente com *Contra Celso*, é uma das principais obras de sua autoria a versar sobre o mundo divino, sua natureza e circunstâncias, na qual Orígenes discorre sobre sua cosmogonia e Teoria da Apocatástases. A Apocatástases parte da Teoria da Preexistência, segundo a qual Deus, em sua incontestável bondade, criou homens, anjos e demônios a partir de uma mesma natureza, sem nenhuma distinção de gênero. A partir dessa forma de criação, dotou suas criaturas de livre-arbítrio, sendo este o motivo para que elas tomassem caminhos diferentes. Partindo desse princípio, a Teoria da Apocatástases prescreve o retorno do homem ao seu estágio original, considerando que a bondade divina e o estágio original do homem – estágio de perfeição equivalente ao dos anjos – prevaleceriam no final dos tempos sobre o livre-arbítrio. Sendo assim, por mais que Orígenes defendesse a tese do livre-arbítrio, com a Teoria da Apocatástases, ele afirma que as criaturas têm um caminho único e imperativo: o caminho do bem, representado pela reconciliação final com Deus. (AMARAL, 2009)

o drama de Caim e Abel teria então já se prefigurado na eternidade, sendo os irmãos representados por Cristo e o Diabo.

Na tese de Firmâncio, pode se observar um evidente retorno ao Masdeísmo persa. Se o Cristianismo se encarregou de suprimir a ideia de irmandade entre as entidades representantes do *bem* e do *mal*, o núpida demonstrou ser mais fiel às ideias de Zoroastro ao colocar Cristo e o Diabo como verdadeiros irmãos, tal qual *Spenta Mainyu* (o Espírito Benfazejo) e *Angra Mainyu* (o Espírito Destruidor) conforme resgata Nogueira (2000, p. 19).

Reconhecida a existência de personagens que remetem ao arquétipo cristão do Diabo nas mais diferentes culturas e períodos da história da humanidade, as especulações não poderiam deixar de contemplar quais seriam seus hábitos e costumes.

Assumindo a concepção do Diabo enquanto tentador por essência, alguns demonólogos citados por Cousté (1996, p. 56) afirmam que não há nada mais irritante para ele do que ser descoberto em suas trapaças, característica que, por sinal, corroboraria para sustentar a tese que o aponta como um ser imperfeito. Outras características relativas à personalidade do Diabo também são resgatadas pelo biógrafo, sendo essas oriundas das mais diversas fontes, culturas e épocas. Abaixo, compilam-se algumas delas:

- a) a impaciência – segundo o Talmude, o Diabo tem sete vezes mais pressa no exercício de alguma tarefa do que um ser humano;
- b) a musicalidade – supera qualquer ser humano nesta habilidade, tendo predileção pelo violino em relação a outros instrumentos musicais;
- c) o paladar exótico – tem preferência por comidas condimentadas, sobretudo, regadas a mostarda, e seu alimento preferido são as moscas;
- d) a retórica afiada – é bom ouvinte e gentil em suas réplicas;
- e) a ambição - esta característica pode, muitas vezes, revelar a identidade dos demônios, como no caso de um que se apresentou na condição de moedeiro em Madrid e gerou a desconfiança dos presentes ao colocar em circulação cédulas de dez mil pesetas;
- f) a fidelidade conjugal – o relacionamento com os mortais é compreendido pelos íncubos e súcubos como exercício do seu ofício, mas não infidelidade;
- g) a imortalidade – para os demonólogos renascentistas, a imortalidade é condizente com sua origem celestial e, ao mesmo tempo, refuta as teorias que lhe conferem uma suposta habilidade reprodutiva;

h) a ubiquidade – pode estar em todos os lugares ao mesmo tempo e, sendo assim, produz-se o efeito de serem inúmeros e incontáveis os demônios.

Ao apresentar os atributos supracitados, Cousté não faz distinção nítida entre aqueles que são concernentes ao Diabo e aqueles relativos aos demônios ou outros seres da corte infernal. Uma possível distinção nesse sentido é identificar o uso de verbos e adjetivos no singular em referência ao primeiro e no plural em relação aos segundos. Tal subjetividade descritiva parece ser proposital se associada à ideia de que o Diabo, por ser hierarquicamente superior, compartilha de todas as características de seus subordinados, ou então, que se manifesta através de todos eles. De todo modo, vale ressaltar que as quatro últimas da lista referem-se a um sujeito plural.

Aceitar a ideia de que o Diabo detém todas as características dos demônios ou que estes são formas encontradas para a sua manifestação parece algo bastante plausível se for considerado que o clã infernal é composto por anjos rebeldes, os quais, mesmo após a expulsão do Reino Celeste, não deixaram de assim o ser. Desse modo, pela própria etimologia da palavra *anjo*, oriunda do termo grego *ànggelos*, cujo significado é mensageiro, pode-se supor que não fazem os demônios outra coisa senão cumprirem com as ordens e anseios de seu comandante, o Diabo; e, portanto, não são mais do que um reflexo daquele a quem são subordinados.

Há também de se reconhecer a possibilidade de dissociação entre anjos caídos, demônios e diabos, tal qual sustenta Bloom (2008, p. 38-9) amparado pelo gnosticismo. Para o autor, a tese agostiniana de que a queda de Satã ocorreu antes da criação de Adão é perniciosa, pois faz com que o homem se reconheça como um ser pecador, desobediente e lascivo por natureza, afinal, desobedecendo a uma ordem divina, provou do fruto proibido e, com isso, ocasionou a sua própria expulsão do Éden semelhantemente ao ocorrido com Lúcifer na ocasião de sua queda. Bloom e os gnósticos acreditam que os seres humanos, os anjos e o cosmos foram criados simultaneamente e nunca tiveram a condição de “não caídos”, posto que, ao serem concebidos como entes definidos, acabam invariavelmente abandonando o Abismo Original: “Como um gnóstico dos nossos dias, eu afirmo alegremente que todos nós somos anjos caídos, e trato agora de nos separar e de nos afastar para longe de

nossos primos mais antipáticos, os demônios e os diabos.” (BLOOM, 2008, p. 39).

Dada a proposta desta tese de se investigar a presença do Diabo no contexto heterodoxo, importa ressaltar que o dom da musicalidade associado ao personagem também se faz presente na cultura popular tupiniquim. Entre os violeiros, sobretudo, os residentes no Pantanal, circula a crença de que a habilidade para tocar o instrumento é um dom nato concedido por Deus e que o único meio para adquiri-la, na ausência da graça divina, é mediante um pacto com o Tinhoso. Essa crença foi registrada e difundida nacionalmente através da novela *Pantanal*, clássico da teledramaturgia brasileira, produzida pela extinta Rede Manchete e exibida no ano de 1990. Na produção, Trindade, personagem do músico e ator Almir Sater, era um enigmático peão dotado da capacidade de ouvir o Cramunhão e, assim, fazer premonições. Na cultura pantaneira, o Cramunhão é um diabinho, uma espécie de demônio em escala reduzida, nascido de um ovo de galinha fecundado pelo Diabo. Aquele que levar o ovo para casa e cuidar dele até o nascimento do Cramunhão terá este como seu servo por toda a vida, desde que lhe oferecendo a alma como moeda de troca. Sendo Trindade também um exímio violeiro, não há como deixar de reconhecer em sua história uma clara alusão à lenda do pacto entre o músico e o Diabo.

Ilustração IX – Trindade: personagem de Almir Sater na novela *Pantanal*



(GOOGLE, 2014)

O dom diabólico da musicalidade assim como o pacto entre o músico e o Diabo também aparecem em outros contextos. Ainda no cenário nacional, pode-se citar a Literatura de cordel, tomando como exemplo a obra *A Peleja de Manuel Riachão com o Diabo* (1899), de

Leandro Gomes de Barros⁸⁸. Conforme informa Eliane Alves Leal⁸⁹, em *Leandro Gomes de Barros e o Demônio logrado na Literatura de cordel*, na obra em questão, a “temática central gira em torno de um duelo repentista entre o violeiro Manoel e um estranho, que mais tarde descobrimos ser o Diabo, seduzindo Riachão a compactuar consigo.” (LEAL, 2009, s.p.).

Ilustração X – *Peleja de Riachão com o Diabo* em edição típica de cordel



(GOOGLE, 2014)

No cinema, o longa-metragem *Crossroads* (A Encruzilhada – 1986), do diretor Walter Hill, divulgou a crença no pacto entre o músico e o Diabo em amplitude internacional. Contando com a presença de celebridades norte-americanas, como os atores Ralph Macchio e Jon Seneca, além do guitarrista Steve Vai, o filme narra a história de Eugene

⁸⁸ Poeta paraibano dedicado especialmente à Literatura de cordel, que viveu entre 1865 e 1918.

⁸⁹ Mestranda em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e integrante do Núcleo de Estudos Sociais da Arte e da Cultura. (LEAL, 2009)

Martone, estudante de música clássica aficionado por *blues*, que descobre a existência de um pacto entre dois de seus ídolos – os músicos de *blues* Willie Brown e Robert Johnson – e o Diabo. O desfecho do filme conta ainda com um duelo de guitarras entre o protagonista Martone e Jack Butler: o guitarrista do Diabo.

Ilustração XI – Cena do encontro com o Diabo em *Crossroads* (A Encruzilhada)



(GOOGLE, 2014)

O que as histórias que se debruçam sobre o suposto dom diabólico da musicalidade revelam de mais importante para a compreensão do seu arquétipo segundo a ótica do Cristianismo moderno é a sua condição de tentador manifestada através do pacto. Essa condição de tentador encontra inclusive respaldo bíblico, principalmente, na figura da Serpente, em *Gênesis*, e do Diabo, nos *Evangelhos*; como bem reconhece Papini (s/d, p. 35) na sua teoria da trindade diabólica. O que os próprios livros bíblicos nos revelam é que esse pacto não se resume à oferta do dom musical, mas podem abranger tudo aquilo quanto o ser humano cobiçar, lembrando que a Adão e Eva foi oferecido o conhecimento; e à Cristo, inicialmente, o alimento para a quebra de seu jejum e, posteriormente, o poder e a glória no mundo dos homens.

O reconhecimento dos atributos diabólicos ou demoníacos, sejam eles psicológicos ou físicos, é indispensável para reconhecê-los em meio à sociedade e, assim, evitar cair em suas estratégias. Isso porque muitas das teorias acerca do Diabo entendem que ele e seus pares estão a vagar pelo mundo dos homens com o objetivo de desviá-los do

caminho divino. Daí que uma das atividades mais recorrentemente desenvolvida pelo Grande Vilão do Cristianismo seja a de tentador.

Em *A cidade de Deus*, Santo Agostinho (2012)⁹⁰ sustentava que o Cosmo era dividido em duas cidades: a cidade celestial, habitada pelos anjos bons e seres humanos bons; e a cidade do mal, habitada pelos anjos maus e seres humanos maus. Sob essa ótica, o mundo dos homens seria uma mistura entre essas duas cidades, sendo governado pelas forças do mal, mas sob a permissão e controle divino. Assim, para o santo, Satanás havia escolhido o mal por conta própria e estava constantemente trabalhando para promover a destruição completa do Cosmo.

Na teoria de Santo Agostinho é possível encontrar, mais uma vez, os elementos que fundamentam a teoria da trindade infernal de Giovanni Papini. Se o Diabo e seus pares governam o mundo porque contam com o consentimento divino, então, atuam como colaboradores deste. É o que se vê de forma bem explícita no *Livro de Jó*, quando ele intervém diante de Deus para pôr a prova o homem tido por este como um exemplo de dignidade e fé. Se o Diabo também conta com liberdade para atuar no mundo dos homens, visando a povoar a cidade do mal com aqueles que não correspondessem aos desígnios divinos, então, é inerente que ele procure os mais variados métodos para incentivá-los a tanto; consolidando-se, assim, enquanto tentador. Desse modo, com o surgimento do *Novo Testamento* e sua consequente associação ao *Velho*,

Gradualmente, Satã passa de acusador e tentador, tornando-se o Diabo por excelência, em sua tradução grega *Diábolos* – isto é, aquele que leva a juízo -, que rapidamente se transformará na entidade do Mal, no adversário de Deus. Assim como no Satanás da literatura pós-bíblica hebraica se representará todo o Mal, todas as tentações (a serpente do Éden, o condutor dos judeus à adoração do bezerro de ouro), no Novo Testamento o Diabo se tornará o símbolo de todo o Mal. (NOGUEIRA, 2000, p. 16-17)

⁹⁰ Agostinho de Hipona, mais conhecido como Santo Agostinho, foi um dos mais importantes teólogos e filósofos dos primeiros anos do cristianismo. Nasceu na região norte da África em 354 d.C e veio a óbito em 430 d.C. Entre suas obras, estão: *Da doutrina cristã* (397-426), *Confissões* (397-398) e *A Cidade de Deus* (413-426).

Entretanto, não sempre foi assim. No desfecho do capítulo *Quem é o Diabo*, o qual vagueia entre as principais teorias acerca da personalidade deste, Cousté (1996, p. 24) afirma que, nas primeiras culturas, a presença do controverso personagem era dúbia e necessária. Para ratificar sua tese, elege três concepções para ilustrar os múltiplos papéis assumidos pelo Diabo nas diversas culturas e povos existentes no mundo: a) sob o nome de Eblis, o Diabo ensina os filhos de Caim a fundir metais e edificar cidades; b) entre os maniqueus, é responsabilizado por despertar a luxúria em Adão e Eva; c) já entre os escandinavos, aparece atacando a moradia dos deuses com a finalidade de adquirir material para a sua obra. Em seguida, Cousté pensa nas consequências decorrentes das atitudes diabólicas em cada uma delas:

Suas ações são dúbias pelos resultados, mas em princípio bem-intencionadas. Se destrói a inocência da vida nômade, é evidente que com a cidade permite ao homem ingressar na história; se a fundição dos metais ensina a produção de armas, também produz o arado; se o desejo sexual ocasiona inumeráveis tragédias, não é menos verdade que assegura ao mesmo tempo a continuidade da espécie. (COUSTÉ, 1996, p. 25)

Dada a forma com a qual o Diabo aparece na maior parte das culturas e religiões modernas, entre elas o Cristianismo, o autor conclui que as características sagradas atribuídas ao personagem foram se perdendo ao longo dos anos e, como consequência disso, ele foi servindo de depósito para todas as maldades que assolam a humanidade.

Mas, afinal, o Diabo é benevolente ou malevolente, amigo ou inimigo dos homens? Enquanto o Cristianismo moderno é intransigente em sua crença na malevolência do Diabo, muitos demonólogos e estudiosos contestam ou relativizam tal pensamento, alguns inclusive fundamentados na própria Escritura. Dentre essas teses heterodoxas, duas merecem ser destacadas a princípio em função de seu alto grau de coerência: a da soberba, relacionada à ideia do Diabo enquanto imitador de Deus; e a da liberdade, relacionada ao dom do livre-arbítrio.

A primeira parte do princípio de que os seres engendrados por Deus compartilham de seus atributos e perfeição. Esse princípio, a propósito, é respaldado pela Bíblia, conforme se vê nos *Salmos* e nos

Evangelhos: “Eu disse: sois deuses, sois todos filhos do Altíssimo.” (Sal 82,6)” ; “Portanto, sede vós perfeitos como perfeito é o vosso Pai celeste.” (Mt 5, 48) Na teoria da soberba, entende-se que o Diabo teria se rebelado contra Deus justamente por querer ser igual a ele, reproduzindo seus atributos, atitudes e criatividade. Se a criatura é, por natureza, semelhante ao Criador, conclui-se que a soberba presente no objetivo diabólico, nada mais é do que um legado divino. Por extensão, conclui-se que, se o Diabo é mal e busca imitar Deus em tudo, este também o é; se a sua expulsão do Reino dos Céus, motivada pela soberba, foi o que fez a maldade chegar ao mundo dos homens, é Deus, antes do Diabo, o responsável por todos os problemas mundanos.

Nesse sentido, o Diabo e o homem mais se aproximam do que se repelem, pois ambos teriam sucumbido à condenação divina: “a suspeita de que o próprio delito lhes tenha sido induzido por Aquele que os julgou e expulsou cria entre o Diabo e o homem algo mais do que uma relação de analogia: com o devir histórico, acabou por se tornar uma condenação e uma cumplicidade.” (COUSTÉ, 1996, p. 103).

A tese da liberdade, por sua vez, pressupõe que Deus criou os anjos e os homens assegurando-lhes o dom do livre-arbítrio. Então, a decisão diabólica de se voltar contra Deus teria sido motivada pelo fato de o Diabo estar se sentido limitado no Reino dos Céus. Pautado por tal raciocínio, parece ser leviano condenar o Rebelde por almejar usufruir da liberdade que lhe fora conferida. Por outro lado, seria mais coerente contestar a decisão divina de puni-lo, uma vez que ele pretendia apenas gozar de um direito seu: “se a liberdade dos filhos consistisse exclusivamente em realizar os desejos do Pai, em lugar de anjos e homens falaríamos de marionetes, além do que ninguém diferiria essencialmente de seus congêneres.” (COUSTÉ, 1996, p. 103)

O já citado Giovanni Papini talvez tenha sido aquele que mais contestou a malevolência do Diabo. Em *O Diabo e o pão sem suor*, Papini (apud COUSTÉ, 1996, p. 104) começa a contestar o pensamento ortodoxo a partir da penitência atribuída por Deus a Adão e a postura assumida pelo Diabo no encontro com Cristo no deserto.

O livro de *Gênesis* informa que, por ter provado do fruto proibido, Adão passaria a ter que se sustentar com o suor do próprio trabalho: “Visto que atendeste a voz de tua mulher e comeste da árvore que eu te ordenara não comesses, maldita é a terra por tua causa; em fadigas obterás dela o sustento durante os dias de tua vida.” (Gn 3, 17). Nos *Evangelhos*, o Diabo solicita que Cristo transforme as pedras em

pão, o que, para Papini, representa uma tentativa diabólica de suspender a pena atribuída a Adão, ou seja, livrar os homens do penoso trabalho na luta pela sobrevivência: “Se és filho de Deus, manda que estas pedras se transformem em pães.” (Mt 4,3)

Se a tese da liberdade aproxima a realidade diabólica da humana, a teoria de Papini envolvendo a pena de Adão e aquele que os cristãos conhecem como o episódio da tentação no deserto acaba por aproximar o Diabo do próprio Cristo, uma vez que, tal qual este, aquele surge para redimir os homens de seus pecados: “Se é assim, Satanás nos aparece sob um aspecto totalmente novo: como o libertador, como um recuperador do homem.” (COUSTÉ, 1996, p. 105).

Outra defesa de Papini em prol do Diabo consiste em compreender o pecado como um mal necessário e, por conseguinte, a atividade diabólica como o exercício de uma ordem divina. Nesse sentido, Papini sustenta que, se não fosse o orgulho, não existiriam os poetas, artistas, filósofos, grandes líderes ou heróis; na ausência da luxúria e da concupiscência, a Terra não teria sido povoada; sem a ira, não haveria o cumprimento da justiça; e, sem a avareza para motivar o racionamento das riquezas, a prosperidade dos povos seria comprometida. Assim, o Diabo não seria um ser contrário a Deus, mas sim, seu coadjutor.

Como pode se constatar, a argumentação acerca da necessidade do pecado não é menos coerente do que a argumentação acerca da ânsia diabólica em libertar a humanidade. Contudo, mesmo no caso do Diabo enquanto coadjutor de Deus, Papini preocupa-se em ressaltar que, na maior parte dos casos, as atitudes que afastam os seres humanos de Deus não são frutos da intervenção diabólica, mas sim de exclusiva autoria e responsabilidade destes; retomando, assim, a ideia do Diabo enquanto bode expiatório, ser sobre o qual recai a culpa por todas as fraquezas, imperfeições e pecados humanos.

2.4.3 Dos aspectos físicos e sexualidade

As considerações que seguem dizem respeito à aparência física do Diabo. Se hoje a imagem mais comum atribuída a ele é a de um ser híbrido, uma mistura de homem e bode, com pele escura ou avermelhada, chifres, cauda e patas, o que se observa ao longo da história da humanidade é a existência de uma pluralidade de imagens,

algumas próximas dessa concepção contemporânea, outras acentuadamente distintas.

O'Grady (1991, p. 55) alega que Satanás nunca teve sua aparência física descrita nos textos bíblicos, tanto do *Velho* quanto do *Novo Testamento*, admitindo, porém, que as imagens concebidas ao longo da história para o Diabo decorrem de um processo natural, pois a crença nesse personagem ocupava um lugar central nas preocupações diárias do povo – sobretudo, na Idade Média - e que seria mais fácil compreender a ideia do mal caso ele fosse personificado. Ainda segundo a autora, a personificação do mal foi fortalecida por meio da associação de Satanás à serpente do livro de *Gênesis*. Assim, a habilidade do Diabo em assumir uma forma corporal estava inicialmente vinculada à sua intenção de ludibriar os homens, e não com o propósito de provocar terror tal qual foi se assimilando ao longo dos tempos devido à forte influência das descrições do dragão presentes no *Apocalipse de São João*.

Essa instrumentalização do Diabo para aterrorizar as pessoas faz parte daquilo que Nogueira classifica como a Pedagogia do Medo, a qual certamente repercutiu sobre os aspectos físicos horrendos assumidos pelo Diabo na imaginação popular, os quais ainda se manifestam de forma recorrente no século XXI. Para ele:

Embora acreditando que Jesus havia vindo ao mundo para salvar o homem do poder do Diabo, a Igreja deixou de sustentar que ele estava totalmente vencido. Se assim fosse, não haveria razão para a continuada existência da Igreja. Aos olhos dos cristãos, surgia a aterrorizante certeza da existência de uma conspiração sobrenatural contra o triunfo do Salvador. O poder absoluto de Satã sobre a humanidade havia sido quebrado, mas ele permanecia um formidável oponente. (NOGUEIRA, 2000, p. 41)

O que haveria de melhor para promover o medo do que pregar a existência de um diabo cuja aparência é tão desqualificada quanto o seu caráter? Não é à toa que “a imagem do Diabo que estamos mais acostumados a ver nos mostra uma criatura peluda que tem a aparência de um bode, dotada inclusive de chifres e rabo” (O'GRADY, 1991, p. 58).

Tendo a humanidade avançado no tempo com base em um modelo patriarcal de organização social, nada melhor do que contar com as mulheres para fazer prosperar a Pedagogia do Medo, embasada na atribuição de uma imagem física e psicológica negativa ao Diabo tal qual discriminou Nogueira. Como ser historicamente considerado pecaminoso, a mulher está sempre mais vulnerável às ações diabólicas: “Em toda a parte se vê o diabólico, o mundo inteiro é por ele invadido. E sua vítima é, por excelência, a mulher. Porque a mulher está mais predestinada ao Mal que o homem” (NOGUEIRA, 2000, p. 42). Essa condição atribuída à mulher encontra inclusive respaldo bíblico, a começar pelo livro de *Gênesis*, no qual Eva aparece como o primeiro ser humano a cair na tentação diabólica. As referências negativas à mulher no Livro Sagrado não param por aí. *Eclesiastes* é outro livro do qual se pode retirar um exemplo: “Achei coisa mais amarga do que a morte: a mulher cujo coração são redes e laços e cujas mãos são grilhões; quem for bom diante de Deus fugirá dela, mas o pecador virá a ser seu prisioneiro” (Ec 7, 26).

Coústé (1996, p. 26-7) sustenta que as especulações acerca da aparência diabólica foram impulsionadas pelas mulheres, mais precisamente, pelas feiticeiras dos séculos XV e XVII. Dentre elas, estavam Maria Azpileta, Joana d’Harvilliers e María Lescoriera. A primeira afirmava que o Diabo possuía duas caras, com a peculiaridade de uma delas estar localizada em suas nádegas. Esta face era beijada pelos membros do aquelarre com o intuito de lhe demonstrarem submissão. A segunda, por sua vez, afirmava conhecer o Diabo desde a infância, mais precisamente, desde os doze anos de idade, descrevendo-o como um ser de postura soberba, de movimentos suaves e que se vestia como um cavaleiro. Era montado em um cavalo e com espada embainhada que ele aparecia à porta de sua casa durante os cinquenta anos em que se encontravam para manter relações sexuais. Para ela, a prova de que se tratava do Diabo era o fato de ninguém, exceto ela, ser capaz de diagnosticar a sua presença. A terceira das feiticeiras, María Lescoriera, revela em seu depoimento um Diabo com padrões mais próximos dos difundidos atualmente, nos quais ele assume formas de determinados bichos. Inicialmente, ela descreve o Diabo aparecendo sob a forma de um bode durante as festas noturnas do *Sabbath*, alertando para o fato de que, em outras ocasiões noturnas, também era possível vê-lo no aspecto de um gato de pelo ouriçado. Já durante o dia, sua forma era a de um cão negro. Era assim que surgia para promover

pactos e realizar os seus serviços. Lescoriera também revela que o Diabo surge em forma de homem, embora o fato se dê em poucas ocasiões. O mais interessante é que, em tal condição, sempre lhe falta alguma parte do corpo.

Por uma questão de lógica, é de se imaginar que o Diabo tente ocultar a parte que lhe falta, de modo que, disfarçado, possa articular seus planos em meio à humanidade. Ainda assim, essa não deixa de ser uma forma de identificação, posto que, em algum momento de descuido, seu corpo pode ser parcialmente descoberto e, conseqüentemente, sua verdadeira identidade revelada. Segundo O'Grady (1991, p. 31), “os Padres da Igreja sempre consideraram os seus poderes limitados por Deus”. Nesse sentido, acreditavam que esse defeito corporal havia sido intencionalmente provocado por Deus, justamente para que os homens pudessem identificá-lo e, assim, não caírem tão facilmente em suas artimanhas. A propósito, quando na forma de homem, o Diabo costuma aparecer como um jovem bonito e triste, sendo que tais atributos lhe conferem um poder de sedução dificilmente superável.

Em se tratando de zoomorfismo – a apresentação do Diabo sob o aspecto de animal – as formas de serpente, bode e cão são, possivelmente, as três mais recorrentes no imaginário popular. Quanto à serpente, Papini (s.d., p. 219) observa as concomitantes limitações e grandezas pertinentes a essa forma: por um lado, o réptil é um animal que apenas se arrasta, não possuindo membros ou asas; por outro, é capaz de aproximar sua cabeça da calda de modo a formar um círculo, o que, metaforicamente, representa a sua capacidade de conformar e encerrar a superfície do mundo dentro de um limite, ou seja, a sua racionalidade e inteligência.

Ilustração XII - *A queda e expulsão do Jardim do Éden*, de Michelangelo (Capela Sistina – Vaticano)



(MICHELANGELO apud GOOGLE, 2014)

Segundo Cousté (1996, p. 82), o dragão, outra forma associada ao Diabo dentro da própria literatura bíblica, é uma variante mitológica da serpente. Amparado nas teorias de Cirlot, o biógrafo ainda explica que aquela forma reforça a sua condição de adversário de Deus, pois é proveniente de uma simbiose de animais naturalmente agressivos e perigosos, tal qual o leão, o crocodilo, outros animais pré-históricos, além da própria serpente.

Ilustração XIII – O dragão em peça da Galeria do Apocalipse: tapeçaria baseada em desenho de Hennequin de Bruges (Castelo de Angers – França)



(BRUGES apud GOOGLE, 2014)

Já em relação ao cão, a associação de sua imagem ao Diabo pode ter surgido a partir de um animal que lhe é próximo: o lobo. A mitologia grega, posteriormente relida por distintas tradições europeias antigas, conta a história de Licaão, o qual, após oferecer carne humana a Zeus em forma de tributo, foi repreendido por este e, como castigo, transformado em lobo. Esta crença é conhecida como licantropia, termo inclusive adotado pela psiquiatria para se referir a um distúrbio a partir do qual o doente passa a se comportar como animal. A imagem do cão também remete a Cérbero, outro personagem da mitologia grega, o qual se trata de um cão imenso, com múltiplas cabeças, cuja atividade consistia em guardar os portões do reino subterrâneo dos mortos. *Kerberos*, termo grego, significa justamente *demônio do poço*.

Ilustração XIV – Cérbero em ilustração de Gustave Doré para *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri



(DORÉ apud GOOGLE, 2014)

Quanto à forma de bode, sua origem encontra respaldo na tradição hebraica do bode expiatório, a qual encontra registro na própria Bíblia, no já citado episódio de *Levítico*, capítulo 16. De acordo com

O'Grady (1991, p. 58-9), no *Novo Testamento*, cabritos e ovelhas foram utilizados para discernir entre os verdadeiros seguidores de Cristo e aqueles que lhe eram infiéis. Ao se descobrir que o bode estava vinculado às divindades adoradas pelos pagãos – entre elas, o deus grego Pã - o animal foi, cada vez mais, adquirindo uma imagem negativa junto dos cristãos. Ainda conforme a autora, na mitologia grega, Pã era filho de Hermes e havia nascido com chifres, rabo, barbicha e cascos de bode, além de ter seu corpo todo coberto por pelos.

Ilustração XV – Estátua de Pã encontrada em Pompeia - Itália



(GOOGLE, 2014)

Embora as três formas supracitadas sejam possivelmente as formas animais mais popularmente associadas ao Diabo, elas certamente não são as únicas. Aqui, vale destacar o relato de sua aparição na condição de mosca. Embora contemporaneamente menos

comum do que imaginá-lo como um cão ou um bode, aquela é a forma responsável por atribuir-lhe um de seus nomes mais populares, Belzebu, que significa justamente *Senhor das Moscas*. Era assim que ele costumava escapar com sucesso do corpo dos possuídos quando na realização de um exorcismo. Ainda em relação às imagens zoomórficas do Diabo, Reader (apud Cousté, 1996, p. 31) categoriza sete delas e identifica seus respectivos contextos de aparição:

- a) bode – aparece para presidir os aquelarres;
- b) leão – ataca os religiosos em isolamento ou peregrinação no deserto;
- c) javali – encarrega-se de perturbar a vida dos camponeses;
- d) macaco – forma assumida para imitar as criações divinas;
- e) corvo – forma assumida para preconizar ou relembrar a morte;
- f) lagarto (basilisco) – causa a morte da alma;
- g) porco – acompanhou Santo Antão como porco, forma que assumiu em virtude do castigo que lhe fora atribuído pelo santo após este ter se libertado de suas tentações.

Homem, animal, vegetal, ser híbrido. Diversas foram e são as forma de se enxergar o Diabo. Contudo, no imaginário popular, algumas delas foram reprimidas a partir de um princípio de concordância entre caráter e aparência. Desse modo, sendo o Diabo um ser malevolente, sua aparência não poderia ser contraditoriamente bela: “tanto o tentador como o instrumento de sua tentação e o cortejo de entidades inferiores que participam da esfera do Mal aparecem com caracteres burlescos, objetos de uma ridicularização, que mostrem a sua inferioridade implícita frente a figuras revestidas de santidade” (NOGUEIRA, 2000, p. 45).

O tempo se encarregou de pluralizar tal concepção limitadora. Já na Idade Média, tanto os cristãos das catacumbas quanto os pioneiros padres do deserto apegavam-se à história de Lúcifer para sustentar que o Diabo não havia perdido nenhuma de suas características angelicais, inclusive físicas:

Tanto na tradição cristã como na islamita, Lúcifer é considerado como aquele que antes era o mais bonito de todos os anjos, e que tinha a responsabilidade especial de cuidar da humanidade. Sua queda, como resultado do seu próprio egoísmo, transformou-o no oposto do que

sempre havia sido. O nome Lúcifer, o grande anjo caído, o portador da luz, tornou-se sinônimo de Satanás, o adversário, cujo cuidado com a humanidade passou a ser uma procura pelos pontos fracos nos homens, onde a tentação os poderia levar à destruição. (O'GRADY, 1991, p. 105)

Essa visão demonstra-se coerente com a própria condição desses grupos, os quais viam no isolamento e na privação formas de demonstração de fé. Nesse sentido, o Diabo lhes surgiria no momento de maior sacrifício para dissuadi-los de suas metas, podendo, assim, utilizar de uma bela forma corpórea para não ser reconhecido ou, ao menos, para não assustá-los no momento da abordagem.

O apego à história de Lúcifer obviamente não garantiu que o Diabo fosse sempre descrito como um ser belo daí em diante, por outro lado, contribuiu para que, mais uma vez, fosse pensado a partir de uma variedade de formas. De acordo com O'Grady (1991, p. 78), o século XIII marca o auge do medo do Diabo. Monges e freiras o tinham como uma preocupação central, sendo que a crença no seu poder de assumir diferentes formas físicas contribuía para que se atribuisse a ele a responsabilidade por parte dos desastres naturais e danos físicos que lhes acometiam. Alguns monges e sacerdotes alegavam que o Diabo e os demônios que lhe prestavam serviço chegavam a assumir a forma de pulgas e piolhos para invadir suas batinas e perturbá-los durante a missa. Em suma, o Grande Inimigo podia assumir todas as formas e penetrar nos diferentes contextos da vida para pôr em prática seus estratagemas.

De acordo com Cousté (1996, p. 34), as discussões acerca dos atributos físicos do Diabo também foram contempladas no Segundo Concílio de Nicéia, em 787, o qual conferiu ao Diabo as seguintes características, em relação às quais a maior parte dos eruditos da época se mostrou de acordo: sua carne é dura e fria, sua força sobre-humana e sua velocidade de deslocamento incalculável.

Ainda que não tenha se chegado a conclusões semelhantes acerca dos aspectos físicos diabólicos, discussões acerca do Diabo também contemplaram outro concílio bastante importante na história do Cristianismo: o IV Concílio de Latrão, realizado em 1215. Segundo

Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva (2014)⁹¹, em seu texto *O IV Concílio de Latrão: heresia, disciplina e exclusão*, neste evento, concluiu-se que o Diabo e os demônios foram criados por Deus como seres naturalmente bons, mas foram tomados pela vaidade e, por isso, expulsos do paraíso. Com base nesta conclusão, este concílio determinou que os hereges, também motivados pela vaidade, deveriam ser expulsos do convívio social e entregues às autoridades para serem castigados. Desse modo, o IV Concílio de Latrão serviu para alimentar uma imagem extremamente negativa de um diabo altamente perigoso para o gênero humano, a qual já havia sido amplamente difundida no Segundo Concílio de Nicéia a partir dos atributos físicos que lhe foram associados.

Quando se pensa em alguma forma corpórea, é inevitável pensar na distinção entre os sexos, ou seja, no macho e na fêmea da espécie. Em se tratando de diagnosticar as características físicas do Diabo, não poderia ser diferente. A primeira concepção é a de que ele, à sua escolha, pode ser tanto masculino quanto feminino, dada a sua suposta capacidade de encarnar em qualquer ser humano. Por outro lado, muito se discutiu e continua se discutindo acerca de suas propriedades sexuais, de modo que as teorias sobre tal aspecto mostram-se tão variadas quanto aquelas que dizem respeito à sua personalidade e história.

Na contramão da concepção tradicional, na qual o Diabo ora se manifesta como homem, ora como mulher, emergem as teorias da androgenia e da auto-copulação. No primeiro caso, como há de se supor, ele carregaria concomitantemente consigo os órgãos genitais masculino e feminino. Essa condição pode inclusive servir de argumento para dar sustentação à segunda teoria, de acordo com a qual o Diabo teria a capacidade de autofecundar. Essa concepção toma como base a obstinação diabólica por imitar Deus em todas as instâncias. Desse modo, sendo este capaz de engendrar seres por sua própria conta, aquele também buscaria seus meios para tanto. Papini (s.d., p.31) explica que a teoria da autofecundação é proveniente do poema *Hamartigenia*, de Prudêncio, e que só pode ser fruto da imaginação do autor. O próprio Prudêncio deduz que Lúcifer divulgava possuir tal habilidade com o intuito de ludibriar os demais anjos e convencê-los a fazer parte de sua trupe rebelde.

⁹¹ Doutora em História Social (1996) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Professora associada do Instituto de História da mesma universidade.

As histórias mais intrigantes relacionadas à sexualidade do Diabo, contudo, surgem quando ele se manifesta apenas com um dos sexos, ou seja, ou sob a forma de homem, ou sob a forma de mulher. A propósito, essa discussão extrapola os limites de sua individualidade e alude a toda uma trupe infernal, com destaque para os demônios e supostos descendentes.

Cousté (1996, p. 36-7) alega que os principais demonólogos – entre eles, De l’Ancre, Bodin e Boguet – defendiam a existência dos demônios, compreendendo-os como seres divididos entre machos e fêmeas. A prova da existência de tal classe seriam os campsores, crianças nascidas com má formação, dotadas de uma fome insaciável e força sobre-humana, as quais dificilmente sobreviviam após completarem sete anos de idade. Tais seres seriam então fruto de uma suposta relação sexual entre demônios e humanos.

Ainda no que diz respeito à trupe infernal, surge no imaginário popular as figuras dos incubos e súcubos: anjos que deixaram se levar pela luxúria e, por tal razão, foram convertidos em demônios. Os primeiros aliciam as mulheres enquanto estas estão dormindo para com elas satisfazerem seus ímpetos sexuais. Já os segundos são demônios femininos que se relacionam sexualmente com homens para lhes extraírem o sêmen. Assim, posteriormente, convertem-se em incubos, levam essa semente às mulheres e, com elas, originam um monstro infernal.

As teorias acerca dos incubos e súcubos são inúmeras e variadas. Entretanto, o que todas elas têm em comum é a distinção entre demônios de natureza masculina e feminina, o que não poderia ser diferente dada a etimologia dos termos, ambos de origem latina. *Incubare* significa “deitar por cima”; enquanto *succubare*, “deitar por baixo”. Uma clara referência às posições convencionais assumidas pelo homem e pela mulher, respectivamente, no momento do coito. Vale ressaltar que a teoria do Anticristo se justifica a partir da existência dos incubos, uma vez que este precisa ser engrandado no ventre de uma mulher.

Em se tratando de possíveis relações sexuais do Diabo com os seres humanos, não há como não especular quando e como se deu a primeira investida diabólica. Eis que se colocam lado a lado duas tradições: a islâmica, segundo a qual o fato teria se consumado com Eva; e a talmúdica, relacionando-o a Adão.

Cousté (1996, p. 42-3) relata que, para os muçulmanos, a primeira cópula da espécie humana não se deu no Éden, onde apenas os

desejos sexuais foram aflorados, mas sim ao pé do Ararat. Adão teria se relacionado sexualmente várias vezes com Eva até que, diante dele, apareceu Eblis, nome utilizado pelos muçumanos em referência ao Diabo. Eblis, sob a forma de um anjo resplandecente, recriminou Adão por seu excesso de voluptuosidade, o qual havia o feito se esquecer de suas obrigações com Deus. Em seguida, simulando a voz divina, orientou-o a mergulhar nas águas do rio Geon em penitência. Nesse meio tempo, o Diabo aparece a Eva sob a forma de Lúcifer. Sem seu homem, ela deixa-se tentar pelo Diabo e com ele constitui o primeiro relacionamento sexual entre seres de natureza distinta, assim como o primeiro adultério da espécie humana.

Em relação a Eblis, O'Grady (1991, p. 39) relata que a religião islâmica recebeu muita influência do *Novo* e do *Velho Testamento* na representação que faz do Diabo, sendo que o *Corão* relata Eblis pedindo autorização divina para tentar os homens até o dia da ressurreição após ter sido expulsa do Reino dos Céus em função de seu orgulho e desobediência. Para a autora, a personagem pode ser compreendida como a personificação dos obstáculos que separam os seres humanos de Deus.

Na tradição talmúdica, por sua vez, é Adão o responsável por tais fatos. Segundo Cousté (1996, p. 43), nesta versão, o Diabo havia investido primeiramente contra Adão no paraíso, mas este se negara a infringir as ordens divinas e provar do fruto proibido. Foi somente diante da lealdade de Adão que o Diabo decidiu investir contra Eva, com a qual obteve sucesso. Assim, conclui-se ser a mulher o ponto fraco do homem. Após a expulsão do casal genesíaco do Paraíso, o Diabo se apresenta para Adão sob a forma de mulher enquanto este se banhava nas águas do Geon. Eis a história de Lilith: a primeira encarnação feminina do Diabo. Por fim, Lilith exhibe seu corpo para Adão até que ele não resiste e com ela se relaciona sexualmente.

Papini (s.d., p.133) sugere que, com Lilith, os hebreus talvez intencionassem perdoar mais facilmente Eva pelo pecado original. Aquela, depois de ter gerado muitos filhos com Adão, teria o abandonado para juntar-se ao demônio Samael; constituindo-se, assim, no primeiro demônio-mulher da história da humanidade. O autor ainda informa que, na Literatura rabínica, Lilith odeia todos os filhos de Eva e das suas descendentes por sentir ciúmes desta.

Ilustração XVI – Imagem de Lilith em tela de John Collier



(COLLIER apud GOOGLE, 2014)

Os múltiplos relatos acerca do sexo e da sexualidade diabólica trazem à tona uma questão a qual, comparativamente, tem sido pouco discutida: quais seriam os fatores que motivam ou justificam sua voluptuosidade?

Muitos sustentam que o Diabo não possui impulsos eróticos e que seu relacionamento sexual com humanos tem o único intuito de corrompê-los, fazendo, assim, parte de seus múltiplos estratagemas. Nesse sentido, ele reconhece a fragilidade dos seres humanos no controle de seus desejos carnis e, portanto, encontra no sexo uma forma de induzi-los ao pecado e, consequentemente, afastá-los do projeto

divino. São Tomás de Aquino estava entre os que pensavam dessa maneira.

O uso instrumental do sexo, entretanto, vai de encontro com a concepção tradicionalmente aceita pelos gnósticos e Padres da Igreja. Cousté (1996, p. 40) relata que um famoso orador sacro, Johannes Tauler, foi incumbido de examinar e refutar a tese do santo aquinatense, o que fez partindo de uma das características mais marcantes do Diabo: o seu frenesi. Para Tauler, se o frenesi do Diabo é tamanho ao ponto de impedi-lo de refletir sobre sua própria soberba, a qual o levou a se voltar contra Deus (seu próprio criador), não há porque desconsiderar que o Diabo também seja freneticamente voluptuoso. Sob essa ótica, objetivando fazer o homem imitá-lo em todos os seus excessos, o relacionamento sexual com os humanos é, para o Diabo, algo tanto prazeroso quanto desejável.

2.4.4 Do Inferno e seus residentes

Talvez a palavra que mais caracterize as informações sobre o Diabo, precipuamente, a partir de uma hermenêutica descompromissada com o dogmatismo religioso, é *heterogeneidade*. Assim como pode se observar uma grande variedade de discursos e teorias acerca de sua personalidade ou forma física, não são menos díspares os modos de pensar aquilo que seria sua suposta residência, refúgio ou região de trânsito, enfim, aquilo que o senso comum moderno tende a discriminar como Inferno.

Jacques Collin de Plancy (1863)⁹², em seu *Dictionnaire Infernal* (Dicionário Infernal), cita várias personalidades que abordaram o tema, juntamente com suas respectivas descrições acerca do espaço ocupado pelo Diabo ou seres constituintes da trupe infernal. Algumas dessas informações constam abaixo seguindo a ordem autor/tese:

- a) Santo Atanásio – os demônios residem no ar;
- b) São Próspero – pairam em meio aos nevoeiros marítimos;
- c) Swinden – residem no Sol (outros autores os acomodaram na Lua);
- d) São Patrício – habitam as cavernas irlandesas;

⁹² Autor, ocultista e demonologista francês, que viveu entre 1793 e 1887. Escreveu dezenas de livros, alguns sob pseudônimos, sendo *Dictionnaire infernal* (Dicionário infernal - 1818) aquele que lhe conferiu maior notoriedade mundial.

- e) Jeremias Eregélio – imagina o Inferno como uma cova com largura de duas léguas;
- f) Bartolomeu Tortoletti – localiza a boca do abismo infernal no centro da terra, em uma profundidade tão longínqua a ponto de ser impenetrável pelos raios solares.

Obviamente, não foram apenas iniciativas individuais que tentaram delimitar um local de habitação, refúgio ou trânsito para o clã diabólico. Conforme registra Plancy (1863, p. 352), os gauleses imaginam um inferno desprovido da iluminação solar, repleto de toda a sorte de insetos venenosos, répteis e lobos carnívoros. Nesse local, a que chamam de *Ifurinn*, há uma zona neutra permanentemente encoberta por neblina, destinada a abrigar os imbecis e inúteis, os quais não foram capazes de praticar nem o bem, nem o mal no curso de suas vidas. Plancy (1863, p. 492-3) também destaca as sagas escandinavas, segundo as quais a concepção de Inferno está associada a um local chamado *Nitheim*, o qual teria sido criado antes do mundo dos homens. Em sua região central, está localizada a fonte *Havergelmer*, da qual nascem distintos rios: o da agonia, o da tristeza, o da morte, o da tempestade no golfo, o do uivo e do rugido, o do torvelinho e o do chamado ardente. *Havergelmer* é o local do *Nitheim* destinado a abrigar aqueles que nunca haviam aderido a um combate em vida. Outra região do Inferno escandinavo é a *Natrande* (Naastrândia) ou *Nastrund*, um espaço amplo e asqueroso, cujas portas são todas posicionadas ao norte e compostas de cadáveres. A Naastrândia, por sua vez, é destinada a abrigar os perjuros, assassinos e adúlteros. (PLANCY, 1863, p. 489)

As concepções de Inferno da Gália ou da Escandinávia são notoriamente pouco difundidas no Brasil, até mesmo pelo fato de o Brasil não ter sido colônia de tais países e ter sua cultura predominantemente marcada pelo Cristianismo. Relatos, ilustrações, telas e obras da Literatura nacional tendem a pensar no inferno como um local para onde são destinados os pecadores, aqueles que se negaram a seguir os desígnios divinos em vida ou que se negaram a receber seu perdão. Eis o ponto de partida para as discussões acerca do Inferno e, por conseguinte, para as diferentes maneiras de pensá-lo: a preocupação com a vida após a morte da carne; preocupação esta que possui intrínseca relação com a Literatura apocalíptica, a qual se originou na cultura judaica pré-cristã e influenciou significativamente o imaginário

popular ocidental a partir do advento do Cristianismo, sobretudo, após a incorporação de alguns de seus textos ao cânone bíblico.

Se, por um lado, os textos apocalípticos retratam o projeto divino para o longínquo tempo da salvação; por outro, mobilizam o imaginário humano a projetar imagens para um tempo, e também um lugar, de perdição, sendo este normalmente pensado como o destino para aqueles que viveram no pecado. Conforme consta na apresentação do livro de *Daniel*, na *Bíblia de Estudo Almeida*,

Em termos gerais, as mensagens apocalípticas fazem referência à história humana como se tratasse de um drama composto de dois atos. O primeiro deles se desenvolve no momento atual e no mundo presente; o segundo, dado numa perspectiva escatológica, revela o que haverá de acontecer no fim de todos os tempos. (BÍBLIA, 2006, p. 915)

Segundo Silvana de Gaspari⁹³ (2010, p. 82), em sua tese intitulada *Convergências literárias: as visões do paraíso nos textos apócrifos de Enoque e Isaías e na Divina Comédia*, o gênero apocalíptico originou-se na cultura judaica durante o período pré-cristão, mais precisamente, a partir do século II a.C., sendo representado por manuscritos diversos tanto em número quanto em autoria. Dos textos apocalípticos, alguns foram incluídos no cânone bíblico, no *Velho* e também no *Novo Testamento*, como é o caso do já citado livro de *Daniel* e do conhecido *Apocalipse de São João*; há, porém, muitos outros que fazem parte de Literatura apócrifa. Ainda segundo a autora, estes se diferem daqueles por terem, na maior parte dos casos, uma preocupação ainda mais acentuada com a questão moral, visando a livrar o homem do pecado para assim conduzi-lo através do caminho do bem.

Entre os livros apocalípticos, estão: *Livro Eítope de Enoc*, *Terceiro Livro Sibílico*, *Testamento dos 12 Patriarcas*, *Documento de Damasco*, *Rolo da Guerra de Qumran*, o livro da *Ascensão de Moisés*, *Ascensão e Martírio de Isaías*, *Vida de Adão e Eva*, *4 Esdras*,

⁹³ Graduada em Letras (Português/Italiano) pela Universidade Estadual Paulista – UNESP. Mestre em Literatura Italiana pela Universidade de São Paulo (USP) e doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde atua como professora no curso de Letras (Italiano).

Apocalipse siríaco e grego de Baruc, Apocalipse de Abraão e Testamento de Abraão.

Voltando aos canônicos, no *Apocalipse de São João*, já é possível reconhecer imagens que refletem sobre a concepção popular atual acerca do Inferno. Assim João descreve a prisão de Satanás:

Então, vi descer do céu um anjo; tinha na mão a chave do abismo e uma grande corrente.

Ele segurou o dragão, a antiga serpente, que é o diabo, Satanás, e o prendeu por mil anos; lançou-o no abismo, fechou-o e pôs selo sobre ele, para que não mais enganasse as nações até se completarem os mil anos. Depois disto, é necessário que ele seja solto pouco tempo.

Vi também tronos, e nestes sentaram-se aqueles aos quais foi dada autoridade de julgar. Vi ainda as almas dos decapitados por causa do testemunho de Jesus, bem como por causa da palavra de Deus, tantos quanto não adoraram a besta, nem tampouco a sua imagem, e não receberam a marca na frente e na mão; e viveram e reinaram com Cristo durante mil anos.

Os restantes dos mortos não reviveram até que se completassem os mil anos. Esta é a primeira ressurreição. (Ap. 20, 1-5)

A imagem mais recorrente do Inferno no imaginário popular ocidental é, sem dúvida, a de um local subterrâneo, extremamente quente, com labaredas de fogo e que proporciona aos seus habitantes – os pecadores – um sofrimento físico eterno. O texto de João vem ao encontro dessa versão ao apresentar um grande abismo ao qual o Diabo foi lançado após ter se voltado contra Deus. O Dragão, a Serpente, o Diabo e Satanás são mais uma vez associados de modo a compor uma única entidade, sendo que a presença do Dragão nesse abismo pode ser relacionada às labaredas de fogo presentes na imagem de Inferno consoante à crença popular.

Ilustração XVII – *Lucifuge*, ilustração do Inferno
produzida por Wayne Douglas Barlowe



(BARLOWE apud GOOGLE, 2014)

Ilustração XVIII – *The Streets of Dis* (As Ruas de Dis),
de Wayne Douglas Barlowe



(BARLOWE apud GOOGLE, 2014)

Dos apócrifos, Gaspari (2010, p. 86) destaca o *Apocalipse Grego de Baruque*, escrito após o ano 70 d.C., o qual discorre sobre a destruição de Jerusalém. Nele, um anjo convoca Baruque para viajar aos céus e conhecer os mistérios divinos. São várias as portas dos céus: quanto maior sua altura, maior a porta que lhe dá acesso. O profeta descobre que os pecadores também são encaminhados para as alturas. No entanto, há 365 portas para separar o Reino da Luz do Reino das Trevas, para onde estes são encaminhados.

A partir do *Apocalipse Grego de Baruque*, é possível observar mais uma interferência apocalítica na concepção popular do Inferno, esta advinda de um apócrifo. O fato de o texto tratar da destruição de Jerusalém, por si só, já remete à ideia de caos tão frequentemente associada à morada do Diabo. Ainda que no relato de Baruque o Inferno não esteja situado sob a terra, ele não deixa de ser descrito como um espaço antagônico à morada divina, pois é descrito como o Reino das Trevas e, tal qual o abismo do *Apocalipse de São João*, destinado a abrigar os ímpios.

Gaspari (2010, p. 88) sustenta que os apocalipses apócrifos despertam o interesse popular por apresentarem respostas sobre o além da vida, tanto em relação ao destino dos homens após a morte da carne quanto em relação ao sentido último da vida humana e do cosmos. Para a autora, tais narrativas são importantes registros sobre a história da espiritualidade, pois oferecem elementos importantes para a compreensão das angústias e temores que acometeram os povos nas mais variadas épocas, além de revelarem os sentimentos e convicções morais do tempo em que foram escritas.

Além do imaginário popular, a Literatura também foi influenciada pelos textos apocalípticos canônicos e apócrifos, conforme se observa em uma de suas mais célebres obras: *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (2003)⁹⁴. Segundo Helder da Rocha⁹⁵ (2014), em site de

⁹⁴ Escritor e poeta italiano, que viveu entre 1265 e 1321. Foi influenciado pelos trabalhos de retórica e filosofia de Brunetto Latini e pelos poemas de Guido Cavalcanti, com o qual estabeleceu vínculo de amizade. Especula-se que o autor da mundialmente conhecida *A Divina Comédia* tenha estudado na Universidade de Bologna por volta de 1285.

⁹⁵ Fundador, diretor e principal instrutor e consultor da Argo Navis, empresa que presta treinamentos especializados na área da informática. Mestre em informática e engenheiro eletricitista pela Universidade Federal de Campina

sua autoria dedicado exclusivamente ao poema épico italiano, *A Divina Comédia* foi iniciada por Dante por volta do ano de 1307 e concluída pouco antes de sua morte, em 1321. “Escrita em italiano, a obra é um poema narrativo rigorosamente simétrico e planejado, que narra uma odisséia pelo *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*, descrevendo cada etapa da viagem com detalhes quase visuais” (ROCHA, 2014, s.p.). O protagonista desta viagem é o próprio Dante, assumindo a condição de personagem, o qual é guiado pelo inferno e purgatório pelo também poeta Virgílio; e, pelo céu, por Beatriz, musa em várias outras obras de sua autoria.

Sumariamente, o Inferno de Dante Alighieri (2003) é dividido em nove círculos, três vales, dez fossos e quatro esferas. Essas seções são circulares e respectivamente posicionadas uma sob as outras. Quanto mais grave o pecado, mais profunda e inóspita é a seção para a qual é destinado o pecador. Não obstante, o local também é habitado por vários seres punitivos, de Mínós – uma espécie de juiz do inferno – ao aterrorizante Cérbero. O mais profundo dos círculos (9º círculo) é o destino daqueles que cometeram o pior dos crimes na visão do eu-lírico: a traição. É neste local que se encontra Lúcifer, um ser de três faces e seis asas, que aparece devorando Judas (o traidor de Jesus), Brutus e Cássio (traidores dos imperadores romanos).

A primeira parte do inferno de Dante é o Inferno Superior, o qual compreende o Vestíbulo e os círculos de número um a cinco:

1º círculo – o primeiro círculo é o Limbo, local destinado a abrigar as almas virtuosas que não foram batizadas e as almas daqueles que viveram antes de Cristo. No Limbo, não há sofrimento como nos demais círculos, apenas um profundo e contínuo sentimento de desesperança, pois aqueles que o habitam têm a consciência de que, no Inferno de Dante, não há possibilidade de redenção;

Grande - UFCG (NAVIS, 2014). Helder da Rocha também se dedica ao teatro, à literatura e às artes visuais, tendo desenvolvido o *website Dante Alighieri: A Divina Comédia*, com acesso através do link: < <http://www.stelle.com.br/index.html>>. Neste *site*, Rocha reúne diversas informações sobre obra e autor, incluindo recursos como pesquisa interativa, glossário e testes de múltipla escolha. Não obstante, o site disponibiliza a versão original de *A Divina Comédia* (poema original em italiano); uma versão da obra traduzida para o Português em prosa, elaborada pelo próprio Helder da Rocha; além de ilustrações de outros autores, como também de sua autoria.

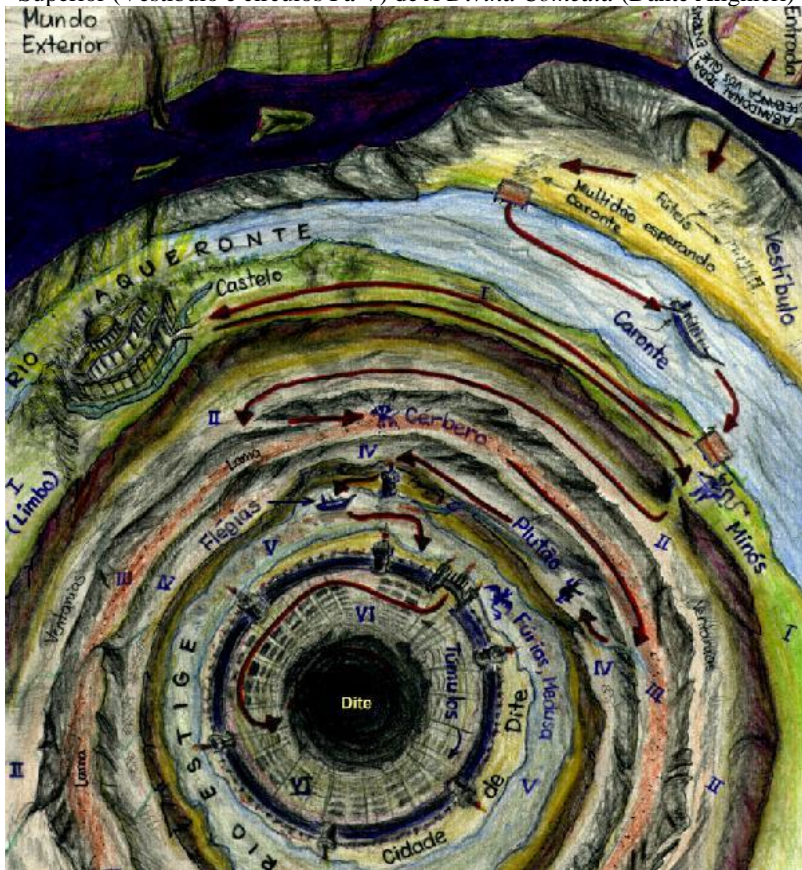
2º círculo – local onde fortes redemoinhos jogam de um lado para o outro os que pecaram por luxúria. É neste círculo que se encontra Minós, o qual enrola sua calda no corpo dos pecadores, sendo que o número de voltas dadas correspondente ao círculo para onde cada pecador será encaminhado;

3º círculo – espaço reservado para abrigar os gulosos, os quais são imersos na lama e açoitados por uma chuva de neve e granizo, além de serem impossibilitados de se comunicarem uns com os outros. É neste círculo que se encontra Cérbero, o qual morde os gulosos de forma constante e impiedosa;

4º círculo – reservado para abrigar os avarentos e os esbanjadores, cuja pena consiste em passar a eternidade rolando pedras enormes e pesadas (uma referência à roda da fortuna) enquanto colidem uns com os outros;

5º círculo – é onde está localizado o Rio Estinge, em cujas águas nojentas são lançados aqueles que foram dominados pela ira e pelo rancor durante a vida. No local, enquanto os irados ficam batendo, mordendo ou chutando uns aos outros; os rancorosos ficam suspirando bolhas mal-cheirosas.

Ilustração XIX – Mapa desenhado por Helder da Rocha, retratando o Inferno Superior (Vestíbulo e círculos I a V) de *A Divina Comédia* (Dante Alighieri)



(ROCHA, 2014)

A segunda parte do Inferno na versão do poeta italiano corresponde à cidade de Dite e ao fosso, os quais compreendem os círculos de número seis e sete:

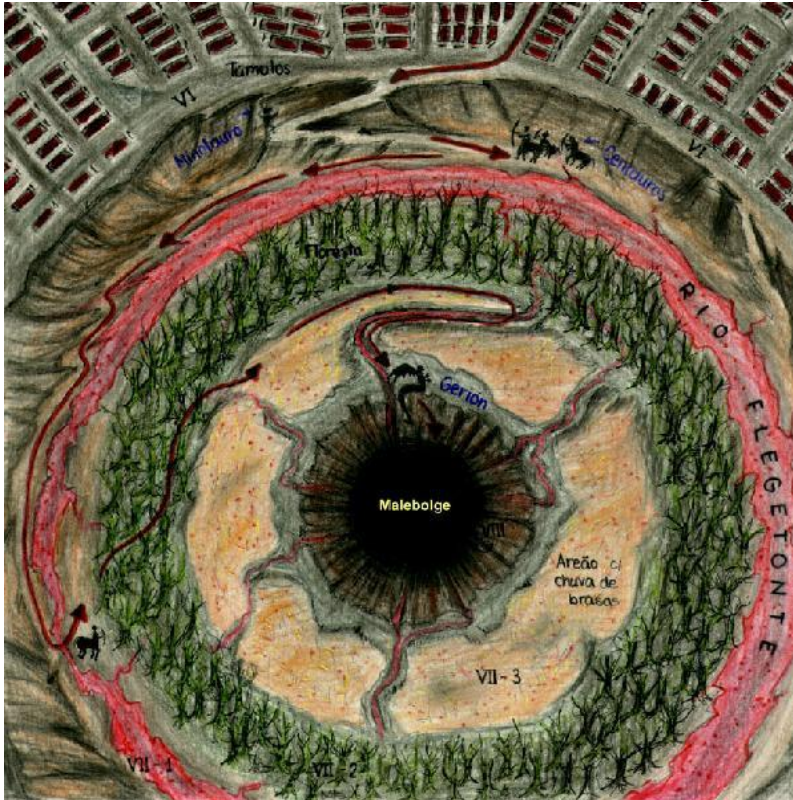
6º círculo – é onde estão localizados muralha e portão de acesso a Dite, a Cidade da Dor Eterna. Do lado interno da cidade, rente à muralha, há numerosas sepulturas abertas e preenchidas com brasas, para onde são encaminhados os hereges. Esta muralha representa uma fronteira, não apenas física como também simbolicamente, pois os círculos anteriores

(círculos de número 1 a 5) servem para acomodar aqueles que cometeram pecados inconscientes; ao passo que os círculos seguintes (círculos de número 6 a 9) acomodam aqueles que pecaram gozando de plena consciência, cujos pecados são considerados de maior magnitude. O próprio nome escolhido por Dante para dar à cidade representa o peso conferido aos pecados conscientes na obra, a começar pela heresia. Conforme informa Maria Teresa Arrigoni (2008, p.2)⁹⁶, em *Lúcifer confinado... na Divina Comédia*, Dite é uma referência ao nome pagão do Rei dos Infernos – “Ecco Dite” – e é utilizado por Dante, tanto para se referir à cidade infernal, passadas as muralhas, quanto para se referir ao próprio Lúficer;

7º círculo – este círculo abriga pecadores de diversas naturezas, os quais são acomodados em espaços distintos, sob a tutela de diferentes seres infernais, em conformidade com a natureza do pecado cometido. O Minotauro, centauros, harpias e cadelas famintas asseguram severa punição àqueles que foram violentos contra o próximo (assassinos, tiranos e assaltantes), contra sua própria pessoa (suicidas, pessoas que perderam seus bens por negligência própria) e contra Deus, a natureza e a arte. Não obstante, o sétimo círculo é onde os que pecaram por fraude dolosa montam nas costas do monstro Gerión para seguirem através do fosso em direção à Malebolge, onde serão abrigados. No artigo intitulado *O Inferno de Dante e a simbologia do sétimo círculo*, Solange Ramos de Andrade e Daniel Lula Costa (2011, p. 72) afirmam que o sétimo círculo é uma representação dos mecanismos de pensamentos do homem medieval, o qual condenava e punia alguns atos de violência, ao passo que se mostrava tolerante a outros. Sendo assim, este círculo “informa quais eram as violências condenadas por Dante: a violência contra o outro, contra si mesmo e contra Deus.”

⁹⁶ Mestre em Letras (1987) pela Universidade de São Paulo – USP. Doutora em Linguística Aplicada (2001) pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Professora aposentada da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Possui experiência em Letras, com ênfase em Literatura Italiana, envolvendo principalmente os seguintes temas: Dante Alighieri, *Divina Comédia*, Literatura Italiana, Teopoética e Tradução.

Ilustração XX – Mapa desenhado por Helder da Rocha, retratando a cidade de Dite e Fosso (círculos VI e VII) de *A Divina Comédia* (Dante Alighieri)



(ROCHA, 2014)

Na sequência do Inferno dantesco, aparece Malebolge, uma espécie de precipício de paredes rochosas subdividido em 10 valas em forma de degraus, o qual corresponde ao **8º círculo**: o Círculo das Fraudes. Assim como ocorre no 7º círculo, o Círculo das Fraudes também acomoda diferentes tipos de pecadores e seres infernais: sedutores e rufiões (vala 1); adutores (vala 2); simoníacos – traficantes de religião (vala 3); adivinhos (vala 4); corruptos (vala 5); hipócritas (vala 6); ladrões (vala 7); maus conselheiros (vala 8); criadores de intriga (vala 9); falsários (vala 10); todos estes recebem castigos que vão do acoite, passando pela mutilação, até as doenças

degenerativas físicas ou psicológicas. Entre os seres infernais controladores do 8º círculo, estão diabos, serpentes e répteis mutantes.

Ilustração XXI – Mapa desenhado por Helder da Rocha, retratando o Malebolge – “Valas Malditas” (círculo VIII) de *A Divina Comédia* (Dante Alighieri)



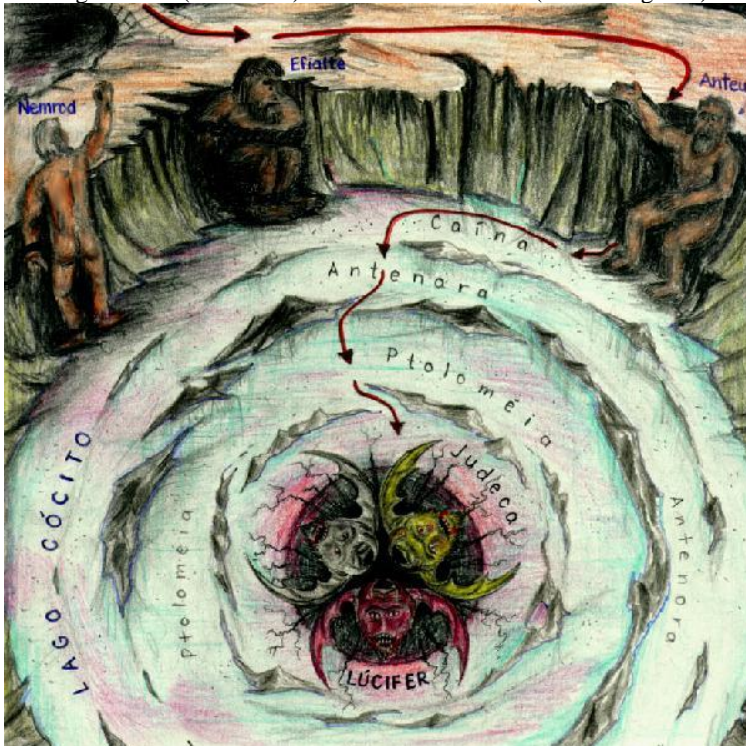
(ROCHA, 2014)

A última parte do Inferno de Dante é o Cócito, local para onde são encaminhados os mais diferentes tipos de traidores. O Cócito, que corresponde ao **9º círculo**, trata-se de um lago congelado destinado a abrigar os diferentes tipos de traidores: aqueles que traíram os parentes, a pátria, os hóspedes e os benfeitores. Em uma escala de gravidade, a traição de um benfeitor é considerada a mais grave de todas; a traição de um hóspede, mais grave que a traição da pátria; e assim sucessivamente.

Quanto mais grave a traição, mais submerso no lago congelado o corpo daquele quem a cometeu ficará.

Por fim, conforme observado anteriormente, Lúcifer aparece em destaque em meio ao Cócito. Assumindo a figura de um gigante dotado de seis asas e três faces, ele aparece preso no gelo da cintura para baixo, contando basicamente com o movimento das asas e das mandíbulas, com as quais devora, na condição de punição exemplar, três célebres traidores do Medievo: Judas, o traidor de Jesus; Brutos e Cássio, traidores do Império Romano. Arrigoni (2008, p.6) ratifica essa leitura ao afirmar que Judas, Brutos e Cássio “são considerados, pois, os piores traidores e os comentaristas não discordam em apontá-los como os traidores dos dois pilares do Medievo: a Igreja, na figura de Cristo, e o Império, na figura de César”.

Ilustração XXII – Mapa desenhado por Helder da Rocha, retratando o Lago Cócito (círculo IX) de *A Divina Comédia* (Dante Alighieri)



(ROCHA, 2014)

Ilustração XXIII – Lúcifer no 9º círculo do Inferno, em ilustração de Gustave Doré para *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri



(ROCHA, 2014)

Como resultado final, em *A Divina Comédia*, a imagem de Lúcifer associa-se a toda a configuração infernal para transmitir ao leitor a interpretação dantesca acerca do polêmico personagem e sua morada através de uma linguagem altamente simbólica. Quanto ao Diabo, o personagem Lúcifer de *A Divina Comédia* apresenta duas características diretamente expostas para o leitor, as quais são igualmente encontradas no arquétipo diabólico do imaginário cristão: a aparência assustadora e sua condição de receptor de almas pecaminosas. Entretanto, a simbologia de Dante revela muito mais acerca de seu personagem, com destaque para os seguintes aspectos, provenientes de possíveis interpretações da obra apontadas por Arrigoni (2008):

1º) assegura-se a condição primordial de Lúcifer enquanto anjo do Senhor – “a feiúra de Lúcifer se apresenta tão horripilante que faz pensar quão imensa fosse sua beleza e sua luz antes ‘da queda’; fica assim imaginada a beleza celestial do anjo, proporcional àquela feiúra

real que o viajante descreve” (ARRIGONI, 2008, p. 3). Suas seis asas de morcego, tenebrosas e desprovidas de pena, reforçam ainda mais sua condição original de anjo ao se oporem às plumosas e graciosas asas de um serafim;

2º) acentua-se sua condição de anjo rebelde – as asas de morcego e a feiúra, em oposição às asas plumosas e à beleza angelical, assim como sua situação de aprisionamento no lago congelado de Cócito, indicam que Lúcifer cumpre uma pena, a qual não poderia ser decorrente de outro motivo senão de sua ousada tentativa de querer se igualar a Deus. Segundo Arrigoni (2008, p. 3), nos versos de Dante, fica estabelecido que Lúcifer “se rebelou contra seu criador, resolvendo assim a dúvida em torno do porquê da queda luciferina”. A perspectiva de Lúcifer enquanto imitador de Deus é confirmada pela simbologia envolvendo o número três na obra, mais diretamente, por sua três faces, que podem ser consideradas uma oposição à Santíssima Trindade, tal qual sustenta Papini (s.d., p. 35) em sua teoria da trindade diabólica;

3º) sustenta-se, através do uso simbólico do número três (representado, mais diretamente, pelas três faces do personagem dantesco), a condição de Lúcifer enquanto imitador de Deus – as três faces de Lúcifer, em suas diferentes cores, podem ser interpretadas como uma representação às avessas da Santíssima Trindade, sendo que a face vermelha “faria o contraponto ao amor, ao Espírito Santo, sendo a representação do ódio; a cara branco-amarelada se oporia à sabedoria, ao Filho, representando a ignorância e, por fim, a cara negra estaria em oposição à potência divina, ao Pai, e seria a representação da impotência” (ARRIGONI, 2008, p. 4). Sendo assim, o ódio, a ignorância e a impotência estariam personificados em uma única entidade de três faces, em oposição ao amor, à sabedoria e à potência que emanam do deus trinitário;

4º) ratifica-se a malevolência de Lúcifer ao mesmo tempo em que é acentuada sua impotência perante Deus – a tentativa de revirar a ordem do universo ao querer ser equivalente a Deus e seu confinamento no Inferno junto de pessoas que cometeram pecados das mais diversas naturezas ratificam o caráter malevolente de Lúcifer. Para Arrigoni (2008, p. 3), embora Dante não tenha como objetivo entrar na discussão acerca da origem do mal, é possível interpretar que o mal seja representado em sua viagem ficcional “como a ausência do bem, ou uma

errônea interpretação ou vivência do bem”. Em *A Divina Comédia*, a maldade de Lúcifer e sua condição de carrasco não incidem sobre a criação de um personagem significativamente poderoso. Lúcifer é incapaz de deixar o Inferno, local que Deus lhe reservou como morada eterna em reprimenda à sua rebeldia. Conforme se observou anteriormente, ele está preso no gelo da cintura para baixo e a movimentação de suas enormes asas não é capaz de libertá-lo. Não obstante, ele não ataca seus visitantes – Dante e Virgílio – quando estes descem pelo seu corpo para tomarem o caminho subterrâneo que os levaria à praia do purgatório, porque o pouco poder que lhe restara só poderia ser utilizado contra àqueles que, semelhante a ele, foram incapazes de interpretar corretamente o bem. Em suma, Lúcifer “é o poderoso senhor do Mal – sem poder algum; é enorme – mas está confinado no gelo, prisioneiro” (ARRIGONI, 2008, p.7).

A propósito, um ser de poderes tão limitados como Lúcifer não seria capaz de criar algo tão grandioso e complexo como o Inferno. Neste sentido, para reforçar a impotência luciferiana e exaltar a onipotência de Deus, uma placa fixada na entrada do Inferno deixa claro que este local – o qual se consolida como uma espécie de centro penitenciário das almas – é criação deste e não daquele:

Por mim se vai das dores à morada,
 Por mim se vai ao padecer eterno,
 Por mim se vai à gente condenada.

Moveu Justiça o Autor meu sempiterno,
Formado fui por divinal possança,
 Sabedoria suma e amor supremo.

No existir, ser nenhum a mim se avança,
 Não sendo eterno, e eu eternal peduro:
 Deixai, ó vós que entraís, toda a esperança!
 (DANTE, 2003, p.32)

Quanto ao Inferno, o poema de Dante seguramente contribuiu para disseminar no imaginário popular ocidental a imagem de um local totalmente inóspito, destinado a abrigar aqueles que não corresponderam aos desígnios divinos em vida para que, enfim, pudessem pagar pelos pecados cometidos. Tal qual ocorre especificamente com o personagem Lúcifer, também há diversas simbologias relacionadas particularmente

ao Inferno na obra. A partir de uma interpretação do mal como sendo a ausência do bem, ou ainda, uma interpretação ou vivência equivocada do bem; Solange Ramos de Andrade⁹⁷ e Daniel Lula Costa⁹⁸ (2011), em *O Inferno de Dante e a simbologia do sétimo círculo*, sustentam que, em última instância, a conjuntura do Inferno de Dante “passa uma mensagem àqueles que ainda estão vivos: as pessoas podem se arrepender dos pecados cometidos ou não cometer os pecados descritos pelo poeta, ou seja, a salvação para Dante só pode ser conquistada durante a vida” (ANDRADE; COSTA, 2011, p. 67).

Não se sabe se Dante inspirou-se direta ou indiretamente nos textos apocalípticos, neste caso, a partir das inevitáveis repercussões que esses textos tiveram em sua época. Contudo, a presença de imagens apocalípticas em sua obra é notória. O mais interessante é que, se, por um lado, o italiano foi influenciado; por outro, em um processo cíclico, também influenciou seus contemporâneos e gerações posteriores através de seu grandioso poema. A *Divina Comédia* foi possivelmente a obra literária que mais repercutiu na composição do Inferno no imaginário popular, precipuamente, por seu aspecto descritivo acentuadamente detalhado, conforme destacam Andrade e Costa:

Perante a leitura do poema notamos a precisão com que Dante descreve e dá vida ao inferno cristão. Uma das representações que podemos apresentar é a própria necessidade de informar a existência do inferno, do mal, e das punições que a alma sofreria quando condenada. Os seres infernais, o inferno e o diabo faziam parte da mentalidade do medievo. Era necessário conscientizar o homem de que a salvação poderia ser alcançada desde que ele se libertasse dos bens mundanos e passasse a acreditar nos bens celestiais. Nas igrejas eram comuns as pregações que destacavam o inferno, ou o diabo; o medo passou a fazer parte do arsenal da pregação da fé,

⁹⁷ Professora do Departamento de História da Universidade Estadual e Maringá – UEM. Coordenadora do Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em História das Religiões na mesma universidade. (ANDRADE; COSTA, 2011)

⁹⁸ Mestrando em História pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Maringá-UEM. (ANDRADE; COSTA, 2011)

o mal era necessário para gerar a comparação e ascensão do bem. (ANDRADE; COSTA, 2011, p. 72)

Assim, o que se observa é que a composição do Inferno no imaginário cristão é decorrente de um processo de relações intertextuais entre culturas predecessoras, textos apocalípticos, Literatura popular e oralidade. Conforme sustenta Nogueira (2000, p. 26), com o universo compreendido como dividido em dois reinos polarizados, o de Cristo e o do Diabo, “a religião cristã, assumida como *verdadeira*, exclui e assimila ao Demônio todos os outros credos, processo em cuja elaboração Satanás desempenha um papel tão importante quanto o Messias”.

Tentar identificar aquilo que seria o Inferno ou lugar por onde o Diabo mais recorrentemente transita parece algo pouco frutífero quando não se coloca como centro das atenções os seres que o habitam ou que dele emanam, uma vez que são estes os supostos responsáveis por desviar os homens do caminho divino e, por conseguinte, acomodá-los em tão inóspito local quanto o Inferno – se pensado conforme se resgatou acima.

Assumindo como certa a história de Lúcifer, anjo que liderou uma rebelião contra Deus, a primeira teoria que vem à mente é a de que tal lugar é habitado justamente por seres de igual natureza aos encontrados no âmbito celeste. Se ainda for levado em conta que Diabo e Lúcifer tratam-se da mesma entidade, e que esta tem por objetivo imitar Deus em todas as instâncias, não seria arriscado compreender o Inferno como uma reprodução, ainda que paródica, daquilo que se imagina ser o Reino dos Céus:

Em nenhum lugar, ao que saibamos, ouvimos dizer que essa queda tenha arrasado qualquer das potestades que Satã e suas hostes adquiriram no tempo original. Afastados da graça de Deus, os demônios são sem dúvida tão anjos quanto os seus irmãos celestes. Mensageiros de ofício e vocação, cumprem como uma tropa de férrea disciplina as ordens do chefe. (COUSTÉ, 1996, p. 65-6)

Durante os séculos II e III, a concepção dos Padres da Igreja foi igualmente fundamentada na teoria do Diabo enquanto Anjo Caído,

mais do que isso, na simbiose entre os diversos personagens bíblicos que remetem ao mal, incluindo a Serpente. Nesse sentido, Nogueira (2000, p. 29) informa que, para os Padres da Igreja, a expulsão do homem foi apenas mais um episódio do grande combate cósmico, iniciado antes da criação, quando parte das entidades celestiais havia se rebelado contra Deus e, como consequência, precipitada dos céus. Então, após a queda, os rebeldes teriam se convertido em demônios e seu líder adquirido o *status* de Diabo. Se antes habitavam o ápice dos céus, ao lado do trono divino; com a queda, os rebeldes teriam passado a habitar as trevas, espaço que, na concepção dos Padres, situava-se acima da Terra. Por fim, estes ainda sustentavam que, por serem originalmente anjos, os demônios mantinham suas características corpóreas originais, sendo constituídos de ar e luz assim como os anjos celestes.

Em sua essência, a tese dos Padres da Igreja em relação aos demônios foi certamente uma das que mais repercutiu sobre o imaginário popular da época e da atualidade, posto que os demônios ainda são mormente vistos como seres malevolentes, contrários ao projeto divino e cuja morada situa-se no Reino das Trevas. Nogueira (2000, p. 29) ratifica essa grande influência ao afirmar que a tese dos Padres da Igreja foi formalizada pela Igreja grega e, posteriormente, incorporada pela Igreja latina através de Jerônimo (340-420) e Agostinho de Hipona (354-430).

Obviamente, as especulações acerca dos demônios e de outros seres de natureza sobre-humana são muito anteriores à Igreja cristã e às suas variadas concepções. Mesmo após a consolidação do Cristianismo, muitas outras interpretações foram emergindo, algumas em consonância com a versão oficial, outras um tanto quanto discrepantes.

A partir do século XVI, demonólogos começam a considerar a existência de uma espécie de hierarquia infernal. Cousté (1996, p. 67-8) informa que Johannes Wierius foi o primeiro a organizar um escrito discriminando-o sistematicamente e em consonância com o regime de sua época. A primeira informação a chamar atenção consiste na distinção que se faz entre Belzebu e Satanás, tendo sido este destituído do trono infernal por aquele e, a partir de então, ocupado um cargo secundário: o de chefe da oposição. Wierius descreve o Inferno como uma monarquia e, como tal, com um poder judiciário insubordinado às ordens ou anseios reais. Não obstante, tal sistema também conta com ministérios e inclusive uma administração para gastos secretos, formada

por especialistas em jogos de azar, prostituição, artes cênicas, enfim, atividades que, na época, eram associadas ao caminho do mal.

Outra referência interessante sobre a trupe infernal vem de Miguel Psellos, também citado por Cousté (1996, p. 68-9), o qual, considerando a existência de demônios benevolentes e malevolentes, reúne-os em seis seções:

- a) demônios do fogo - habitam regiões bem afastadas dos aglomerados populacionais humanos;
- b) demônios do ar – estão próximos aos seres humanos e encomendam tempestades;
- c) demônios da terra – infiltram-se em meio aos homens com o intuito de tentá-los;
- d) demônios das águas – habitam os mares e rios para formar borrascas e causar naufrágios;
- e) demônios subterrâneos – provocam terremotos, erupções vulcânicas, destroem poços e atormentam os mineiros;
- f) demônios tenebrosos – vivem longe da luz e calor solares e nunca se apresentam na terra.

Além da classificação demoníaca desenvolvida por Psellos, o crítico argentino ainda cita o que considera ser uma universal classificação dos espíritos, a qual aponta para quatro categorias, relativas aos elementos terra, água, fogo e ar. Assim, tem-se:

- a) os gnomos – anões ou duendes simpáticos e brincalhões, que não fazem maldade maior do que pequenas travessuras, visando ao seu próprio entretenimento. Residem nos bosques, sobretudo, embaixo da terra, de onde evitam sair por abominarem o sol;
- b) as ondinas – vivem na água e podem ser equiparadas às sereias;
- c) as salamandras – vivem em meio ao fogo, principalmente, em queimadas ao ar livre;
- d) os silvos ou elfos – são amáveis ou malevolentes dependendo da condição do ar em que se acomodam, portanto podem se manifestar como uma refrescante brisa ou, até mesmo, como um tufão.

Além das quatro categorias acima, a chamada classificação universal dos espíritos prevê uma quinta categoria, esta não relacionada a nenhum elemento do mundo natural: tratam-se dos trasgos, duendes ou

demônios que prestam serviços aos homens em troca de retribuições relativamente insignificantes, como vinho ou pão.

O tema da trupe infernal parece inesgotável, continuando a despertar o interesse de teóricos contemporâneos, como é o caso de Harold Bloom. Em sua obra *Anjos Caídos*, o crítico norte-americano faz distinção entre três categorias: os *daemónia* (demônios), os anjos caídos e os diabos (demônios).

Segundo Bloom (2008, p. 44-47), os *daemónia* têm corpos transparentes, pairam na atmosfera e podem ser ouvidos pelos humanos. Alguns deles são benignos, como o que servia de mediador entre Sócrates e Deus ou como os espíritos do sono e do amor. Esses seres são considerados os responsáveis pela genialidade estética ou intelectual presente em alguns seres humanos, como no caso de filósofo grego. Já os anjos caídos são seres desobedientes, pecadores e lascivos, ideia difundida por Santo Agostinho com fundamentação na história do pecado original. Nesse sentido, Bloom sustenta que todos os seres humanos podem ser considerados anjos caídos, cada qual contando com um *daemon* agindo como seu espírito guardião. Por fim, o autor descreve os diabos como sendo os seres horrivelmente selvagens aos quais são atribuídas as maldades e mazelas mundanas. Ideia essa que emana da figura de Satã, particularmente, a partir de sua atuação no *Livro das Crônicas* (1 Cr. 21, 1-17), quando ele aparece, pela primeira vez, agindo de modo independente de Deus. Vale lembrar que, no livro, Satã incita Davi a fazer um censo em Israel, sendo que Deus, desgostoso por terem contabilizado o seu povo e com a intenção de punir o rei, envia uma peste sobre Israel que acarreta na morte de setenta mil homens.

Se for levado em conta tudo o que se produziu na Literatura universal acerca do Diabo, é possível afirmar que as características levantadas ao longo do presente capítulo – tanto aquelas que foram especificamente relacionadas ao personagem assim nomeado, quanto aquelas associadas aos anjos, demônio, espíritos, entre outros seres de natureza sobre-humana – serviram de provisões não só para a construção de seu arquétipo no imaginário cristão, como também para a sua composição enquanto personagem literário.

2.4.5 Dos objetivos e métodos

Mas, afinal, quais são os objetivos do Diabo com seus estratégias e luxúria? Segundo São Tomás de Aquino (2001)⁹⁹, em sua *Suma de Teologia* (I parte, Q. 64, art. 4), Deus procura o *bem* dos homens de duas maneiras: 1) de maneira direta, quando alguém é induzido ao *bem* e, por conseguinte, afastado do *mal*; 2) e de maneira indireta, quando alguém é atacado e se volta contra o adversário. Ainda segundo o santo, o primeiro modo seria promovido pelos anjos do bem; ao passo que o segundo, pelos anjos do mal. Assim, estes continuariam prestando serviços à ordem do universo mesmo após terem incorrido em pecado.

Pero Dios procura el bien del hombre de dos maneras. 1) *Una*, directamente, esto es, siempre que alguien es atraído al bien o alejado del mal. Esto es hecho dignamente por los ángeles buenos. 2) *Otra*, indirectamente, o sea, cuando alguno que es atacado se esfuerza en rechazar al adversario. Esta manera de procurar el bien del hombre fue conveniente que se llevara a cabo por medio de los ángeles malos, a fin de que, después de su pecado, no quedasen totalmente excluidos de colaborar en el orden del universo. (AQUINO, 2001, p. 598)

Os inúmeros registros de intervenções diabólicas junto dos homens apontam para a frequente consumação de um pacto entre as partes, o qual ocorre basicamente a partir de duas modalidades: parcial, quando o Diabo oferece benefícios ou favores seus em troca da realização de alguma maldade por parte do homem ou mulher com quem compactua; e total, quando suas intervenções são trocadas pela alma humana. Sendo assim, a partir da tese de São Tomás de Aquino, é possível a interpretação de que os pactos promovidos pelo Diabo tratam-se apenas de meios que atendem ao propósito maior de desviar os homens do caminho divino.

⁹⁹ Teólogo, filósofo e padre dominicano de origem italiana, que viveu entre 1225 e 1274. Figura entre os principais pensadores cristãos, tendo contemplado em suas publicações temas relacionados à Física, Metafísica, Ética e Religião.

A tese de Tomás de Aquino é bem ilustrada pelo caso Michel Ludwig Bubenhofen. Cousté (1996, p. 70-1) relata que Bubenhofen, o qual teria vivido em Molsheim (França) no final do século XVI, havia perdido todo o seu patrimônio em jogos de azar e recorrido ao Diabo para recuperá-lo. Este se apresenta sob a forma de um jovem bem vestido, de idade equivalente à sua, e atende seu pedido. Bubenhofen, então, retorna à mesa de jogo, recupera o que havia perdido e continua sendo bem-sucedido em suas apostas por todo o restante da noite. A sina do francês é firmada em um segundo encontro, quando o Diabo se compromete em servi-lo por sete anos em troca de sua alma, dado o esgotamento do prazo. O pacto é ratificado pelo depósito de três gotas do sangue de Bubenhofen na casca de uma bolota: fruto seco, dotado de uma cúpula e proveniente de um cálice ou eixo floral. Contrariando as expectativas, ao final dos sete anos, o Diabo não solicita sua alma diretamente, mas atormenta tanto o rapaz ao ponto de levá-lo a incendiar sua própria casa, tentar assassinar seus pais e, por fim, cometer suicídio. Em suma, o Tentador leva Bubenhofen a cometer toda sorte de sacrilégios visando a fazer com que este seja o responsável por sua própria condenação. O fato só não se consuma, porque Bubenhofen é apresentado a um exorcista jesuíta, o qual consegue livrá-lo da companhia diabólica.

O caso de pacto do Diabo que obteve maior notoriedade – sobretudo, após ter sido tema para a obra *Fausto*, de Johann Wolfgang Von Goethe (2003)¹⁰⁰ – é o do médico, mago e alquimista alemão Dr. Johannes Fausto, o qual teria nascido na pequena aldeia de Knittlügen, por volta de 1480, e morrido após ter completado 60 anos de idade. Na história de Fausto, o antagonista é apresentado sob o nome de Mefistófeles, cujo termo apresenta diferentes etimologias, dentre elas: “Príncipe da Luz”, na religião da Mesopotâmia; “aquele que não ama a luz”, em grego; ou ainda, a junção dos termos *mephis* (destruidor) com *taphel* (mentiroso), em hebraico. (O’GRADY, 1991, p. 93-94)

Contam os registros que Fausto era obstinado por conhecimento e pretendia aumentar seu repertório o mais brevemente possível. Ciente da ambição do doutor, sob a forma de um cão negro, Mefistófeles passa a acompanhá-lo em suas andanças até ser acolhido em sua casa. Como

¹⁰⁰ Poeta, dramaturgo, romancista e ensaísta alemão, que viveu entre 1749 e 1832. Entre sua vasta produção literária, estão as obras *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774) e *Fausto*, publicada em dois volumes: o primeiro, em 1806; e o segundo, postumamente em 1832.

não podia obrigar ninguém a aceitar os seus serviços, esse teria sido o meio encontrado pelo antagonista para estar por perto quando Fausto demonstrasse um primeiro momento de fraqueza, quer dizer, quando sua ânsia por conhecimento estivesse tão aflorada ao ponto de aceitar qualquer sorte de negociação. O momento chega quando o mago pressente estar a ponto de perder a vida e, por conseguinte, deixa todos os seus negócios na mão do criado para realizar aquela que poderia ser sua última experiência: conhecer Mefistófeles. Invocado por Fausto, ele se apresenta em meio a um bosque. Sua chegada ao local se dá de modo intimidante, pois provoca uma tempestade com descargas elétricas, derruba árvores e faz muito barulho, até que, retomada a serenidade habitual do ambiente, ele surge para o doutor em trajes franciscanos. Mefistófeles silenciosamente oferece a Fausto um contrato redigido em pergaminho juntamente com uma pena. O doutor realiza a leitura, tem sua pele picada e, utilizando-se do próprio sangue como tinta, assina abaixo o documento, no qual fica acordado que Mefistófeles lhe seria subserviente e realizaria todos os seus pedidos. Em contrapartida, Fausto lhe entregaria seu corpo e alma sem direito à redenção ou apelo à misericórdia divina.

A história do doutor Johannes Fausto é apresentada por outras fontes com pequenas variações. O Grady (1991, p. 92), reconhecendo a condição de Fausto enquanto personagem histórico, afirma que, enquanto alguns contemporâneos dele acreditavam no seu poder sobrenatural, decorrente de um pacto com o Diabo; outros o viam como um simples charlatão, desprovido de residência fixa, que promovia seu sustento ao se apresentar como mago e astrólogo. De todo o modo, o que importa observar é que, em sua versão mais conhecida, a história do alemão é mais uma das que respalda a teoria de São Tomás de Aquino, segundo a qual o objetivo último do Diabo é levar o homem à perdição; não é à toa que, no contrato assinado pelo mago, consta de modo bem explícito que o pacto embargava qualquer possibilidade de redenção.

A Fausto, bastaram seu caráter ganancioso e seu chamado para a realização do pacto com o Diabo. Em outros casos, por outro lado, faz-se necessária a adoção de alguns procedimentos para tanto, como se fazia nos Aquelarres. Em sua obra *Compendium maleficarum*, Francesco Maria Guazzo (2001, p. 41-44)¹⁰¹ apresenta de forma detalhada os trâmites necessários à realização de um pacto com o Diabo

¹⁰¹ Sacerdote italiano membro da Ordem dos Ambrosianos de Milão, o qual se estima ter vivido por volta do século XVI.

ou com um representante seu, ou seja, um demônio. O respectivo pacto prevê a elaboração de uma petição por escrito a ser encaminhada ao Diabo, a qual deve ser firmada na presença de testemunhas e acompanhada da realização de alguns procedimentos solenes. Em suma, Guazzo discrimina que o interessado deve seguir 11 passos:

- 1º) negar a fé cristã e sua lealdade a Deus, assim como insultar a Virgem Maria e negar sua proteção;
- 2º) banhar-se em um novo batismo mofoso;
- 3º) abrir mão de seu nome antigo e providenciar um novo;
- 4º) negar seus padrinhos e madrinhas de batismo e eleger novos;
- 5º) dar ao Diabo uma peça de roupa¹⁰²;
- 6º) jurar lealdade ao Diabo dentro de um círculo desenhado no chão¹⁰³;
- 7º) rezar ao Diabo para que ele o exclua do livro da vida e o inscreva no livro da morte;
- 8º) prometer realizar sacrifícios periódicos, como asfixiar um bebê a cada duas semanas ou a cada mês;
- 9º) oferecer a cada ano um presente para seu demônio-mestre;
- 10º) colocar a marca do demônio sobre uma parte do corpo, como se fazia com os escravos fugitivos;
- 11º) fazer vários votos no momento de receber a marcação, como prometer abrir mão da eucaristia, deixar de fazer o sinal da cruz ou deixar de usar água benta.

Após realizados os onze procedimentos, o contratante retira-se do local da realização do pacto acompanhado de um demônio chamado *Magistellus* (*mestrinho*), o qual é responsável por lhe garantir a satisfação carnal. Para tanto, este se apresenta sob a forma de mulher, para os pactuados homens; e sob a forma de homem, para as mulheres. Por fim, a contraparte do Demônio no pacto é a sua rápida intervenção

¹⁰² A peça de roupa simboliza um dos aspectos da pessoa que se submete ao pacto que o Diabo toma para si: dos bens espirituais, ele apropria-se de sua fé e do seu batismo; dos bens corporais, apropria-se de seu sangue; dos bens naturais, reivindica seus filhos; e dos bens adquiridos, toma-lhe uma peça de roupa.

¹⁰³ O círculo é tomado como símbolo da divindade e a terra é considerada o pedestal de Deus. Quando o interessado desenha na terra um círculo em oferta ao Diabo, este passa a ser reconhecido por aquele como senhor do céu e da terra.

para atender aos desejos mundanos do contratante e o seu comprometimento em assegurar a este a felicidade após a morte.

Se a crença de que o Diabo busca desvirtuar os homens afastando-os da graça divina é fidedigna, o que se observa a partir dos relatos sobre intervenções, pactos ou tentativas de pactos diabólicos é que ele não se iguala a Deus em perfeição. Assim, os homens sempre ficam resguardados da possibilidade de não cair em seus estratagemas. Segundo O'Grady (1991, p. 70-71), nos primórdios do Cristianismo, os Padres da Igreja já relativizavam o poder diabólico ao divulgarem que, pela verdadeira evocação do nome de Cristo ou pela execução do sinal da cruz, todos teriam condição de afastar de si o espírito do mal.

Em sua *Biografia do Diabo*, Cousté (1996) resgata alguns dos casos em que o Diabo foi ludibriado. Destes, destacar-se-ão abaixo sumariamente os episódios mais grotescos, por entender que refletem de forma mais contundente a sua suposta imperfeição.

A lenda de São Bernardo conta que ele conseguiu encarcerar o Diabo no interior da abadia de Clairvaux. Este caso relegou aos ferreiros locais a tradição de desferir três golpes sobre a bigorna vazia, nas manhãs das segundas-feiras, antes de iniciarem seus trabalhos, o que serviria para aumentar a resistência da cadeia que abriga o Diabo e, assim, evitar com que ele escape. O fato de o Diabo ter sido capturado por um ser humano, ainda que santo, por si só o expõe ao ridículo, uma vez que, por ser uma entidade dotada de poderes sobrenaturais, não deveria ter dificuldade para se sair melhor na disputa ou, ao menos, escapar do local onde havia sido enclausurado.

Caso que chama ainda mais atenção é o do rabino Josué-ben-Levi, o qual havia pactuado com o Diabo a sua alma em troca dos conhecimentos necessários para se tornar um cabalista e necromante. Na ocasião da sua morte, antes que o Diabo pudesse cobrar a parte que lhe cabia no contrato, o rabino pediu para ver as portas do Céu. Contando com o consentimento diabólico, ao se aproximar do local, lançou-se para dentro, jurando ao Senhor que jamais alguém o arrancaria de lá. Este, por sua vez, não se achou em condições de expulsá-lo sob a pena de ser o responsável pela quebra de um juramento. Assim, Josué-ben-Levi, com muita astúcia, conseguiu enganar Deus e o Diabo, relegando a este, ao invés de sua alma, apenas o arrependimento por ter atendido a um aparentemente inocente pedido seu.

Outro caso em que o Diabo aparece sendo ludibriado vem das tradições alpinas, as quais contam que o construtor da ponte de San

Claudio, por estar com dificuldades financeiras para pagar seus operários, havia solicitado ao Diabo a sua intervenção para a conclusão da ponte em troca da alma do primeiro que por ela passasse. Enquanto o Diabo havia cumprido com a sua parte no contrato, o astuto construtor tomou providência para que um gato fosse o inaugurador da construção, quebrando com as expectativas diabólicas de conseguir uma alma humana.

O caso de Santa Juliana expõe o clã infernal a uma situação ainda mais grotesca. A santa não precisou ludibriar o Diabo, mas, ao perceber que um demônio tentava a enganar, deu-lhe uma boa surra e colaborou para que ele fosse depositado em uma latrina. Juliana era casada com um romano, mas negava-se a cumprir com seus deveres maritais enquanto o marido não rompesse publicamente com o paganismo. O prefeito, tomando ciência do caso e temendo pelo sucesso da altamente persuasiva estratégia da mulher, deu ordens para que ela fosse desnudada, açoitada e encarcerada. Enquanto esperava pela consumação da sentença, Juliana entregou-se às orações até receber a visita de um falso anjo, o qual se revelou como um demônio após ter sido por ela interrogado. Descoberta a verdadeira identidade do impostor, Juliana permaneceu o surrando até o momento em que os subordinados do imperador vieram buscá-la para o cumprimento de sua pena. Ela foi decapitada, mas conseguiu com que o demônio também fosse capturado e, posteriormente, atirado na latrina.

Vale ainda destacar um caso pertencente à Lenda Dourada de Saint Martin de Tours, códice franco, redigido por volta do ano de 900, e registrado em uma lápide na basílica de Brest. Segundo o relato, enquanto o bispo realizava a missa, um demônio havia se ocultado em meio aos meninos do coro, pois sabia que aquele era capaz de reconhecê-lo. O demônio, então, passa a desenrolar um pergaminho com os dentes, intuindo fazer algum registro escrito, quando, subitamente, São Martin se volta para os paroquianos. Surpreendido, o demônio tenta rasgar o documento e acaba dando uma cabeçada no pilar que se encontrava atrás dele. O bispo não conseguiu conter o riso e acabou comprometendo a seriedade de toda a sua missa, sendo esta consequência justamente o objetivo maior do atrapalhado visitante.

O caso envolvendo o demônio e São Martin, além de se somar aos anteriores ao ilustrar uma situação em que um ser do clã infernal é exposto ao ridículo, merece atenção por trazer à tona uma nova característica diabólica: o contentamento por uma vitória parcial ou de

menor representatividade. Embora o demônio não tenha conseguido desvirtuar o santo, fazendo-o sucumbir à luxúria ou promovendo algum tipo de pacto para ganhar-lhe a alma, por exemplo; ele consegue, ao menos, desvirtuar a celebração da santa missa. No episódio, ele não se demonstra frustrado com o desfecho do caso, pelo contrário, mesmo exposto ao ridículo, vai embora com a sensação de missão cumprida.

O que se observa em relação ao vilão do Cristianismo é uma evolução cíclica no decorrer da história da humanidade. Na Idade Média, as pessoas eram colocadas diante de uma situação, no mínimo, paradoxal em relação à forma de encarar o Diabo. Segundo O'Grady (1991, p. 70-71), por um lado, elas eram encorajadas a temê-lo; por outro, eram ensinadas a rir dele. Como se observou anteriormente, os Padres da Igreja pregavam que o Diabo perdia seus poderes quando aquele contra o qual investia estivesse munido da fé em Cristo. Nogueira (2000, p. 45) ratifica esse panorama ao afirmar que o Tentador, os instrumentos de sua tentação e as demais entidades inferiores da trupe do mal apareciam com caracteres burlescos, sendo convertidos em objetos de ridicularização, para, assim, apresentarem-se como inferiores às figuras revestidas de santidade.

Com o advento do Cristianismo embasado na Pedagogia do Medo, o que se estendeu com grau considerável de intensidade até o século XIX, o Diabo passou a ser levado mais a sério. O riso, por exemplo, que, nos primórdios da religião era considerado uma eficiente arma na batalha contra o Diabo, passa a ser visto como produto dele. A afirmação de Georges Minois (2003, p. 111)¹⁰⁴, em sua obra *História do riso e do escárnio*, ilustra bem esse revés: “o riso não é natural no cristianismo, religião séria por excelência. Suas origens, seus dogmas, sua história o provam”.

Por fim, nos séculos XX e XXI, a arte e, sobretudo, a Literatura demonstram que, uma vez mais, o Diabo tem seu grau de periculosidade e de poder relativizados, o que vem ao encontro dos casos resgatados por Cousté, nos quais o vilão do Cristianismo ora se dá por contente com uma vitória parcial, ora demonstra-se falho, ora ainda, termina fracassado. *Belzebu.com*, de Luis Fernando Veríssimo, e *O Diabo na Noite de Natal*, de Osman Lins, são dois exemplos de obras literárias

¹⁰⁴ Historiador e professor de História, o francês Georges Minois é membro do *Centre International de Recherches et d'Études Transdisciplinaires* – CIRET (Centro Internacional de Pesquisas e Estudos Transdisciplinares), com núcleo na França.

inseridas nesse contexto, as quais são registradas aqui a título de recomendação de leitura.

3 A LITERATURA INFANTILMENTE ADJETIVADA E SUAS IMPLICAÇÕES

Caracterizar a Literatura através de adjetivos, gerando pares como *Literatura feminina*, *Literatura psicológica* ou, até mesmo, *Literatura nacional*, revela invariavelmente certos pressupostos ou características basilares que certos grupos de obras devem conter para se enquadrarem em determinados modelos dessa arte. O fato de algumas produções trazerem consigo elementos comuns a outras não é, absolutamente, algo evitável e, conseqüentemente, prejudicial. Contudo, este agrupamento em nichos pode levar à compreensão da existência de literaturas múltiplas, díspares e qualitativamente diferenciadas, fazendo, invariavelmente, com que determinados grupos de obras sejam prestigiados, enquanto outros tantos sejam inferiorizados ou qualificados como subgêneros.

Esse fenômeno ocorreu e continua ocorrendo com o conjunto de obras literárias que é acessado por crianças e jovens, e que mercadologicamente se reconhece como Literatura infantil ou infantojuvenil. Se, por um lado, tais terminologias podem trazer consigo a imagem de uma literatura inferior ao que seria a sua suposta contraparte – a Literatura adulta; por outro, demarcam a existência de uma séria de especificidades que a caracterizam como tal.

Obviamente, condena-se o uso das terminologias *Literatura infantil* ou *Literatura infantojuvenil* a serviço da primeira concepção. Neste sentido, concorda-se com Ferraz (2007, p. 222) quando ela afirma que “ou o texto é literatura que interessa ao leitor em geral, independente se este for criança, adulto, mulher, branco ou negro, homossexual ou heterossexual... ou não é literatura.” Em outras palavras, compreende-se que, embora certas obras tragam consigo especificidades que as tornem mais atrativas ao público não adulto e, em alguns casos, sejam especialmente direcionadas a este; elas se diferenciam entre si segundo os mesmos critérios das obras em geral, a partir dos quais serão consideradas literárias ou não literárias. Neste sentido, as obras literárias pertencentes ao grupo da chamada Literatura infantil ou Literatura infantojuvenil são tão literárias quanto as obras pertencentes à Literatura considerada adulta. Conforme afirma Coelho (2000, p. 27), “a literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte”.

Se há obras literárias e não literárias acessadas ou, até mesmo, direcionadas pelo mercado editorial ao público não adulto, então, o que é Literatura? Obviamente, não seria possível dar conta de explicar o fenômeno literário em poucas palavras, sendo este um tema que daria margem a uma tese específica. Reconhecendo a abrangência da questão/problema lançada, por ora, limita-se a trazer à tona um esclarecimento de ordem terminológica. Seguindo a compreensão de Coelho (2000, p. 27), a Literatura será tratada aqui como uma linguagem específica que, assim como outras formas de linguagem, está interessada em expressar uma determinada experiência humana. Como forma de arte, trata-se de uma manifestação de criatividade, através da qual o mundo, o homem e a vida são representados por meio da palavra. Não obstante, detém a propriedade de fundir os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível ou impossível concretização.

Embora se discorde da compreensão de Literatura infantil ou Literatura infantojuvenil como sublitteraturas, tal posicionamento não implica em recriminar o uso de terminologias do gênero, uma vez que não se ignora a existência de certas características que demarcam o grupo de obras que a compõe. Estas características são justamente aquilo que promove uma maior identificação por parte do leitor não adulto com tais obras. Em outros casos, são elas que marcam ou, até mesmo, norteiam o trabalho de escritores que, por vocação ou ocasião, escrevem especialmente para este tipo de leitor, seja consciente ou inconscientemente, assumida ou veladamente. São elas que dão conta de prover o mercado editorial de um nicho de obras cuja venda é especialmente voltada para crianças, jovens ou adolescentes. Lembrando Cunha (1994, p. 26), “parece inquestionável que a literatura infantil existe hoje”.

Se a Literatura infantil existe hoje, quais são, então, as características que fazem com que o adjetivo infantil seja atribuído a ela? Para responder a esta pergunta, faz-se necessário recorrer à história, observando as características que, pela primeira vez, fizeram emergir um grupo de obras que fosse direcionado ao leitor não adulto ou então disponibilizado para este. Esse resgate histórico permite lançar um olhar mais consciente sobre as publicações mais recentes, de modo que, a partir de uma comparação entre o tradicional e o novo, seja possível o reconhecimento das características mais marcantes e recorrentes que

fizeram e fazem com que determinadas obras sejam mais próximas do leitor infantil, adolescente ou juvenil do que outras.

Em face dos objetivos supracitados, o presente capítulo foi organizado em duas seções secundárias: na primeira, intitulada *Panorama histórico*, buscou-se analisar o processo de formação da Literatura infantil e trazer à tona seus principais atributos; na segunda, intitulada *As duas grandes vertentes*, promoveu-se uma análise crítica acerca de dimensão pedagógica que historicamente a caracterizou e, simultaneamente, destacaram-se obras que rompem com o modelo tradicional e atendem às expectativas da crítica literária de hoje. Para tanto, cinco obras destacaram-se como principais fontes de fundamentação teórica: a) *O que é Literatura infantil* (1987), de Lígia Cademartori; b) *Literatura infantil: voz de criança* (1992), de Maria José Palo e Maria Rosa D. Oliveira; c) *Literatura infantil: teoria e prática* (1994), de Maria Antonieta Antunes Cunha; d) *Literatura infantil: teoria, análise, didática* (2000), de Nelly Novaes Coelho; e) *Literatura infantojuvenil: dos contos de fadas às narrativas contemporâneas* (2009), de Estefania Maziero e Sílvia Helena Niederauer. Entre estes autores, aqueles que ainda não foram devidamente apresentados em nota de rodapé, assim o serão ao longo deste capítulo.

3.1 PANORAMA HISTÓRICO

Segundo Cunha (1994, p. 22), até o século XVII, a criança acompanhava a vida social do adulto e, por conseguinte, também participava de sua Literatura. Havia, então, dois grandes grupos nos quais se enquadravam as crianças da época, os quais eram submetidos a dois tipos diferentes de textos: o grupo da nobreza, cujas crianças normalmente liam os clássicos e, para sua educação, contavam com o auxílio de preceptores; e o grupo das classes populares, cujas crianças liam ou ouviam histórias de cavalaria, de aventuras, lendas ou contos folclóricos, os quais compunham uma literatura de cordel de grande interesse popular. Este primeiro contato das crianças com textos orais ou escritos é justamente aquilo que demarca, para muitos, o início da Literatura infantil já no século XVII, até mesmo porque muitos desses textos sofriam adaptações para serem difundidos entre o público infantojuvenil.

Para Cunha, a Literatura infantil propriamente dita começa a se consolidar no início do século XVIII, “quando a criança passa a ser considerada um ser diferente do adulto, com necessidades e características próprias, pelo que deveria distanciar-se da vida dos mais velhos e receber uma educação especial, que a preparasse para a vida adulta.” (CUNHA, 1994, p. 22).

A fase inicial da Literatura infantil é marcada, então, pela compreensão da infância enquanto estágio da vida humana. Mesmo assim, a compreensão acerca deste estágio ainda era um tanto quanto limitada, uma vez que a criança era simplesmente compreendida como um “adulto em miniatura” e, como tal, um ser que precisava ser educado o mais brevemente possível para atingir a sua maturidade. Ao falar dos valores tradicionais da Literatura infantil, que se consolidaram com a sociedade romântica do século XIX, Coelho (2000, p. 23) chama atenção para esta compreensão limitada acerca do ente infantil que caracterizou a história de sua Literatura:

A criança é vista como um “adulto em miniatura”, cujo período de imaturidade (a infância) deve ser encurtado o mais rapidamente possível. Daí a educação rigidamente disciplinadora e punitiva; e literatura exemplar que procurava levar o pequeno leitor a assumir, precocemente, atitudes consideradas “adultas”. (COELHO, 2000, p. 23)

Como se pode observar, a Literatura infantil tem, em sua gênese, uma forte conotação pedagógica, tendo em vista que a instituição do modelo familiar burguês trouxe consigo a concepção de que era necessário controlar o desenvolvimento intelectual da criança, assim como manipular suas emoções. É o que constata Regina Zilberman¹⁰⁵ (1981, p. 15) em sua obra *A literatura infantil na escola*. Nada de diferente poderia ser esperado para a época, afinal, quando atingida a fase adulta, a criança deveria ser capaz de reproduzir o comportamento

¹⁰⁵ É graduada em Letras (1970) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Possui doutorado em Romanística (1976) pela Universidade de Heidelberg. Tem pós-doutorado (1980-1981) pela University College (Inglaterra) e outro pós-doutorado (1986-1987) pela Brown University (EUA). É professora adjunta do Instituto de Letras, da UFRGS.

considerado socialmente correto e, assim, fazer prosperar os valores culturais e financeiros legados por sua família:

Ligada desde a sua origem à diversão ou ao aprendizado das crianças, obviamente sua matéria deveria ser adequada à compreensão e ao interesse desse peculiar destinatário. E como a criança era vista como um “adulto em miniatura”, os primeiros textos infantis resultaram da adaptação (ou da minimização) de textos escritos para adultos. Expurgadas as dificuldades de linguagem, as digressões ou reflexões que estariam acima da compreensão infantil; retiradas as situações ou os conflitos não-exemplares e realçando principalmente as ações ou peripécias de caráter aventureso ou exemplar... as obras literárias eram reduzidas em seu valor intrínseco, mas atingiam o novo objetivo: atrair o pequeno leitor/ouvinte e levá-lo a participar das diferentes experiências que a vida pode proporcionar, no campo do real ou do maravilhoso. (COELHO, 2000, p. 29-30)

A breve digressão feita acima revela a característica mais acentuada presente no primeiro grupo de obras da Literatura infantil: a conotação pedagógica. Alguns segmentos da crítica literária abominam este viés pedagógico, ao passo que outros o ponderam. Quanto a esta questão, posiciona-se aqui com o segundo grupo, compreendo que, por um lado, a Literatura infantil pode e deve servir à educação do ente não adulto; por outro, reconhece-se que a exploração arbitrária dos recursos pedagógicos nos textos pode fazer com que eles reprimam ou limitem as múltiplas possibilidades de leitura, sendo esta abertura indispensável a todo texto que queira ser considerado literário. Em outras palavras, o uso do texto para fins exclusivamente pedagógicos ou o uso da Pedagogia para direcionar a leitura ao gosto do autor/adulto exclui o caráter literário da obra ofertada ao leitor infantil.

Quanto à presença da Pedagogia na Literatura infantil, Cunha (1994, p. 26-7) afirma que ela nem sempre precisa ocorrer, que é indesejável quando subestima a capacidade da criança através da facilitação artística e do tom moralizante; mas que, por outro lado, pode servir à arte quando possibilitar a abertura através dos vários níveis de leitura, dependendo da atenção e da consciência do leitor. Sendo assim,

a obra de arte não poderá ser pedagógica, no sentido de levar o leitor a um único ponto. Pelo contrário, deve ser marcada pela conotação e pela plurissignificação:

A literatura infantil enquanto manifestação artística não é traição: apesar de ser sempre o adulto a falar à criança, se ele for realmente artista, seu discurso abrirá horizontes, proporrá reflexão e recriação, estabelecerá a divergência, e não a convergência. E suas verdadeiras possibilidades educativas estão aí. (CUNHA, 1994, p. 27)

Conforme pode se observar a partir da citação de Cunha, outra característica tradicional da Literatura infantil é a presença de um autor adulto direcionando-se a um leitor não adulto. A evidência dessa presença será maior quanto maior for a dimensão pedagógica da obra; e menor quanto mais o autor explorar a plurissignificação. Enquanto, em obras mais tradicionais, clássicos como *Chapeuzinho Vermelho* ou *Cinderela*, destaca-se a voz do adulto orientando os padrões comportamentais a serem reproduzidos pela criança; projetos mais arrojados da Literatura infantil praticamente ocultam o fato de terem sido produzidos por um autor adulto. Este efeito pode ser visto em muitas obras de publicação mais recente, como *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, mas também em obras tão antigas quanto os contos clássicos, como ocorre em algumas das obras dos Grimm que trazem como personagem o Diabo, conforme será visto no próximo capítulo desta tese.

São várias as técnicas que podem produzir esse efeito de ocultação: a presença de um narrador-personagem criança, a substituição do elemento maravilhoso na resolução do conflito por um personagem ou grupo de personagens infantis, a exclusão de uma moral da história explícita. Enfim, estes recursos serão evidenciados na sequência deste capítulo, mais especificamente, na seção intitulada *O que mudou?* Não obstante, o mercado editorial de hoje tem possibilitado a publicação de obras escritas por não adultos, sobretudo, adolescentes e jovens, o que faz desaparecer por completo esta segunda característica com a qual se edificou a Literatura infantil.

Sendo assim, é possível afirmar que a Literatura infantil deu seus primeiros passos contando com duas características basilares, adequadas

à forma de se compreender a Literatura na transição do século XVII para o século XVIII, época do seu surgimento: a tônica pedagógica e, por conseguinte, a demarcada presença de um autor adulto dirigindo-se a um leitor infantil. Outras características também são recorrentes e observáveis na produção do período, todas elas relacionadas com a proposta de se oferecer à criança uma literatura prioritária e predominantemente pedagógica. De lá para cá, a Literatura infantil foi agregando outros atributos, os quais fizeram com que a plurissignificação fosse cada vez mais explorada em suas obras e, por outro lado, com que o uso das técnicas pedagógicas fosse cada vez mais racionado.

3.1.1 No contexto mundial

Em sua obra *O que é Literatura infantil* (1987), Lúgia Cademartori¹⁰⁶ faz um mapeamento da história da Literatura infantil, a qual teve início – pelo menos, formalmente – com Charles Perrault. O trabalho do escritor francês começou no século XVII, quando ele passou a coletar contos e lendas da Idade Média e a adaptá-los de modo a constituir o que hoje se conhece por conto de fadas.

A partir de Perrault, outras coletas de contos populares foram realizadas por diferentes autores espalhados pela Europa, mas foi somente no século XIX que esse fenômeno veio a ocorrer de forma mais intensa, o que se deu através dos trabalhos desenvolvidos pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm na Alemanha. Essa lacuna temporal que separa o escritor francês dos alemães acentua o pioneirismo de Perrault e, por conseguinte, denuncia o quanto ele foi importante para o surgimento de uma literatura com especificidades que, na concepção da época, tornasse-a apta a atingir o leitor não adulto.

Segundo Coelho (1994, p. 23), enquanto procuravam por uma literatura que fosse adequada às crianças e jovens, Perrault e, posteriormente, os irmãos Grimm extraíam os textos que seriam ofertados a seus leitores a partir de duas fontes primárias, submetendo-os a dois procedimentos: “dos clássicos, fizeram-se adaptações; do folclore, houve a apropriação dos contos de fadas – até então quase nunca voltados especificamente para a criança.” Foi assim que surgiu,

¹⁰⁶ Doutora em Teoria Literária. Foi coordenadora do Programa Nacional de Salas de Leitura do Ministério da Educação (MEC) e professora do Departamento de Teoria Literária de Universidade de Brasília – UNB.

então, o que hoje se conhece por Literatura infantil e assim que Charles Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm constituíram-se como seus precursores.

O período histórico no qual emergiu a Literatura infantil era bastante tenso. A França era regida por Luís XIV (1638-1715), cujo governo teve como marcas o absolutismo, a repressão contra opositores e a luta de classes. Segundo informa o *site* Brasil Escola (2014), Luís XIV, conhecido como Rei Sol, foi o maior dos absolutistas franceses, exercendo controle até mesmo sobre os detalhes mais insignificantes do governo.

Sobre a centralização do governo, em *Luís XIV da França: biografia do Rei Sol*, Wanessa Galvão (2014)¹⁰⁷ afirma que, imediatamente após assumir o trono, este rei deu fim ao cargo de primeiro ministro. Daí para frente, seu governo foi administrado apenas com um chanceler, quatro secretárias e um administrador de finanças. A autora também afirma que o reinado de Luís XIV ainda foi marcado pela perseguição aos protestantes, pela recuperação da economia da França através de um novo sistema de impostos e pela reorganização do exército do país, por meio do qual a França travou guerras contra Espanha, Holanda, Áustria e Luxemburgo.

Cademartori (1987, p. 34) afirma que Charles Perrault deu início ao seu trabalho de coleta de contos populares após a *Fronde*, movimento popular de oposição a Luís XIV. De acordo com o dicionário Reverso (2014), “fronde” significa “funda”; portanto, o nome tem relação com o instrumento utilizado pelo povo para apedrejar as janelas das residências da nobreza parisiense. Cademartori (1987, p. 36) ainda observa que Perrault tinha origem diversa daqueles que compunham a *Fronde*. Por ser de origem burguesa, ele não somente era indiferente à sua causa como também manifestava desprezo pelo povo e por suas superstições; mais do que isso, na condição de um homem culto, ele inclusive as ironizava.

O contexto social no qual Charles Perrault cresceu e foi educado, associado ao seu modo de enxergar as manifestações populares de sua época, incidiu contundentemente sobre sua produção literária. Embora repudiasse a cultura popular, contraditoriamente, Perrault não conseguiu evitá-la, extraindo para seus textos – que, na verdade, tratam-se de

¹⁰⁷ Autora e colaboradora do *site* *Estudo Prático*, o qual aborda temas relacionados à História, Filosofia, Literatura, Português, entre outras áreas que são contempladas pelo currículo do Ensino Básico.

adaptações – muitos dos personagens e temas dela, além do próprio padrão de se organizar a narrativa, cuja marca principal é a linearidade, com vistas à facilitação na absorção da mensagem por parte do leitor ou ouvinte:

Apesar do pretendido distanciamento com que Perrault trata o popular, a intenção burlesca, depreciativa, em relação aos motivos populares, não impediu, em muitos momentos, a adesão efetiva àquelas personagens carentes que delinea. Caracterizadas, no início da narrativa, pelo estado de precariedade, suas personagens tornam-se triunfantes no final, estereótipo que se encontra na maioria dos contos orais e que refletem, sem dúvida, as tensões e soluções sonhadas pelos camponeses vítimas do Antigo Regime. (CADEMARTORI, 1987, p. 36)

Em suma, o autor francês buscava na cultura popular, sobretudo, na Literatura oral os temas para suas obras e os adaptava de modo a atender aos padrões culturais e comportamentais da classe burguesa; classe à qual ele pertencia e à qual seus trabalhos eram destinados.

De acordo com Maria do Rosário Pontes (1997, p. 450-1)¹⁰⁸, em *Charles Perrault e o seu tempo: a subversão simbólica nos Contes ou Histoires du temps passé*, no ano de 1683, com a morte Colbert e inimizades com Boileau e Racine, Perrault perde sua influência sobre as questões culturais do reino. Então ele volta suas atenções às suas reflexões literárias, publicando, em 1694, uma coletânea com três contos em verso: *La patience de Grisélidis, nouvelle; Peau d'Âne*; e *Les souhaits ridicules*. No ano seguinte, Perrault acrescenta aos contos um prefácio (*Prefáce*), no qual destaca a dupla funcionalidade das narrativas em verso: a pedagógica e a lúdica. Segundo a autora, o propósito dele era associar o tempo cortês com a herança de um patrimônio folclórico. Através do prefácio, Perrault traçava, então, um paralelismo entre os contos da Antiguidade e os contos aos quais pretendia conferir forma literária, compreendendo estes como superiores àqueles.

¹⁰⁸ Doutora vinculada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Portugal), com vários artigos publicados sobre temas relacionados à Literatura infantil, como contos de fadas, contos maravilhosos e Charles Perrault.

Ainda segundo Pontes (1994, p 451), apesar de possuir uma postura ideológica de muito espírito crítico, Charles Perrault não podia deixar de corresponder aos gostos e desejos do contexto mundano e cortês no qual estava inserido. Em função disso, suas adaptações eram notoriamente acrescidas de propósitos moralizantes – inexistentes nos contos populares – e interesses pedagógicos burgueses. Conforme acentua Cademartori (1987, p. 36), nelas, concentram-se determinados aspectos que não poderiam ser provenientes da cultura popular, como as referências à vida na corte, em *A Bela Adormecida*; à moda feminina, em *Cinderela*; ou ao mobiliário, em *O Barba Azul*.

Se, por um lado, a vida na França dos séculos XVII e XVIII era de requinte, exuberâncias e de valorização da educação formal dentro dos palácios; por outro, a vida no campo era repleta de privações, tanto no que diz respeito às condições financeiras das famílias, quanto no que tange uma educação formal de qualidade, cuja dificuldade de acesso praticamente lhes privava da possibilidade de ascendência social. Sendo assim, o cenário em que a maior parte dos franceses estava inserida contrastava em muito com todo o *glamour* presente nos contos produzidos ou adaptados por Perrault.

Em se tratando de educação formal, a atividade dos legisladores e bispos era intensa. Entretanto, eles não voltavam suas atenções para a grande massa camponesa com o intuito de educá-la, mas sim com o intuito de controlá-la através da fé. Em outras palavras, a educação popular na França da Idade Média foi utilizada pelo governo e pela Igreja como uma forma de controle de massa.

Conforme se observou anteriormente, o Diabo também foi utilizado com a mesma finalidade, precipuamente, em relação às camadas menos providas de senso crítico, como as pessoas que não foram escolarizadas – ou que não tiveram acesso a um meio alternativo de educação – e as próprias crianças. Todo o medo que a tradição cristã visava a criar a partir do personagem, assim como o pudor com o qual ele era tratado, repercutia sobre a necessidade de subordinação aos anseios divinos – por conseguinte, ao dogma religioso – em prol da proteção divina contra o Diabo e do ingresso no Reino dos Céus após a morte da carne, em contrapartida à condenação ao Inferno.

Nas obras acessadas pelo público infantojuvenil em tempos atuais, mais precisamente, a partir do século XX, o personagem diabólico ressurgue sob diferentes aspectos: ora essencialmente malevolente, ora com seu grau de malevolência e periculosidade

atenuados, ora ainda como um ser que possui atitudes elogiáveis. Ainda assim, o que se observa é que, mais do que seus atributos ou esfera de ação, aquilo que determinará maior ou menor grau de interferência pedagógica ou moralizante nessas obras é a forma com a qual os demais personagens interagem com ele, o que será discutido com maior profundidade na continuidade deste capítulo. O fato é que a simples pluralidade de discursos acerca do Diabo constatada nessas obras mais contemporâneas sinaliza para uma mudança ou, ao menos, uma atenuação no que se refere ao papel prioritariamente pedagógico com o qual foram concebidas as primeiras obras ofertadas às crianças, adolescentes e jovens.

Voltando a falar da sociedade francesa em época de Luís XIV, o que se observou foi que, mesmo diante do uso da fé cristã como ferramenta de controle sobre a população, o paganismo não se extinguiu por completo. Conforme destaca Cademartori (1987, p. 38), eram os deuses pagãos, embora cristianizados sob a forma de santos, que garantiam a fertilidade dos campos e a saúde dos indivíduos. Ainda segundo a autora, essa resistência do paganismo, representada nas manifestações folclóricas, está na gênese dos contos de fada, os quais, mesmo subvertidos à cristianização e aos propósitos moralizantes, continuavam contando com elementos perversos, amorais e angustiantes; características que denunciam sua verdadeira origem: camponesa, popular, produtos de uma classe sofrida e marginalizada.

Em se tratando da relação existente entre os contos de fada e a criança, Bruno Bettelheim (2002, p. 8)¹⁰⁹, em *A psicanálise dos contos de fadas*, afirma que a criança necessita compreender o que se passa dentro do seu eu inconsciente para dominar os problemas psicológicos do crescimento, como superar as decepções narcisistas, os dilemas épicos e as rivalidades fraternas ou, de um modo geral, obter um sentimento de individualidade e autovalorização. Para tanto, o autor sustenta que a criança não se apaga à compreensão racional da natureza, mas sim a devaneios prolongados, em um processo que envolve a adequação do conteúdo inconsciente às fantasias conscientes. É em função disso que, em sua concepção, os contos de fada possuem valor inigualável, posto que possibilitam novas dimensões à imaginação da criança, as quais ela não poderia descobrir por si só. Não obstante,

¹⁰⁹ Psicólogo de origem austríaca, que viveu entre 1903 e 1990. Discípulo de Freud, doutorou-se pela Universidade de Viena (1938) e recebeu destaque por seus estudos sobre crianças com problemas mentais, especialmente, os autistas.

Bettelheim (2002, p.8) destaca que a forma e a estrutura dos contos de fada levam a criança a produzir imagens, através das quais ela pode estruturar seus devaneios e, por intermédio deles, dar melhor direcionamento à sua vida.

As considerações acima levam a crer que o problema não está em se produzir uma literatura especificamente voltada ao leitor não adulto, mas sim no modo como ela é produzida. Os contos de fada, enquanto um dos muitos gêneros que atualmente compõem a Literatura infantil, podem ser salutares ao desenvolvimento psicológico das crianças, sobretudo, por sua vocação para explorar e potencializar os devaneios que lhes são próprios, como bem recorda Bettelheim. Por outro lado, se a obra destinada ao leitor infantojuvenil não tiver propósitos nobres, os devaneios serão explorados em prol do direcionamento e da unificação da leitura, em detrimento da plurissignificação. Sendo assim, a criança não será estimulada a pensar criticamente, mas sim a reproduzir a visão de mundo e os padrões comportamentais que são corretos na compreensão do adulto, no respectivo contexto sócio-histórico em que este está inserido. Foi com esta aspiração que muitos dos contos populares foram adaptados ao leitor não adulto por Perrault e seus contemporâneos, em outras palavras, foi com esta aspiração que as primeiras obras direcionadas às crianças foram concebidas.

Conforme observado anteriormente, foi na transição do século XVII para o século XVIII que a infância passou a ser reconhecida como um estágio da vida humana. No entendimento da época, a criança era compreendida como um adulto que carecia de amadurecimento, ou seja, um ser que precisava passar por um processo de maturação para atingir um estágio mais evoluído, sendo este representado pela vida adulta. Sendo assim, aliada à fé e à educação formal, passou-se a perceber que a Literatura também poderia ser utilizada com propósitos pedagógicos, moralizantes e, inclusive, como forma de controle sobre a grande massa populacional. Foi com esta finalidade que os contos populares passaram a ser observados com mais atenção pela elite intelectual francesa e que, convertidos em contos essencialmente didáticos, deram origem à Literatura infantil.

De acordo com Cademartori (1987, p. 39-40), Perrault promoveu uma recuperação da cultura popular, procurando reconstituir os procedimentos narrativos da maneira mais acessível possível. Para ela, foi possivelmente nesse momento que se instaurou a confusão entre os conceitos de Literatura popular e Literatura infantil, a qual tem por base

a aproximação de duas ignorâncias: a do povo, em função da condição social; e a da criança, devido à idade.

Ainda segundo Cademartori (1987, p. 39-40), é justamente essa aproximação que tem permitido atribuir a Perrault a iniciação do que hoje se conhece por Literatura infantil, a qual, na verdade, já existia antes dele, sob a forma de Literatura pedagógica, na cultura erudita; e sob a forma de Literatura oral, na cultura popular. Essa simbiose teve continuidade no princípio dos trabalhos de coleta dos irmãos Grimm e, de acordo com a autora, ainda remanesce em algumas das obras direcionadas ao público não adulto nos dias de hoje.

3.1.2 No contexto nacional

No Brasil, a Literatura infantil preconizada por Perrault se edifica sobre um dos maiores intelectuais do país: Monteiro Lobato. O pioneirismo e a produtividade deste autor, no contexto da Literatura infantil nacional, são acentuados por Bárbara Vasconcelos de Carvalho¹¹⁰, em seu poema *Grandes escritores brasileiros*:

Mas para nós, as crianças,
toda a amizade de fato
está no grande paulista
que é Monteiro Lobato! (CARVALHO, s.d.)

José Bento Monteiro Lobato nasceu em 1882, no município de Taubaté, São Paulo, e veio a óbito 66 anos mais tarde, em 1948, na capital paulista, vítima de um derrame cerebral (MANO, 2008). De acordo com Carolina Fortes de Souza (2012, p. 9)¹¹¹, em *Monteiro Lobato e a crítica social expressa na personagem Jeca Tatu*, a primeira publicação do autor se deu em 1918, com a coletânea de contos intitulada *Urupês*, cujo personagem Jeca Tatu veio a se consolidar

¹¹⁰ Professora diplomada pelo Colégio Nossa senhora da Soledade (1936), atuando no Colégio Estadual da Bahia e no Colégio Carneiro Ribeiro, ambos em Salvador-BA. Bacharel e licenciada em Letras neolatinas pela Faculdade de Filosofia da Universidade da Bahia. Co-fundadora do Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil – CELIJU. Bárbara Vasconcelos de Carvalho viveu entre 1915 e 2008, deixando vários estudos sobre ensino e à Literatura infantil.

¹¹¹ Licenciada em Pedagogia (2012) pela Universidade Estadual de Maringá – UEM, com Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) a respeito de Monteiro Lobato.

nacionalmente como um “símbolo do caipira brasileiro”. (SOUZA, 2012, p.9)

A partir de *Urupês*, Lobato deixou um legado de obras que, até hoje, são lidas por crianças de todo o país e também do exterior. Entre elas, destacam-se principalmente as que integram a coleção *Sítio do Picapau Amarelo*, como *Reinações de Narizinho* (1931), *Memórias de Emília* (1936) e *Histórias de Tia Nastácia* (1937). Nesta, está incluso o conto *O Bom Diabo*, o qual traz como personagem um diabo benevolente e grato, o avesso do arquétipo cristão, refletindo nitidamente a personalidade anticonvencional do artista.

Conforme observado acima, a Literatura infantil emergiu com a apropriação de personagens, temas, enredos e padrões narrativos próprios da cultura popular, predominantemente oral, submetidos à ótica burguesa de se enxergar o mundo. Foi assim que surgiram as primeiras produções escritas voltadas para o leitor não adulto: por um lado, seus autores – ou adaptadores – demonstraram certa atração pela cultura popular; por outro, consideravam-na aquém da cultura elitista, uma vez que viam a necessidade de promover adaptações nas histórias originais para que estas não fossem completamente estranhas à sua classe – daí a inserção de alguns temas burgueses em meio aos populares – e, principalmente, para que não ferissem os bons costumes segundo a ótica burguesa. Cronologicamente, houve, de início, uma recusa à cultura popular e, com o passar do tempo, uma aceitação parcial, com algumas censuras e muitas ressalvas, o que tem relação direta com a tônica moralizante com a qual foram concebidas muitas das obras.

No Brasil, na gênese da Literatura nacional, não se observou uma realidade muito diferente. Segundo Cademartori (1987, p.44), a cultura nativa, que se expressava através da mitologia e da tradição indígena, teve, por muito tempo, uma circulação restrita, sobretudo, pelo fato de ser agráfica. Quando os escritores que se propuseram a conceber uma Literatura nacional passaram a observá-la e a contemplá-la em suas produções, eles não foram capazes de se desligar por completo da cultura dominante – a Europeia – e, portanto, acabavam adaptando os elementos constituintes daquela – personagens, temas, enredos, padrões narrativos – aos moldes europeus. Esta realidade pode ser facilmente observada no indianismo romântico de *O Guarani* (1857), de José de Alencar, cujo protagonista, Peri, embora se apresente como um índio goitacá, ainda se assemelha muito a um herói das novelas de cavalaria europeias.

O indianismo romântico atesta o distanciamento entre o escritor brasileiro e os elementos nativos. Quando, por imposição de uma tendência estética de época, o escritor romântico foi em busca da cor local, só pôde manejá-la como elemento decorativo e exótico. Nosso indianismo não foi muito além de palavras pinçadas no léxico indígena, usadas como ornamentos de linguagem que indicavam uma cultura remota e misteriosa para o próprio autor. (CADEMARTORI, 1987, p. 45-46)

Em seu conhecido artigo *Notícia atual da Literatura brasileira: instinto de nacionalidade*, Machado de Assis (1873)¹¹² também disserta sobre os primeiros passos da Literatura nacional, acentuando a forma com a qual muitos dos escritores que se propuseram a produzi-la valeram-se da cultura nativa:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 1873, p.3)

Ao destacar que a busca pela cor local não implica necessariamente na produção de uma boa literatura e que o escritor precisa ter um sentimento de identificação com seu tempo e país ao se propor a produzir uma literatura genuína, Machado de Assis analisa o surgimento da Literatura nacional de modo semelhante à Cademartori,

¹¹² Joaquim Maria Machado de Assis é possivelmente o escritor brasileiro mais reconhecido internacionalmente, tendo publicado diversos contos e romances, com destaque para *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1889). Membro fundador da Academia Brasileira de Letras, Machado viveu entre 1839 e 1908. Suas obras são disponibilizadas através do site do autor, hospedado sob domínio público através do link: < <http://www.machadodeassis.org.br/>>.

observando que os primeiros autores incorporaram a cultura nativa em seus trabalhos, mas sem perder de vista os padrões culturais europeus.

Se, em seus primeiros passos, muitas das obras que pretendiam ser reconhecidas como nacionais não puderam fugir do paradigma de submeter a cultura nativa aos moldes europeus; com Monteiro Lobato, a realidade foi outra, o que permite afirmar que a Literatura infantil produzida no Brasil – ao menos, em sua gênese – não emergiu com suas atenções voltadas para propósitos exclusivamente pedagógicos. Lobato se inseriu justamente no espaço discriminado por Machado de Assis, pois foi capaz de reconhecer e fazer uso da cultura nativa como alguém que está inserido nela, não como um estrangeiro, e, ao mesmo tempo, não deixou de fazer uso das inevitáveis influências estrangeiras, com o cuidado para que estas não subvertessem ou desqualificassem aquela, afinal, a cultura brasileira atual é caracterizada justamente por este amálgama cultural. Conforme afirma Cademartori (1986, p. 46), Monteiro Lobato

volta-se para o Brasil sem a situação paradoxal de brasileiro que descobre o exótico dentro de seu próprio país. Em lugar da postura entusiasmada frente aos traços de brasilidade, o que caracterizou a obra de tantos “nacionalistas”, encontra-se, em Lobato, ao lado da identificação de nossas peculiaridades, inquietude perante a situação nacional nos seus diferentes âmbitos. (CADEMARTORI, 1986, p. 46-7)

Jeca Tatu é um personagem que caracteriza muito bem a proposta com a qual Monteiro Lobato conduziu suas atividades literárias. No lugar do indígena heroico, belo e cavalheiresco; através de Jeca Tatu – um caipira subnutrido, acomodado e que não participa das decisões político-sociais –, o autor busca retratar as condições físicas, sociais e intelectuais de uma boa parcela da população brasileira, ou seja, do povo novo que aqui se formou após a colonização europeia.

Segundo Machado (1993, p.5, apud Souza, 2012, p. 17), “Monteiro Lobato não concorda com a visão idílica com que se canta o Brasil. Para ele, essa visão não é senão uma forma de desfocar a análise dos problemas reais, como o obscurantismo e a miséria.” Sendo assim, é possível afirmar que Lobato escreveu para adultos e crianças, não como alguém que visava a educá-los segundo os critérios de uma sociedade

ideal e irreal, mas sim como alguém que era atingido pela realidade que o cercava, a qual pretendia evidenciar através de suas obras.

Possivelmente, o pioneiro da Literatura infantil no Brasil também esperava alguma reação por parte do público. No entanto, suas alegorias, metáforas e personagens – muitos deles, estereótipos – demonstram muito mais um ímpeto de explorar a plurissignificação e o viés emancipatório próprios da Literatura do que utilizá-la com propósito instrumental para levar o leitor a enxergar a sociedade sob a ótica de uma determinada classe ou ideologia política, por exemplo, ou ainda, para fazê-lo adotar ou seguir determinados padrões comportamentais.

A proposta lobatiana de explorar a plurissignificação e o viés emancipatório da Literatura, em detrimento do pedagógico e moralizante, também pode ser vista em *O Bom Diabo*. O conto narra a história de um príncipe que estava destinado a morrer na forca, mas que teve a sua vida salva por intervenção do Diabo. Enquanto vagava pelo mundo à espera da consumação de sua morte, o príncipe se depara com uma capela de São Miguel que não estava em bom estado de conservação, assim como as imagens do santo e do Diabo que nela se encontravam. O príncipe, então, resolve reformar a capela, a imagem de São Miguel e – contrariando as expectativas – também a imagem do Diabo. Em seguida, ele recebe abrigo na casa de uma velha ambiciosa que, ao vê-lo contando o dinheiro que carregava, arquiteta um plano para tomá-lo para si: ela denuncia o príncipe ao rei sob acusação de roubo e este condena aquele à forca. A punição só não se concretiza, porque o Diabo resolve intervir a favor daquele que havia reformado a sua imagem, indo ao encontro da velha e a obrigando a desmentir a história.

Obviamente, é possível se extrair algumas lições a partir da história narrada em *O Bom Diabo*. Por outro lado, a emancipação e a plurissignificação revelam-se através do rompimento com a cultura dominante: a cultura cristã e sua respectiva forma de retratar o Diabo. Conforme se observa no conto, não é possível enxergar nenhum atributo maligno no diabo lobatiano; pelo contrário, sua atitude em relação ao príncipe revela um diabo extremamente benevolente e, mais do que isso, que possui atributos louváveis. Trata-se de um diabo que: possui gratidão, pois sai em defesa daquele que havia lhe proporcionado um benefício; que age desinteressadamente, pois não cobra nada do príncipe por ter lhe salvo a vida; e que tem sede por justiça, pois obriga a velha a confessar a mentira ao rei, recuperando o dinheiro do príncipe e

levando-a a morrer na forca no lugar deste. Em suma, o diabo lobatiano é muito parecido com o que tradicionalmente se imagina de Deus.

Hans Robert Jauss¹¹³ (apud CADEMARTORI, 1987, p. 50) afirma que “o leitor é uma força história e criadora e que uma obra pode ser apreciada a partir do papel ativo que ela possibilita a seu destinatário. É através do leitor que a obra se incorpora ao horizonte de expectativas de um grupo, constituindo-se em agente de mudanças”.

Fundamentada em Jauss, Cademartori (1987, p.50) sustenta que é possível reconhecer a contribuição literária deixada por Monteiro Lobato contrapondo as obras literárias que lhe são anteriores com as perguntas que emergem a partir das obras dele, cujas respostas modificam as expectativas de seu leitor. Ainda segundo a autora, tal tipo de investigação revelaria o cunho emancipatório da Literatura lobatiana, a capacidade que seu universo ficcional tem de formar novos grupos sociais à medida que muda o limite de apreensão do mundo do leitor.

A análise da forma com a qual a Literatura infantil emergiu nos contextos mundial e nacional através de seus precursores – Charles Perrault e Monteiro Lobato, respectivamente – evidencia a quebra com o paradigma de se produzir ou adaptar obras para o leitor não adulto com finalidade predominantemente pedagógica e, por extensão, moralizante. Se, por um lado, a tônica pedagógica foi uma característica prevalente nas primeiras produções literárias acessadas ou especialmente produzidas para crianças; por outro, obras mais atuais – principalmente, aquelas produzidas a partir do século XX – denunciam uma tendência extremamente oposta: a tônica emancipatória.

Entre estes dois extremos, há outras características que, em sua conjuntura, possibilitam o reconhecimento da Literatura infantil enquanto modalidade literária; modalidade esta que não é nem inferior, nem superior à sua suposta contraparte – a Literatura adulta –, mas que se diferencia em meio a outras modalidades literárias justamente por possuir algumas características que são peculiares a ela: algumas delas, compreendidas como necessárias ao seu público no contexto do seu surgimento; outras, responsáveis justamente por fazer com que o público infantil – que a ela empresta o adjetivo – tivesse uma maior identificação com o grupo de obras que a compõe do que com outros.

Em sua já citada obra *Literatura infantil: teoria, análise, didática*, Coelho (2000) organiza uma lista com as características mais

¹¹³ Autor alemão, que viveu entre 1921 e 1997, e se tornou mundialmente conhecido como um dos expoentes da Estética da recepção.

sobressalentes das produções literárias infanto-juvenis. Não obstante, a autora faz uma distinção entre o que chama de “valores tradicionais” (características que marcaram a maior parte das obras produzidas até o século XIX, sendo estas concebidas à luz dos ideais românticos do respectivo período) e o que chama de “valores novos” (características comuns à maior parte das obras produzidas a partir do século XX, as quais vieram justamente como uma reação às primeiras).

Segundo Coelho (2000), o modelo tradicionalista é marcado pelo espírito individualista, enquanto que o modelo novo é marcado pelo espírito solidário. O primeiro está relacionado às verdades absolutas da sociedade tradicional: cristã, liberal, burguesa, pragmática, progressista, capitalista, patriarcal. Na Literatura, o espírito individualista é representado nos heróis ou personagens românticos, os quais são dotados de atributos consagrados por esta sociedade; convertendo-se, assim, em modelos a serem seguidos. O segundo considera que o indivíduo é parte essencial da sociedade, pela qual ele é um dos responsáveis juntamente com os demais indivíduos. Em se tratando de Literatura, o espírito solidário é representado pela tendência de substituição do herói individualizado e infalível por um grupo de meninos e meninas normais ou algum personagem que contesta a verdade imposta pelo mundo dos adultos.

Seguindo com a lista das diferenças entre o modelo tradicional e o novo, a autora sustenta que aquele prega a obediência absoluta à autoridade – representada pela Igreja, governo, pai, patrão ou esposo –, ao passo que este prega o questionamento a ela. Na Literatura, a obediência aos valores, padrões ou tabus consagrados por estas autoridades se dá por intermédio da exemplaridade, da forma nítida com que se apresentam os limites entre o certo e o errado ou o bom e o mau. O questionamento literário, por sua vez, confirma-se na substituição das atitudes polêmicas – através das quais busca se representar que o certo deve triunfar sobre o errado – pelo equilíbrio dialético, o que proporciona a conciliação das diferenças ou contrastes.

Outra diferença observada está na forma com a qual o modelo tradicional e o modelo novo enxergam o sistema social. Para o primeiro, o *ter* e o *parecer* são valorizados acima do *ser*; para o segundo, o *fazer* é valorizado como sendo uma manifestação autêntica do *ser*. Estas diferentes formas de se compreender o sistema social podem ser igualmente observadas em relação a cada um dos segmentos que o compõem:

- a) quanto às classes, o modelo tradicional valoriza a pequena elite consolidada a partir da riqueza, com a conseqüente valorização das profissões liberais, a qual representa a valorização dos saberes daqueles que ascenderam socialmente, e do paternalismo. Já o modelo novo visa a fazer desaparecer as injustiças econômico-sociais;
- b) quanto ao trabalho, o modelo tradicional valoriza-o como fenômeno de realização do indivíduo, mas, paradoxalmente, valoriza os privilegiados, os quais vivem da especulação e, portanto, não precisam exercer trabalho remunerado. Já o modelo novo difunde a ideia de trabalho enquanto realização da existência e não somente como uma maneira de ganhar dinheiro, reivindicando uma maior participação dos trabalhadores no produto final de sua força laboral;
- c) quanto à família, o modelo tradicional confere ao homem autoridade suprema e decisória e, à mulher, a responsabilidade pelo comportamento dos filhos e funcionamento ideal da família. O modelo novo, por sua vez, impulsionado pelo processo de libertação feminista, tende a substituir o núcleo familiar (a hierarquia existente na convivência entre avós, pais, filhos e netos) pela família centrada no casal, com a tendência de se igualarem os direitos e deveres do homem e da mulher.

Coelho (2000) destaca também que o modelo tradicional prega uma moral dogmática, maniqueísta e de cunho religioso, a qual prescreve prêmio à virtude e castigo à desobediência, ambos a serem concedidos em uma instância que transcende a vida na terra. Na Literatura, essa moral dogmática se consolidada na presença da *moral da história*. Por outro lado, o modelo novo prega a moral da responsabilidade do eu, o qual deve ter consciência em relação à relatividade dos valores atuais e respeito em relação ao direito do outro. Em termos literários, a autora afirma que “ainda não surgiu o novo ‘padrão aferidor’ que substituirá o padrão tradicional, já superado.” (COELHO, 2000, p. 25).

As diferentes concepções de moral incidem sobre outra diferença entre o modelo tradicional e o novo. Como consequência da ética de cunho religioso referente ao primeiro, este criou uma sociedade sexófoba, uma vez que o sexo foi historicamente difundido pela Igreja como algo pecaminoso. No entanto, em função da conotação patriarcal do modelo tradicional, a restrição ao sexo, na prática, acabou atingindo somente as mulheres. O modelo novo, por sua vez, voltou-se para uma

sociedade sexófila. Em função da liberação feminista, homens e mulheres passam a ter liberdade sexual equivalentes neste modelo. Entretanto, ao invés de proporcionar a liberdade do ser, a sociedade sexófila acabou promovendo a libertinagem e a vulgarização do sexo. Segundo Coelho (2000, p. 25), a força sexual precisa ser compreendida como algo existencial, que está além do natural e da moral, e, embora já existam programas de educação sexual nas escolas, estes ainda não têm conseguido proporcionar tal compreensão.

Outra diferença apontada pela autora entre o modelo tradicional e o novo está na relação com o passado. Aquele, como sua própria terminologia indica, ignora as necessidades e concepções provenientes da evolução histórica do homem e da sociedade, apegando-se ao passado com paradigma a ser seguido, respeitado e inclusive reverenciado por todos. O modelo novo também toma o passado como referência, mas enxerga-o com uma visão muito mais crítica do que nostálgica. Esse espírito crítico em relação ao passado aparece na Literatura através da redescoberta da Literatura daquele tempo como possibilidade de criação para a nova, o que se deve principalmente à compreensão da intertextualidade como processo de criação. Na Literatura infantil nacional, esta tendência se manifesta, sobretudo, em uma revalorização dos índios e negros, os quais passam a ser vistos como grupos que representam a origem do povo brasileiro.

A moral dogmática, maniqueísta e de cunho religioso própria do modelo tradicional também repercute sobre sua concepção de vida, mais um aspecto em que o modelo tradicional e o novo divergem. Na perspectiva tradicional, o mundo é compreendido como um local de sofrimento pelo qual o homem precisa passar para se redimir pelo pecado original cometido por Adão e Eva, os primeiros de sua espécie. Em face desta concepção, acredita-se que é necessário manifestar virtudes e praticar boas ações na Terra para que, assim, o homem possa ser recompensado com o ingresso no Reino dos Céus após a morte da carne; por outro lado, acredita-se que o Inferno é destino garantido para aqueles que não corresponderem às expectativas divinas. Na perspectiva nova, por sua vez, a vida é compreendida como uma mudança contínua, ignorando-se a crença na realização completa e definitiva do ser. Sob esta ótica, extingui-se a crença na perfeição do ser e a morte, ainda que continue sendo um mistério para a razão, passa a ser compreendida como uma possibilidade de continuidade da sua evolução. Com o

modelo novo, surgem também as primeiras especulações acerca da morte enquanto a grande metamorfose da vida.

O modelo tradicional e o novo também divergem em relação ao conhecimento: aquele se apega ao racionalismo; este, àquilo que Coelho (2000, p. 19) chama de “intuicionismo fenomenológico”. No modelo tradicional, as explicações para os fenômenos ou acontecimentos da vida se dão exclusivamente pela razão, a qual pode estar apoiada tanto na fé quanto na ciência. À luz da lógica, tentam-se compreender inclusive os impulsos emotivos, a intuição, o instinto, a fantasia e o sonho. Já, no modelo novo, a intuição é valorizada e vista como uma ferramenta indispensável na busca por uma maior compreensão em relação ao homem e ao mundo, o que possibilita uma redescoberta da fantasia, do imaginário, da magia e do ocultismo. No que diz respeito à Literatura infantil, a autora afirma que o mágico e o absurdo emergem no cotidiano, fazendo com que os limites entre real e imaginário desapareçam.

O racismo e o antirracismo são outras características antagônicas entre o modelo tradicional e o modelo novo. Em decorrência de uma sociedade que se estruturou a partir da escravização de uma raça pela outra e da exploração da força de trabalho dos vencidos, o modelo tradicional é pautado por concepções racistas. Embora, na Literatura tradicional, as injustiças cometidas pelos vencedores – os brancos – sejam evidenciadas, as obras tocam apenas em questões de ordem sentimental, deixando de lado um aprofundamento nas raízes político-econômicas do problema. “Na Literatura Infantil, a separação entre brancos e negros é notória: reflete uma situação social concreta.” (COELHO, 2000, p. 23) O modelo novo surge com a perspectiva de romper com a crença de que a luta pelo poder é necessária à evolução humana e, portanto, vem para combater o ódio que determinadas raças nutrem por outras. Sendo assim, este modelo promove uma valorização das diferentes culturas e etnias, procurando preservar a autenticidade de cada uma delas. Na Literatura infantil, personagens de várias raças emergem recebendo o mesmo tratamento, sendo que o problema do racismo, e das injustiças humanas e sociais como um todo, é abordado em sua globalidade.

Para encerrar a lista com as características mais sobressalentes da Literatura infantil, Coelho (2000) analisa a forma com a qual a criança é abordada no modelo tradicional e no modelo novo. Segundo a autora, naquele, a criança é compreendida como um “adulto em miniatura”, que

deve ser desenvolvido o mais rapidamente possível. Diante desta concepção, o modelo tradicional preza por uma educação disciplinadora e punitiva; fazendo uso, para tanto, de uma literatura exemplar, a qual procura fazer com que a criança assimile o modo “adulto” de encarar a vida e de se comportar nela. O modelo novo, por sua vez, compreende a criança como um ser em formação, que precisa ser orientado para atingir sua plenitude e realização, mas que precisa desenvolver-se em liberdade.

Abaixo, segue tabela desenvolvida por Coelho, a qual sumariza as características e discrepâncias comentadas ao longo desta seção:

Tabela I – As diferentes características assumidas pela Literatura infantil no curso de sua história

O TRADICIONAL	O NOVO
1. Espírito individualista	1. Espírito solidário
2. Obediência absoluta à Autoridade	2. Questionamento da Autoridade
3. Sistema social fundado na valorização do ter e do parecer , acima do ser	3. Sistema social fundado na valorização do fazer como manifestação autêntica do ser
4. Moral dogmática	4. Moral da responsabilidade ética
5. Sociedade sexófoba	5. Sociedade sexófila
6. Reverência pelo passado	6. Redescoberta e reinvenção do passado
7. Concepção da vida fundada na visão transcendental da condição humana	7. Concepção de vida fundada na visão cósmica/existencial/mutante da condição humana
8. Racionalismo	8. Intuicionismo fenomenológico
9. Racismo	9. Antirracismo
10. A Criança: “adulto em miniatura”	10. A Criança: ser-em-formação (“mutantes” do novo milênio)

(COELHO, 2000, p. 19)

Obviamente, uma única tese seria insuficiente para analisar a forma com a qual todas estas características são trabalhadas em seu objeto de estudo, neste caso, as obras dos irmãos Grimm que trazem o Diabo na condição de personagem. Sendo assim, esta pesquisa limitou-se a identificar se estas obras prezam pela tônica pedagógica ou emancipatória, evidenciando apenas as características que incidem mais diretamente sobre estas duas propostas, as quais representam justamente os dois modos extremos de se encarar a criança e a Literatura a que ela tem acesso ou que lhe é intencionalmente oferecida.

3.2 AS DUAS GRANDES VERTENTES

Em se tratando de educação, a sociedade atual admite quase univocamente que o livro é parte fundamental no processo de desenvolvimento dos educandos. Mesmo em países com pouco hábito de leitura, como é o caso do Brasil, pais e educadores frequentemente aparecem na mídia, nas ruas ou na comunidade escolar dando um depoimento favorável à leitura ou destacando a importância do livro para a formação de uma sociedade menos problemática.

Em sua já apresentada obra *Literatura infantil: teoria e prática*, Maria Antonieta Nunes Cunha (1994) disserta sobre esta espécie de devoção – teórica, mas não prática – em relação ao livro e sua implicância sobre a compreensão popular acerca da Literatura, sobretudo, acerca do papel da Literatura diante das crianças e adolescentes: seres expostos a um contínuo e intenso processo educacional, o qual ocorre tanto de modo formal quanto informal, no espaço físico da escola, nas ruas ou no seio familiar.

Para Cunha (1994, p. 51-2), o problema que acomete a Literatura não está na falta de consciência em relação à sua importância, mas sim em uma perspectiva equivocada acerca da obra literária, a qual decorre da falta de distinção entre a palavra-informação e a palavra-arte. Segundo a autora, “a palavra-informação é essencialmente denotativa: quanto mais preciso e unívoco seu significado, tanto melhor ela vai cumprir a sua função. Deseja-se que o maior número possível de pessoas entenda do mesmo modo a informação.” Já a palavra-arte “é essencialmente conotativa. Quanto mais multívoca, quanto mais possibilidades de interpretação ela criar, mais será uma palavra poética. Não se pretende, por isso mesmo, a igualdade de interpretação.”

Seguindo seu raciocínio, Cunha (1994, p. 52) afirma que a arte integra as três áreas vitais do homem, quais sejam: a motora, a cognitiva e a apreciativa. Para as duas primeiras áreas, o mais importante é o produto: “andar é um automatismo relativamente pouco diferenciado; cinco mais cinco são, efetivamente, dez; e Curitiba é, mesmo, a capital do Paraná”. Em função disso, para as áreas motora e cognitiva, a divergência de respostas é indesejável. A área apreciativa, por sua vez, é aquela que desenvolve gosto, opções, atitudes, crenças e ideais, sendo impossível prever o seu resultado. Em face dessa característica, esta área abre espaço para o pensamento divergente, para soluções diferentes.

A história da Literatura infantil nos revela que, no modelo tradicional, a palavra-informação obteve mais peso do que a palavra literária, privilegiando-se, assim, as áreas motora e cognitiva em detrimento da apreciativa. O fato explica o pouco interesse que muitas crianças e adolescentes têm pela leitura de obras literárias e, ao mesmo tempo, a forma instrumental com a qual a Literatura foi utilizada por muitos anos diante do público não adulto, privilegiando os aspectos pedagógicos e moralizantes – o pensamento convergente – em detrimento da plurissignificação, ou seja, da abertura para o pensamento divergente.

Definido que a literatura deve ser “aprendida” pelo aluno, um silêncio total preenche o tempo entre a apresentação do título da obra a ser lida e a prova que comprove a sua leitura, prova que vai medir o que é mensurável na literatura, o que o aluno sabe da história, das personagens (nome, características, parentesco etc.) – dados esses da área cognitiva. É a busca do pensamento convergente. (CUNHA, 1994, p. 52)

Diante do problema histórico que envolve a compreensão da tríade *criança, educação, Literatura*, Maria José Palo e Maria Rosa de Oliveira (1992), em consonância com a crítica literária moderna, defendem que a Literatura infantil deve privilegiar a dimensão poético-emancipatória em detrimento da utilitário-pedagógica, de modo a não restringir o papel da Literatura ao instrumentalismo e, ao mesmo tempo, colaborar para a ampliação das capacidades abstrativas, criativas e, até mesmo, críticas da criança.

Conforme discutido ao longo deste capítulo, a dimensão utilitário-pedagógica está para o modelo tradicional da Literatura infantil, ao passo que a poético-emancipatória está para o modelo novo. Sendo assim, as seções abaixo voltam suas atenções para analisar o modo com o qual as obras que privilegiam a primeira dimensão e o modo com o qual as obras que privilegiam a segunda compreendem o leitor não adulto, assim como os efeitos que estas diferentes propostas produzem sobre este tipo de leitor.

3.2.1 A dominante utilitário-pedagógica

A noção de criança enquanto “adulto em miniatura”, propagada a partir do final do século XVII e início do século XVIII, fez emergir a preocupação com a produção de textos literários destinados particularmente a este público. Foi assim que, como vimos, surgiram as primeiras obras daquilo que hoje se reconhece como Literatura infantil.

Juntamente com a concepção do “adulto em miniatura”, surge a preocupação com o seu desenvolvimento, de modo que a criança deveria ser instruída para, o mais rapidamente possível, assimilar os valores e os padrões comportamentais da sociedade em que o adulto estava inserido. Conforme afirma Zilberman em relação ao período,

A nova valorização da infância gerou maior união familiar, mas igualmente os meios de controle do desenvolvimento intelectual da criança e manipulação de suas emoções. Literatura infantil e escola, inventada a primeira e reformada a segunda, são convocadas para cumprir esta missão. (ZILBERMAN, 1981, p. 15)

Diante deste cenário, a Literatura infantil surge essencialmente como um instrumento para auxiliar a família e a escola a fazerem a criança se desenvolver de modo coerente com os padrões sociais daquele contexto, ou seja, os padrões sociais burgueses. Desse modo, conforme pontua Cunha (1994, p. 23), “fica evidenciada a estreita ligação da literatura infantil com a pedagogia, quando vemos, em toda a Europa, a importância que assumem os grandes educadores da época, na criação de uma literatura para crianças e jovens”. Segundo a mesma autora, estes educadores tinham intenções “fundamentalmente

formativas e informativas, até enciclopédicas”, tal qual se observam nas obras de Comenius, Basedow, Campe e Fénelon.

Analisando o histórico da Literatura infantil no ocidente, Palo e Oliveira (1992, p. 5) afirmam que falar à criança “é dirigir-se não a uma classe, já que não detém poder algum, mas a uma minoria que, como outras, não tem direito a voz, não dita seus valores, mas, ao contrário, deve ser conduzida pelos valores daqueles que têm autoridade para tal: os adultos.” Ainda segundo as autoras, construiu-se historicamente no ocidente a concepção de que os adultos é que possuem saber e experiências para atuarem como condutores diante das crianças, consideradas como seres os quais não sabem nada e que, por conseguinte, devem lhes ser submissos.

As teorias da aprendizagem surgidas a partir do século XVIII, a exemplo do desenvolvimentismo de Jean Piaget, acabaram contribuindo para que o adulto continuasse a ter um papel muito determinante em relação àquilo que a criança deveria aprender e como ela deveria aprender, uma vez que tais teorias se assentavam sobre a ideia de que a criança carecia de maturação e, para tanto, seu desenvolvimento passava obrigatoriamente por estágios de aprendizagem. Em relação a estes estágios, no artigo intitulado *O lugar do outro nas teorias sobre a aquisição da linguagem*, Conceição Aparecida Costa Azenha (2005)¹¹⁴ apresenta a seguinte explicação:

Na teoria dos estágios, o conhecimento é construído a partir de sucessivas reorganizações (que compreendem assimilação e acomodação). Dessa forma, o sujeito desenvolve-se e percorre de maneira evolutiva e unidirecional os diversos estágios de conhecimento (sensório-motor, pré-operatório, operatório concreto e operatório formal) até chegar às formas de raciocínio mais abstratas. (AZENHA, 2005, p. 252)

Como se pode observar acima, o desenvolvimentismo considera que a criança não nasce com a capacidade de abstração desenvolvida. Foi justamente em função dessa noção que a Literatura, na transição do século XVII para o XVIII, passou a ser considerada como algo

¹¹⁴ Psicóloga e mestranda em Linguística no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

complexo para a criança e foi por essa mesma razão que as obras pertencentes ao modelo tradicional da Literatura infantil surgiram com grau de abstração reduzido:

Ligada desde a origem à diversão ou ao aprendizado das crianças, obviamente sua matéria deveria ser adequada à compreensão e ao interesse desse peculiar destinatário. E como a criança era vista como um “adulto em miniatura”, os primeiros textos infantis resultaram da adaptação (ou de minimização) de textos escritos para adultos. Expurgadas as dificuldades de linguagem, digressões ou reflexões que estariam acima da compreensão infantil; retiradas as situações ou os conflitos não-exemplares e realçando principalmente as ações ou peripécias de caráter aventureso ou exemplar... as obras literárias eram *reduzidas* em seu valor intrínseco, mas atingiam o novo objetivo: atrair o pequeno leitor/ouvinte e levá-lo a participar das diferentes experiências que a vida pode proporcionar, no campo do real ou do maravilhoso. (COELHO, 2000, p. 29-30)

Segundo Palo e Oliveira (1992, p.6-7), na esteira das teorias da aprendizagem, a Pedagogia passar a atuar como um meio de adequar a Literatura às fases do raciocínio infantil; o livro, por sua vez, passa a ser mais um produto por meio do qual são transmitidos os valores sociais, possibilitando à criança associar as situações imaginárias com as quais ela tem contado através da ficção a conceitos, comportamentos e crenças que o adulto deseja para a vida em sociedade. Eis aquilo que as autoras definem como função ou dimensão “utilitário-pedagógica” da Literatura.

As mesmas Palo e Oliveira (1992, p. 6) destacam que, na criança, a carência do pensamento abstrato é compensada pela presença da concretude. Em função desta característica, é possível promover a transferência e a aprendizagem de conceitos por contiguidade, ou seja, através de estratégias concretas e próximas à vivência da criança. “Essa é a operação mais simples do pensamento, que vai da concretude das partes para a generalidade e a globalização do todo”. Esta é a estratégia adotada pela Pedagogia assentada no desenvolvimentismo e, por extensão, pela Literatura que se atém à dimensão utilitário-pedagógica,

ou seja, que limita o texto que se pretende literário ao mero instrumentalismo (in)formativo.

Em *A criança e a recepção da literatura infantil contemporânea: uma leitura de Ziraldo*, Marilena Loss Bier (2004, p. 51)¹¹⁵ sustenta que a escrita literária voltada à criança deve ser compreendida como um ato de comunicação com a criança, uma vez que esta vive uma realidade que não absorve com a mesma visão do adulto, posto que a transfigura através da sua imaginação. A propósito, esta falta de compreensão acerca das particularidades do leitor infantil, certamente, é um dos fatores que geram o desinteresse pela leitura de obras literárias por parte de muitas crianças, adolescentes e jovens. Conforme afirma Bier (2004, p. 51), “se o adulto pretender transmitir-lhes a realidade do seu ponto de vista, apenas conseguirá provocar, perante a criança, uma situação de desinteresse, ou então, incitará, indiretamente, a criança a mudar o sentido da mensagem, caso se estabeleça, apesar de tudo, a comunicação.”

Sendo assim, para que a obra literária seja mais significativa para o leitor não adulto, possibilitando-o explorar outras de suas potencialidades além da pedagógica, é necessário que ela esteja atenta às especificidades deste tipo de leitor; não só às suas limitações, mas também às suas aptidões. Em conformidade com o pensamento de Coelho (2000, p. 15), não se condena o uso da Literatura em prol da educação, ainda mais em uma sociedade altamente competitiva, individualista e carente de valores:

Estamos com aqueles que dizem: Sim. A literatura, e em especial a infantil, tem uma tarefa fundamental a cumprir nesta sociedade em transformação: a de servir como agente de transformação, seja no espontâneo convívio leitor/livro, seja no diálogo leitor/texto, estimulado pela escola.

É ao livro, à palavra escrita, que atribuímos a maior responsabilidade na formação da consciência de mundo das crianças e dos jovens. Apesar de todos os prognósticos pessimistas, e até apocalípticos, acerca do futuro do livro (ou melhor, da literatura), nesta nossa era da imagem

¹¹⁵ Mestre em Ciências da Linguagem (2004) pela Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL.

e da comunicação instantânea, a verdade é que a palavra literária escrita está mais viva do que nunca. (Que diga o boom da literatura infantil, entre nós, a partir dos anos 70.) E parece já fora de qualquer dúvida que nenhuma outra forma de ler o mundo dos homens é tão eficaz e rica quanto a que a literatura permite. (COELHO, 2000, p. 15)

Por outro lado, o uso da Literatura com finalidade pedagógica deve visar ao desenvolvimento do pensamento crítico e não à reprodução acrítica dos valores vigentes; deve, portanto, prezar pela plurissignificação em detrimento do direcionamento e da uniformidade da leitura. A crítica que ora se faz em relação à dimensão utilitário-pedagógica da Literatura não se dá em relação a ela em si, mas sim quando ela é colocada a serviço da segunda proposta ou quando pondera sobre as outras potencialidades da obra literária.

Levando em consideração que a Literatura infantil, na condição de manifestação artística, tem outras vocações além da pedagógica é que as aptidões da criança precisam ser consideradas. Neste sentido, Palo e Oliveira (1992, p. 6) afirmam que, se, por um lado, a criança carece de capacidade abstrativa para compreender as complexas redes analítico-conceituais; por outro, “sobra-lhe espaço para a vasta mente instintiva, pré-lógica, inclusiva, integral e instantânea que só opera por semelhanças, correspondências entre formas, descobrindo vínculos de similitude entre elementos que a lógica racional condicionou a separar e a excluir.”

Sendo assim, as autoras reivindicam uma Literatura infantil que vá além do mero utilitarismo pedagógico, uma vez que “o pensamento infantil está apto para responder à motivação do signo artístico, e uma literatura que se esteie sobre esse modo de ver a criança torna-a indivíduo com desejos e pensamentos próprios, agente de seu próprio aprendizado” (PALO; OLIVEIRA, 1992, p.8). Sob esta ótica, a criança não é mais considerada um ser dependente ou um “adulto em miniatura”, mas sim aquilo que ela é, “na especificidade de sua linguagem que privilegia o lado espontâneo, intuitivo, analógico e concreto da natureza humana.” (PALO; OLIVEIRA, 1992, p.8)

Em conformidade com Palo e Oliveira, Bier (2004, p. 49-50) recomenda que as crianças sejam expostas a textos literários que se

enquadrem naquilo que Umberto Eco¹¹⁶ (1983 apud BIER, 2004, p. 49) classifica como “obra aberta”. As obras que se enquadram neste conceito são aquelas que oferecem ao receptor a possibilidade de busca permanente do novo ou que o possibilitam intervir diretamente na reconstrução da síntese linguística proposta pelo texto. Assim, as obras abertas, ao mesmo tempo em que expõem o leitor não adulto às experiências idealizadas pelo autor, conferem-lhe a possibilidade de conquistar espaços e tempos ainda não vividos, nos quais as atividades da fantasia e imaginação preponderam,

porque a auto-realidade, criada pela escrita artística, ao não conhecer mais limites do que o derivado da sua própria condição, oferece a dupla opção de transmutar o irreal em real ou de desrealizar a realidade para vivê-la novamente. (BIER, 2004, p. 50)

3.2.2 A dominante poético-emancipatória

O uso da Literatura para fins predominante ou exclusivamente utilitários e pedagógicos fez com que a Literatura infantil, por muitos anos, fosse considerada um subgênero literário ou então uma literatura diferente e, ao mesmo tempo, aquém daquela que seria a sua suposta contraparte: a Literatura adulta. Esta visão distorcida em relação à Literatura infantil é o motivo pelo qual muitos estudiosos do tema se recusam a usar a terminologia, posto que ela, por razões históricas, carrega consigo uma série de pressupostos, na maior parte, de cunho pejorativo ou depreciativo:

Vulgarmente, a expressão “literatura infantil” sugere de imediato a ideia de belos livros coloridos destinados à distração e ao prazer das crianças em lê-los, folheá-los ou ouvir suas histórias contadas por alguém. Devido a essa função básica, até bem pouco tempo, a literatura

¹¹⁶ Escritor, filósofo e linguísta italiano nascido em 1932. Os estudos de Eco compreendem a Linguística, a Filosofia, estética medieval, comunicação em massa entre outras áreas e temas; mas aquilo que lhe conferiu fama internacional foram seus estudos sobre Semiótica. Umberto Eco é professor da Escola Superior de Ciências Humanas, da Universidade de Bologna, Itália.

infantil foi minimizada como criação literária e tratada pela cultura oficial como um gênero menor. (COELHO, 2000, p. 29)

Justificativas históricas para a visão distorcida em relação à Literatura infantil existem. Conforme observa Coelho (2000, p. 29), os primeiros textos voltados para a criança foram resultados da adaptação e da minimização de textos originalmente voltados para adultos, dos quais se extraíam as dificuldades de linguagem, as digressões e as reflexões que o adaptador julgasse estarem acima da capacidade de compreensão infantil.

Considerando a criação literária como um “fenômeno visceralmente humano”, uma atividade “complexa, fascinante, misteriosa e essencial”, um “dinâmico processo de produção/recepção”, que se propõe a “transformar a consciência crítica de seu leitor” (COELHO, 2000, p. 28-9); surge, nos textos da Literatura infantil, a possibilidade de assumir uma tônica poético-emancipatória em detrimento da utilitário-pedagógica. É neste momento que as obras que compõem a Literatura infantil passam a ser diferenciadas das obras literárias lidas por outros públicos em função de suas particularidades e não em função de supostas deficiências. Conforme afirma Coelho (2000, p. 29) em relação à Literatura infantil, “em essência, sua natureza é a mesma da que se destina aos adultos. As diferenças que a singularizam são determinadas pela natureza do seu leitor/receptor: a criança”.

Enquanto as obras regidas pela dimensão utilitário-pedagógica da Literatura exploram, através da contiguidade dos signos, as operações mais simples do pensamento, ou seja, seguindo sempre da concretude para a generalidade; as obras regidas pela dimensão poético-emancipatória trabalham na construção de “um espaço onde equivalências e paralelismos dominam, regidos por um princípio de organização basicamente analógico, que opera por semelhanças entre os elementos.” Neste espaço, “a linguagem informa, antes de tudo, sobre si mesma”; não obstante, “palavra, som e imagem constroem, simultaneamente, uma mensagem icônica que se faz por inclusão e síntese, sugerindo sentidos apenas possíveis”. (PALO; OLIVEIRA, p. 1992, p. 11).

Segundo Palo e Oliveira (1992, p. 11-2), os projetos mais arrojados de Literatura infantil são aqueles que estão sintonizados com a predisposição do pensamento dessa faixa etária de pulsar pelas vias do imaginário. Desse modo, a Literatura não facilita o literário, mas sim,

enfrenta sua qualidade artística e oferece os melhores produtos possíveis ao repertório infantil, compreendendo que a criança tem a competência necessária para traduzir o literário através de uma leitura múltipla e diversificada. Sob esta ótica, a Pedagogia, amparada pela função poética, passa, então, a investir na inteligência e na sensibilidade da criança, agora, compreendida como sujeito de sua própria aprendizagem, como um ser capaz de aprender a partir do texto e com o texto (PAOLO; OLIVEIRA, 1992, p. 12).

Através das obras que exploram a dimensão poético-emancipatória, a Literatura infantil passa a se valer de elementos provenientes das mais diversas vanguardas artísticas e literárias; comprovando, assim, mais uma vez, sua crença nas capacidades infantis e sua ânsia por dar voz a este tipo de leitor. Em sua *Gramática da fantasia*, Gianni Rodari (1982)¹¹⁷ destaca algum desses elementos:

nos surrealistas franceses, descobre a “arte de inventar”; na narrativa de Proust, o valor da sinestesia e da memória; na decomposição cubista, o armar e o desarmar da linguagem ou o deslocar para voltar a colocar; nos dadaístas, o humor e a maravilhosa gratuidade do jogo pelo jogo. (RODARI, 1982, apud BIER, 2004, p. 50)

Reivindicando a participação do leitor na construção do texto artístico, Bier (2004, p. 51) defende que o ato de ler deve ser compreendido como uma viagem de aventuras cuja realização se faz possível através do livro. Segundo a pesquisadora, esta viagem deve proporcionar ao leitor contínuos ajustes feitos através da imaginação, uma vez que “as palavras lidas não podem representar referentes reais (em sentido estrito), nem transportar significados intransferíveis”; pelo contrário, devem ser consideradas como “enunciados humanos e históricos que se apresentam sob a aparência de ficção estética e que, justamente por isso, torna [sic] possível que a criatividade da criança configure representações imaginárias que reinventem a realidade.” (BIER, 2004, p. 51)

Para Palo e Oliveira (1992, p. 13-4), as dimensões utilitário-pedagógica e poético-emancipatória da Literatura incidem sobre duas

¹¹⁷ Jornalista, escritor e poeta italiano, que viveu entre 1920 e 1980, adquirindo repercussão internacional por seus livros de Literatura infantil.

possibilidades de uso da informação: do mais unificado ao mais diversificado. Segundo as autoras, “se o primeiro é possível de ser controlado pela função pedagógica, o segundo é um desafio a essa função, já que põe em crise qualquer previsibilidade de uso frente à alta taxa de imprevisibilidade da mensagem.” (PALO; OLIVEIRA, 1992, p. 13-4).

A Literatura infantil de viés poético-emancipatório toma por base as concepções de leitura e palavra trazidas à tona por Bier (2004, p.51), pois estas implicam justamente na plurissignificação da leitura em detrimento da sua unificação ou direcionamento, aos quais se apegam as obras regidas pela tônica utilitário-pedagógica.

Para finalizar esta seção, vale ressaltar que reivindicar a prevalência da tônica poético-emancipatória sobre a utilitário-pedagógica nas obras acessadas ou direcionadas às crianças não significa ignorar o papel da Literatura na educação destes leitores. No entanto, reivindica-se para a Literatura infantil a mesma mudança de perspectiva que acometeu a própria escola, sobre a qual Coelho (2000, p. 17) faz a seguinte afirmação: “Hoje, esse espaço deve ser, ao mesmo tempo, *libertário* (sem ser anárquico) e *orientador* (sem ser dogmático), para permitir ao ser em formação chegar ao seu *autoconhecimento* e a *ter acesso ao mundo da cultura* que caracteriza a sociedade a que ele pertence.”

Em se tratando de Literatura, Palo e Oliveira (1992, p. 14) sustentam que, ao se privilegiar o uso poético da informação, também está se colocando em uso uma nova forma de Pedagogia, a qual mais aprende do que ensina e que está atenta a cada modulação do texto. Sob esta ótica, o texto regido pela dimensão poético-emancipatória, “mais do que falar e preencher”, “ouve e silencia”. Desse modo, o leitor é tomado como seu cúmplice e, por esta razão, também passa a ter voz, podendo ocupar seus espaços e ensinar também.

3.2.3 O que mudou?

A história da Literatura infantil nos revela que, da sua gênese à atualidade, as obras que a compõem transitaram entre o utilitarismo pedagógico e a emancipação poética. Para identificar os elementos textuais que apontam para a primeira proposta e aqueles que apontam para a segunda, é igualmente produtivo voltar os olhos para a história; promovendo uma análise comparativa dos textos mais tradicionais dessa

Literatura – sobretudo, os trabalhos de Perrault e dos irmãos Grimm – e as obras de publicação mais recente. A título de demarcação cronológica para esta pesquisa, considera-se recente ou atual o período que se inicia com a virada para o século XX.

A discussão que aqui se propõe é igualmente contemplada no artigo *Literatura infantojuvenil: dos contos de fadas às narrativas contemporâneas*, das autoras Estefania Maziero¹¹⁸ e Silvia Helena Niederauer¹¹⁹ (2009), o qual será tomado como referência na presente seção, dada a forma pragmática e objetiva com a qual é conduzida a investigação proposta. No centro da discussão, as autoras investigam a forma com a qual os personagens centrais reagem diante dos impasses que lhes são apresentados no universo narrativo, defendendo que, nos contos de fada tradicionais, a solução é obtida em função da presença de um elemento maravilhoso, enquanto que, nas narrativas contemporâneas – representadas no artigo pelas obras *Fica Ficando* (2007), de Jane Tutikian¹²⁰, e *Ímpar* (2006), de Marcelo Carneiro da Cunha¹²¹ –, a solução depende da reação dos personagens.

Fundamentadas em Coelho (2000), além das distintas modalidades de solução de conflitos, Maziero e Niederauer (2009) também discriminam várias outras características literárias contrastantes entre os contos de fada tradicionais e as obras contemporâneas investigadas, a qual servirá para se fazer uma distinção entre os elementos que acentuam a dimensão utilitário-pedagógica e aqueles que favorecem a dimensão poético-emancipatória da Literatura.

Antes de prosseguir, é importante ressaltar que contos de fada e contos maravilhosos são, originalmente, duas modalidades distintas. De acordo com Coelho (2000, p. 172-3), os contos maravilhosos provêm de narrativas propagadas pelos árabes, cujas aventuras se desenvolviam a partir de um núcleo que era sempre de natureza “material/social/sensorial”. Com esta proposta e valendo-se de

¹¹⁸ Acadêmica do curso de Letras do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA) e orientanda da Profa. Dra. Silvia Helena Niederauer.

¹¹⁹ Doutora em Letras (2007), com área de concentração em Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS).

¹²⁰ Escritora e professora de Literatura comparada dos cursos de graduação e pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

¹²¹ Escritor e jornalista formado em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

personagens dotados de poderes sobrenaturais, estes contos discorriam sobre temas como a busca por riquezas, a satisfação do corpo e a conquista do poder. Já os contos de fadas são de origem céltica e, segundo a mesma autora, serviam à promoção de experiências espirituais e existenciais. Para tanto, lançavam mão de aventuras sobrenaturais vivenciadas por heróis e heroínas na busca pela realização interior. Nos contos de origem céltica, tal qual ocorre em tantos outros contos de fada engendrados por diferentes povos ao longo dos tempos, a personagem fada sempre aparece em destaque dentro da narrativa, representando a possível realização dos sonhos ou projetos próprios do gênero humano. Não é a toa que fada, em latim *fatum*, significa destino.

Ainda em relação aos contos de fada, Coelho observa em sua pesquisa que personagens com as mesmas funções aparecem sob outras formas e nomes em outras culturas espalhadas pelo mundo:

Em certas tradições, as fadas são seres imaginários, como as Parcas. Em novelas de cavalarias germânicas, recebem nomes como “damas brancas”, “verdes” ou “negras” (conforme as cores definidoras dos cavaleiros a quem protegem). Em lendas da Mesopotâmia, aparecem como “dama da planície”, “dama da fonte” ou “damas das águas”. (COELHO, 2000, p. 174)

Como se pode ver, os contos de fadas também contam com a presença do maravilhoso, embora, nas primeiras histórias, restrito à personagem fada e à sua esfera de ação. Assim, é inegável o fato de que, independentemente da modalidade, as obras mais tradicionais acessadas pelo público infantil costumavam contar com a presença do sobrenatural e, principalmente, com a sua determinante interferência para fazer com que os personagens superem seus problemas.

Diante das diferenças supracitadas, cabe aqui um esclarecimento de ordem terminológica: embora Maziero e Niederauer (2009) utilizem o termo *contos de fada* em seu artigo, nesta tese, dar-se-á preferência pelos termos *contos clássicos* ou *obras tradicionais*, pois nem todas as primeiras histórias acessadas por crianças eram propriamente contos de fada. Desse modo, a presente pesquisa não fica limitada a abordar apenas histórias pertencentes a esta última modalidade, até mesmo

porque, conforme explica Noemí Paz (1995)¹²², em *Mitos e ritos de iniciação nos contos de fada*, “na maioria das culturas, é difícil encontrar uma definição categórica que separe o mito do conto maravilhoso e este último do conto de fadas. Juntos, eles constituem a literatura oral das sociedades pré-literárias.” (PAZ, 1995, p. 52-3)

Segundo Coelho (2000, p. 51), grande parte da produção literária de hoje se assenta sobre “processos narrativos arcaicos, que estão sendo redescobertos ou recriados”, os quais denunciam uma tendência para a “retomada de temas ou recursos antigos para fundi-los com novos processos”. Com base nos estudos da autora, é possível reconhecer alguns elementos textuais característicos dos contos clássicos, os quais, com base no histórico da Literatura infantil, tendem a favorecer a dimensão utilitário-pedagógica da literatura:

- a) possuem sempre um final feliz, o que se pode compreender como uma repercussão da presença do personagem sobrenatural que os particulariza;
- b) apresentam solução para as situações-problemas através da fantasia;
- c) visam à transferência de alguma lição de moral para o leitor;
- d) não falam para a vida real, mas discorrem sobre como ela poderia ser vivida;
- e) possuem uma trama linear, com concentração de tempo, espaço e ação;
- f) são facilmente compreendidos pelo leitor infantil, justamente pela simplicidade, clareza e brevidade de sua estrutura narrativa e enredo, atendendo assim, às limitações de seu imaginário e estágio de desenvolvimento cognitivo;
- g) podem discorrer sobre fatos de um passado indeterminado, caso para o qual se recorre, muitas vezes, ao clichê “era uma vez”.

Um exemplo característico de conto clássico e pedagógico é *Cinderela*, história originalmente recolhida e publicada por Perrault e, posteriormente, também publicada pelos irmãos Grimm com algumas variações. A versão de *Contos da Mamãe Gansa* (1697), de Perrault, conta a história da filha de um comerciante rico que, após a morte do

¹²² Escritora de Literatura infantil e pesquisadora da área. Autora dos livros *Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas* e *Christianity in Mexico: families and their faiths (Cristianismo no México: famílias e suas fés)*, cuja autoria compartilha com Frances Hawker.

pai, fica sob os cuidados da madrasta má, dividindo o mesmo teto com as duas filhas desta. A partir daí, a jovem de beleza singular torna-se praticamente uma criada da casa. Quando o rei oferece um baile, no qual seu filho escolheria a mulher com quem iria se casar, Cinderela confecciona um vestido com retalhos, sendo auxiliada pelos animais da floresta, seus únicos e verdadeiros amigos. Contudo, a madrasta e suas filhas rasgam o fruto de seu trabalho, pois temiam que a beleza da órfã conquistasse a atenção do príncipe. Cinderela só não perde o baile em função da intervenção da uma fada madrinha que, com sua varinha mágica, providencia-lhe um novo vestido e uma carruagem, além de transformar um de seus amigos em cocheiro. O único inconveniente é que a mágica só duraria até a meia noite, horário em que a moça precisaria deixar o castelo sob a pena de ser reconhecida como aldeã na frente de todos. A cláusula da fada madrinha se concretiza, mas não antes de Cinderela ter a oportunidade de dançar com o príncipe. Com o adiantar da hora, a moça sai do castelo às pressas, deixando um de seus sapatos pelo caminho. É com ele que o príncipe a localiza, pois, no dia seguinte, faz com que todas as moças com as quais se depara enquanto vagueia pelo reino provem o calçado, o qual se acomoda perfeitamente quando, enfim, chega a vez de Cinderela efetuar a prova.

Como se pode observar, todas as características discriminadas por Coelho em relação aos contos clássicos podem ser reconhecidas em *Cinderela*, com destaque para a solução do conflito diante da presença do maravilhoso – é a fada madrinha quem providencia os recursos necessários à participação da protagonista no baile – e o tom moralizante da história. Cinderela, a órfã obediente, prestativa e amiga da natureza, é recompensada por suas atitudes benevolentes no final da história ao casar-se com o príncipe. Sendo assim, é possível considerar a obra como um paradigma da Literatura em sua dimensão pedagógica.

Outro conto clássico característico da Literatura pedagógica, igualmente publicado por Perrault e pelos irmãos Grimm, é *Chapeuzinho Vermelho*: história contada por camponeses europeus da França, Alemanha e Itália, com registros anteriores ao século XVII.

Na versão do primeiro autor, igualmente publicada em *Contos da Mamãe Gansa* (1697), o elemento maravilhoso a intervir pelo protagonista é descartado, assim como o final feliz, quebrando com o paradigma das obras tradicionais. A *Chapeuzinho* de Perrault é uma jovem atraente e de boa educação que sai de sua aldeia para levar uma cesta de alimento para sua avó adoecida. Para tanto, precisa atravessar a

floresta e escolher entre dois caminhos: o mais longo e mais seguro, ou o mais curto e perigoso. A moça escolhe o último, onde é avistada por um lobo. Este a aborda e, visando a atacá-la sem dar margem para uma possível fuga, convence a moça a retroceder no trajeto e tomar o caminho mais longo, de modo que ele, seguindo pelo mais curto, pudesse chegar primeiramente à casa da velhinha, podendo, assim, encurrular sua neta. Chapeuzinho cai na lábia do lobo voraz e, chegando ao local, é devorada.

Ainda que não haja fada madrinha, tampouco final feliz, a versão de Perrault não é menos moralizante de que outras obras de sua época. De início, é possível depreender a lição de que não se pode dar ouvidos a estranhos, leitura esta que, até hoje, visa-se a inculcar na criança, seja no ambiente familiar ou escolar. Contudo, Perrault pretendia ir ainda mais além, em uma referência específica ao contexto social de sua época, quando o rei e a aristocracia francesa promoviam festas de grande requinte rotineiramente, nas quais jovens eram aliciadas e acabavam sucumbindo à prostituição. O próprio autor, ao término da narrativa, esclarece que chama de lobo todos os seres que não rosnam e que se apresentam de forma gentil para as moças nas ruas, uma clara advertência a estas.

Os irmãos Grimm, em sua versão original, publicada em *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (1812-1815), introduzem um personagem novo no conto, o qual promove uma modificação significativa em seu desfecho: trata-se de um caçador que abre a barriga do lobo e saca-lhe Chapeuzinho e sua avó ainda com vida. Assim, nesta versão, juntamente com a manutenção da lição de moral, retoma-se o paradigma do final de feliz e da presença de um elemento externo para solucionar o problema do protagonista, acentuado ainda mais a dimensão pedagógica do conto.

Os exemplos acima demonstram que há diferenças na composição do enredo mesmo dentro do grupo de obras que ora se classificam como obras infantis tradicionais, nas quais estão inclusos os contos de fada, contos maravilhosos, entre outras modalidades. A presença de um único personagem como protagonista, a inserção do maravilhoso na resolução dos conflitos e o final feliz, por exemplo, são vistos como características comuns na produção literária da época. Entretanto, não se aplicam a todos os casos, como se pode observar na versão de Chapeuzinho Vermelho de Perrault. Mesmo diante desta realidade, o fato é que os elementos discriminados por Coelho e

ratificados por Maziero e Niederauer (2009) são colocados a serviço da proposta com que se produzia Literatura na época; proposta esta da qual não estão excluídas nem mesmo as obras que fogem ao paradigma, em uma clara demonstração de valorização do aspecto pedagógico da Literatura.

Proposta diferente é encontrada nas duas obras contemporâneas tomadas como amostra no de artigo Maziero e Niederauer: *Fica Ficando* e *Ímpar*. A primeira, de autoria da porto-alegrense Jane Tutikian, formada em Letras, doutora em Literatura Comparada e professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A segunda, do também porto-alegrense Marcelo Carneiro da Cunha, jornalista igualmente formado pela UFRGS que, além dos livros, também se dedica à produção de roteiros para o cinema.

O enredo de *Fica Ficando* gira em torno da paquera entre os personagens Helena e BG, os quais estudavam na mesma escola. Ele representa o garoto exemplar: bonito, estudioso, admirado pelas garotas da escola; ela, a garota com problemas de autoestima, insatisfeita com seus cabelos crespos e olhos escuros, cuja timidez a levava a sentar no fundo da sala para se esquivar dos olhares e eventuais questionamentos de seus professores. BG era apaixonado por Jaque, amiga de Helena, e nem sequer reparava nesta. Helena, por sua vez, passa toda a história contemplando BG até que, finalmente, uma festa da escola permite a aproximação entre ambos. É justamente neste ponto que a história demonstra-se singular. A apaixonada garota é incentivada a se produzir para o evento por sua mãe e auxiliada por suas amigas. Quando observa seu reflexo no espelho após toda a produção, pela primeira vez, demonstra certa satisfação com sua aparência. Este seu novo aspecto acaba atraindo os olhares de BG durante a festa, mas, acima de tudo, é a satisfação de Helena consigo mesma que a motiva a procurá-lo por iniciativa própria, sem nenhuma intervenção de uma amiga assumindo o papel de cupido. Diante da aproximação, BG levanta o rosto de Helena e a beija. Enfim, a garota tímida e desleixada consegue conquistar o badalado garoto da escola.

Se a história envolvendo um amor inicialmente não correspondido não é algo tão anticonvencional, a forma como ocorre a virada de jogo em *Fica Ficando* é completamente inovadora. Não há uma fada madrinha, tal qual ocorre em Cinderela, para promover o encontro entre Helena e BG, muito pelo contrário, é a própria protagonista quem toma as rédeas da situação, antecipa-se em procurá-lo e, finalmente, resolve a

sua situação-problema: como ficar com o garoto mais disputado da escola. Além da paquera, a obra também aborda outros temas, como as incertezas dos jovens quanto ao futuro profissional, o relacionamento entre pais e filhos, como também o uso da Internet na comunicação entre os jovens. Esta escolha demonstra outra inovação em comparação com as obras mais tradicionais, é a substituição de temas voltados para o interesse do mundo adulto por temas que interessam ou abarcam o universo adolescente.

Assim, é possível identificar que, na obra de Jane Tutikian, tanto a solução do conflito decorrente da iniciativa do personagem que o vivencia quanto a própria natureza dos temas abordados promovem a reflexão crítica por parte do leitor, porque, antes de apontar caminhos a serem seguidos, convida-o a compartilhar das experiências vivenciadas pelos personagens. O leitor, diante do seu grau de capacidade abstrativa e de seu livre-arbítrio, é quem se encarregará de tecer relações com as questões que envolvem o seu próprio dia a dia e, se assim o desejar, tomar atitudes diante delas. Eis um visível exemplo da Literatura em sua dimensão poético-emancipatória:

Mesmo com um final que remete aos contos de fadas tradicionais, a narrativa de Jane Tutikian abarca um outro universo, muito mais próximo da realidade dos jovens adolescentes de hoje: o do desejo e do afeto. Sem a intervenção de um elemento maravilhoso que supere os obstáculos e vença as adversidades pela mocinha/princesa, é a própria protagonista quem vence sua timidez e falta de confiança, obtendo sucesso em seu ‘empreendimento afetivo’. E é essa a marca significativa das modernas narrativas voltadas ao público jovem – a de tematizar assuntos próximos ao seu universo e fazê-los encontrar as saídas para seus impasses, dúvidas e inseguranças próprias da idade. (MAZIERO; NIEDERAUER, 2009, p. 123)

Em *Ímpar*, de Marcelo Carneiro da Cunha, também se observa a mesma proposta poético-emancipatória. A obra narra a história de José Luiz e seus amigos. Zóli, como era chamado, é um menino que perde um dos braços após um acidente de carro, sentindo dificuldade de se adaptar a essa sua nova condição física e tudo mais que a envolve: ele se

sente rejeitado pelos colegas, vê-se como alvo constante dos olhares das pessoas, tem dificuldades de adaptação às suas tarefas do dia a dia e, de início, abandona o esporte. A mudança na vida de Zóli pós-acidente começa quando sua mãe decide mudar de cidade. Lá, ele conhece outros garotos que também possuem limitações físicas, entre eles, Bibiana. A garota lidera um grupo chamado *Ação*, do qual Zóli passa a fazer parte. Seus integrantes designam a si próprios como “os ímpares”, uma referência à ausência ou deficiência de uma parte do corpo, a partir da qual se justifica o nome da obra. Eles saem pela cidade buscando conviver de igual para igual com as demais pessoas, lutando contra o preconceito e exigindo acessibilidade. Em uma das cenas, eles tomam um ônibus, no qual precisam ser auxiliados pelo motorista no momento do embarque. Noutra, chegam ao cinema e, mesmo diante da ausência de uma rampa de acesso e do tamanho reduzido da porta em relação ao que seria necessário para a passagem de um cadeirante, exigem ser colocados para dentro. Na sequência da trama, duas situações merecem destaque: na primeira delas, Bibiana faz um convite a Zóli para participar de uma festa dos “pares”, termo com o qual o grupo se referia às pessoas sem limitações físicas; na segunda, uma menina “par” pede para ingressar no grupo dos “ímpares”. A partir dessas duas situações, Zóli começa a refletir sobre a possibilidade de ficar com uma menina e também se motiva a tentar o ingresso na equipe de tênis do colégio. Posteriormente, ele não só consegue ingressar na equipe, como, diante de seu bom desempenho em um campeonato, ajuda-a a sagrar-se campeã. O fato desencadeia uma festa de comemoração no colégio, na qual Lisa, a mais bela das estudantes, demonstra interesse em ficar com Zóli. A partir deste acontecimento, a história termina com ele descobrindo que seu grande amor é, na verdade, Bibiana.

Conforme descrito acima, em *Ímpar*, vê-se mais uma vez a abordagem de temas próprios ao universo adolescente. No centro da discussão, estão as diferenças físicas e a paquera, aos quais se adicionam outros temas, paralelos e adjacentes: a relação conjugal, a superação após uma tragédia, a luta por aceitação, o preconceito. As soluções dos conflitos vivenciados por Zóli, os quais vão desde a aceitação da sua nova condição física, passando pelo preconceito e pela falta de acessibilidade pertinentes à sociedade, até a conquista de uma garota, também não dependem do maravilhoso.

Em *Fica Ficando* e *Ímpar*, conforme observado, o protagonista precisa tomar decisão e atitude para conseguir um desfecho favorável.

De fato, é inegável o papel ativo de Helena e também Zóli para tanto. Ainda assim, se, por ou lado, esses personagens não contam com a intervenção direta de outro personagem – tal qual uma fada madrinha – ou de um elemento mágico para resolverem seus problemas; por outro, é possível identificar a existência de toda uma coletividade amparando-os: no caso de Helena, a mãe, que a incentiva a comprar uma roupa para participar da festa, e as amigas, que a ajudam a se produzir; e, no caso de Zóli, os “ímpares”, os quais, sob a liderança de Bibiana, auxiliam-no a superar o trauma do acidente, sua deficiência física e, sobretudo, a continuar vivendo mesmo após todas as adversidades. Essa solução narrativa aponta para um deslocamento da ação individual externa, que era a tônica nas obras tradicionais, para a coletividade, que passa a fazer parte dos projetos mais inovadores das obras contemporâneas acessadas por crianças e adolescentes.

Outra modificação entre a Literatura pedagógica e a emancipatória que merece ser observada está no texto não verbal, mais especificamente, nas ilustrações. Para analisar o caso, Palo e Oliveira (1992) partem da questão “E de que serve um livro sem figuras nem diálogos?”, presente em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll (2002)¹²³.

Inicialmente, as autoras atentam para o fato de que o livro infantil tem se preocupado em responder a essa questão desde os seus primórdios, promovendo formas de diálogos entre a imagem e o texto verbal, mas que, na maior parte dos casos, esses diálogos são constituídos por um cruzamento de vozes díspares. Neste caso, a imagem transforma-se em um mero apêndice ilustrativo da mensagem linguística.

Eis que, mais uma vez, entra em cena a função pedagógica da Literatura infantil. Para Palo e Oliveira (1992, p. 15), a Pedagogia travestida de Literatura faz uso da linguagem como estratégia para materializar, determinar e preencher aquilo que poderia se transformar, por intermédio da imaginação do leitor infantil, em um campo vago e pouco preciso de construções imagéticas. Tanto é que a ilustração costuma surgir em momentos decisivos da história, intuindo, assim, gravar algo na memória do leitor.

¹²³ Romancista, contista e fabulista britânico, que viveu entre 1832 e 1898, tornando-se mundialmente famoso com sua obra *Alice nos País das Maravilhas*, a qual se tornou um clássico da Literatura infantil mundial.

Não resta dúvida de que é uma forma de dar veracidade à narração, conferindo à palavra-geral e simbólica um caráter de índice, de existente real e individualizado. É a conexão, por contigüidade e subordinativa, texto-ilustração que permite maior eficácia do processo comunicativo, garantindo que as informações nucleares da narrativa, graças ao estímulo da imagem, criem hábitos associativos tais que sejam inscritos diretamente no pensamento da criança com o mínimo de esforço e com o menor dispêndio de energia possível. (PALO; OLIVEIRA, 1992, p. 16)

Palo e Oliveira (1992) citam *Emília*, de Monteiro Lobato, os álbuns de imagens (Coleção Recreio, Melhoramentos) e os textos da *Coleção do Pinto*, da Editora Comunicação, como exemplos de livros infantis que se utilizam da imagem sob esse viés pedagógico. Por fim, as autoras retomam a pergunta de Carroll, afirmando que esse conjunto de obras da Literatura infantil que faz uso pedagógico de figuras e de diálogos tem uma finalidade educativa de formação de hábitos linguísticos e comportamentais.

Na sequência da sua análise, Palo e Oliveira sustentam que a frase de Carroll tem um significado maior e que decifrá-lo consiste em promover um diálogo diverso entre ilustração e texto. Segundo as autoras, foram poucos os livros que tiveram esse discernimento e os raros que o tiveram investiram em um verdadeiro projeto artístico, simultaneamente gráfico, plástico e literário.

Para exemplificar um caso bem-sucedido de diálogo entre ilustração e texto, Palo e Oliveira citam *Alice no País das Maravilhas*. Nessa obra, Alice, o Grifo, o Rei e a Rainha de Copas não se apresentam como réplicas do ser humano. As personagens são, na verdade, apenas formas de pensamento provenientes da analogia palavra-som-imagem. De Alice, por exemplo, não se tem a definição de uma representação visual. Ela pode ser tudo e nada.

Na obra de Carroll (2002), não é possível se identificar um uso pedagógico de figuras e diálogos, posto que não existe um fim utilitário de ensinamento. Assim, ambos os meios se tornam expressivos para um objetivo que os ultrapassa. A informação poética é o que aparece em primeiro plano.

Os estudos de Coelho, Cademartori, Palo e Oliveira, juntamente com o artigo de Maziero e Niederauer, permitem identificar uma série

de discrepâncias entre as obras mais tradicionais acessadas pelo público infante-juvenil e as mais contemporâneas. Estas discrepâncias se manifestam em função da escolha de diferentes elementos textuais e estratégias narrativas, os quais, por via de regra, acabam por acentuar ou a dimensão utilitário-pedagógica, ou a dimensão poético-emancipatória da Literatura. Entre eles, discriminam-se no quadro abaixo os mais contundentes:

Tabela II – Elementos característicos das literaturas de dimensão utilitário-pedagógica e poético-emancipatória

Dimensão utilitário-pedagógica (tradição)	Dimensão poético-emancipatória (contemporaneidade)
Temas voltados para o mundo adulto ou abordados sob a ótica adulta: amor, medo, problemas econômicos.	Temas concebidos a partir de situações presentes no mundo da criança ou adolescente: mudanças físicas, autoestima, primeira paquera, aceitação pelo grupo, escola.
Personagens passivas que dependem do maravilhoso ou de um outro elemento externo para solucionarem seus conflitos.	Personagens ativas que precisam tomar decisão e atitude para resolverem seus problemas, podendo contar com o amparo de um elemento coletivo para tanto.
Linguagem padronizada, representada pelas fórmulas “era uma vez” e “viveram felizes para sempre”.	Linguagem atualizada e próxima do leitor: uso de expressões coloquiais e gírias.
Projeto gráfico direcionado para o conteúdo da história ou para uma mensagem específica que se pretenda ressaltar.	Projeto gráfico bem distribuído e emancipado do texto verbal.
Final feliz eternizado.	Desfecho relacionado ao momento específico descrito pela história, não à vida dos personagens como um todo.
Presença explícita de uma lição de moral.	Presença de uma situação para se refletir a respeito.

As características supracitadas auxiliarão na melhor compreensão dos contos dos irmãos Grimm envolvendo o Diabo, os quais compõem a amostra da presente pesquisa. Desse modo, além de identificar se o Diabo enquanto personagem literário contém características semelhantes ao do seu arquétipo no meio cristão, analisa-se também se o enredo

revela características correspondentes com a dimensão utilitário-pedagógica ou com a dimensão poético-emancipatória da Literatura.

4 O DIABO DOS IRMÃOS GRIMM

Os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm nasceram em Hanau, na Alemanha, nos anos de 1785 e 1786 respectivamente. Apesar de ser o mais jovem, Wilhelm morreu primeiramente, em 1859, ao passo que Jacob viveu até 1863. Ambos estudaram Direito, mas acabaram se dedicando mais à Literatura, através da qual se tornaram mundialmente conhecidos.

Ao elencar as coleções de contos de fada mais conhecidas do mundo, Paz (1995, p. 54) faz menção ao trabalho dos Grimm. Segundo ela, fundamentados no método Savigny de investigação história de estudos literários, os irmãos empreenderam uma peregrinação científica no século XIX com o objetivo de “buscar a mitologia transplantada para a narração oral na Alemanha”. A partir dela, então, publicaram os volumes de *Contos infantis e do lar* entre os anos de 1812 e 1822.

Segundo Felipe Araújo (2013)¹²⁴, em seu breve relato biográfico sobre os irmãos Grimm, publicado no *site* Infoescola, um divisor de águas na vida dos irmãos deu-se em 1837, quando eles, juntamente com mais cinco professores, foram expulsos da Universidade de Göttingen por manifestarem ideias contrárias ao rei da Alemanha. Essa situação adversa foi superada quatro anos mais tarde, quando Jacob e Wilhelm foram convidados pela universidade de Berlim para trabalhar como professores. Em face dessa oportunidade, eles permanecem nesta cidade até o final de suas vidas.

Quanto à contribuição literária dos irmãos, Ferraz (2007, p. 223) informa que eles concentraram seus esforços em resgatar as tradições orais e o folclore das culturas alemães e dinamarquesa, assim como, em um segundo plano, outras crenças populares de diferentes partes da Europa. Então, Jacob e Wilhelm preocupavam-se em registrar textualmente suas descobertas para, em seguida, selecioná-las e publicá-las.

A coletânea *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, publicada pela Cosacnaify no ano de 2012, reúne em dois tomos textos que foram originalmente trazidos a público pelos irmãos Grimm entre os

¹²⁴ Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo (2012), pelas Faculdades Integradas Alcântara Machado (FIAM) e Faculdade de Artes Alcântara Machado (FAAM). Colaborador do site Infoescola.

anos de 1812 e 1815. De acordo com Marcus Mazzari (2012)¹²⁵, responsável pela apresentação da coletânea, Jacob e Wilhelm publicaram inicialmente um volume com 86 narrativas recolhidas na tradição oral em 1812. Três anos depois, trouxeram a público um segundo volume com 70 novas narrativas, as quais foram seguidas, em 1822, por um terceiro volume com notas, comentários e variações concernentes ao material anteriormente publicado. Estes são os três volumes que deram origem a *Contos Maravilhosos infantis e domésticos*.

Dos 156 textos que compõem a coletânea, seis deles trazem o Diabo enquanto personagem, sendo estes os contos que compuseram a amostra da presente pesquisa. São eles: *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado* (**Anexo I**), *O Ferreiro e o Diabo* (**Anexo II**), *O irmão fuliginoso do Diabo* (**Anexo III**), *O Diabo da farda verde* (**Anexo IV**), *O Diabo e sua avó* (**Anexo V**) e *Os animais do Senhor e do Diabo* (**Anexo VI**).

4.1 O DIABO E SEUS TRÊS FIOS DE CABELO DOURADO

Este conto se inicia com a atração que um lenhador, no exercício de seu trabalho, desperta na princesa do reino, a qual o observa da janela do castelo. Devido ao fato, ele é chamado até o local e, por ocasião, toma conhecimento de que o rei oferecia a mão da filha em casamento para aquele que lhe trouxesse os três fios de cabelo dourado da cabeça do Diabo. É assim que o inimigo cristão é, então, inserido na história.

O bravo lenhador aceita o desafio e, a partir de então, a narrativa contempla alguns obstáculos que o protagonista enfrenta ao longo de sua empreitada, obstáculos que, na verdade, são configurados por personagens que se interpõem em seu caminho, os quais só se dispõem a lhe conceder passagem mediante alguma contribuição de sua parte. Assim, o guarda da primeira cidade pela qual ele passa em direção ao Inferno, solicita-lhe a cura para a doença da princesa da respectiva localidade; o guarda de uma segunda cidade, por sua vez, pede-lhe informações para solucionar o problema do poço do mercado local, o qual havia secado; um terceiro homem, também lhe pede

¹²⁵ Graduado em Letras (Alemão) pela Universidade de São Paulo – USP (1981). Mestre em Letras, com área de concentração em Língua e Literatura Alemã (1998), pela mesma universidade. Doutor em Germanística (1994) pela *Freie Universitaet Berlin* (Alemanha). Atualmente, atua como professor USP.

esclarecimentos, mas sobre uma figueira que já não dava mais frutos; por fim, o barqueiro que translada o lenhador de uma margem a outra do rio questiona-lhe sobre quando iria ser substituído por outra pessoa em sua atividade. A todos eles, o astuto lenhador promete uma solução ou resposta no regresso de sua viagem, conseguindo, assim, seguir o seu caminho.

Chegando ao Inferno, o protagonista depara-se apenas com a presença da mulher do Diabo, posto que este não se encontrava no local. Aqui já se observa uma grande novidade no conto dos Grimm: não bastasse a presença de uma personagem infernal do sexo feminino, o Diabo aparece no conto vivendo em união estável com ela. Essa mulher terá um papel decisivo na solução do conflito vivenciado pelo protagonista, conforme se discutirá na sequência. Neste sentido, observa-se no conto a presença do elemento maravilhoso – aqui representado pela própria esposa do Diabo – intervindo para auxiliar o protagonista na solução do conflito que ele vivencia, sendo esta uma característica típica das obras de Literatura infantil que acentuam a dimensão utilitário-pedagógica da Literatura.

Voltando à narrativa, com uma surpreendente desinibição, o lenhador pede para a própria esposa do Diabo auxiliá-lo a conseguir os três fios de cabelo dourado do marido, além das respostas para os problemas das pessoas com as quais havia se deparado em sua viagem para o Inferno. De uma forma não menos surpreendente, a mulher se compadece do ferreiro e resolve ajudá-lo, enquanto ele aguarda escondido embaixo da cama. Assim, após a chegada do Diabo ao Inferno, ela aguarda o marido pegar no sono e, um a um, retira-lhe os fios de cabelo dourado. A cada puxão para extrair os fios, o Diabo desperta enfurecido e a questiona sobre o motivo de tê-lo acordado. Desse modo, ela aproveita cada um desses nuances para alegar que havia se deparado em seus sonhos com as situações vivenciadas pelo lenhador e, então, solicita a resposta para cada um dos problemas daquelas pessoas sucessivamente. Como foram três os puxões e eram quatro os problemas, para despertar o Diabo pela última vez, a esposa lhe cutuca o nariz e, em represália por ter insistido em lhe interromper o sono, recebe dele um bofetão na orelha. Ainda assim, ela consegue tanto os fios quanto as informações de que o povo necessitava.

O que a cena acima traz à tona é a agressividade do Diabo para com a esposa. O fato de ele esbravejar a cada momento em que é despertado não representa em si nada que fuja ao natural, afinal, por

mais benevolente e paciente que alguém possa ser, é natural que se queixe para manifestar desagrado ou para reprovar uma atitude inconveniente. Esta reação do personagem serve inclusive para retratá-lo de uma forma mais humanizada no conto, efeito que também decorre do fato de ele possuir uma esposa. Por outro lado, o bofetão que o Diabo disfare na mulher confere-lhe uma agressividade incomum às pessoas – pelo menos, às pessoas de boa índole – retomando, assim, a personalidade malevolente que é própria da sua imagem tradicional.

Na sequência, a narrativa apresenta o retorno do lenhador ao seu reino de origem, transmitindo as respostas obtidas do Diabo àqueles que haviam o ajudado: depois de ter atravessado novamente o rio, informou ao barqueiro que ele deveria entregar o remo à primeira pessoa que, a partir de então, aparecesse solicitando a travessia; ao homem da figueira, informou que havia um rato roendo as raízes da árvore e que este deveria ser eliminado; ao segundo dos guardas, informou que havia uma pedra branca no fundo do poço e que esta deveria ser removida; por fim, ao primeiro guarda, advertiu sobre a existência de uma rã branca sob a cama da princesa, a qual seria a causa de sua moléstia, recomendando, então, que o animal fosse morto.

Em função das respostas dadas, cada um dos beneficiados lhe oferece uma retribuição à sua escolha: do barqueiro, bastou ao lenhador a própria travessia do rio; do homem da figueira, ele solicitou um regimento de infantaria; do segundo guarda, um regimento de cavalaria; e do rei cuja filha foi curada, pediu-lhe quatro carroças carregadas de ouro.

Com tais pedidos, o astuto lenhador parecia prever a possibilidade de o seu rei não cumprir com a promessa de lhe conceder a mão da princesa em casamento mesmo diante da entrega dos três fios de cabelo dourado do Diabo; previsão esta que se confirma com sua chegada ao castelo. Contudo, intimidando o homem com os regimentos de infantaria e de cavalaria e, ao mesmo tempo, despertando-lhe a cobiça com todo o ouro que trazia nas carroças, consegue fazê-lo manter sua palavra e, assim, casar-se com a princesa. Por fim, o conto é encerrado com a seguinte lição de moral: “quem não teme o Diabo pode arrancar-lhe os cabelos e conquistar o mundo”. (GRIMM, 2012, p. 151)

Superado o problema relativo ao enfrentamento do Diabo, o conto apresenta em seu desfecho um novo problema para o protagonista: como casar com a princesa se o rei não quer cumprir com sua palavra? O que se pode observar a partir de então é uma nova proposta de

solução, a qual diverge daquela relativa ao primeiro caso. Se, no Inferno, o protagonista contou com o auxílio da esposa do Diabo para conseguir os fios de cabelo dourado e para responder àqueles que lhe ajudaram no trajeto para o local, sendo, portanto, dependente da atuação de um personagem maravilhoso; no desfecho da história, por sua vez, são as interferências de quatro personagens humanos que, associadas à sua esperteza e à sua tomada de decisão, dão conta de lhe proporcionar um desfecho favorável, neste caso, representado pelo seu casamento com a princesa. Se a interferência do maravilhoso é própria da Literatura de dimensão pedagógica; a interferência da coletividade e o uso de recursos próprios para superar um problema são característicos de sua dimensão poético-emancipatória.

Essa segunda modalidade de solução de conflitos rompe parcialmente com o paradigma consolidado a partir de outros contos clássicos, como os já citados *Cinderela* e *Chapeuzinho vermelho*, cujos conflitos são solucionados respectivamente a partir da interferência da fada madrinha e do caçador. Por outro lado, outras características de *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado* não possibilitam enxergá-lo como obra de caráter exclusivamente poético-emancipatório.

São vários os recursos próprios da Literatura de viés utilitário-pedagógico presentes na obra, sendo o mais marcante deles a presença de uma moral da história explícita, a qual é confirmada pela já citada frase que encerra a narrativa. Embora ela incentive o leitor a enfrentar o Diabo e ser persistente na busca por seus objetivos – o que, de certa forma, incentiva-o a ser independente –, o texto tira as conclusões para e pelo leitor, impossibilitando-o de refletir criticamente sobre a história e, por conseguinte, subestimando a sua capacidade de leitura. Além deste recurso, também estão presentes outros dois: o final feliz eternizado e a temática adulta. O primeiro deles, a exemplo da moral da história, também é ratificado pelo próprio texto da obra: “os dois se casaram e viveram felizes para sempre” (GRIMM, 2012, p. 151). Quanto à temática, pode se observar que o enredo não contempla problemas que são mais próprios do universo infantil, como a amizade na escola, a baixo-estima ou, até mesmo, o amor. Mais do que tematizar sobre os sentimentos dos personagens, o conto se volta para uma questão prática e própria do mundo adulto: o casamento.

Conforme observado anteriormente, as obras dos irmãos Grimm tiveram como principal referência a Literatura oral; portanto, uma literatura que não estava necessária e especificamente voltada para as

crianças. Neste sentido, a temática relacionada ao casamento é compreensível. Por outro lado, a atuação da comunidade (pais, professores, amigos) e o próprio mercado editorial, no decorrer dos anos, fizeram com que as obras dos Grimm acabassem sendo mais acessadas pelo leitor não adulto, o que justifica analisar o que elas projetam sobre este grupo em particular.

O mesmo hibridismo que caracteriza *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado* quanto à dimensão pedagógica e emancipatória da Literatura, também caracteriza a forma com a qual o personagem Diabo é construído no conto.

Do arquétipo cristão, o personagem do conto conserva o caráter malevolente, como se observa tanto no mencionado bofetão que o Diabo disfare em sua esposa como nas palavras que esta dirige ao lenhador em sua chegada ao Inferno: “Se o Diabo voltar e encontrar você aqui, vai devorá-lo, e os três fios dourados, então, você jamais vai encontrar.” (GRIMM, 2012, p. 148). Essa mesma passagem ainda revela o desejo diabólico por carne humana e, quando associada a uma passagem posterior, leva à construção da imagem de um ser insaciável nesse seu desejo: “Estou sentindo, estou sentindo cheiro de carne humana, vou verificar!” (GRIMM, 2012, p. 148).

A breve descrição que se faz do Inferno na obra também se demonstra bastante tradicional, remetendo a um lugar bastante inóspito e aterrorizante: “Logo adiante, o lenhador chegou à entrada do inferno. Estava escuro e sinistro”. (GRIMM, 2012, p. 147) Não obstante, a morada do Diabo é caracterizada como um lugar bastante longínquo, pois o lenhador precisou passar por diferentes reinos e atravessar um rio para chegar ao local, o que remete às profundezas ou confins do mundo.

Embora malevolente, o personagem de *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado* não deixa de contrariar o arquétipo cristão, principalmente, por ter o seu grau de periculosidade minimizado, afinal, o lenhador consegue entrar e sair do Inferno com certa facilidade. Não obstante, o Diabo do conto é enganado pela própria mulher e, indiretamente, também por um lenhador de boa lábia, pois é este quem a convence a auxiliá-lo. No saldo final da história, ele não só tem a sua periculosidade reduzida em relação ao seu arquétipo como também se demonstra ser facilmente ludibriável.

Por fim, vale destacar ainda que tanto na tradição cristã quanto em *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado*, a história de Lúcifer, presente no *Apocalipse de São João*, é utilizada para a composição do

personagem Diabo. Contudo, enquanto o imaginário cristão moderno se apegava à rebeldia demonstrada por aquele para sustentar a imagem de um diabo malevolente, perigoso e traiçoeiro; o conto dos Grimm se apegava a outro elemento daquela história: a origem de Lúcifer. Neste sentido, os cabelos dourados do Diabo são uma clara alusão à origem angelical e celestial deste personagem, o que acaba relativizando ou, ao menos, minimizando os atributos negativos conferidos a ele. Não obstante, embora o conto não revele outros detalhes sobre a aparência física de seu personagem, os fios de cabelo dourado apontam para uma nova imagem diabólica; imagem esta contrária à sua forma medieval, através da qual o Diabo emerge como um ser dotado de chifres, rabo, patas de animal e cheirando a enxofre.

4.2 O FERREIRO E O DIABO

O ferreiro e o Diabo conta a história de um pacto envolvendo um ferreiro esbanjador e festeiro e o Diabo. O encontro entre ambos se dá em uma floresta quando aquele, depois de ter gastando todo o seu dinheiro e estar desmotivado com a vida, resolve procurar uma árvore para se enforcar. Eis que o Diabo, sob a forma de um homem de longa barba branca, surge para dissuadi-lo do suicídio e lhe propor um pacto: a troca de sua alma por mais dez anos de vida e muito dinheiro.

A celebração deste pacto envolve alguns elementos que terão implicância tanto no que concerne o desfecho da narrativa quanto no que diz respeito à própria construção do personagem Diabo no conto. Primeiramente, vale observar que o pacto é seguido de uma espécie de contrato, o qual, em tese, garantiria a observância do seu teor por ambas as partes. Assim consta nas palavras dirigidas pelo Diabo ao ferreiro: “escreva seu nome no grande livro e você passará muito bem durante dez anos, mas passado esse tempo eu virei buscá-lo e você será meu.” (GRIMM, 2012, p. 359) Em segundo lugar, o conto nos revela que a forma física assumida pelo Diabo – um homem com longa barba branca – era desconhecida por parte do seu interlocutor, tanto é que este lhe pediu prova de sua verdadeira identidade. Tal prova veio na sequência em forma de uma demonstração dada pelo Diabo acerca de sua capacidade metamórfica, sendo que ele se converteu, inicialmente, em um grande pinheiro e, logo em seguida, em um pequeno rato. Esta forma será lembrada pelo ferreiro no clímax da narrativa para conseguir se livrar do Tinhoso.

Celebrado o pacto, o ferreiro volta para casa e encontra bolsos, baús e caixas repletos de moedas de ouro inesgotáveis. Enquanto desfruta de sua sobrevida de prazeres na companhia dos amigos, o Diabo reaparece com um novo presente: uma sacola de couro com capacidade para prender em seu interior quem o ferreiro desejasse até que este emitisse uma ordem de soltura na ocasião em que julgasse mais conveniente. Essa sacola é mais um elemento que incide diretamente sobre o desfecho da história – mais precisamente, para um desfecho favorável ao seu protagonista –, assim como para a composição do personagem Diabo no conto, conforme se discutirá na sequência.

Voltando à narrativa, passados os dez anos de vigência do contrato, o Diabo retorna para levar consigo o ferreiro. Contudo, ele tem seus planos frustrados em função de uma artilosa manobra realizada por seu pactuante, o qual, assim como o lenhador de *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado*, demonstra-se muito esperto.

Chegando à floresta onde, desta vez, deveria enforcar-se de fato, o ferreiro pede ao Diabo que este se transforme mais uma vez em pinheiro e em rato para dar prova de sua identidade. Quando, atendendo ao seu pedido, o Diabo se encontra sob a forma de rato, o ferreiro prende-o na bolsa de couro, surra-o e só o liberta mediante uma chantagem: a troca da liberdade pelo descarte da folha do livro branco em que seu nome estava inscrito. Para livrar-se da prisão e da surra, o Diabo consente e retorna para o Inferno, enquanto que o ferreiro prossegue com sua vida terrena.

O conto se encerra narrando a morte natural do ferreiro e outra de suas manobras espertas, nesta segunda situação, para conseguir o ingresso no Céu. Prevendo que estava para morrer, ele solicita que sejam depositados dois pregos afiados e um martelo no interior de seu caixão. Inicialmente, ele bate à porta do Céu, mas Pedro não lhe permite a entrada por causa de seu envolvimento com o Diabo. Então, ele vai buscar abrigo no Inferno, mas o Diabo também lhe recusa o ingresso.

Em face dessa situação, o ferreiro decide usar as ferramentas que havia encomendado. Para tanto, começa a fazer uma algazarra na porta do Inferno de modo a despertar a curiosidade dos diabinhos que se encontravam do lado interno. Assim, quando dois deles abrem uma fresta no portão para espia-lo, ele captura-os pela orelha e pelo nariz, respectivamente, e os prega no próprio portão. Ouvindo os berros de seus companheiros, o Diabo vai ao local. Ele fica enfurecido com a situação deplorável dos diabinhos, chora de raiva e vai até o Céu

implorar para que Deus e o apóstolo Pedro aceitem o ferreiro em meio a eles. Prevendo que a presença do ferreiro também não seria desejada por lá, o Diabo explica o que havia ocorrido com os diabinhos e argumenta que seu desafeto estava intervindo em sua forma de administrar o Inferno. Por fim, depois de muita insistência, o Tinhoso consegue se livrar do ferreiro; e este, por sua vez, consegue para si um desfecho favorável, sendo que Deus se vê obrigado a aceitá-lo no Céu para deixar de ser importunado pelo Diabo.

Quanto ao enredo, tal qual ocorre em *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado*, *O ferreiro e o Diabo* também apresenta alguns elementos característicos da Literatura de viés pedagógico e outros tantos peculiares à Literatura de viés poético-emancipatório. Entretanto, se analisada a conjuntura da obra, este conto está muito mais para esta proposta do que para aquela. A dimensão pedagógica aparece basicamente a partir de dois elementos que lhe são próprios: o final feliz eternizado que se destina ao protagonista e a temática peculiar à vida adulta, posto que a tentativa de suicídio deste e seu conseqüente encontro com o Diabo ocorrem em função de problemas financeiros. Por outro lado, o fato de o protagonista ser capaz de se desvencilhar do Diabo por conta própria, utilizando somente a sua esperteza e descartando a necessidade da intervenção por parte do elemento maravilhoso, acaba chamando muito mais a atenção do leitor do que o final feliz eternizado e a temática adulta. A propósito, o desfecho em forma de final feliz eternizado só acontece em função da nova modalidade de solução de conflito adotada no conto, representada pelas iniciativas próprias do protagonista, a qual é uma das características mais sobressalentes de Literatura que explora a dimensão poético-emancipatória. Neste sentido, ainda vale destacar a ausência de uma moral da história explícita. Na verdade, a obra nem mesmo alude a uma lição de moral específica, exigindo que o leitor promova relações entre ela e sua vida particular para encontrar algum tipo de resposta, isso se ele almejar utilizar a leitura para algo além do entretenimento.

No que diz respeito à composição do personagem Diabo, *O ferreiro e o Diabo* também se demonstra muito menos tradicional do que *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado*. A consonância entre o personagem daquele conto e o arquétipo diabólico se resume ao caráter malevolente do personagem e ao seu objetivo de desvirtuar o homem do caminho divino, representado por sua busca pela alma humana, o qual lhe confere o aspecto de tentador. Em contrapartida, mais uma vez, o

Diabo do conto se apresenta como alguém que pode ser vencido, o que está relacionado à diminuição do seu grau de periculosidade. No caso de *O ferreiro e o Diabo*, este pode ser vencido ainda mais facilmente, visto que o ferreiro não conta nem sequer com a ajuda de um personagem maravilhoso – com eventuais poderes semelhantes ao do Diabo – para tanto. Mais do que derrotável, este Diabo é inclusive ridicularizado, pois foi somente a esperteza do ferreiro que o permitiu escapar de suas garras, e por duas ocasiões: uma em vida; outra em morte. O Diabo é tão ridicularizado no conto que chega, até mesmo, a apanhar do ferreiro, além de precisar suplicar pela misericórdia divina para que este o ajude a se livrar de seu desafeto.

Para enfatizar ainda mais esta nova imagem conferida ao inimigo cristão, *O ferreiro e o Diabo* também investe na aparência física deste personagem. Além de não aparecer com chifres, rabos e cascos, o Diabo do conto tem uma imagem totalmente personificada, e mais, uma imagem que remete ao próprio arquétipo divino: um senhor de longas barbas brancas. A aproximação entre os aspectos físicos de Deus e do Diabo também aparece em outras obras literárias que revelam uma nítida intenção de romper com o arquétipo diabólico engendrado no universo cristão. É o que ocorre no já citado *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de Saramago. Primeiramente, o narrador descreve Deus igualmente como um homem de longas barbas: “É um homem grande e velho, de barbas fluviais espalhadas sobre o peito, a cabeça descoberta, cabelo solto, e cara larga e forte, a boca espessa, que falará sem que os lábios pareçam se mover.” (SARAMAGO, 2005, p. 304). Na sequência, revela a semelhança do Diabo com este: “Jesus olhou para um, olhou para outro, e viu que, tirando as barbas de Deus, eram como gémeos, é certo que o Diabo parecia mais novo, menos enrugado, mas seria uma ilusão dos olhos ou um engano por ele induzido.” (SARAMAGO, 2005, p. 307)

É claro que as propostas de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *O ferreiro e o Diabo* se diferem. Aquele visa a relativizar os conceitos de *bem* e *mal*, assim como reduzir o antagonismo com que o Cristianismo enxerga Deus e o Diabo. Este não chega a tanto, conservando inclusive o caráter malevolente do seu personagem conforme se observou anteriormente. Contudo, tal qual acontece com o romance português, o conto dos Grimm faz uso de uma nova aparência física para contrariar o arquétipo, neste caso, a aparência física horrenda e desprezível associada ao Diabo, o que também aponta para a dimensão

poético-emancipatória da Literatura em detrimento do seu aspecto meramente pedagógico.

4.3 O IRMÃO FULIGINOSO DO DIABO

O irmão fuliginoso do Diabo trata-se, na verdade, de um ex-soldado que se chamava João e que, desprovido de meios para se sustentar após sua saída do exército, encontra o Diabo em uma floresta, local onde com ele compactua. Eis a origem do título deste conto dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, mais um entre aqueles que contam com a participação do Diabo.

O pacto desta história é peculiar por ser cronologicamente reverso em relação aos relatos mais comuns sobre pactos com o Diabo. Neste caso, o pactuado é convidado primeiramente a descer ao Inferno e se subordinar ao Tinhoso para, somente depois de cumprida sua parte no acordo, receber a recompensa que lhe é devida. Assim se observa nas palavras do Diabo do conto dirigidas ao ex-soldado: “Se você morar na minha casa e for meu criado, terá o suficiente pelo resto da vida; você tem de me servir durante sete anos, depois disso será livre novamente.” (GRIMM, 2012, p. 92)

A propósito, o número sete, relativo ao período em que João deveria servir ao Diabo no Inferno, aparece em várias passagens bíblicas, assim como em outro conto dos irmãos Grimm, *O Diabo da farda verde*, o qual será abordado mais detalhadamente na sessão imediatamente seguinte. Quanto à Bíblia, alguns sustentam que o número sete está relacionado à perfeição com base em várias menções que se faz a ele ao longo do livro, tais quais: Deus criou o mundo em seis dias e descansou no sétimo, quando tudo estava perfeito e acabado (Gn 2,2); depois de purificado o Templo, o Rei Ezequias e os líderes da cidade providenciaram sete novilhos, sete carneiros, sete cordeiros e sete bodes como oferta pela remissão dos pecados (2Cr 29,21); quando Pedro questiona Cristo se deveria perdoar seu irmão por sete vezes, o mestre lhe responde dizendo que o perdão deveria ser concedido até setenta vezes sete (Mt 18,21-22; Lc 17,3-4).

Sabino (1995, p. 124) afirma que deveria haver um sentido cabalístico no número sete no tempo de Jesus. Sendo assim, a referência a este número tanto em *O irmão fuliginoso do Diabo* quanto em *O Diabo da farda verde* não parece ter sido à toa: os irmãos Grimm quiseram preservar o mistério envolvido em torno do número sete ao

relacioná-lo aos seus contos envolvendo o Diabo por meio da intertextualidade.

Voltando à narrativa, firmado o pacto, coube ao ex-soldado durante a sua estadia no Inferno a tarefa de colocar fogo sob os caldeirões onde eram assados os homens maus, manter a ordem na casa e varrer a sujeira para trás da porta. Além disso, ele precisava respeitar dois vetos: não poderia cuidar de sua aparência, lavando-se, barbeando-se, cortando o cabelo ou aparando as unhas; assim como olhar para dentro dos caldeirões.

Em outra relação intertextual com a Bíblia, esta última proibição remete ao mito genesíaco, uma vez que o ato de olhar o conteúdo dos caldeirões, tal qual o ato de comer do fruto proibido, está relacionado ao conhecimento; no caso de João, saber quem eram aqueles pecadores que haviam sido punidos com o fogo do Inferno. Não obstante, a exemplo de Adão e Eva, que desobedeceram à ordem divina, o protagonista do conto também desobedece ao veto do Diabo ao consultar o interior dos caldeirões quando este estava ausente. No interior de três deles, João avista respectivamente aqueles que foram seu sargento, seu subtenente e seu general. Lembrando-se das situações adversas que estes haviam lhe proporcionado em sua passagem pelo exército, o rapaz, assumindo a condição de carrasco, não hesita em tampar novamente os caldeirões e dar novo fôlego às chamas, de modo a garantir que elas dessem conta de queimar seus antigos algozes.

A passagem acima revela que o papel de punir os pecadores, tal qual ocorre no imaginário cristão moderno, continua sendo atribuído ao Diabo no conto, posto que João apenas ocupa a condição de um criado seu naquele momento. Por outro lado, a obra não confere diretamente ao Diabo a condição de ser malevolente. É possível inclusive pensar que a atividade de carrasco é apenas algo que lhe é inerente, quiçá, uma incumbência sua em prol da organização do universo. Neste sentido, surge a imagem do Diabo colaborador, tal qual define Papini (s.d., p. 35) a partir da atuação diabólica no livro de Jó. Em contrapartida, a sede por vingança, um desejo mau e veementemente repudiado por Cristo nos *Evangelhos (Mateus 5, 38-42)*¹²⁶, é proveniente de João, o qual

¹²⁶ Ouvistes que foi dito: Olho por olho, dente por dente.

Eu, porém, vos digo: não resistais ao perverso; mas, a qualquer que te ferir na face direita, volta-lhe também a outra; e, ao que quiser demandar contigo e tirar-te a túnica, deixa-lhe também a capa.

Se alguém te obrigar a andar uma milha, vai com ele duas.

igualmente assume a condição de carrasco quando se submete às ordens diabólicas. Assim, a malevolência própria do arquétipo diabólico é, no conto, transferida para um ser humano.

Do Inferno, a história se desdobra narrando a volta do protagonista ao mundo dos homens, uma vez que ele cumpre com os setes anos de servidão que lhe cabiam. Seu único dever nessa nova fase é o de responder aos que lhe questionassem sobre a sua procedência ou identidade que tinha vindo do Inferno e que era irmão fuliginoso do Diabo, o seu rei. A sequência da história, a qual confere ao Diabo um papel benevolente, leva à leitura de que esta recomendação sua ao rapaz pode ser uma tentativa de reformular a sua imagem perante os homens, apresentando-se, assim, como alguém que só faz benfeitorias para aqueles que dele se aproximam, justamente o contrário daquilo que se propaga na tradição popular e no meio cristão. Neste sentido, o nome dado ao protagonista – João – não parece ter sido à toa, uma vez que ele assume a função de anunciador do Diabo, de modo semelhante ao que fazia João Batista em relação a Cristo nos *Evangelhos*.

Levando em conta que João deixa o Inferno com uma aparência repugnante, perguntas daquele gênero não faltaram. Neste sentido, se for levado em conta o propósito diabólico de reformular a sua imagem no mundo, essa situação que o Diabo impõe ao ex-soldado pode ser compreendida como uma forma encontrada por aquele para fazer com que o homem reflita sobre seu comportamento preconceituoso, sendo vítima do repúdio, do julgamento e do preconceito proveniente de seus semelhantes apenas em função de uma má aparência.

Além de uma nova condição física, do Inferno, João também leva uma mochila com a sujeira (referência negativa em relação ao dinheiro) que havia anteriormente varrido para trás da porta, a qual se converte em ouro quando ele já estava novamente entre os homens. Desse modo, o Diabo demonstra-se cumpridor de suas promessas, pois deixa o ex-soldado livre e rico para retomar sua vida conforme ambos haviam combinado na ocasião do pacto.

O clímax da história se dá quando o protagonista tem sua mochila, com todo o ouro nela depositado, roubada pelo dono de uma estalagem onde ele havia se abrigado no caminho de volta à casa de seu pai, de quem ansiosamente desejava receber notícias. Ele então retorna ao Inferno para dar ciência do fato ao Diabo e para se queixar com este,

Dá a quem te pede e não voltes as costas ao que deseja que lhe emprestes. (Mt 5, 38-42)

pois havia sido infeliz sem ter culpa. Ao invés de simplesmente rir da desgraça de seu ex-colaborador, o Diabo surpreendentemente lhe permite encher mais uma vez a mochila com a sujeira que se convertia em ouro, além de se dispor a lhe restituir a boa aparência, demonstrando-se, assim, bastante justo e compreensivo. Não obstante, é ele próprio quem se oferece para banhar, cortar o cabelo e as unhas, pentear, barbear e limpar os olhos do ex-soldado. Esta cena remete ao episódio bíblico da Santa Ceia (Jo 13,1-11)¹²⁷, no qual Jesus lava os pés de seus discípulos, e serve ainda para revelar outro atributo diabólico: a humildade, a qual, neste caso, é equiparada à humildade do próprio filho de Deus.

Por fim, o Diabo ainda informa João de que fora o dono da estalagem o ladrão do ouro e o orienta a reivindicá-lo de volta junto deste. Para tanto, João deveria advertir o homem que, se ele não devolvesse o dinheiro, o Diabo iria levá-lo consigo para o Inferno. O fato de o ex-soldado ter tomado conhecimento sobre a identidade da pessoa que havia o roubado deve ter surpreendido o dono da estalagem, tanto é que este acreditou na ameaça e restituiu o ouro ao seu verdadeiro dono.

A história do ex-soldado compactuado com o Diabo poderia terminar aí, o que já seria um desfecho bastante favorável para o seu protagonista. Contudo, ela termina de um modo ainda mais conveniente para este. Superada a situação na estalagem, João, que havia aprendido a fazer música com o Diabo, é convidado para tocar na casa do rei. A propósito, vê-se aqui o resgate da crença no envolvimento dos músicos com o Diabo, tal qual ocorre no folclore brasileiro através da lenda do pacto entre o Diabo e os violeiros, sendo este pacto indispensável para todo aquele que deseja tocar o instrumento com maestria.

Bem, o fato é que, por ter encantado o rei com sua apresentação, João consegue noivar com a princesa e, após a morte daquele, ainda assumir o reinado. Há ainda uma peculiaridade nessa situação para acentuar este desfecho feliz. Quando havia abandonado a estalagem, João comprara um jaleco de linho barato. Era esta a roupa que trajava no

¹²⁷ Durante a ceia, tendo já o diabo posto no coração de Judas Iscariotes, filho de Simão, que traísse a Jesus, sabendo este que o Pai tudo confiara às suas mãos, e que ele viera de Deus, e voltava para Deus, levantou-se da ceia, tirou a vestimenta de cima e, tomando uma toalha, cingiu-se com ela. Depois, deitou água na bacia e passou a lavar os pés dos discípulos e a enxugar-lhos com a toalha com que estava cingido. (Jo 13, 2-5)

momento de sua apresentação para o rei. Em um primeiro momento, é a filha mais velha que este oferece ao músico. Contudo, ela recusa-se a casar com ele por considerá-lo um rapaz demasiadamente ordinário, justamente em função da simplicidade de sua roupa. Essa situação leva o rei a oferecer para João a sua filha mais nova, com a qual ele acaba se casando, uma vez que esta se demonstra obediente ao pai.

A situação de desobediência e maldade do mais velho ou mais velha da prole, contrastando com a obediência e benevolência de um caçula, é uma presença constante na Literatura oral da época em que viveram os irmãos Grimm, os quais não deixaram de contemplá-la em seus registros. Essa divergência de caráter e postura entre os irmãos atende à dimensão pedagógica e moralizante tipicamente utilizada por aquela Literatura, cujo reflexo pode ser nitidamente observado em uma obra como *Cinderela*. Nos contos dos irmãos que contemplam o Diabo, também é possível observar o uso dessa mesma situação e estratégia pedagógica. Assim como ocorre em *O irmão fuliginoso do Diabo*, *O Diabo de farda verde* também versa sobre um irmão que, em decorrência da má conduta do mais velho e da boa conduta sua, acaba sendo retribuído com um final de vida feliz.

Da dimensão pedagógica da Literatura, ainda se podem observar outras características: o final feliz eternizado, que tem relação com o teor moralizante supracitado; e, mais uma vez, a presença do maravilhoso. Embora não haja o clichê “e viveram felizes para sempre”, o fato de a narrativa ressaltar que, além de ter se casado com a princesa, João também assumiu o reinado leva a crer que tudo na sua vida se estabilizou após o seu relacionamento com o Tinhoso. Tanto é que a princesa mais velha também poderia ter se casado e, por uma questão hierárquica, ela e seu esposo é que seriam os primeiros na fila de sucessão ao trono. Em face do desfecho da história, fica claro que não foi isso o que aconteceu, sendo essa outra situação que jogou a favor do ex-soldado. No que concerne à presença do maravilhoso, esta se dá de uma forma diferente do que ocorre em *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado*. Neste conto, o maravilhoso – representado pela esposa do Diabo – aparece para intervir a favor do protagonista contra o Tinhoso. Em *O irmão fuliginoso do Diabo*, por sua vez, é o próprio Diabo quem maravilhosamente intervém para solucionar o conflito vivenciado pelo protagonista que, neste caso, está relacionado ao estágio de desemprego e ociosidade em que ele se encontrava após a sua saída do exército. A propósito, o desemprego e a ociosidade, somados ao

casamento, são os temas que movimentam a narrativa e, por se tratarem de temas próprios do mundo adulto, também apontam para a dimensão pedagógica da Literatura.

Se, por um lado, o final feliz eternizado, a moral da história e a temática apontam para a dimensão utilitário-pedagógica da Literatura, em coerência com o pensamento de sua época de produção; por outro lado, paradoxalmente, as circunstâncias que levam a este final feliz contrariam o paradigma desse mesmo período. Isso porque não é a resistência e o afastamento do Diabo que fazem o protagonista ser bem-sucedido, recuperando sua condição financeira e casando-se com a princesa. Muito pelo contrário, é justamente o vínculo deste com aquele o responsável por essa situação. Sendo assim, *O irmão fuliginoso do Diabo* se demonstra bastante tradicional no que tange o uso de recursos da dimensão utilitário-pedagógica da Literatura. Contudo, esses mesmos recursos são utilizados para romper com outra tradição: a tradição cristã de retratar o Diabo como carrasco e inimigo da humanidade.

Quanto ao personagem Diabo do conto ora analisado, observa-se que ele não apresenta nada de malevolente, ao menos, não no que diz respeito à sua conduta diante do protagonista da história. A única adversidade que ele impõe ao ex-soldado está na aparência horrenda que obriga este a sustentar. Contudo, essa mesma aparência é revertida pelas mãos do próprio Diabo ao longo da história. Tudo o que o protagonista consegue de favorável para si em sua vida lhe é proporcionado pelo Diabo: um novo trabalho, a vingança contra seus antigos algozes, o dinheiro e o dom da musicalidade, através do qual conquista a mão da princesa em casamento e também o reinado.

Além disso, outras características do Diabo do conto vêm de encontro com aquilo que se espera dele sob a ótica cristã. O personagem de *O irmão fuliginoso do Diabo* não só cumpre com sua parte no pacto, como o faz mesmo tomando conhecimento de que o ex-soldado havia desobedecido a uma ordem sua: a de não espiar o interior do caldeirão. Indo ainda mais além, o Diabo também intervém a favor dele quando este é vítima de um ladrão oportunista. Esta conduta sua ainda permite enxergá-lo como uma entidade ainda mais benevolente do que o próprio Deus bíblico, uma vez que este, diferentemente daquele, não redimiu Adão e Eva da punição em face do pecado original e, ainda por cima, repassou-a a seus descendentes.

Em suma, a conduta diabólica no conto revela, mais especificamente, um personagem que cumpre com sua palavra, que é

compreensivo, justo, capaz de relevar e, ainda por cima, humilde; algo totalmente incompatível com sua imagem tradicional. Associando todos esses atributos com as relações intertextuais promovidas com a Bíblia, a obra vai ainda mais além ao aproximar a figura do Diabo à figura do próprio Cristo. Não é à toa que o protagonista recebe o nome de João e, tal qual fazia João Batista em relação a Jesus, atua como um anunciador das benfeitorias proporcionadas pelo seu mestre. Do mesmo modo, também não é à toa a presença de uma cena remetendo à Santa Ceia, na qual o Diabo aparece lavando João de modo muito semelhante ao que fez Jesus com seus discípulos.

4.4 O DIABO DA FARDA VERDE

O Diabo da farda verde é mais um conto que tematiza sobre o pacto com o Diabo. Neste caso, envolvendo o mais novo de um trio de irmãos, o qual era constantemente rejeitado pelos mais velhos. Como se pontuou acima, a escolha desta composição familiar, com o irmão mais novo na condição de protagonista bem-sucedido, tem seu propósito relacionado à tônica moralizante da história, a qual vai se revelando ao longo da narrativa.

O encontro do rapaz com o Diabo se dá a partir do momento em que os três irmãos se emancipam e os mais velhos deixam-no para trás, alegando não precisarem dele para nada. Quando o irmão caçula, desaparecido, começa a passar fome e se põe a chorar em meio a um círculo de árvores, surge-lhe o Diabo para lhe questionar sobre o que estava acontecendo. Vale observar que o encontro com o Tinhoso ocorre mais uma vez em uma floresta, tal qual acontece em *O ferreiro e o Diabo* e *O irmão fuliginoso do Diabo*.

O questionamento diabólico, de imediato, faz emergir duas hipóteses quanto às características deste personagem na obra: ou ele não tem, de fato, conhecimento sobre o que acontece na vida das pessoas e, neste caso, ele não compartilharia da onisciência e da onipresença próprias do Deus cristão; ou ele finge um desconhecimento para se aproximar de sua vítima, neste caso, ele se aproximaria de sua imagem tradicional, a qual o apresenta como um ser dissimulado e mentiroso na sua incessante busca de almas para encaminhar ao Inferno. Apegando-se exclusivamente aos elementos textuais, somente a primeira das hipóteses é aquela que pode ser considerada. Contudo, o fato de o Diabo ter localizado o irmão abandonado em meio a uma floresta e ter se

aproximado justamente dele, que se encontrava em um momento de dificuldade, quando poderia ter abordado qualquer outra pessoa em qualquer outro lugar do mundo, aponta para a segunda delas. Se o Tinhoso não tinha conhecimento profundo da situação vivenciada pelo rapaz, ele, ao menos, intuía que naquele havia uma vítima em potencial.

Neste momento de encontro, também se revela algo sobre o aspecto físico do Diabo: ele veste uma farda verde e possuiu uma pata de cavalo no lugar de um de seus pés. A descrição física se limita a essas duas informações, a partir das quais se podem observar dois aspectos distintos: um apego à tradição, no que concerne à associação da imagem diabólica a algum tipo de animal (o zoomorfismo); e, por outro lado, uma certa inovação, ao apresentá-lo com uma vestimenta tipicamente humana, cuja cor verde contrasta com o vermelho ou o preto, normalmente vinculados ao seu arquétipo.

Tomando ciência da situação, o pacto proposto pelo Diabo consiste na troca de sua farda verde, com os bolsos repletos de dinheiro e com a qual aquele que a estivesse trajando poderia desfrutar de uma vida livre e rica, pela alma do irmão abandonado caso este viesse a morrer ao longo dos sete anos que sucederiam o pacto. Vale destacar aqui a mencionada presença do número sete neste conto, a qual, assim como ocorre em *O irmão fuliginoso do Diabo*, serve para acentuar o mistério envolvido em torno da figura diabólica a partir da natureza enigmática e cabalística com a qual esse número aparece na Bíblia e nas tradições orais da época. Além da sobrevivência aos sete anos, o pactuado não poderia se lavar, nem pentear os cabelos, nem mesmo rezar no decurso desse mesmo período. Estas condições, na sequência da narrativa, revelam-se como uma forma encontrada pelo Diabo para tornar insustentável a vida do rapaz, imaginando que, desse modo, este abriria mão da própria vida antes da conclusão dos sete anos e, por conseguinte, tivesse que se entregar para ele.

Como se pode observar, a condição de que o pactuado mantenha uma aparência física desleixada como parte de suas obrigações para com o Diabo também reaparece em *O Diabo de Farda Verde* de modo semelhante ao que ocorre em *O irmão fuliginoso do Diabo*. A semelhança está no fato de que ambos os diabos parecem querer, de alguma forma, manifestar a sua presença para a sociedade, o que se dá através da má aparência conservada por aqueles com quem compactuam: uma espécie de estigma que estes carregam consigo. Por outro lado, o personagem Diabo deste último conto acaba quebrando as

expectativas negativas a seu respeito geradas a partir dessa má imagem; ao passo que o personagem de *O Diabo de Farda Verde* acaba por ratificá-las. Além disso, este também a utiliza para ser favorecido no pacto celebrado. A partir do desprezo com que as pessoas tratariam seu pactuante em função do novo aspecto físico dele, o Diabo almeja lhe impor uma vida insustentável, levando-o a morrer – quem sabe, até mesmo, através de um suicídio – dentro do período de sete anos que sucede o pacto, o que o permitiria tomar para si a alma do pobre rapaz.

Diante de sua situação adversa, o irmão abandonado e faminto acaba aceitando o acordo. Na conclusão deste pacto, outras duas novidades vêm à tona. A primeira delas: não houve a presença de um documento para formalizar o pacto, a exemplo do livro branco presente em *O ferreiro e o Diabo*. A segunda: o pactuado não foi pego pelo Diabo por sua ambição, mas sim por uma necessidade que lhe deixou sem alternativas, o que, mais uma vez, aponta para uma diferença em relação à história do ferreiro e a tantas outras envolvendo a temática do pacto.

Voltando à história, no primeiro ano após a concretização do pacto, o rapaz não encontra nenhum problema, pois ainda conserva uma aparência predominantemente humana e possui dinheiro para fazer o que bem deseja. Já, nos quatro anos seguintes, a situação vai se revertendo. Sua aparência vai ficando cada vez mais asquerosa e repugnante, de modo que as pessoas passam a não mais o desejarem por perto. Até mesmo para conseguir hospedagem, ele enfrenta dificuldades: em uma dessas ocasiões, ele só é aceito em uma estalagem após pagar antecipadamente por sua estadia.

Esta parecia ser a sina do rapaz: se, no início de sua vida, os próprios irmãos não desejavam a sua presença; nesta segunda fase, ainda que conte com os bolsos repletos de dinheiro, a sociedade como um todo o rejeita. Mesmo diante de tamanha rejeição, o rapaz não perde as esperanças: esta sua forma de encarar a realidade, somada à sua fé e esperteza, é aquilo que mais contará a seu favor para se livrar do Diabo e, assim, conquistar para si um desfecho favorável. Por onde passa, o rapaz dá dinheiro aos pobres para que rezem por ele, pedindo para que ele não morra naquele período de sete anos e, por conseguinte, para que não caia nas mãos do Diabo. Neste ponto, observa-se uma jogada inteligente de sua parte. Uma vez que ele não poderia rezar, sob a pena de estar descumprindo sua parte no pacto, encontra uma forma de fazer com que outros rezem por ele, contando, para tanto, com um benefício

que lhe foi concedido pelo seu próprio algoz: o dinheiro retirado do bolso da farda verde.

Além das rezas em seu benefício, há outros dois fatores que, mais tarde, contarão a favor do rapaz na obtenção de um desfecho que lhe seja favorável: sua benevolência e compaixão, demonstradas em uma das ocasiões em que ele pernoitava em uma estalagem. Este episódio se dá quando, à noite, do quarto em que estava acomodado, ele ouve as lamentações de um homem que ocupava o quarto ao lado, o qual havia sido preso no local pelo proprietário do estabelecimento por não ter pagado o valor correspondente à hospedagem. Então, sem hesitar, o jovem se propõe a saldar a respectiva dívida e, com isso, devolve a liberdade ao seu vizinho de quarto.

Em retribuição, o homem recém-libertado oferece ao seu salvador a mão de uma de suas três lindas filhas em casamento. As duas mais velhas se negam a casar-se com ele em função de sua aparência repugnante. A mais nova, por sua vez, em um ato de obediência ao pai e, simultaneamente, de reconhecimento pela ajuda que a este fora concedida, aceita o casório. A propósito, a situação vivenciada por esta moça possui uma nítida semelhança com a história da princesa de *O irmão fulgionoso do Diabo* e, do mesmo modo, transmite a lição de que a obediência ao pai repercute em bons frutos para aquele ou para aquela que a demonstra. No caso de ambas as moças, a conquista de um marido rico e bonito.

Para ratificar o compromisso, o rapaz retira de seu bolso um anel, quebra-o ao meio, escreve o nome da moça na parte que guarda para si e o seu próprio nome na parte que entrega para ela. Então, depois de passar algum tempo na companhia de sua noiva, decide sair de casa para tentar sobreviver aos outros três anos que ainda restavam daqueles sete que foram estipulados no pacto com o Diabo. Antes de se despedir, contudo, combina com a noiva que ela deveria lhe ser fiel no período da sua ausência, de modo que ambos pudessem se casar na ocasião do seu retorno. Em contrapartida, caso ele não regressasse ao local, estaria ela livre para seguir com sua vida, pois ele estaria morto. Por fim, o rapaz ainda solicita que sua noiva peça a Deus em oração que este lhe presenteie com a vida.

Ao longo dos três anos de ausência do noivo, as irmãs mais velhas caçoam da mais nova por causa do noivo de aparência horrível que lhe fora arranjado. Somados ao repúdio proveniente das irmãs, o fato de a noiva do protagonista ser a caçula da família, ter sido ela a

contemplada com o pior destino entre as três irmãs (ao menos, de início), além de ela demonstrar benevolência e compaixão ao atender ao pedido do pai, tudo isso faz com que sua vida seja análoga à vida do seu próprio noivo. Esta similaridade tem ligação direta com a lição de moral pretendida pela história, conforme se discutirá com mais detalhes na sequência.

Enquanto vagueia pelo mundo, o rapaz adota um comportamento sistemático: compra para a noiva tudo o que encontra de belo em seu caminho, segue praticando o bem e dando dinheiro aos pobres para que estes rezem por ele. É assim que o, até então, desgraçado rapaz finalmente consegue mudar seu destino. Deus, em um gesto de aprovação à sua conduta, garante-lhe a saúde necessária para que ele possa sobreviver aos três anos seguintes. Existe aqui certa interferência divina em prol do protagonista. Contudo, ela se resume à manutenção de sua saúde: é o rapaz que, com sua própria esperteza e criatividade, encontra uma forma de fazer as pessoas orarem por ele; é ele que também é esperto e criativo o suficiente para encontrar uma forma de ser reconhecido pela esposa ao ter sua boa aparência restituída, conforme se confirmará na sequência da história; é a sua própria capacidade de manter o equilíbrio mental que o faz superar a rejeição por parte das pessoas enquanto isso não ocorre. Em suma, são os atributos psicológicos que lhe são próprios e as atitudes que ele toma por livre iniciativa que o possibilitam solucionar seu conflito, e não uma intervenção direta do elemento maravilhoso, ou seja, Deus e seu pequeno gesto.

Com a conclusão deste período, ocorre um novo encontro entre o caçula abandonado e o Tinhoso, no qual este se vê obrigado a deixá-lo em paz. O cumprimento do contrato de forma favorável ao rapaz se confirma quando o Diabo solicita a sua farda verde de volta e retorna àquele a farda velha que lhe era própria. Então, o rapaz pode, enfim, arrumar-se, banhar-se e voltar para a companhia de sua noiva como um homem bonito, rico e livre. Como ele tem sua aparência completamente modificada, a moça, no entanto, só é capaz de confirmar a sua identidade em função daquele meio anel em que o nome dela estava escrito e que o rapaz, nesta nova situação, trazia consigo e voltava a lhe apresentar. Esta condição demonstra de uma forma ainda mais evidente neste momento da história a importância da esperteza do protagonista para vencer o Diabo e para conquistar um final feliz.

Com o destino do casal firmado, o desfecho da história se dá narrando o que acontece com as irmãs mais velhas e com o Diabo. As mulheres, tristes por terem perdido a oportunidade de se casar com o jovem, acabam morrendo tragicamente: a primeira por afogamento e a segunda enforcada. Já o Diabo, mesmo tendo perdido a alma daquele com quem havia compactuado, também tem um desfecho que lhe é favorável, pois consegue para si a alma de cada uma das irmãs invejosas.

No que tange a proposta de *O Diabo da farda Verde* quanto à exploração da dimensão pedagógica ou da dimensão poético-emancipatória da Literatura, observa-se uma grande proximidade com a proposta de *O ferreiro e o Diabo*. A exemplo deste, o conto ora analisado lança mão de elementos tanto da primeira quanto da segunda dimensões, mas estes acabam sendo notoriamente prevaletentes em relação àqueles.

Da dimensão pedagógica, destaca-se o teor moralizante com o qual se aborda a questão do relacionamento entre irmãos e dos benefícios que recaem sobre aquele que é desprezado, bondoso e obediente. Entretanto, esta moral não aparece de forma explícita para o leitor, tal qual ocorre em *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado* com a frase final: “quem não teme o Diabo pode arrancar-lhe os cabelos e conquistar o mundo” (GRIMM, 2012, p. 151). Associado ao teor moralizante, o final feliz eternizado surge como outra característica da Literatura de viés pedagógico em *O Diabo da farda verde*. Contudo, este tipo de desfecho é apenas sugerido e, analogamente ao modo como a obra trabalha a moral da história, ele também não aparece de modo explícito, como poderia ocorrer caso fosse utilizado o clichê “e viveram felizes para sempre”. É o leitor quem precisa concluir que as mortes das irmãs mais velhas têm como uma possível consequência uma modificação na sucessão do trono, podendo este recair sobre a irmã remanescente e, por conseguinte, sobre o protagonista, o qual se encontra na condição de marido dela. Por outro lado, a narrativa não afirma que o fato se consuma, até mesmo porque o rei poderia ter outros filhos, homens inclusive. Quanto a esta situação específica, tudo fica por conta do imaginário do leitor e, neste sentido, o que está se explorando é a dimensão poético-emancipatória da Literatura. A temática do casamento revela outra característica da dimensão pedagógica presente na obra, uma vez que se trata de algo concernente ao mundo adulto. Por outro lado, ela fica em segundo plano em comparação com outra

temática abordada na obra: o relacionamento entre irmãos. Esta, por sua vez, também está presente no universo da criança e do jovem, em muitas ocasiões, de uma forma até mesmo mais relevante do que no mundo dos adultos. Em suma, todas as características inerentes à Literatura de viés pedagógico que emergem em *O Diabo de farda verde* são atenuadas, abrindo espaço para aquelas que promovem a sua contraparte: a Literatura de viés poético-emancipatório.

As características que compõem a dimensão poético-emancipatória acabam ganhando maior destaque em *O Diabo de farda verde*, sendo que a presença de um protagonista ativo, que resolve o seu problema sem intermédio do maravilhoso, é aquela entre elas que ganha maior destaque na conjuntura da obra. Nesse sentido, vale observar que há uma primeira situação problemática vivenciada pelo protagonista logo no início da história: o abandono por parte dos irmãos. Para superá-la, ele conta com a interferência do Diabo, que é um dos personagens maravilhosos na obra. Entretanto, este não tinha o real objetivo de ajudá-lo, mas sim o objetivo de se aproveitar da situação adversa vivenciada por ele para lhe tomar a alma. Em face dessa realidade, o Diabo promove-lhe então um novo problema: como sobreviver por sete anos e não ter a alma capturada? Este é o problema que se encontra no cerne da narrativa, sendo que, para a solução deste, o protagonista conta exclusivamente com recursos que lhe são próprios: o otimismo, a fé em Deus, a benevolência, a esperteza e a criatividade. Não obstante, tal qual ocorre em *O ferreiro e o Diabo*, é somente a partir desta modalidade de solução de conflito que o final feliz eternizado é engendrado na obra, o qual, como pontuado anteriormente, é apenas sugerido e não ratificado pelo texto.

As outras características da dimensão poético-emancipatória emergentes do conto estão relacionadas ao processo de atenuação dos elementos pedagógicos mencionados anteriormente: a primeira delas diz respeito à presença da uma situação para se refletir, a qual pode ser observada principalmente na lição de moral não explícita relativa à boa conduta dos irmãos mais novos, mas também na própria forma como o final feliz é engendrado, pois não se sabe ao certo se o protagonista acabou como rei (ausência dos clichês textuais “moral da história” e “e viveram felizes para sempre”); a segunda delas diz respeito à temática pertinente ao universo da criança, sendo que a narrativa aborda do começo ao fim o problema relativo ao relacionamento entre irmãos (primeiramente, o caso do protagonista e, em um segundo momento, o

da sua noiva). A temática adulta do casamento, por sua vez, é apenas mencionada para ilustrar o desfecho favorável legado ao protagonista; não estando, todavia, no centro da discussão.

As consonâncias entre *O Diabo da farda verde* e *O ferreiro e o Diabo* também se estendem à composição do personagem diabólico. Tal qual ocorre neste último conto, a semelhança entre o Diabo do primeiro e seu arquétipo cristão está basicamente na personalidade malevolente e na incessante busca por almas humanas, a qual está relacionada à atividade de desviar o homem do caminho da salvação. Em contrapartida, o personagem diabólico de *O Diabo da farda verde* também pode ser vencido por um ser humano, mesmo sem a intervenção divina ou a participação de outro personagem com poderes sobrenaturais para auxiliá-lo. Há, contudo, uma diferença significativa entre os diabos dos dois contos. Conforme foi observado, o Diabo de *O ferreiro e o Diabo* chega a ser ridicularizado, pois é derrotado pelo astuto ferreiro em duas ocasiões e, mais do que isso, precisa implorar e se subordinar a Deus para conseguir se livrar do protagonista. Esse mesmo processo de conversão ao ridículo não atinge o personagem diabólico de *O Diabo da farda verde*. Este também não triunfa sobre o protagonista da história, por outro lado, não há um confronto direto entre as partes. O irmão abandonado apenas segue com sua vida, adotando pequenas medidas para superar o prazo de sete anos relativo à vigência do seu pacto com o Tinhoso. Além do mais, o Diabo não sai completamente derrotado, ele perde a alma do rapaz; por outro lado, consegue duas outras: as almas das duas irmãs da princesa.

4.5 O DIABO E SUA AVÓ

O Diabo e sua avó conta a história de três soldados desertores, os quais resolveram fugir por conta do mal salário que lhes era pago pelo rei e que, para atingirem seu objetivo, contam com o auxílio do Diabo e, posteriormente, da avó dele. Esta é mais uma história que transcorre em torno de um pacto com o personagem diabólico, assim como ocorre em *O Ferreiro e o Diabo*, *O irmão fuliginoso do Diabo* e *O Diabo da Farda Verde*,

O encontro dos soldados com o Diabo, que, mais uma vez, assume a condição de tentador, dá-se em meio a um milharal. Os soldados haviam encontrado no milharal um esconderijo, uma vez que, se fossem capturados pelo rei, seriam condenados à forca em função de

sua deserção. Contudo, após dois dias e duas noites no local, iriam morrer de inanição caso não encontrassem uma possibilidade de sair dali sem serem vistos e capturados pelo exército real. Eis que o Diabo, sob a forma de Dragão, surge-lhes como solução.

A aparição do Diabo sob a forma de Dragão, a propósito, é a primeira novidade de *O Diabo e sua avó* em relação aos demais contos analisados. Em *O Ferreiro e o Diabo*, o personagem diabólico se transforma em um rato; em *O Diabo da farda verde*, possui cascos de cavalo no lugar dos pés; e, em *Os animais do Senhor e do Diabo*, revela-se que ele costuma aparecer sob o aspecto de cabras. Embora formas zoomórficas também apareçam em outros contos, é somente em *O Diabo e sua avó* que o antagonista aparece em conformidade com uma de suas imagens descritas no *Apocalipse de São João*, livro responsável pela associação que os cristãos fazem entre os diferentes personagens bíblicos na composição do arquétipo diabólico: o Dragão, a Serpente, Diabo e Satanás.

Quanto ao Dragão, assim o descreve o livro de *Apocalipse*: “e eis um dragão, grande, vermelho, com sete cabeças, dez chifres e, nas cabeças, sete diademas” (Ap 12, 3). Quanto à associação dos personagens, o livro traz a seguinte informação: “E foi expulso o grande dragão, a antiga serpente, que se chama diabo e Satanás, o sedutor de todo o mundo, sim, foi atirado para a terra, e, com ele, os seus anjos”. (Ap 12,9)

Assim como ocorre no *Apocalipse de São João*, em *O Diabo e sua avó*, o Dragão surge do céu. Então, ele aborda os soldados e lhes propõe um pacto, o qual consiste na troca de sua ajuda, para que eles pudessem abandonar o milharal sem serem capturados pelo exército real, por sete anos de serviço a lhe serem prestados, além das almas deles ao término deste prazo. Aqui, mais uma vez, registra-se a presença do enigmático número sete, o qual igualmente se faz presente em *O irmão fuliginoso do Diabo* e em *O Diabo da farda verde*. A propósito, tal qual ocorre neste conto, em *O Diabo e sua avó*, os soldados desertores aceitam o pacto proposto, não por ambição, mas sim por necessidade, tanto é que é somente após a sua celebração que eles tomam conhecimento de que se tornariam homens endinheirados e também de que o Dragão era, na verdade, o Diabo:

“Se aceitarem me servir por sete anos”, propôs o dragão, “eu atravessarei o exército com vocês e ninguém conseguirá pegá-los”. “Não temos

escolha”, disseram eles, conformados com a opção. Então, o dragão ergueu-os com as garras, abrigou-os debaixo das asas e transportou-os com segurança pelos ares, atravessando as fileiras do exército. Depois, depositou-os novamente em terra. Acontece que o dragão era o próprio Diabo, que lhes entregou um pequeno chicote, dizendo que basta chicotear o ar com ele para conseguirem tanto dinheiro quanto quisesse, e depois acrescentou: “Com isso vocês poderão ser grandes senhores e andarem de carruagem, mas, passados sete anos, vocês me pertencerão”, e entregou-lhes um livro, que todos tiveram de assinar. (GRIMM, 2012, p. 185)

A passagem supracitada também revela algumas informações importantes para se compreender a proposta de composição do personagem diabólico na obra. Primeiramente, vale observar que, ele não é reconhecido pelos soldados desertores em sua primeira aparição, o que difere do ocorrido nos *Evangelhos*, quando Satanás aparece para Jesus no deserto. Outra informação: assim como ocorre em *O Ferreiro e o Diabo*, o personagem de *O Diabo e sua avó* também dispõe de um livro, com o qual coleta a assinatura dos pactuantes como uma forma de ratificar o pacto celebrado. Contudo, diferente do que ocorre naquele conto, neste, os pactuantes não têm acesso a todas as cláusulas contratuais, pois só tomam conhecimento de que pertenceriam ao Diabo depois que este cumpre com o que havia anunciado na apresentação do pacto, ou seja, depois que o Dragão lhes retira em segurança do milharal. Não obstante, os homens também não tomam conhecimento prévio de que os serviços prestados ao Diabo se resumiriam a esbanjar o dinheiro por ele fornecido. Neste sentido, é possível interpretar que, neste conto, o dinheiro é visto como algo diabólico e que, por conseguinte, prolifera a desordem no mundo.

Se, por um lado, o pacto é extremamente desvantajoso aos soldados em função de eles precisarem se entregar ao Diabo após o cumprimento de sete anos de serviço; por outro, há outra cláusula contratual inicialmente ocultada pelo Diabo que lhes proporcionará a salvação no desfecho da história: o Diabo informa que lhes apresentaria uma charada quando viesse para buscá-los e que, se eles fossem capazes de decifrá-la, estariam livres da posse dele.

Obviamente, não é possível reconhecer a existência de um real interesse em libertar os soldados por parte do Diabo. Na verdade, ele só apresenta uma possibilidade neste sentido para deixá-los angustiados, pois tem segurança de que eles seriam incapazes de decifrá-la, conforme revela à sua avó em um momento posterior: “Esses com certeza serão meus, eu lhes proporei uma charada que eles jamais decifrarão.” (GRIMM, 2012, p. 186). Sendo assim, a possibilidade de libertação e a charada revelam uma característica marcante do personagem diabólico a qual é, ao mesmo tempo, decisiva para o seu insucesso no conto: a arrogância.

Ainda em relação ao personagem diabólico de *O Diabo e sua avó*, o momento de sua aparição no conto proporciona o mesmo questionamento trazido por *O Diabo da farda verde*, pois ele indaga os soldados desertores sobre a razão pela qual eles se encontravam no milharal. Sendo assim, tal qual ocorre em *O Diabo da farda verde*, é impossível precisar se o personagem de *O Diabo e sua avó* desconhece, de fato, o que ocorre na vida das pessoas – portanto, não compartilha da onisciência e da onipresença divinas – ou então se finge desconhecimento como uma estratégia para abordar as suas vítimas. Se forem considerados apenas os elementos textuais, a primeira hipótese é aquela que se confirma.

Voltando a falar do enredo, a salvação dos personagens se dá quando eles são abordados por uma senhora que se dispõe a ajudá-los, recomendando que um deles fosse até a floresta em busca de “um despenhadeiro que se parece com uma casinha” (GRIMM, 1992, p. 186). No local, o soldado que havia se disposto a realizar a tarefa encontra a avó do Diabo, a qual, após se interar do pacto e da charada, igualmente se dispõe a auxiliá-los. Então, ela recomenda que o rapaz se esconda sob uma pedra e, à meia-noite, quando o Dragão chega para jantar, ela astutamente consegue extrair deste a charada. Para tanto, ela serve-lhe comida e bebida. Então, quando seu neto se dá por satisfeito, de um modo fingidamente despretensioso, ela questiona-lhe sobre a vida, sobre quantas almas havia conseguido e, finalmente, sobre a charada que ele julgava ser indecifrável. O Dragão não se opõe a revelar a charada para a avó e, como o soldado também se encontrava no local, ele também é capaz de ouvi-la. Em seguida, o Dragão vai se deitar, enquanto sua avó aproveita o momento para ajudar o soldado a fugir pela janela.

Ao regressar para a companhia de seus colegas, o soldado, então, coloca-os a par da charada, a qual, na verdade, é convertida em um jogo de perguntas e respostas quando o Dragão surge para buscá-los:

“Agora vou levá-los comigo para o inferno, lá vocês receberão uma refeição e, se adivinharem que tipo de assado eu lhes servirei, poderão sair livres e eu deixarei que fiquem com o chicote”. O primeiro soldado então começou: “No grande mar do Norte encontra-se um macaco morto, este deverá ser o assado”. O Diabo ficou irritado, grunhiu, hm!, hm!, hm!, e perguntou ao segundo: “E o que usarão como colher?”. E ele respondeu: “A costela de uma baleia será nossa colher de prata”. O Diabo fez uma careta e, resmungando de novo três vezes, hm!, hm!, hm!, disse ao terceiro: “E o que será a sua taça de vinho?”. “A pata de um cavalo velho será a nossa taça de vinho” Então o Diabo alçou voo e foi embora dali, deixando-os em paz, já que não tinha mais nenhum poder sobre eles. (GRIMM, 2010, p. 187)

Por fim, ao demonstrarem conhecimento da charada, os soldados se veem livres do Diabo. Não obstante, ficam com o chicote que este lhes dera e, assim, passam o resto de suas vidas vivendo com todos os confortos proporcionados pelo dinheiro que pode ser produzido com o objeto.

O mesmo hibridismo presente nos outros contos, caracterizado pelo uso simultâneo de recursos condizentes com a dimensão utilitário-pedagógica e com a dimensão poético-emancipatória da Literatura, também se faz presente em *O Diabo e sua avó*. De modo semelhante, os recursos próprios daquela dimensão também aparecem relativizados em função dos recursos próprios desta, de modo que a dimensão poético-emancipatória acaba prevalecendo ao se considerar a conjuntura da obra.

De dimensão utilitário-pedagógica destacam-se: a presença de um tema adulto, sendo que, mais uma vez, colocam-se em pauta os problemas financeiros próprios do mundo adulto; e o final feliz eternizado, destacado explicitamente no desfecho da narrativa através da forma textual tradicional “e viveram satisfeitos até o fim de suas vidas” (GRIMM, 2012, p. 187). Embora a fórmula do final feliz eternizado e o clichê textual sejam utilizados, a presença explícita de uma lição de

moral – principal recurso da Literatura de viés utilitário-pedagógico – não é um recurso utilizado na obra, o que acaba atenuando seu aspecto pedagógico. O mesmo efeito é provocado em função do modo como o elemento maravilhoso – representado, na obra, pela avó do Dragão – é utilizado. Embora a personagem seja da família do Diabo, portanto, pertencente ao universo do maravilhoso, sua intervenção em prol dos protagonistas não se dá por intermédio de nenhum poder sobrenatural; pelo contrário, ela extrai a charada do Dragão, fazendo exclusivamente uso de sua esperteza. Não obstante, a presença do elemento maravilhoso não exclui os protagonistas da responsabilidade de agirem com vistas à solução de seu problema. Se eles não tivessem aceitado o conselho da senhora desconhecida que os aborda e se um deles não tivesse se embrenhado na floresta à procura da casa da avó do Diabo, não haveria como esta tomar conhecimento do pacto firmado com seu neto e, conseqüentemente, como auxiliá-los a se livrar dele. Os protagonistas são, portanto, ativos, sendo que a presença deste tipo de personagem é própria da Literatura regida pela dimensão poético-emancipatória.

Além da presença de personagens ativos, da dimensão poético-emancipatória, a obra também lança mão do recurso de se colocar situações para o leitor refletir em detrimento de uma moral da história explícita. Neste sentido, é possível interpretar que a fuga dos soldados esteja relacionada com a importância de se tomar atitudes mediante as situações adversas da vida. Como o soldado que demonstrava ser o mais esperançoso foi justamente aquele que se dispôs a entrar na floresta e, por conseguinte, foi quem conseguiu ouvir a charada responsável pela salvação do grupo; é possível interpretar também que, através deste personagem, reflita-se sobre a importância da esperança para a obtenção de sucesso na vida. Na passagem do texto em que a senhora desconhecida aparece abordando o grupo com o intuito de ajudá-los, a palavra “junto” aparece entre vírgulas, em posição de destaque no texto: “E quando estavam assim, juntos, uma velha senhora aproximou-se deles e perguntou por que estavam assim tão abatidos.” (GRIMM, 2012, p. 185). Assim, sugere-se que o fato de os soldados estarem abatidos em grupo foi aquilo que chamou a atenção da senhora, o que pode ser interpretado como um incentivo à união entre os amigos. Enfim, todas essas interpretações são apenas possibilidades, nenhuma delas é colocada no centro da discussão com a finalidade de levar o leitor a assumir determinados valores ou a adotar determinados comportamentos.

Quanto à esfera de ação do personagem diabólico de *O Diabo e sua avó*, observa-se uma proposta semelhante à proposta de *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado*, pois o Dragão, por um lado, conserva o caráter malevolente próprio do arquétipo cristão, representado pelo desejo de ter as pessoas sob seu domínio; por outro, é igualmente ludibriado por alguém com quem possui laços familiares e que, portanto, é de sua confiança. Em *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado* esse alguém é a esposa; em *O Diabo e sua avó*, conforme o nome do conto indica, é a avó.

Do arquétipo cristão, o personagem deste conto ainda herda o aspecto físico, pois se apresenta sob a forma de Dragão, em consonância com o registro apocalíptico. No entanto, ele se afasta do arquétipo por motivo semelhante ao do personagem do outro conto: o fato de o Dragão possuir uma avó não é menos estranho à tradição cristã do que o fato de ele ser casado, tal qual acontece com o personagem de *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado*. Por fim, a ruptura mais significativa com o arquétipo cristão em *O Diabo e sua avó* se dá em função de outras duas características: a primeira, conforme observado anteriormente, dá-se pelo fato de ele ser ludibriável; e a segunda, pelo fato de ele ser vencível, visto que ele não consegue tomar os soldados para si após transcorridos os setes anos de vigência do pacto. Neste sentido, o Dragão se assemelha mais uma vez ao personagem diabólico de *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado*, como também aos personagens de *O ferreiro e o Diabo* e *O Diabo da farda verde*, os quais igualmente não atingem os seus objetivos.

Desse modo, o desaparego ao arquétipo cristão e aos dogmas da Igreja na composição do personagem Dragão em *O Diabo e sua avó* apontam para o seu uso a serviço da dimensão poético-emancipatória da Literatura nesta obra.

4.6 OS ANIMAIS DO SENHOR E DO DIABO

A história de *Os animais do Senhor e do Diabo* remete ao livro de *Gênesis*, mais especificamente, ao primeiro capítulo da Bíblia, o qual narra a criação do céu e da terra, assim como a criação dos seres que nela habitam: “E fez Deus os animais selváticos, segundo sua espécie, e os animais domésticos, conforme a sua espécie, e todos os répteis da terra, conforme a sua espécie. E viu Deus que isso era bom.” (Gn 1, 25)

Na história do conto, o que se registra especificamente é a atuação divina na criação de todos os animais e na criação dos lobos para lhe servirem de cães. Na verdade, Deus não cria absolutamente todos os animais, pois se esquece de criar a cabra, sendo que, diante da constatação do fato, é o Diabo com se mobiliza para criá-la. A criação destes últimos animais acaba gerando uma série de problemas na terra, a partir dos quais se instaura na história um conflito envolvendo Deus e o Diabo.

Primeiramente, as cabras causam problemas para o seu próprio criador, pois, tendo sido criadas com “belas caudas longas e finas” (GRIMM, 2012, p. 268), acabam ficando presas nas sebes espinhentas quando saem para pastar, obrigando o Diabo a entrar nos espinheiros para libertá-las a cada momento em que o episódio se repete. Em função deste problema, o Diabo vê-se na obrigação de emendar o próprio trabalho através de uma medida paliativa: ele tosa a cauda dos animais com uma mordida; o que denuncia que ele, diferente do arquétipo divino, não é dotado de perfeição em suas tomadas de decisão e atitudes.

Levando em consideração a imagem arquetípica do Diabo, o fato de ele ter criado os animais com tal tipo de calda revela sua intenção de, a exemplo de Deus, fazer dos seres que cria a sua imagem e semelhança. Neste sentido, assim como ocorre com o arquétipo diabólico no imaginário cristão, as cabras começam a promover a desordem na terra, afetando os demais seres e, indiretamente, a entidade divina: “elas se puseram a devorar completamente uma árvore frutífera, depois acabaram com os nobres parreirais e ainda destruíram outras plantas delicadas” (GRIMM, 2012, p. 268). Eis que Deus resolve intervir com a intenção de recuperar a harmonia terrena. Então, ele convoca seus lobos para estraçalharem as cabras que se pusessem a pastar em local impróprio, despertando, assim, a indignação diabólica.

O Diabo vai ao encontro de Deus para tomar satisfação quanto à morte de alguns de seus animais, mais do que isso, ele cobra deste um ressarcimento pelo prejuízo que lhe fora causado. Em resposta, Deus afirma que lhe pagaria a dívida no momento em que as folhas caíssem dos carvalhos, o que, naquele momento, serve para encerrar a discussão. Ao observar os carvalhos ao seu redor desprovido de suas folhas, o Diabo volta a se encontrar com Deus para lhe cobrar a dívida, porém Deus lhe informa que, ao lado da igreja de Constantinopla, havia um carvalho bem alto que ainda conservava suas folhas. Revoltado, o Diabo passa a vagar sem rumo pelo deserto durante seis meses e, quando

retorna, observa que vários outros carvalhos já haviam recuperado as folhas que outrora haviam perdido.

Não tendo como cobrar sua indenização, o conto se encerra narrando um momento de exaltação diabólica, sendo que as cabras são, outra vez mais, tomadas como vítimas de seu próprio criador: enraivecido com Deus, o Diabo desconta a sua raiva sobre os animais restantes, substituindo os olhos que lhes eram próprios pelos seus. Por fim, o conto promove uma associação entre ficção, realidade e crença popular ao justificar que a forma física das cabras de hoje é decorrente dos impasses revelados em sua versão da história de criação do mundo, além de mencionar que, até hoje, o Diabo se apresenta sob a forma dos animais que por ele foram criados: “É por isso que todas as cabras têm olhos de Diabo e tocos como rabo, e o Diabo gosta de assumir a forma delas”. (GRIMM, 2012, p. 270)

Conforme se destacou acima, a história de *Os animais do Senhor e do Diabo* remete diretamente à história da criação do mundo registrada no livro de *Gênesis*. No entanto, ela se torna ainda mais interessante pela relação que permite estabelecer com outro livro bíblico – o *Livro de Jó* – e, a partir desta relação, pelo rompimento que promove com os arquétipos divino e diabólico simultânea e consequentemente.

Em se tratando da história genesíaca, ela, por si só, pode ser tomada como ponto de partida para questionar a benevolência divina, afinal, se Deus é o criador de tudo o que há no céu e na terra, é também criador do Diabo e, portanto, do mal que deste emana. Embora possa ser questionada pela tese do livre-arbítrio, segundo a qual Deus criou todos os seres, mas, ao mesmo tempo, deu-lhes liberdade para fazer suas escolhas a partir do momento da criação; a tese do mal enquanto elemento de origem divina é inegavelmente plausível. O *Livro de Jó* vem, então, para reforçar esta tese, uma vez que, em sua história, Satanás conta com o consentimento divino para tentar Jó e para acometê-lo das mais variadas moléstias. Neste sentido, conforme sustenta a teoria da trindade diabólica de Giovanni Papini (s.d., p. 35), o mal provém de Deus, sendo que o Diabo apenas atua como um colaborador divino na tarefa de dissipar o mal pelo mundo. Esta leitura do Diabo enquanto colaborador divino e de Deus enquanto criador do mal é compartilhada por *Os animais do Senhor e do Diabo*, ficando ainda mais evidente no diálogo travado entre os personagens do conto quando eles discutem por conta da morte das cabras:

Quando o Diabo se deu conta disso, foi logo confrontar o Senhor: “As suas criaturas destruíram as minhas”. E o Senhor respondeu: “Por que você tinha de criar coisas que causam danos?”. O Diabo respondeu: “Eu fui compelido a fazer isso. Do mesmo modo como o meu pensamento é dirigido para o mal, aquilo que eu crio não poderia ser de outra natureza, e você vai me pagar caro pelos prejuízos”. (GRIMM, 2012, p. 270).

A teoria papiniana da trindade diabólica prescreve que, a exemplo de Deus, o Diabo se manifesta em três pessoas distintas: Rebelde, quando atua com a intenção de substituir o criador; Tentador, quando surge para persuadir os homens a imitarem Deus; e Colaborador, quando, com o consentimento divino, atormenta os homens na Terra e no Inferno (PAPINI, s.d., p. 35). O personagem diabólico de *Os animais do Senhor e do Diabo*, além de assumir o papel de Colaborador, também se manifesta na primeira pessoa da trindade diabólica, pois demonstra intenção de substituir e imitar a figura divina no que tange o processo de criação dos seres mundanos.

À primeira vista, *Os animais do Senhor e do Diabo* traz à tona um diabo bastante tradicional, pois ele é repleto de características e ações consideradas indesejáveis na sociedade cristã: é malevolente, pois retira a cauda e os olhos das cabras por uma questão de conveniência e para descontar a sua raiva, respectivamente; é arbitrário, porque pune os animais por não ter sido ressarcido por Deus, ou seja, devido a uma situação adversa que não havia sido provocada por eles; e também é egocêntrico, porque não se preocupa com os danos que suas criações proporcionam aos outros seres. Não obstante, o personagem do conto também possui uma forma física bastante tradicional, pois é revelado que ele gosta de se apresentar sob a forma de cabra, animal dotado de patas, chifre e mal cheiro: “É por isso que todas as cabras têm olhos de Diabo e tocos como rabo, e o Diabo gosta de assumir a forma delas” (GRIMM, 2012, p. 270). Esta aparência remete ao bode expiatório, personagem de *Levítico*, capítulo 16, o qual é interpretado por muitos cristãos como sendo o próprio Diabo. Não é à toa que, entre as inúmeras figuras que existem para representar o Diabo, em boa parte delas, ele aparece com chifres, barbicha e cascos, elementos provenientes daquele animal. Esta relação intertextual que *Os animais do Senhor e do Diabo* faz com o texto bíblico é ainda reforçada por três fatores: pelo fato de as

cabras – fêmeas da espécie – terem sido criadas pelo próprio Diabo; por terem sido inicialmente concebidas com uma forma de rabo – comprida e pontiaguda – que tradicionalmente se atribui ao Diabo; e ainda por carregarem consigo os olhos dele. Ou seja, tal qual ocorre com os homens em relação a Deus no relato genesíaco¹²⁸, no conto, as cabras são criadas à imagem e semelhança do seu criador.

Uma leitura mais atenta, entretanto, revela que, mesmo conservando o caráter malevolente e a aparência física de bode, o protagonista de *Os animais do Senhor e do Diabo* diverge do arquétipo cristão, pois exerce as funções de Rebelde e Colaborador, deixando de lado justamente a função que tradicionalmente mais lhe é atribuída: a de Tentador. Não obstante, as funções de Rebelde e, principalmente, de Colaborador fundamentam-se a partir de uma nova concepção acerca de Deus, o qual deixa de ser visto como uma entidade essencialmente benevolente e misericordiosa – tal qual prega a tradição cristã – e passa a ser visto como uma entidade que também é dotada de malevolência e que é conivente com as desgraças provocadas pelo Diabo: fruto de sua criação.

Embora o narrador refira-se a Deus como um ser benevolente e misericordioso – “Ele, em sua bondade e misericórdia, convocou seus lobos para que se pusessem a estraçalhar as cabras que ali passavam” (GRIMM, 2012, p. 269-70) – a forma arbitrária e impiedosa com que este ordena a matança das cabras revela o contrário; permitindo reconhecer ironia nas palavras do narrador. Na condição de animais, as cabras não poderiam ser responsabilizadas por não terem discernimento sobre onde deveriam pastar; portanto, se alguém deveria ser punido com a morte, este alguém deveria ser aquele quem as criou, ou seja, o Diabo. Deus, no entanto, não parece levar isso em consideração. Não bastasse castigar o Diabo através dos inocentes animais, este castigo acontece de uma forma bastante cruel, até mesmo, sanguinária, afinal, os lobos são enviados com ordens expressas para “estraçalhar as cabras”.

Sendo assim, ao estar inserido em uma narrativa que rompe com os dogmas religiosos vigentes, inclusive em relação à figura divina; o

¹²⁸ Também disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; tenha ele domínio sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra e sobre todos os répteis que rastejam pela terra.

Criou Deus, pois, o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou. (Gn 1, 26-27)

personagem diabólico do conto acaba servindo à dimensão poético-emancipatória da Literatura em detrimento da utilitário-pedagógica.

Não é somente o protagonista de *Os animais do Senhor e do Diabo* que não atende à dimensão utilitário-pedagógica da Literatura, o enredo da obra também rompe com o paradigma tradicional, começando pelo fato de não trazer um protagonista humano. Sendo assim, ao invés de apresentar um protagonista passivo, que depende do maravilhoso para conquistar um desfecho favorável; o conto traz elementos maravilhosos, representados por Deus e pelo Diabo, os quais ocupam funções completamente distintas das que ocupariam em uma obra pautada pelo modelo tradicional: no caso de Deus, ele age em oposição ao protagonista, e não ao seu favor; no caso do Diabo, através deste personagem, vê-se um ser do universo maravilhoso ocupando a função de protagonista e, portanto, dependendo exclusivamente da sua própria esfera de ação para superar os seus problemas. A ausência de um elemento maravilhoso externo agindo em prol do protagonista e a presença de um protagonista ativo são justamente duas das características mais marcantes da Literatura regida pela tônica poético-emancipatória.

A partir da substituição do protagonista humano por um protagonista maravilhoso, *Os animais do Senhor e do Diabo* rompe com todos os outros recursos que atuam a favor da dimensão utilitário-pedagógica da Literatura. Como o Diabo não consegue para si um desfecho favorável – ele perde parte das cabras que criara e não consegue ser financeiramente ressarcido por Deus –, não há a presença do final feliz eternizado na obra, tampouco o clichê textual “e viveram felizes para sempre”. Não obstante, a temática colocada no centro dela – o processo de criação do mundo (dos seres) – não faz parte nem do cotidiano adulto, nem do infantil, servindo muito mais para entreter o leitor do que para apresentar uma lição de moral explícita ou para promover reflexões acerca da vida. Obviamente, as reflexões podem surgir a partir de qualquer texto, por mais desprezioso que ele possa ser, seja ele literário ou não literário. No entanto, o humor é aquilo que se coloca no centro de *Os animais do Senhor e do Diabo* e esta despreocupação com questões de ordem moral ou com o processo de construção do conhecimento denuncia, uma vez mais, o viés poético-emancipatório com o qual a obra é concebida.

4.7 CONFRONTANDO DIABOS E OBRAS

A bibliografia dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm revela que o Diabo também é tema da Literatura infantil. Segundo Eliana Yunes (2004d, p. 49), em *Tem Diabo na Literatura infantil e juvenil?*, o fato não deveria ser motivo de estranhamento, pois esta literatura é proveniente da cultura popular, a qual está repleta de diabos. Contudo, a partir do momento em que a cultura popular cedeu suas histórias orais para que compiladores como Charles Perrault e os irmãos Grimm as registrassem por escrito, o Diabo ficou à mercê da inevitável influência da sociedade burguesa – e cristã – à qual estes primeiros compiladores pertenciam; suscetível, portanto, de ser representado de um modo diferente daquele que era representado em seu contexto de origem. Na verdade, o melhor seria dizer “em seus contextos de origem”, pois o Diabo representa uma coletividade de personagens, provenientes de diferentes culturas, lugares e épocas.

Sendo assim, esta pesquisa se iniciou apegada à hipótese de que, tal qual ocorreu com as primeiras histórias populares convertidas em registros escritos no início da Literatura infantil (séculos XVII e XVIII), o Diabo também seria inserido neste contexto atendendo a determinados propósitos pedagógicos. Levando em conta que a sociedade europeia na época dos irmãos Grimm era predominantemente cristã, imaginava-se que o personagem apareceria nos contos que eles registraram e compilaram sob sua forma arquetípica; atendendo, assim, àquilo que Nogueira (2002) define como a Pedagogia do Medo. Através desta pedagogia, a criança seria, então, forçada a respeitar os valores e padrões comportamentais vigentes, sob a ameaça de ser castigada por Deus. Neste sentido, o arquétipo diabólico surgiria como um modelo a não ser imitado.

Contrariando a expectativa inicial, o que se observou é que o Diabo aparece nos contos dos irmãos Grimm sob diversas formas, não respeitando os limites oferecidos pela tradição cristã e, por conseguinte, não atendendo aos propósitos da Pedagogia do Medo. As obras que o adotam como personagem também contrariam a expectativa inicial, posto que não seguem o paradigma da Literatura de viés pedagógico; demonstrando, assim, que existe uma coerência entre a proposta de composição do personagem e a proposta de composição geral da obra na qual ele é inserido.

O Diabo e seus três fios de cabelo dourado traz um diabo que remete ao arquétipo cristão quanto ao seu caráter malevolente, acentuado pelo seu comportamento rude para com a esposa, e quanto à sua ânsia por carne humana. Por outro lado, ele contraria sua imagem tradicional em vários outros aspectos, os quais, somados uns aos outros, acabam por reduzir o seu grau de periculosidade. Nesse sentido, ele emerge como um diabo que pode ser vencido – o protagonista consegue tomar dele os fios de cabelo dourado, assim como as respostas para os problemas do mundo – e que é passível de ser engado, pois cai na mentira de sua própria esposa. Este casamento, a propósito, é outra novidade do personagem do conto em relação ao que prega a tradição, que, obviamente, jamais o imaginaria contraindo o sagrado sacramento do matrimônio. Além disso, o conto apresenta o Diabo sob um aspecto físico novo em relação ao medieval. No lugar de descrevê-lo como um ser dotado de chifres, rabo e patas; ele surge como um ser de cabelos dourados, em uma clara referência à sua origem angelical, a qual contribui para amenizar o mau juízo que se faz a seu respeito.

Com exceção do aspecto físico, o personagem diabólico de *O Diabo e sua avó* se assemelha bastante ao de *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado*. Do arquétipo cristão, o Dragão conserva o caráter malevolente, pois deseja tomar os homens para si; entretanto, ele contraria a imagem tradicional ao ser igualmente vencido e ludibriado por alguém com quem possui laços familiares e que, portanto, é de sua confiança. Em *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado* esse alguém é a esposa; em *O Diabo e sua avó*, conforme indica o título, a avó. No que diz respeito aos aspectos físicos, neste conto, a aparência do Diabo é bastante tradicional, pois ele se apresenta sob a forma de Dragão, tal qual se registra no *Apocalipse de São João*. Se, por um lado, a aparência a aproxima do arquétipo cristão, as outras características que lhe são conferidas novamente o repelem deste: um diabo ludibriável, vencível e que possui família, sendo esta representada na figura da avó, é completamente incompatível com o pensamento cristão tradicional. Essas mesmas características também atuam no sentido de fazer com que o Dragão tenha seu grau de periculosidade reduzido, como também acontece com o personagem de *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado*; confirmando, assim, o rompimento com o arquétipo cristão.

Os contos *O ferreiro e o Diabo* e *O Diabo da farda verde* apresentam propostas bastante parecidas entre si no que concerne a composição do personagem diabólico. Ambos se apegam à tradição

cristã para apresentarem um diabo na condição de tentador, que surge para sua vítima em um momento de dificuldade para persuadi-la a firmar um pacto através do qual, na verdade, ele visa a tomar-lhe a alma: no primeiro caso, o pacto envolve um ferreiro falido e, no segundo, o irmão caçula que havia sido abandonado pelos mais velhos. O que o Diabo lhes oferece como isca é o mesmo benefício nos dois casos: dinheiro e liberdade para utilizá-lo (até o momento de captura da alma), algo também bastante comum nas histórias envolvendo pactos com o Diabo. Em função disso, em ambos os contos, este personagem surge com o seu tradicional carácter malevolente conservado.

As semelhanças com o arquétipo diabólico do Cristianismo, entretanto, param por aí. Assim como ocorre com os personagens de *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado* e de *O Diabo e sua avó*; os diabos de *O ferreiro e o Diabo* e *O Diabo da farda verde* rompem com o paradigma por se apresentarem como ludibriáveis e vencíveis; características estas que, nestes dois últimos contos, também repercutem em uma redução no seu grau de periculosidade.

Na história do irmão caçula abandonado, não há um confronto direto entre o protagonista e o Diabo, porém, contrariando a expectativa deste, aquele consegue sobreviver por sete anos e, assim, evitar com que Tinhoso leve a sua alma. É verdade que a realização da façanha não foi fácil. Para tanto, ele teve que sustentar uma aparência horrenda e, por conseguinte, conviver com o desprezo do mundo por todo aquele período de sete anos estipulado no pacto. Ainda assim, ele se consagra vencedor.

Na história do ferreiro, por sua vez, o rompimento com a tradição se dá de uma forma ainda mais incisiva. Não bastasse ser menos perigoso, ludibriável e vencível, o Diabo deste conto chega a ser, até mesmo, ridicularizado. Essa exposição ao ridículo se deve ao fato de ele apanhar e ser derrotado por um simples ferreiro, um homem esperto, mas desprovido de qualquer poder sobrenatural ou auxílio divino. Não obstante, em um processo de inversão de papéis, não é o protagonista quem deseja se livrar do Diabo, mas sim o oposto. O Diabo chega inclusive a apelar para Deus para que ele o ajude a se livrar do ferreiro, aceitando este no Reino dos Céus.

O personagem diabólico de *O ferreiro e o Diabo* já apresenta uma grande discrepância em relação ao arquétipo cristão. Discrepância ainda maior, contudo, observa-se no personagem de *O irmão fuliginoso do Diabo*; ratificando, assim, definitivamente a tese de que o Diabo na

Literatura dos Grimm não se apresenta necessariamente sob sua forma arquetípica, não é instrumentalizado a serviço de uma Literatura pedagógica, tampouco presta serviço ao dogmatismo religioso.

A única semelhança existente entre a história de *O irmão fuliginoso do Diabo* e a tradição está na existência do pacto com o Diabo. Ainda assim, este pacto acontece de um modo bem original, a começar pelo benefício que o Tinhoso deseja para si: ao invés da alma daquele com o qual compactua, o que o Diabo requer são apenas os serviços do ex-soldado, mais especificamente, a sua ajuda para manter em funcionamento os caldeirões do Inferno. Não obstante, diferentemente do que acontece em outras histórias de pacto, neste conto, ao invés de a vítima ser primeiramente beneficiada para, depois, conceder o benefício devido ao Diabo; é ela quem, primeiramente, precisa cumprir com a sua parte no pacto para só depois gozar daquilo que o Tinhoso tem para lhe oferecer. Essa inversão confere, no conto, maior credibilidade ao Diabo do que ao ser humano, o qual constantemente o responsabiliza por seus problemas ou desvios de conduta. Diante disso, o personagem diabólico de *O irmão fuliginoso do Diabo* precisa garantir que receberá a parte que lhe cabe no pacto antes de cumprir com aquilo que é de seu dever.

A partir daí, em um processo de recriação às avessas, surge uma série de características conferidas ao personagem diabólico do conto que acabam não só o afastando da sua composição arquetípica como também o aproximando do universo divino, mais especificamente, da figura de Jesus Cristo. Assim, o personagem de *O irmão fuliginoso do Diabo* demonstra-se: cumpridor da sua palavra, pois concede o dinheiro e a liberdade prometidos ao protagonista depois que este lhe presta os serviços devidos; compassivo, compreensivo e justo, pois possibilita ao protagonista restituir o dinheiro que deste havia sido roubado; e humildade, quando, por suas próprias mãos, penteia-o, barbeia-o e apara suas unhas. A soma de todas essas características produz ao final da história um diabo de caráter benevolente, o extremo oposto daquilo que se propaga no imaginário popular cristão.

Se o Diabo de *O irmão fuliginoso do Diabo* aproxima-se da imagem que tradicionalmente se faz de Deus ou de Cristo; em *Os animais do Senhor e do Diabo*, ocorre um processo inverso: é Deus quem se aproxima da imagem que tradicionalmente é atribuída ao Diabo, pois ele aparece como alguém que compeliu o Diabo a promover a desordem na terra e, portanto, é igualmente responsável pelas atitudes

malevolentes deste. Esta relativização da bondade divina ocorre para fazer com que seja possível conceber no conto um personagem diabólico divergente do arquétipo cristão, sendo que aquele assume os papéis de Rebelde e Colaborador (PAPINI, s.d., p. 35): Rebelde, porque imita Deus ao criar seus próprios animais, no seu caso, as cabras; e Colaborador, porque provoca a desordem do mundo por ter sido criado por Deus para tal finalidade. Sendo assim, do arquétipo cristão, o protagonista do conto herda apenas o aspecto físico, visto que a história revela que ele se apresenta sob a forma de cabra; remetendo, assim, ao bode expiatório de Levítico. Por outro lado, diferentemente do que prega a tradição, ele não é caracterizado como a origem do mal e das mazelas humanas, mas sim como alguém que está subordinado aos desígnios divinos; atuando, portanto, com o seu consentimento.

Do mesmo modo que o personagem Diabo não atende ao paradigma cristão nos contos clássicos dos Grimm, a proposta com a qual esses contos se relacionam com o leitor também não atende integralmente ao paradigma da Literatura de viés utilitário-pedagógico. Elementos próprios desta proposta emergem das narrativas. Entretanto, ou eles são amenizados por elementos próprios da dimensão poético-emancipatória, que igualmente aparecem em todas as obras, ou eles acabam sendo superados por estes em número; sendo, desse modo, suprimidos na conjuntura da obra.

Os temas próprios do mundo adulto aparecem em cinco dos seis contos analisados: em *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado*, aborda-se o tema do casamento; em *O ferreiro e o Diabo*, o dinheiro, a falência e o suicídio; em *O irmão fuliginoso do Diabo* e *O Diabo da farda verde*, simultaneamente o casamento e o dinheiro; e, em *O Diabo e sua avó*, outra vez mais, o dinheiro e a falência. Em *O irmão fuliginoso do Diabo* e *O Diabo da farda verde*, entretanto, os temas adultos acabam cedendo espaço e destaque para um tema também presente no universo das crianças e jovens, talvez, até mais presente do que no mundo adulto: o relacionamento com os irmãos. Já, em *Os animais do Senhor e do Diabo*, a história se desenrola abordando o processo de criação do mundo (dos seres), não sendo este um tema nem próprio do cotidiano adulto, nem do infantil.

A presença de uma lição de moral também é uma característica da Literatura de dimensão utilitário-pedagógica presente na maior parte dos contos analisados, porém ela só aparece de uma forma explícita, com uma frase encerrando o texto da obra, em *O Diabo e seus três fios*

de cabelo dourado: “quem não teme o Diabo pode arrancar-lhe os cabelos e conquistar o mundo”. (GRIMM, 2012, p. 151) Em *O irmão fuliginoso do Diabo* e *O Diabo da farda verde*, a lição de moral é existente, mas apenas sugerida a partir de situações que induzem o leitor a refletir, sendo esta uma das características mais marcantes da Literatura voltada para a dimensão poético-emancipatória. Nestes contos, o enredo ensina ao leitor a importância de se tratar bem os irmãos e de ser obediente aos pais, mas através das situações conflituosas vivenciadas por seus personagens e não por intermédio de uma frase síntese.

Em *O Diabo e sua avó*, a proposta é consideravelmente diferente, pois não há nenhuma situação evidenciada para gerar a reflexão. Possibilidades de se tirar alguma lição da obra existem, mas elas se dão de forma aleatória, subjetiva e casual, do mesmo modo que se pode aprender algo a partir de qualquer texto lido – por mais desprezioso que ele seja – ou de alguma situação vivenciada no dia a dia. Assim, pode-se interpretar que a fuga dos soldados esteja relacionada com a importância de se tomar atitudes mediante as situações adversas da vida; que o fato de o soldado mais esperançoso ter sido o responsável por descobrir a charada destaque a importância de se levar a vida com otimismo e esperança; ou ainda, que o fato de a senhora desconhecida ter abordado os rapazes quando eles estavam juntos destaque a importância da união entre as pessoas.

Já *O ferreiro e o Diabo* e *Os animais do Senhor e do Diabo* vão ainda mais longe ao abrirem mão por completo da tônica moralizante. A história do ferreiro astuto que consegue prender, surrar, livrar-se do Diabo e, até mesmo, corrigi-lo – dado que o Diabo volta à sua condição inicial de anjo do Senhor – está mais propícia a tirar do leitor boas risadas do que a suscitar-lhe reflexões mais aprofundadas acerca da vida. O mesmo pode se dizer a respeito da história de criação do mundo, envolvendo um Diabo atrapalhado, que tenta assumir o papel de criador, mas que é incapaz de compor adequadamente as suas criaturas e de rebanhá-las com os devidos cuidados para que elas não destruam as plantas criadas por Deus. Sendo assim, estas duas obras acabam servindo mais ao entretenimento do que à reflexão.

O final feliz eternizado é normalmente utilizado pela Literatura de viés utilitário-pedagógico para reforçar a lição de moral que se pretende transmitir ao leitor. Este tipo de desfecho está presente em cinco dos seis contos analisados, embora, em *O Diabo da farda verde*,

ele seja apenas sugerido, pois os elementos textuais não dão conta de definir se o protagonista acabou ou não assumindo o reinado.

Nas demais obras, este final feliz eternizado é claramente confirmado, porém é somente em duas delas – *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado* e *O Diabo e sua avó* – que ele aparece evidenciado por uma linguagem padronizada, através dos clichês textuais “e viveram felizes” (GRIMM, 2012, p. 151) e “e viveram satisfeitos até o fim de suas vidas” (GRIMM, 2012, p. 187), respectivamente.

Em *O Ferreiro e o Diabo* e *O irmão fuliginoso do Diabo* é o leitor quem precisa concluir que os conflitos vivenciados pelos protagonistas – pelo menos, aqueles de grande escala – são definitivamente solucionados a partir da nova realidade a que estes são submetidos: no caso do ex-soldado, a sua nova condição de rei; no caso do ferreiro, a sua aceitação no Reino dos Céus.

Ainda quanto ao final feliz eternizado, em *O irmão fuliginoso do Diabo*, o que se observa é que este recurso não é utilizado em conformidade com aquilo que se pretendia ensinar ao leitor da época; não servindo, portanto, à Literatura de viés utilitário-pedagógico. Enquanto a tradição cristã pregava o repúdio ao Diabo, o final feliz eternizado conquistado pelo seu protagonista é decorrente do vínculo que este cria com aquele. É somente a partir da presença do Tinhoso em sua vida que o rapaz abandonado pelos irmãos consegue se casar com a princesa e, a partir disso, assumir o reinado.

Os animais do Senhor e do Diabo é o único dos contos que não termina com um final feliz eternizado, até mesmo porque o protagonista não conta com um desfecho favorável para si, pois perde parte dos animais que criara e não consegue ser ressarcido por Deus em função dessa perda. Se, por um lado, o desfecho desfavorável impossibilita a felicidade eterna; por outro, ele não se associa a um “final infeliz eternizado”. Diante do fato, essa nova opção de desfecho adotada pela obra aponta para a dimensão poético-emancipatória da Literatura, pois confere ao protagonista a possibilidade de um recomeço e da obtenção de sucesso em situações posteriores caso trabalhe para tanto.

A presença de personagens passivos que dependem do elemento maravilhoso para solucionarem seus conflitos é outra característica marcante da Literatura de viés utilitário-pedagógico que nem sempre é resguardada nos contos dos irmãos Grimm.

Em *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado*, mais do que a colaboração da esposa do Diabo, a qual não faz uso de poderes

sobrenaturais, são as atitudes e a esperteza do protagonista que o permitem ser bem-sucedido nos desafios que ele precisa enfrentar para poder se casar com a princesa. Essa reação ativa e espontânea do protagonista diante de seus problemas é um recurso típico da Literatura de viés poético-emancipatório, o qual, na história do lenhador, aponta ainda para um segundo recurso próprio desta: a substituição do elemento maravilhoso atuando em prol do protagonista pela presença da coletividade. Vale lembrar que o lenhador conta com a ajuda de quatro pessoas, desprovidas de qualquer tipo de poderes sobrenaturais, tanto para chegar quanto para regressar do Inferno.

Situação semelhante à do lenhador, ocorre com os protagonistas de *O Diabo da farda verde* e de *O Diabo e sua avó*, cujo problema principal, em ambos os casos, está relacionado ao pacto que eles firmam com o Diabo, a partir do qual poderiam perder a alma e serem tomados como propriedade dele.

A história de *O Diabo e sua avó* se assemelha muito com a de *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado* por também contar com um elemento maravilhoso, no seu caso, a avó do Diabo, intervindo minimamente a favor dos protagonistas, sem fazer uso de poderes sobrenaturais. Não obstante, a presença dessa personagem não exime os soldados desertores de tomarem decisões e atitudes para solucionarem seu problema que, na verdade, são dois: primeiramente, a exploração de seu trabalho no exército; em seguida, a possibilidade de perda da liberdade devido ao pacto firmado com o Dragão, sendo este o grande problema vivenciado por eles na história. No primeiro caso, a escolha pela deserção e a atitude de fugir para o milharal são exclusivamente provenientes dos protagonistas. No segundo, embora contem com o auxílio da avó do Dragão para descobrirem a charada que proporcionaria a rescisão do pacto, é uma senhora desconhecida que lhes aborda na rua para lhes indicar a morada daquela. Não obstante, a partir desta informação, foi necessário que um dos soldados, por livre e espontânea vontade, se disponibilizasse para entrar na floresta em busca dela. Sendo assim, a solução do grande conflito vivenciado pelos protagonistas é predominantemente decorrente de suas decisões e atitudes, amparadas pela coletividade; pois eles contam com o auxílio da senhora desconhecida, da avó do Dragão e uns dos outros, além de permanecerem unidos até o final da história.

Ainda em relação a *O Diabo e sua avó*, vale lembrar que, mesmo diante do auxílio que os soldados recebem do Dragão para abandonarem

o milharal em segurança, não é possível entender que, nesta situação, houve a interferência do maravilhoso a favor dos protagonistas; pois o Dragão não lhes proporciona a liberdade almejada com a deserção do exército, mas sim um novo regime de subordinação e aprisionamento.

A proposta com que *O Diabo da farda verde* concebe seu protagonista não é muito diferente da proposta dos dois contos anteriores: o jovem abandonado pelos irmãos conta com uma pequena interferência do elemento maravilhoso, mas essa interferência não o exime da necessidade de ser atuante em prol da solução do seu problema, tampouco prevalece sobre as suas atitudes. A ajuda divina se resume à manutenção da sua saúde; contudo, é a sua esperteza que o permite usar o dinheiro recebido do próprio Tentador para escapar das suas garras, pagando para que outras pessoas pedissem em oração para que Deus intercedesse por ele. É a mesma esperteza que o possibilita ser reconhecido pela esposa quando ele tem a sua boa aparência restituída. A fé, o otimismo, a criatividade e a bondade do irmão abandonado também contam a seu favor; confirmando, assim, que os atributos e atitudes que lhe são próprios prevalecem sobre a intervenção do maravilhoso, a qual, tanto em *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado* quanto em *O Diabo e sua avó* e *O Diabo da Farda verde*, é minimizada.

Em *O ferreiro e o Diabo* e *Os animais do Senhor e do Diabo*, mantém-se a presença de personagens ativos, com o diferencial de que o elemento maravilhoso, típico da Literatura de viés utilitário-pedagógico, não aparece atuando nem mesmo minimamente em prol dos protagonistas. No primeiro caso, o ferreiro luta contra o maravilhoso, o qual é representado pela figura do Diabo. Para tanto, ele conta somente com o auxílio da sua esperteza, a qual o leva a ser bem-sucedido no final da história, pois ele se livra da obrigação de entregar a alma ao Diabo e, ainda por cima, consegue ingressar no Reino dos Céus mesmo após ter com ele compactuado. No segundo caso, o maravilhoso, igualmente representado pelo Diabo, ocupa a função de protagonista, o qual não conta com o auxílio de um segundo elemento maravilhoso para solucionar o seu problema. Na verdade, a história apresenta este segundo elemento: Deus. Contudo, ele desempenha uma função justamente contrária àquela desempenhada pelo maravilhoso nas obras pertencentes ao modelo tradicional: a de antagonista. O fato de o Diabo de *Os animais do Senhor e do Diabo* não conseguir evitar a matança de suas cabras e ser ressarcido financeiramente por Deus – ou seja,

solucionar o seu conflito – evidencia a substituição do elemento maravilhoso por um personagem ativo; recurso típico da Literatura de viés poético-emancipatório que também é adotado em *O ferreiro e o Diabo*.

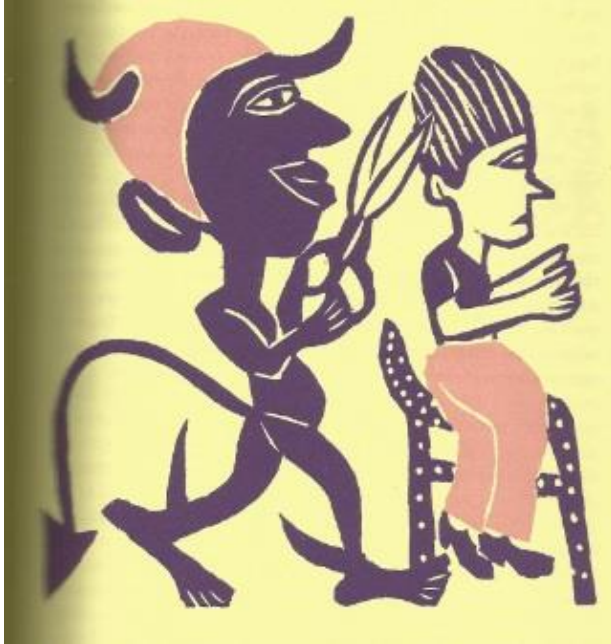
Em *O irmão fuliginoso do Diabo*, por sua vez, assim como ocorre com o recurso do final feliz eternizado, o elemento maravilhoso é utilizado na obra, mas não para servir à Literatura de viés utilitário-pedagógico, incutindo na criança uma visão sobre o mundo ou um determinado padrão comportamental que deva seguir. Muito pelo contrário, enquanto o Cristianismo visava a incutir na criança e no jovem a imagem de um diabo malevolente, do qual era necessário se afastar para não perder a graça divina; este conto dos Grimm coloca o próprio Diabo na condição de ser maravilhoso que intervém a favor do protagonista para justamente subverter esta lição. Desse modo, o ex-soldado só consegue solucionar o seu problema – a falta de meios para se sustentar após a saída do exército – quando o Diabo aparece para lhe oferecer um pacto, a partir do qual ele consegue um novo trabalho no Inferno e, em retribuição, dinheiro e liberdade para gozar quando decorrido o prazo de sua subordinação.

Outros dois recursos que recorrentemente aparecem a serviço da dimensão utilitário-pedagógico da Literatura são: a linguagem padronizada, com o uso de formas definidas como “era uma vez” e “felizes para sempre”; e a ausência de um projeto gráfico bem-definido, que se evidencia quando as imagens são exclusivamente voltadas para conteúdo da história ou para uma mensagem específica que se queira transmitir ao leitor.

Nas obras analisadas, nem o primeiro, nem o segundo desses recursos produzem efeitos significativos para acentuar a dimensão utilitário-pedagógica. Quanto à linguagem padronizada, apenas *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado* e *O Diabo e sua avó* fazem uso dela. Conforme se observou anteriormente, no primeiro caso, aparece o clichê textual “e viveram felizes” (GRIMM, 2012, p. 151); e, no segundo, “e viveram satisfeitos até o fim de suas vidas” (GRIMM, 2012, p. 187). Quanto ao projeto gráfico, a coletânea da Cosacnaify providencia ilustrações para apenas dois dos seis contos envolvendo o Diabo, sendo eles: *O irmão fuliginoso do Diabo* e *Os animais do Senhor e do Diabo*. Em ambos os casos, o personagem é retratado fisicamente de modo bastante tradicional, mais especificamente, aos moldes medievais, sendo dotado de pele escura, rabo e chifre. A ilustração do segundo conto

apresenta ainda um diferencial que reforça esse tradicionalismo: o Diabo surge em sobreposição às cabras; associando-o, assim, ao bode expiatório de *Levítico*.

Ilustração XXIV – Ilustração de *O irmão fuliginoso do Diabo*



(GRIMM, 2012, p. 95)

Ilustração XXV – Ilustração de *Os animais do Senhor e do Diabo*

(GRIMM, 2012, p. 269)

Mesmo em se tratando de imagens bastante tradicionais, não é possível afirmar que elas atendam à dimensão utilitário-pedagógica da Literatura, pois são vinculadas justamente aos dois contos que, através do rompimento com a forma arquetípica do Diabo, ferem os dogmas cristãos de forma mais acentuada. Neste sentido, vale lembrar que, em *O irmão fuliginoso do Diabo*, o inimigo cristão é relido às avessas, aproximando-se da imagem que tradicionalmente se atribui a Deus; e, em *Os animais do Senhor e do Diabo*, ele assume as funções de Rebelde e Colaborador.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deu-se início a esta tese considerando que é inerente à espécie humana buscar explicações para os fenômenos que a cercam e que esta ânsia por respostas é aquilo que mais a difere das demais espécies de animais, mais ainda do que a própria inteligência humana – capaz de discernir com especial clareza o passado, o presente e o futuro – ou a complexidade de sua linguagem. Baseado em Queiroz (2011, p. 17), considerou-se também que, diante da falha do racionalismo puro ou da ciência para explicar um determinado fenômeno, é comum ao ser humano buscar respostas no sobrenatural, o que possibilitou afirmar que as experiências com o sagrado (transcendente) são também inerentes à sua espécie. Diante dessa realidade, destacou-se a importância de discuti-las com vistas a uma melhor compreensão acerca do ser humano e de suas relações sociais.

Na sequência, sustentou-se que a religião não é o único meio de possibilitar tais experiências, destacando que as artes, de um modo geral, e a Literatura, em particular, serviram e servem como uma alternativa bastante fecunda para promover o contato com o sagrado; com a vantagem de não serem limitadas pelos ditames religiosos e, simultaneamente, promoverem outra experiência igualmente importante para o desenvolvimento e autoconhecimento humano: a estética.

Recorrendo à história para tomar conhecimento acerca do processo de composição da Bíblia, viu-se que ela teve início com o registro, adaptação e incorporação de textos inspirados em histórias orais provenientes dos diferentes povos que habitavam as regiões montanhosas de Canaã. Essa Literatura oral não tinha originalmente compromisso com nenhuma teologia oficial, até mesmo porque os povos que a disseminavam eram politeístas e suas experiências religiosas eram basicamente voltadas para a defesa e promoção da vida: o ímpeto de promover uma religião oficial era inexistente naquela época. Segundo Dietrich (2014), foi somente por volta do ano 1.000 a.C que os textos bíblicos começaram a receber registro escrito, de modo que às histórias provenientes da Literatura oral foram sendo incorporados outros textos, cunhados por diferentes autores e em diferentes lugares, como Palestina, Babilônia, Egito e Ásia Menor. Essa rica bibliografia passou, a partir de então, por adaptações, traduções, seleções de texto, tudo isso visando à criação de uma religião oficial,

dotada de uma teologia própria com base na ideia do Deus único (monoteísmo), a qual surgiu com o propósito inicial de assegurar a hegemonia das classes mais abastadas de Israel em detrimento da emancipação da grande massa populacional.

Em suma, o mesmo Dietrich (2014) nos informa que foi necessário um período de aproximadamente 1.200 anos para que a Bíblia recebesse a sua forma atual e se consolidasse como livro sagrado do Cristianismo; lembrando que parte de seus livros e personagens também são tomados como paradigma da fé pelo Judaísmo e Islamismo, outras duas religiões de grande influência sobre a cultura ocidental.

A história de composição da Bíblia serviu para comprovar que esta coletânea de livros é, acima de tudo, uma obra literária, como confirma Jack Miles (2002, p. 15) ao considerar a própria religião ocidental como a mais bem-sucedida de todas as obras literárias. Esta afirmação se justifica pelo fato de a Bíblia ter sido imprescindível para que o Cristianismo conseguisse extrapolar os limites de Israel e se tornar uma religião transcontinental, mesmo efeito que parte de seus livros e personagens – através da Bíblia hebraica e do Alcorão – tiveram sobre o Judaísmo e Islamismo. Sendo assim, a condição da Bíblia enquanto obra literária e, ao mesmo tempo, paradigma e instrumento disseminador da fé fundamentou a compreensão de que Teologia e Literatura são realidades intrínsecas; o que motivou esta tese a estudar essas duas áreas do conhecimento de forma simultânea e comparada, por meio da linha de pesquisa que Kuschel (1999) denominou de Teopoética.

A Teopoética demonstrou-se como uma linha de pesquisa altamente eficiente para que, através dos estudos comparados entre Teologia e Literatura, fosse possível estudar as experiências humanas com o sagrado – manifestadas tanto na afirmação quanto na negação dos dogmas religiosos – sem perder de vista a experiência estética.

Considerando que Cristianismo e Bíblia compartilham da mesma história, observou-se que ambos serviram e ainda servem como balizadores do pensamento e da conduta humanos no mundo ocidental, afinal de contas, a Bíblia é “um dos livros mais lidos de toda a história da humanidade” (BÍBLIA, 1995, p. 10); não só lido, como também interpretado pelo viés religioso. Essa grande influência do Cristianismo e da Bíblia sobre a cultura ocidental pôde ainda ser confirmada pelas inúmeras obras literárias concebidas a partir de personagens e histórias bíblicas. Conforme contabilizou Sabino (1995, p.15), somente a respeito

de Jesus Cristo, foram publicados mais de sessenta mil livros no século XIX.

Desviando o olhar do contexto religioso para direcioná-lo mais especificamente ao contexto literário, constatou-se que a Literatura infantil teve início na transição do século XVII para o século XVIII a partir de duas características basilares: a tônica pedagógica e a marcada presença de um adulto dirigindo-se a um leitor infantil. Essas características se tornaram ainda mais salientes com a instituição do modelo familiar burguês no século XIX, quando se popularizou a concepção de que era fundamental controlar o desenvolvimento intelectual da criança e manipular as suas emoções para garantir a sustentação desse modelo, ou seja, para fazer prosperar os valores culturais e financeiros legados por sua família.

Confrontando a história de composição da Bíblia e ascensão do Cristianismo com a história da Literatura infantil, pode-se concluir que Bíblia, Cristianismo e Literatura infantil possuem um denominador comum: ambos se popularizaram pelo mundo através de textos com uma conotação acentuadamente pedagógica, visando a incutir nas pessoas determinadas crenças, valores e padrões comportamentais. Constatada esta característica comum, procurou-se por um objeto de pesquisa que estivesse inserido nestas três instâncias e que possibilitasse, portanto, um estudo envolvendo simultaneamente o aspecto literário da religião e o aspecto religioso da Literatura com base na intertextualidade; sem perder de vista a conotação pedagógica que as une.

Assim, chegou-se ao objeto de pesquisa da presente tese: o Diabo nos contos clássicos dos irmãos Grimm. A título de composição de amostra, foram investigados os contos publicados na coletânea *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (1812-1815), sendo eles: *O Diabo e seus três fios de cabelo dourado*, *O ferreiro e o Diabo*, *O irmão fuliginoso do Diabo*, *O Diabo da Farda Verde*, *O Diabo e sua avó*, e *Os animais do Senhor e do Diabo*. Então, delimitou-se o objetivo de investigar como o Diabo é composto nessas obras e qual é a sua implicância na relação que elas estabelecem com o leitor infantil.

Ao eleger tal objeto de pesquisa, imaginou-se inicialmente encontrar o Diabo literário com contornos muito próximos daqueles que caracterizam o seu arquétipo no imaginário cristão moderno. Nesse sentido, ele deveria assumir, ao menos, algumas características básicas bem acentuadas, tais quais: ser malevolente, ser altamente perigoso,

atuar como um carrasco e ser extremamente hábil nos estratagemas dos quais faz uso na sua constante busca por almas humanas.

Acerca da forma com a qual os contos analisados se dirigem ao leitor infantil, imaginou-se encontrar a voz do adulto em destaque, dirigindo-se à criança para nela inculcar a visão de mundo e os padrões comportamentais determinados pelo autor/adulto e sua sociedade, ou seja, aquilo que Palo e Oliveira (1992) conceituam como dimensão utilitário-pedagógica da Literatura.

Essas hipóteses, tanto em relação à composição do Diabo literário quanto no que diz respeito à relação da obra com o leitor, foram alimentadas porque *Contos maravilhosos infantis e domésticos* data justamente do início do século XIX, período em que os valores tradicionais da Literatura infantil, com destaque para a conotação pedagógica, estavam amplamente cristalizados. É o que denunciam obras contemporâneas a esses contos, tais quais *Cinderela* e *Chapeuzinho vermelho*, a partir da presença de algumas das seguintes características: abordagem de temas próprios do mundo adulto; presença de uma lição de moral explícita; final feliz eternizado; uso de estruturas textuais padronizadas, como “era uma vez”, “a moral da história”, “e viveram felizes para sempre”; elaboração de um projeto gráfico atado ao conteúdo da história e direcionado para a lição de moral pretendida; construção de um protagonista passivo, que, como tal, depende da intervenção do maravilhoso para solucionar os seus conflitos.

Diante dessa instrumentalização da Literatura infantil a serviço da Pedagogia e diante da prevalência do Cristianismo na Europa, caberia então ao Diabo ser inserido na Literatura sob sua forma arquetípica para educar a criança e o jovem nos dogmas da Igreja. Contudo, pelo fato de ele ser popularmente reconhecido como o avesso de Deus e, conseqüentemente, ser contrário aos anseios divinos em todas as suas atitudes e comportamentos, deveria o Diabo ser igualmente utilizado pela Pedagogia ao avesso, ou seja, como um modelo a não ser imitado. Nesse sentido, a sua forma arquetípica seria bastante conveniente para a proposta da Literatura da época; atendendo, assim, àquilo que Nogueira (2000) define como a Pedagogia do Medo: ou as pessoas se afastam do Diabo (o Inimigo), ou serão submetidas à severa punição divina (do Deus, Pai, Todo Poderoso).

Ao se avançar na análise dos contos que compuseram a amostra da presente pesquisa, as hipóteses iniciais, entretanto, caíram por terra. Surpreendentemente, descobriu-se que o Diabo não foi utilizado como

personagem literário para atender a um propósito único ou bem definido; não assumindo, portanto, a sua forma arquetípica em todas as ocasiões. O mesmo descobriu-se em relação ao modo como as obras em que ele está inserido se dirigem ao leitor, nem sempre atendendo com prioridade à dimensão pedagógica da Literatura, como ocorria com frequência na produção literária da época (modelo tradicional).

As observações feitas ao longo da presente pesquisa possibilitam, então, sustentar a tese de que o Diabo dos Grimm não surge como uma reprodução exata do seu arquétipo, ou seja, como um personagem com contornos bem ou previamente definidos. O que ocorre é exatamente o contrário: ele surge como um personagem multifacetado. Desse modo, contrariando aquilo que se esperava das obras de Literatura infantil da mesma época, ele não atende aos propósitos de uma literatura de viés utilitário-pedagógico, tampouco é instrumentalizado para introduzir no leitor não adulto o dogma cristão.

Coerentemente com a proposta de composição do personagem, as obras em que o Diabo aparece inserido igualmente fogem ao paradigma da Literatura de viés utilitário-pedagógico. Elementos próprios do modelo tradicional emergem em todos os seis contos. Entretanto, ou eles são amenizados por elementos próprios da dimensão poético-emancipatória, que igualmente aparecem em todos os seis, ou eles acabam sendo superados por estes em número; sendo, desse modo, suprimidos na conjuntura da obra.

Voltando ao Diabo, é pertinente registrar que este personagem secular continua a extrapolar os limites da ortodoxia religiosa para permear o imaginário laico e artístico nos mais diferentes contextos. Em tempos atuais, suas aparições vão do pudor ao humor, do trágico ao cômico, do medo ao riso, enfim, assumindo as mais diferentes conotações.

Essa diferença de tratamento em comparação com o período pré-iluminista tem possibilitado ao Diabo estar cada vez mais presente no mundo infantil, como demonstrou uma campanha contra os maus tratos à criança e em prol da educação, lançada em 2003 pela RBS TV, afiliada da Rede Globo em Santa Catarina. A campanha em questão, cujo *slogan* era “O amor é a melhor herança, cuide da criança”, apresentava o Diabo com feições bem tradicionais: pele vermelha, chifres, barbicha. No entanto, ele aparecia acompanhado de seu filho, assumindo a condição de um pai exemplar ao aconselhar os telespectadores a investirem na educação das crianças. Para finalizar a

sua participação na campanha, ele ainda tenta apagar sua má reputação ao se manifestar contrário a negligências com a educação infantil, acusando o Bicho-Papão de ser o responsável por promover a má educação. (RBS, 2013)

A Literatura infantil dos séculos XX e XXI também aborda o Diabo como personagem, tal qual ocorre em obras nacionais como: *O Diabo na noite de Natal*, de Osman Lins (2005)¹²⁹; *De Morte*, de Ângela Lago (1992)¹³⁰; e *Belzebu.com*, de Luis Fernando Veríssimo(2005)¹³¹.

Essa variedade de contextos em que o Diabo aparece inserido nos últimos séculos merece ser investigada academicamente para que se possam ampliar os conhecimentos acerca das relações humanas com o sagrado e das relações do sagrado com a estética. No caso da Literatura, tendo em vista que esta pesquisa investigou o Diabo em obras de repercussão mundial do século XIX, deixa-se como sugestão para pesquisas futuras investigar a forma com a qual o polêmico personagem cristão reaparece em obras nacionais, mais especificamente, no contexto da Literatura infantil dos séculos XX e XXI.

Para encerrar, cabe ainda uma última consideração quanto ao Diabo dos Grimm. Seria difícil amedrontar uma criança com o benevolente e compassivo personagem diabólico de *O irmão fuliginoso do Diabo* ou com o cômico Diabo-rato de *O ferreiro e o Diabo*, o qual se deixa enganar e leva uma surra de quem deveria ser a sua vítima. Se as diferentes formas com as quais o Diabo dos Grimm se manifesta nos *Contos maravilhosos infantis e domésticos* ainda carregam consigo alguma conotação pedagógica, seguramente, elas não estão voltadas para atender à Pedagogia do Medo apresentada por Nogueira (2000), a qual encontra respaldo na Literatura de viés utilitário-pedagógico.

O contato do ser humano com a Literatura na busca pelo prazer estético ou pelo mero entretenimento não exclui a possibilidade de a Literatura lhe promover algum tipo de modificação de ordem pessoal, ou seja, de mobilizar suas ideias, valores ou crenças. No entanto, esta não precisa nem deve ser a prioridade da Literatura, tampouco tais

¹²⁹ Pernambucano, autor de ficção, peças teatrais e ensaios, que viveu entre 1924 e 1978.

¹³⁰ Pintora e ilustradora mineira, de Belo Horizonte, nascida no ano de 1945.

¹³¹ Gaúcho de Porto Alegre, nascido no ano de 1936. Veríssimo é nacionalmente conhecido por suas crônicas e textos bem-humorados. Seus escritos são bastante difundidos entre os jovens.

mobilizações devem ocorrer de forma impositiva, com o leitor assumindo a condição de receptor passivo.

Se a Pedagogia for compreendida em um sentido mais amplo, no caso específico da Literatura, como uma possibilidade de construção de sentidos através da plurissignificação e da participação ativa do leitor, o qual passa a assumir a condição de agente no processo de construção do conhecimento; é possível, então, afirmar que o Diabo dos Grimm se insere em uma nova proposta de pedagogia, a qual se poderia chamar de *Pedagogia do Riso*.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **A cidade de Deus**: parte I: Petrópolis: Vozes de Bolso, 2012. Parte I: 500p. Parte II: 696p.

ALALITE, Associação Latino-americana de Literatura e Teologia. **Homenaje a José Carlos Barcellos**. 2014a. Disponível em: < <http://www.alalite.org/es/miembros/miembrosfund/barcellosjosehomenaje.htm> l>. Acesso em: 03 set. 2014.

_____, Associação Latino-americana de Literatura e Teologia. **Nossa história**. 2014b. Disponível em: <<http://www.alalite.org/pt/nossahistoria.html>>. Acesso em: 03 set. 2014.

_____, Associação Latino-americana de Literatura e Teologia. **Quem somos?** 2014c. Disponível em: < <http://www.alalite.org/pt/quem-somos.html>>. Acesso em: 03 set. 2014.

ALCARAZ, Rafael Camorlinga. O filho do homem...e da mulher: o plurilingüismo do Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 6, n. 6, p.195-219, 1998. Anual.

_____, Rafael Camorlinga. O belo e o sacro na literatura. **Religiões, Religiosidades e Diferenças Culturais**, Campo Grande, n. , p.181-188, 2005.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**: Inferno. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: E-Books Brasil, 2003. 298p.

AMARAL, Ronaldo. O demônio entre a religião e a religiosidade cristã: o legado oriental para um monoteísmo de percepção dualista. **Revista de Humanidades**, Caicó-RN, v. 12, n. 29, p.421-434, nov. 2011. Semestral. Disponível em: <<http://periodicos.ufrn.br/index.php/mneme/article/view/976/963>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

_____, Ronaldo. Orígenes: uma asceta condescendente com a matéria. A ambiguidade espiritual-material na existência bem-

aventurada. **Fênix**: Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia-MG, v. 6, n. 3, p.1-17, jul./set. 2009. Trimestral. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF20/ARTIGO_10_Ronaldo_Amaral_FENIX_JUL_AGO_SET_2009.pdf>. Acesso em: 13 out. 2014.

ANASTACIO, Timóteo Amoroso. Com a graça de Deus: Dom Timóteo. In: SABINO, Fernando. **Com a Graça de Deus**: Leitura fiel do Evangelho inspirada no humor de Jesus. Rio de Janeiro: Record, 1995. p. 7-9.

ANDRADE, Solange Ramos de; COSTA, Daniel Lula. O Inferno de Dante e a simbologia do sétimo círculo. **Mirabilia**: Electronic Journal of Antiquity and Middle Ages, Espanha, n. 12, p.61-73, 2011. Semestral. ISSN: 1676-5818. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2011_01_04.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2013.

AQUINO, Felipe. **O demônio**: sim ou não? 2013. Disponível em: <<http://cleofas.com.br/o-demonio-sim-ou-nao-eb-parte-2/>>. Acesso em: 19 out. 2014.

AQUINO, São Tomás de. **Suma de Teología**: Edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España. 4. ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001. ISBN: 84-7914-277-4. Disponível em: <<http://www.obrascaticas.com/livros/Teologia/SumadeTeologia.pdf>>. Acesso em: 02 jun. 2013.

ARAÚJO, Felipe. **Irmãos Grimm**. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/biografias/irmaos-grimm/>>. Acesso em: 04 out. 2013.

ARRIGONI, Maria Teresa. Lúcifer confinado...na Divina Comédia. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. **Anais**. São Paulo: USP, 2008. p. 1 - 8. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/054/MARIA_ARRIGONI.pdf>. Acesso em: 14 out. 2014.

ASSIS, Machado de. **Notícia da atual literatura brasileira**: instinto de nacionalidade. 1873. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2014.

AZENHA, Conceição Aparecida Costa. O lugar do outro nas teorias sobre a aquisição da linguagem. **Inter-ação: Revista da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiânia**, Goiânia, v. 30, n. 2, p.249-266, 2005. Semestral. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/interacao/article/view/1311/1354>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

BARCELLOS, José Carlos. Literatura y teología: perspectivas teórico-metodológicas en el pensamiento católico contemporáneo. **Teología**, v. 93, p. 253-270, 2007.

_____, José Carlos. Literatura e espiritualidade: notas introdutórias. **Magis**: Rio de Janeiro, v. 45, p. 47-56, 2004.

_____, José Carlos. **Literatura e espiritualidade**: uma leitura de *Jeunes Années*, de Julien Green. 1. ed. Bauru: EDUSC, 2001. v. 1. 133 p.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BETTENCOURT, Dom Estêvão. O que são livros canônicos e livros apócrifos? **Pergunte e Responderemos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p.1-2, out. 1957a. Mensal. Disponível em: <http://www.pr.gonet.biz/kb_read.php?pref=htm&num=2299>. Acesso em: 23 set. 2014.

BETTENCOURT, Dom Estêvão. Por que as bíblias protestantes e católica diferem? **Pergunte e Responderemos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p.1-2, out. 1957b. Mensal. Disponível em: <http://www.pr.gonet.biz/kb_read.php?num=2297&pref=pdf&head=1>. Acesso em: 23 set. 2014.

BÍBLIA. Estudando a Palavra de Deus. São Paulo: FTD; Petrópolis: Vozes, 1995. 1215p.

BÍBLIA. Bíblia de Estudo Almeida. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006. 1728p.

BIER, Marilena Loss. **A criança e a recepção da literatura infantil contemporânea**: uma leitura de Ziraldo. 2004. 146 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2004.

BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. A carismatização da religião: uma consideração da diversidade religiosa por parte da teologia no Brasil. **Concilium** (Brasil), v. 354, p. 53-69, 2014a.

_____, Maria Clara Lucchetti. **Currículo do sistema currículo Lattes**. [Brasília], 18 ago. 2014b. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4787458A8>>. Acesso em: 03 set. 2014.

_____, Maria Clara Lucchetti. La carismatización de la religión: la diversidad religiosa que debe tener en cuenta la teología en Brasil. **Concilium** (Estella), v. 354, p. 53-72, 2014c.

_____, Maria Clara Lucchetti. Teologia e literatura: afinidades e segredos compartilhados. **Vida Pastoral**, São Paulo, v. 55, p. 3-8, 2014d.

_____, Maria Clara Lucchetti. The eucharist and the feminine body: real presence, transubstantiation, communion. **Modern Theology** (Print), v. 30, p. 366-383, 2014e.

BLOOM, Harold. **Anjos caídos**. Trad. Antonio Nogueira Machado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. 88p. Ilustrações de Bruno Liberati.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 159 p.

BORGES, Jorge Luis. O evangelho segundo são marcos. In: BORGES, Jorge Luis. **O informe de Brodie**. Tradução de: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia Das Letras, 2008. p. 78-84.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF, 5 out. 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 14 out. 2012.

BRASIL, Jornal do. **Jornada Mundial da Juventude reuniu 3,7 milhões de pessoas**: Balanço final da JMJ foi feito pelo arcebispo do Rio, Dom Orani Tempesta. 2013. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/jmj-2013/noticias/2013/07/30/jornada-mundial-da-juventude-reuniu-37-milhoes-de-pessoas/>>. Acesso em: 22 mar. 2014.

BROWN, Dan. **O código Da Vinci**. Rio de Janeiro: Sextante, 2004. 475p.

BUENO, Silveira. **Minidicionário da língua portuguesa**. São Paulo: FTD, 2000. 830 p.

CADEMARTORI, Lígia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Renata Bussolo. **A divina obra do Zé Diabo**. Orleans: Coan, 2007. 120p.

CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. São Paulo: E-books Brasil, 2002. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/alicep.html>>. Acesso em: 22 out. 2014.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. **Compêndio de literatura infantil**. 3.ed. São Paulo: IBEP, s.d.

CARVALHO, Leniran Rocha. O Diabo: artifício do bem na luta contra o mal. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA: PODER, CULTURA E DIVERSIDADE, 3., 2007, Caetité-ba. **Anais...** . Caetité-ba: Uneb, 2007. p. 1 - 4. Disponível em: <http://www.uesb.br/anpuhba/artigos/anpuh_III/leniran_rocha.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2013.

CATECISMO da Igreja Católica. 6.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1993. 744p.

CATÓLICA, Baixada. **Os 21 concílios ecumênicos**. 2011. Disponível em: <<http://baixadacatolica.blogspot.com.br/2011/11/os-21-concilios-ecumenicos-da-igreja.html>>. Acesso em: 19 out. 2014.

CATÓLICO, Portal. **O que são livros poéticos sapienciais?** 2014. Disponível em: <<http://portalcatico.org.br/portal/o-que-sao-livros-poeticos-sapienciais/>>. Acesso em: 29 set. 2014.

CHAVES, José Reis. **A face oculta das religiões**. São Paulo: Alvorada; Martin Claret, 2001. 183 p.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. 7. ed. São Paulo: Moderna, 2000. 287p.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. *Sou católico: vivo minha fé*. Brasília: Edições CNBB, 2007. 224p.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996. 176 p.

COUSTÉ, Alberto. **Biografia do diabo**: o diabo como a sombra de Deus na história. Tradução de Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1996.

CUNHA, Marcelo Carneiro da. **Ímpar**. 3.ed. Porto Alegre: Projeto, 2006. 136p.

CUNHA, Marcos Davi Duarte da. Os Povos do Mar: Expansões micênicas e suas estruturas através de outras fontes. **Nearco: Revista eletrônica de antiguidade**, Rio de Janeiro, n.7, p.114-124, sem data. Disponível em: <<http://www.nea.uerj.br/nearco/arquivos/numero7/7.pdf>>. Acesso em: 03 out. 2014.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura infantil**: teoria e prática. 13. ed. São Paulo: Ática, 1994. 176p.

DIETRICH, Luiz José. A formação do Antigo Testamento. In: **BÍBLIA. Nova Bíblia Pastoral**. São Paulo: Paulus, 2014. p.9-18.

DORÉ, Gustave. **Satan's Fall**. Disponível em: <<http://sequart.org/images/Gustave-Dore-illustration-of-Miltons-Satan-falling.jpg>>. Acesso em: 22 mar. 2014.

ESCOLA, Brasil. **Rei Luís XIV**. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/biografia/luis-sol.htm>>. Acesso em: 3 jun. 2014.

FAGUNDES, Antonio Augusto. **Mitos e lendas do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1992.

FELDMAN, Sérgio Alberto. A presença do Diabo no cotidiano medieval judaico: os ritos de passagem. **Revista Fênix**: Revista de História e estudos culturais, Uberlândia, v. 4, n. 2, p.1-14, 2007. Trimestral. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF11/ARTIGO.8.SECAO.LIVRE-Sergio.Alberto.Feldman.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2013.

FERRAZ, Salma. **As faces de Deus na obra de um ateu**: José Saramago. Juiz de Fora: UFJF; Blumenau: Edifurb, 2003. 234 p.

_____, Salma. **Currículo do sistema currículo Lattes**. [Brasília], 21 ago. 2014a. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4771694Z8>>. Acesso em: 04 set. 2014.

_____, Salma; LEOPOLDO, Raphael Novaresi (Org.). **Escritos Luciféricos**. Blumenau: Edifurb, 2014b. 294 p.

_____, Salma. O Bruxo do Cosme Velho decretou a morte do Diabo. **Linguagens**: Revista de Letras, Artes e Comunicação, Blumenau, v. 4, n. 1, p.2-26, 2010. Quadrimestral. ISSN: 1981-9943. Disponível em: <<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/2089/1396>>. Acesso em: 25 maio 2013.

_____, Salma. O Diabo na literatura para crianças. **Linguagens**: Revista de Letras, Artes e Comunicação, Blumenau, v. 1, n. 3, p.220-238, 2007. Quadrimestral. ISSN: 1981-9943. Disponível em: <<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/issue/view/127/showToc>>. Acesso em: 01 nov. 2010.

_____, Salma. O Diabo pede perdão: a redenção do Diabo por Saramago. In: FERRAZ, Salma. **As malasartes de Lúcifer: textos críticos de teologia e literatura.** Londrina: Eduel, 2012a. p. 189-223.

_____, Salma. **O quinto evangelista: o (des)evangelho segundo José Saramago.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999. 152p.

_____, Salma. Sem título (prólogo). In: FERRAZ, Salma. **As malasartes de Lúcifer: Textos críticos de Teologia e Literatura.** Londrina: Eduel, 2012b. p. 9.

FRANCISCO, Edson de Faria. Códices massoréticos: aspectos gerais. **Caminhando:** revista da faculdade de Teologia da Igreja Metodista, São Paulo, v. 6, n. 1, p.54-68, jan./jun. 2001. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistasims/index.php/CA/article/view/2284/2308>> . Acesso em: 19 out. 2014.

FRANCISCO, Portal São (Org.). **Index Librorum Prohibitorum.** Disponível em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/livros-proibidos/livros-proibidos-2.php>>. Acesso em: 05 abr. 2013.

FRANZ, Jaqueline Priscila dos Reis. O Diabo é o pai do rock: a imagética do mal na música estrangeira. In: FERRAZ, Salma (Org.). **As malasartes de Lúcifer: textos críticos de teologia e literatura.** Londrina: Eduel, 2012. p. 139-164.

FRYE, Northrop. **O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura.** Tradução de: Flávio Aguilar. São Paulo: Boitempo, 2004. 296 p.

GALVÃO, Wanessa. **Luis XIV da França:** biografia do Rei Sol. Disponível em: <<http://www.estudopratico.com.br/luis-xiv-da-franca-biografia-do-rei-sol/>>. Acesso em: 3 jun. 2014.

GASPARI, Silvana de. **Convergências literárias: as visões do Paraíso nos textos apócrifos de Enoque e Isaías e na Divina Comédia.** 2010. 263 f. Tese (Doutorado) – Centro de Comunicação e Expressão, Departamento de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, 2010. Disponível em: <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0408-T.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2013.

GEEFS, Guillaume. **Le génie du mal**. Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Chaire_Cathédrale_Liège_240809_03.jpg>. Acesso em: 22 mar. 2014.

GIORDANO, Oronzo. **Religiosidad Popular en la Alta Edad Media**. Madrid: Gredos, 1983.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Trad. António Feliciano de Castilho. São Paulo: E-Books Brasil, 2003.

GOOGLE. **Google**: imagens. Disponível em: <<http://www.google.com.br>>. Acesso em: 26 out. 2014.

GUAZZO, Francesco Maria. **Compendium maleficarum**. San Vicente: Editorial Club Universitario, 2001. Disponível em: <<http://leelibros.com/biblioteca/files/Descargar%20el%20Avance%20de%20Compendium%20maleficarum.pdf>>. Acesso em: 02 jun. 2013.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Cosacnaify, 2012. Tomo 1: 384 p. Tomo 2: 288p.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ILLANES, José Luis; SARANYANA, Josep Ignasi. **Historia de la Teología**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KÜNG, Hans. **On being a christian**. Trad. Edward Quinn. New York: Doubleday, 1976.

KUSCHEL, Karl-Josef. **Os escritores e as escrituras**: retratos teológico-literários. São Paulo: Loyola, 1999. 224 p.

LACHAPELLE, David. **American Jesus**. Fotografia pertencente à exposição American Jesus. Disponível em: <http://www.printed-editions.com/upload/standard/David_Lachapelle_American_Jesus_Archangel_Michael_Jackson_329.jpg>. Acesso em: 22 mar. 2014.

LAGO, Ângela. **De morte**. Belo Horizonte: RHJ, 1992.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2007. 190 p. (Fundamentos).

LEAL, Eliane Alves. Leandro Gomes de Barros e o Demônio logrado na Literatura de Cordel. **Espaço Acadêmico**, Maringá, n. 92, p.1-1, jan. 2009. Mensal. ISSN: 1519-6186. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/092/92leal.htm>>. Acesso em: 10 maio 2013.

LEÑERO, Vicente. **Evangelio de Lucas Gavilán**. México: Seix Barral, 1989. 317 p.

LÉVY-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. 2. ed. São Paulo: Nacional, Brasiliense, 1976.

LINS, Osman. **O Diabo na noite de natal**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005. 55 p. Ilustrações de Marilda Castanha.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. 13. ed. São Paulo: Brasiliense, 1976.

LOBATO, Monteiro. O Bom Diabo. In: LOBATO, Monteiro. **Histórias de Tia Nastácia**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 33-34. Ilustrações e capa de Manoel Victor.

MACHADO, Rodrigo Corrêa Matins; ROANI, Gerson Luiz. A escrita da leveza em Caím, de José Saramago. **Nau Literária: crítica e teoria de literaturas**, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p.1-12, jan./jun. 2012. Semestral. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/23854/22159>>. Acesso em: 14 out. 2014.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo Magalhães. **Currículo do sistema currículo Lattes**. [Brasília], 24 abr. 2014. Disponível em:

<<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4763054E9>>. Acesso em: 04 set. 2014.

_____, Antonio Carlos de Melo. **Deus no Espelho das Palavras: Teologia e Literatura em Diálogo**. 2 ed. São Paulo: Paulinas, 2009. 262p .

_____, Antonio Carlos de Melo. Narrativa religiosa e reescrita literária: um diálogo das ciências da religião com a literatura. **Religiões, Religiosidades e Diferenças Culturais**, Campo Grande, p.169-180, 2005.

_____, Antonio Carlos de Melo; CARVALHO, Paullina Lúcia Silva. O budismo literário de Jorge Luis Borges. **Numem** (UFJF), v. 16, p. 321-332, 2013a.

_____, Antonio Carlos de Melo. O sagrado na poesia e na religião. In: FERRAZ, Salma. **Pólen do Divino: textos de Teologia e Literatura**. Blumenau; Florianópolis: Edifurb; Fapesc, p. 33-48, 2011.

_____, Antonio Carlos de Melo. Religião: Árvore ou Rizoma? **Estudos de Religião**, São Paulo, v. 27, p. 59-67, 2013b.

MAIDEN, Iron. The number of the Beast. In: MAIDEN, Iron. **The number of the Beast**. Reino Unido; Estados Unidos: EMI; Capital Records, 1982.

MANO, Lucyanne. 1948: a morte de Monteiro Lobato. **Jornal do Brasil**. São Paulo, p. 1-1. 04 jul. 2008. Disponível em: <<http://www.jblog.com.br/hojenahistoria.php?itemid=9133>>. Acesso em: 26 jun. 2014.

MANOEL, Ivan Aparecido. Apresentação. In: MANOEL, Ivan Aparecido; ANDRADE, Solange Ramos de. **Tolerância e intolerância nas manifestações religiosas**. Franca: Unesp-FHDSS, 2010. p. 7-14.

MANZATTO, Antonio. Cristologia latino-americana. In: Ney de Souza. (Org.). **Temas de teologia latino-americana**. São Paulo: Paulinas, 2007, p. 25-65.

_____, Antonio. **Currículo do sistema currículo Lattes**. [Brasília], 1 set. 2014. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4708375A8>>. Acesso em: 04 set. 2014.

_____, Antonio. Notas para uma cristologia para o terceiro milênio. **Revista de Cultura Teológica**, São Paulo, n.31, p. 79-107, 2000.

_____, Antonio. **Teologia e Literatura**: uma reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado. São Paulo: Loyola, 1994. v. 1. 387p .

MAZIERO, Estefania; NIEDERAUER, Silvia Helena. Literatura infantojuvenil: dos contos de fadas às narrativas contemporâneas. **Disc. Scientia**: artes, letras e comunicação, Santa Maria, v. 10, n. 1, p.111-128, 2009. Disponível em: <<http://sites.unifra.br/Portals/36/artigos%20letras/artigos%20letras/literatura%20infanto%20juvenil.pdf>>. Acesso em: 06 nov. 2012.

MAZZARI, Marcus. Apresentação. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. São Paulo: Cosacnaify, 2012. p. 11-22.

MENDES, André. A complexização do objeto artístico: uma análise da obra de Angela Lago. **Aletria**: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v. 6, n. , p.139-146, 2006.

MILES, Jack. **Deus, uma biografia**. Tradução de: José R. Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MILTON, John. **Paraíso Perdido**. Trad. Antônio José de Lima Leitão. Brasil: Ebooksbrasil, 2006. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobebook/paraisoperdido.pdf>>. Acesso em: 05 ago. 2013.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Trad. Maria Helena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MORAL, Ricardo Piñero. **El olvido do diablo**. Salamanca (Espanha): Luso-Española de Ediciones, 2006.

NAVIS, Argo. **Helder da Rocha**. Disponível em: <<http://www.argonavis.com.br/helder.html>>. Acesso em: 04 out. 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo**. Covilhã: Lusosofia, 1997. 78 p. A data 1997 é referente ao texto-fonte para a presente edição traduzida, sendo que esta não informa o seu ano de publicação. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/nietzsche_friedrich_o_anticristo.pdf>. Acesso em: 10 maio 2013.

NOGUEIRA, Carlos Alberto Figueiredo. **O Diabo no imaginário cristão**. Bauru: EDUSC, 2000. 126 p. (Coleção História).

NUNES, Benedito. **Crivo de Papel**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999. 288 p.

NUTEL, Núcleo de Estudos Comparados entre Teologia e Literatura. **O que é o NUTEL?** Disponível em: <<http://teopoetica.sites.ufsc.br/sobre.php>>. Acesso em: 4 set. 2014.

O'GRADY, Joan. **Satã: o Príncipe das Trevas**. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercury, 1991. 189 p.

ONLINE, Enciclopédia Católica. **Aurelio Clemente Prudencio**. 2014. Disponível em: <http://ec.aciprensa.com/wiki/Aurelio_Clemente_Prudencio>. Acesso em: 23 out. 2014.

ONLINE, IHU (Org.). Hans Küng: Biografia. **IHU Online**: Revista do Instituto Humanista Unisinos, São Leopoldo, n. 240, p.1-1, 22 out. 2007. Semanal. Ano II. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1400&secao=240>. Acesso em: 18 abr. 2013.

ORÍGENES. **Tratado sobre os princípios**. São Paulo: Paulus, 2012. 336p.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Trad. Walter O. Schlupp. Petrópolis: Vozes, 2007.

PADOVESE, Luigi. **Introdução à Teologia Patrística**. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2004. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=VtK-4Ty1ZmoC&oi=fnd&pg=PA9&dq=patr%C3%ADstica&ots=v5B84MM7ou&sig=1VQmWLMYea15Z0nxjo21I71Q5To#v=onepage&q=patr%C3%ADstica&f=false>>. Acesso em: 09 set. 2013.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D.. **Literatura infantil**: voz de criança. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. 80 p. (Princípios).

PAPINI, Giovanni. **O Diabo**: apontamentos para uma futura diabolologia. Trad. Fernando Amado. Lisboa: Livros do Brasil, sem data. Coleção dois mundos. 280p.

PAZ, Noemí. **Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas**. Trad. Maria Stela Gonçalves. 10. ed. São Paulo: Cultrix; Pensamento, 1995.

PERRAULT, Charles. **Contos de mamã gansa**. São Paulo: L&PM Editores, 2012. 160p.

PINHEIRO, Vanessa Neves Riambau. **O trágico e o demoníaco em "O Evangelho Segundo Jesus Cristo", de José Saramago**. 2007. 95 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-graduação em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas, Departamento de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10789>>. Acesso em: 10 jun. 2010.

PLANCY, Jacques Collin de. **Dictionnaire Infernal**: répertoire universel. 6. ed. Paris: Henri Plon, 1863. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5754923d/f8.image>>. Acesso em: 30 maio 2013.

PONTES, Maria do Rosário. Charles Perrault e o seu tempo: a subversão simbólica nos Contes ou Histoires du temps passé. **Revista**

da Faculdade de Letras: Línguas e literaturas, Porto, v. 14, n. 2, p.443-466, jan./dez. 1997. Anual. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2768.pdf>>. Acesso em: 5 jun. 2014.

PRIEST, Judas. Deal with de Devil. In: PRIEST, Judas. **Angel of retribution**. Reino Unido; Estados Unidos: Sony Music, 2005.

PUC-SP, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. **I Jornada de Estudos do Grupo LERTE / IV Colóquio Latino Americano de Literatura e Teologia: Literatura e Teologia em Diálogos e Provocações**. 2012. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/coloquioeolit/apresentacao.html>>. Acesso em: 4 set. 2014.

QUEIROZ, Júlio de. Evolução da compreensão da escatologia no cristianismo. In: FERRAZ, Salma. **Pólen do Divino: textos de Teologia e Literatura**. Blumenau; Florianópolis: Edifurb; Fapesc, 2011. p. 16-32.

_____, Júlio de. O Acordo. In: QUEIROZ, Júlio de. **Perfume de Eternidade**. Florianópolis: Insular, 2006. p. 18-22.

RBS. **Monstrinhos voltam em campanha de educação da RBS**: vídeo foi lançado em primeira mão no Jornal do Almoço desta terça (11). 2013. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/rs/rbstvrs/noticia/2013/06/monstrinhos-voltam-em-campanha-de-educacao-da-rbs-confira-video.html>>. Acesso em: 26 out. 2014.

REIS, Elaine Cristina. **O Código da Vinci**: diálogos e ruídos entre teologia e literatura. 2008. 146 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0340-D.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2010.

REVERSO. **Fronde**. Disponível em: <<http://dicionario.reverso.net/frances-definicao/fronde>>. Acesso em: 3 jun. 2014.

ROCHA, Helder da. **A Divina Comédia**: poema épico de Dante Alighieri. 2014. Disponível em: <http://www.stelle.com.br/pt/index_comedia.html>. Acesso em: 14 out. 2014.

_____, Helder da. **Imagens do Inferno**. Disponível em: <http://www.stelle.com.br/pt/index_imagens.html>. Acesso em: 26 out. 2014.

RODARI, Gianni. **Gramática da Fantasia**. São Paulo: Summus, 1982.

ROSA, Luiz da. **Queria saber sobre o cativo na Babilônia**. Disponível em: <<http://www.abiblia.org/ver.php?id=5522#.UiEnBT-SzoY>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

SABBATH, Black. Black Sabbath. In: SABBATH, Black. **Black Sabbath**. Reino Unido: Vertigo, 1970.

SABINO, Fernando. **Com a graça de Deus**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1995. 265 p.

SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 176p.

_____, José. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 374 p.

SCHNEIDER, Reinhold. **Las casas vor Karl V**. Hamburg: Bürgers Taschenbücher, 1953

SESBOÛÉ, Bernard; GROSSI, Vittorino . Pecado original e pecado das origens: de santo Agostinho ao fim da Idade Média. In: SESBOÛÉ, Bernard et al. **O homem e sua salvação: séculos V - XVII**. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2010. p. 133-190.

SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. **O IV Concílio de Latrão: heresia, disciplina e exclusão**. Disponível em: <<http://www.ifcs.ufrj.br/~pem/html/Latrao.htm>>. Acesso em: 30 jul. 2014

SISTO, Celso. **A noiva do Diabo**. São Bento do Sul: Grifos, 2000. 22 p. (Histórias ao pé-do-ouvido). Ilustrações de Celso Sisto.

SOARES, Dionísio Oliveira. As influências persas no chamado judaísmo pós-exílico. **Revista Theos**: Revista de reflexão teológica da

Faculdade Teológica Batista de Campinas, Campinas, v. 5, n. 2, p.1-24, dez. 2009. Disponível em: <http://www.revistatheos.com.br/Artigos/Artigo_06_2_02.pdf>. Acesso em: 01 set. 2013.

SOTHE, Paulo. Karl-Josef Kuschel faz 60 anos: teologia em diálogo.

IHU Online: Revista do Instituto Humanista Unisinos, São Leopoldo, n. 249, p.1-1, 03 mar. 2008. Semanal. Ano VIII. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1603&secao=249>. Acesso em: 18 abr. 2013.

SOUZA, Carolina Fortes de. **Monteiro Lobato e a crítica social expressa na personagem Jeca Tatu**. 2012. 31 f. TCC (Graduação) - Curso de Pedagogia, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2012. Disponível em: <http://www.dfe.uem.br/TCC/Trabalhos_2012/CAROLINA_FSOUZA.PDF>. Acesso em: 26 jun. 2014.

SOUZA, Ronaldo Ventura. **O Jesus de Saramago e a Literatura que revisita Cristo**. 2007. 156 f. Dissertação (Mestre) - Curso de Pós-graduação em Literatura Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/>>. Acesso em: 10 jun. 2010.

TOV, Emanuel. **Textual Criticism of the Hebrew Bible**. Philadelphia: Fortress Press, 1992.

TUTIKIAN, Jane. **Fica ficando**. Erechim: Edelbra, 2007.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. Belzebu.com. In: VERÍSSIMO, Luis Fernando. **Orgias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. p. 136.

WELLS, Steve. **Drunk with blood: God's killings in the Bible**. S.i: Giordano Press, 2010. 386 p. Disponível em: <http://www.pdfarchive.info/pdf/W/We/Wells_Steve_-_Drunk_with_Blood.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2010. As páginas indicadas nas respectivas citações estão em conformidade com a versão eletrônica (PDF) do livro.

_____, Steve. **How many has God killed?: Complete list and estimated total (including Apocryphal killings)**. Disponível em:

<<http://dwindlinginunbelief.blogspot.com.br/2010/04/drunk-with-blood-gods-killings-in-bible.html>>. Acesso em: 17 maio 2013.

YUNES, Eliana Lucia Madureira. **Currículo do sistema currículo Lattes**. [Brasília], 20 ago. 2014a. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4783266A2>>. Acesso em: 03 set. 2014.

_____, Eliana Lucia Madureira. George de la Tour tinha razão: os livros têm luz própria. **EntreLetras** (Online), v. 5, p. 1, 2014b.

_____, Eliana Lucia Madureira. Literatura de fronteira: um caso sem ocaso (ou a escritura de Bartolomeu Campos de Queirós). **Textura** (Canoas), v. 29, p. 123-131, 2013.

_____, Eliana Lucia Madureira. O que é a ALALITE? Breve Entrevista com Eliana Yunes, atual presidente da Associação Latino Americana de Literatura e Teologia. **Revista Brasileira de Literaturas e Teologias. Dizer Deus na Literatura: a questão da linguagem teológica**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p.206-208, jul. 2011a. Semestral. Disponível em: <<http://www.teoliteraria.com/tlj/index.php/tlt/issue/view/2>>. Acesso em: 03 set. 2014.

_____, Eliana Lucia Madureira. Políticas de leitura: registro de memórias e apontamentos críticos. **Revista Observatório Itaú Cultural**, v. 17, p. 96-114, 2014c.

_____, Eliana Lucia Madureira. Tem diabo na Literatura Infantil e Juvenil? In: FERRAZ, Salma; LEOPOLDO, Raphael Novaresi (Org.). **Escritos luciféricos**. Blumenal: Edifurb, 2014d. p. 48-56.

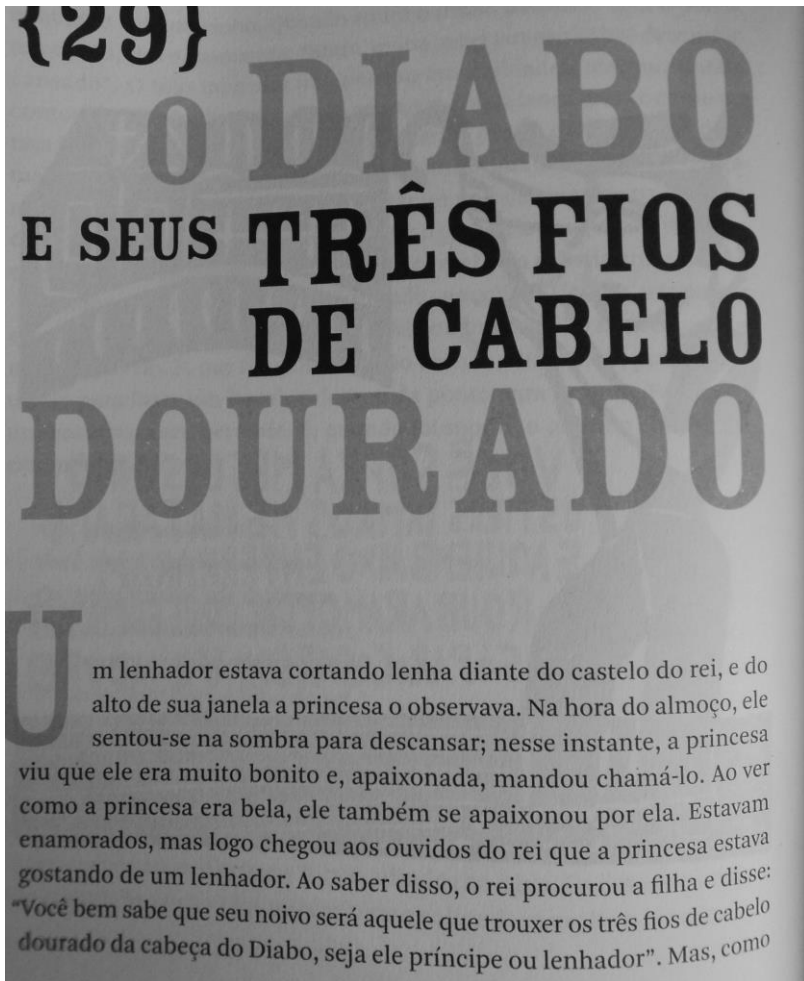
_____, Eliana Lucia Madureira. (Org.); ROCHA, Alessandro. (Org.); CARVALHO, Gilda (Org.) . **Teologias e Literaturas: considerações metodológicas**. São Paulo: Fonte Editorial, 2011b. v. 1. 162p .

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. Porto Alegre: Global, 1981.

_____, Regina; MAGALHÃES, Lígia Cademartori. **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação.** São Paulo: Ática, 1984.

_____, Regina. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. 181p.

ANEXO I – O Diabo e seus três fios de cabelo dourado



até então nenhum príncipe tinha tido tamanha coragem para conseguir tal feito, o rei pensava que um simples lenhador não o conseguiria jamais. A princesa ficou muito triste, porque muitos príncipes já haviam morrido tentando pegar os três fios de cabelo dourado do Diabo. Mas, como não via saída, contou ao lenhador o que seu pai dissera. O lenhador não se abalou e disse: “Eu vou conseguir. Seja fiel a mim até eu voltar. Partirei amanhã de manhã”.

No dia seguinte, o lenhador partiu ao encontro do Diabo e chegou a uma cidade grande. Na entrada da cidade, o guarda lhe perguntou de qual ofício entendia e o que sabia fazer. “Tudo”, respondeu ele. “Se sabe tudo, então cure nossa princesa, que nenhum médico no mundo conseguiu curar.” “Quando eu voltar”, respondeu ele. Então seguiu adiante e, quando chegou à outra cidade, também lhe perguntaram o que sabia fazer. “Tudo”, disse ele. “Então responda: por que nosso belo poço do mercado secou?”, perguntou o guarda. “Quando eu voltar”, respondeu, e seguiu viagem. Então encontrou uma figueira que estava secando, e ao lado dela um homem lhe perguntou o que sabia fazer. “Tudo”, respondeu. “Então responda: por que a figueira está morrendo e parou de dar frutos?” “Quando eu voltar”, respondeu o lenhador. Continuou andando e chegou a um rio em que havia um barqueiro, que o levou à outra margem e lhe perguntou o que sabia fazer. “Tudo”, respondeu ele. “Então me diga quando serei substituído e outro virá atravessar as pessoas para o outro lado.” “Quando eu voltar.”

Logo adiante, o lenhador chegou à entrada do inferno. Estava escuro e sinistro, mas o Diabo não se encontrava em casa, apenas a mulher dele. O lenhador então se dirigiu a ela e disse: “Bom dia, senhora Diabo, eu vim até aqui para pegar os três fios de cabelo dourado que estão na cabeça do seu marido. Também quero saber por que uma princesa não consegue se curar, por que um poço fundo do mercado secou, por que uma figueira parou de dar frutos e por que o barqueiro não pode parar

de trabalhar". A mulher levou um susto e respondeu: "Se o Diabo voltar e encontrar você aqui, vai devorá-lo, e os três fios dourados, então, você jamais vai conseguir. Mas você é tão jovem e, como estou com pena de você, vou ver se consigo salvá-lo". Assim, ela mandou o lenhador se esconder embaixo da cama, e, mal ele havia se deitado lá por um tempinho, o Diabo chegou em casa. Ele então começou a tirar a roupa, cumprimentou a mulher e perguntou a ela se estava tudo bem. Depois disse, desconfiado: "Estou sentindo, estou sentindo cheiro de carne humana, vou verificar!". "Mas o que você pensa que está cheirando?", disse a mulher. "Que cheiro é esse que você está sentindo? Você está resfriado e seu nariz sempre fica impregnado de cheiro de carne humana. Não vá me desarrumar a casa, acabei de varrer tudo." "Só quero ficar quietinho, estou cansado hoje, mas acho que você está me negando esse bocado."

O Diabo então se deitou na cama e mandou que a mulher também se deitasse ao seu lado. Não demorou a pegar no sono e começou primeiro a soprar, depois a roncar baixinho, e logo o ronco ficou tão forte que as vidraças tremiam. Quando a mulher viu que ele estava dormindo pesado, agarrou um dos fios dourados, arrancou-o e jogou-o embaixo da cama para o lenhador. O Diabo acordou, gritando: "Mas o que você está querendo, mulher? Por que está arrancando meu cabelo?". "Ai, sabe, eu tive um pesadelo e fiquei com muito medo", respondeu ela. "Mas o que você estava sonhando?" "Eu sonhei com uma princesa que estava morrendo de uma doença que médico algum conseguia curar." "E por que não tiram a rã branca que está debaixo da cama dela?", e com isso ele virou para o outro lado e voltou a dormir. Quando ouviu seu ronco, a mulher arrancou o segundo fio de cabelo dele e o jogou debaixo da cama. O Diabo se levantou num salto: "Mas o que é isso? Está ficando louca? Não para de arrancar meu cabelo!". "Ai, meu marido, eu sonhei que estava em frente a um grande poço do mercado, as pessoas se lamentavam porque não havia água e me pediam ajuda, e quando olhei para dentro era tão fundo que

senti uma tremenda tontura, então tentei me segurar e por isso me agarrei ao seu cabelo”, respondeu a mulher. “Bastava você dizer a eles para tirarem a pedra branca que está no fundo, agora me deixe em paz com esses seus sonhos.” Então ele se deitou e voltou a roncar como antes. A mulher então pensou: “Você tem de arriscar uma vez mais”, e, num ímpeto de coragem, arrancou o terceiro fio de cabelo dourado do marido e o jogou embaixo da cama. O Diabo acordou furioso e já estava pronto para fazer uma maldade, quando a mulher o acalmou e o beijou, dizendo: “São os sonhos ruins! Um homem me mostrava uma figueira que estava secando e se queixava de que ela não dava mais frutas, então eu quis sacudir a árvore, para ver se caía alguma fruta, e segurei no seu cabelo”. “Sacudir a árvore teria sido à toa, porque tem um rato que fica roendo suas raízes e, enquanto não o capturarem, ela estará perdida. Se o rato for morto, a árvore voltará a ficar verde e carregada de frutas. Agora, pare de me atormentar com esses seus sonhos. Eu quero dormir e, se você me acordar mais uma vez, eu vou dar uma bofetada na sua orelha.” A mulher temia a ira do Diabo, mas o pobre lenhador ainda precisava saber de uma coisa que só o Diabo sabia. Então, ela cutucou o nariz do marido e puxou-o para cima. O Diabo saltou da cama feito louco e deu-lhe uma bofetada tão forte na orelha que esta chegou a estalar. A mulher começou a chorar e disse: “Quer que eu caia na água? Um barqueiro me atravessou pela correnteza do rio, e quando chegamos à outra margem o barco bateu, fiquei com medo de cair e tentei me segurar no tronco onde se prende a corrente, aí sem querer agarrei o seu nariz”. “Por que você não prestou atenção? Ele faz isso sempre.” “O barqueiro se queixou para mim de que estava cansado porque ninguém vinha substituí-lo no trabalho e que seu trabalho não tinha fim.” “Ele precisa parar a primeira pessoa que quiser atravessar, entregar-lhe o remo nas mãos e dizer a ela que o entregue ao próximo que vier, assim terá ajuda e será liberado do trabalho. Mas os seus sonhos são curiosos, porque o que acontece com o barqueiro é

verdade, e todo o resto também. Agora, trate de não me acordar mais, porque senão eu não sei do que sou capaz de fazer com você. Já deve estar quase amanhecendo e eu ainda quero dormir.”

Depois que o lenhador ouviu tudo e o Diabo voltou a roncar, ele agradeceu à sra. Diabo e partiu. Quando encontrou o barqueiro, este logo lhe pediu a resposta. Então o lenhador disse: “Antes me leve à outra margem”. Ao chegarem do outro lado, ele explicou: “Você tem de entregar o remo ao primeiro que aparecer querendo atravessar, e este deve fazer o trabalho até que outra pessoa apareça para rendê-lo”. Depois disso, ele encontrou o homem da figueira que não dava frutos e disse-lhe: “Mate o rato branco que está roendo as raízes e ela voltará a dar frutas como antes”. “O que quer como recompensa?”, perguntou o homem. “Um regimento de infantaria”, respondeu o lenhador. Mal ele terminou a frase, um regimento já marchava atrás dele. Assim vai indo muito bem, pensou o lenhador, que logo chegou ao poço que havia secado e disse: “Tirem a pedra branca que está no fundo”. Então um homem desceu até o fundo e tirou a pedra. Assim que ele retornou, o poço voltou a se encher até a boca com água muito límpida. “O que quer como recompensa?”, perguntou o prefeito. “Um regimento de cavalaria”, respondeu ele. E, quando o lenhador passou pela entrada da cidade, um regimento de cavalaria já estava galopando atrás dele. Então ele chegou à outra cidade, onde a princesa estava doente e desenganada pelos médicos. “É só matarem a rã branca que está escondida debaixo da cama dela”. Assim que tiraram a rã, a princesa começou a melhorar e logo estava recuperada e corada. “O que quer como recompensa?”, perguntou o rei. “Quatro carroças carregadas de ouro”, respondeu o lenhador.

Finalmente o lenhador voltou para casa, seguido por seus regimentos de infantaria e de cavalaria e com quatro carroças carregadas de ouro, e levando consigo ainda os três fios de cabelo dourado. Mandou que todos aguardassem em frente ao portão de entrada do castelo, mas, se

ele desse um sinal, deveriam entrar rapidamente. Então procurou sua amada princesa, entregou os três fios de cabelo do Diabo ao rei e pediu a ele que cumprisse sua promessa e lhe entregasse a mão da princesa. O rei ficou muito surpreso e alegrou que os três fios certamente tinham seu valor, mas teria de repensar se entregava a princesa. Ao ouvir isso, o lenhador foi até a janela e assobiou. Imediatamente, os regimentos de infantaria e de cavalaria e as quatro carroças com o ouro marcharam adiante e se apresentaram. “Senhor rei”, disse o lenhador, “olhe aqui, estes são os homens que eu trouxe comigo e aquela é a minha riqueza, nas carroças carregadas de ouro. Não gostaria de me entregar a mão da princesa?” O rei ficou surpreso e disse: “Sim, de coração”. Assim, os dois se casaram e viveram felizes.

Por isso, quem não teme o Diabo pode arrancar-lhe os cabelos e conquistar o mundo.

ANEXO II – O ferreiro e o Diabo

{81}
O FERREIRO
E O DIABO

Era uma vez um Ferreiro que vivia esbanjando dinheiro e festejando muito, e passados alguns anos ele acabou sem nenhum tostão no bolso. Para que vou ficar me torturando neste mundo?, pensou, e entrou na floresta atrás de uma árvore para se enforcar. Assim que enfiou o pescoço no laço, um homem com uma longa barba branca e um livro grande nas mãos surgiu de trás da árvore. “Ouça, Ferreiro”, disse ele, “escreva seu nome no grande livro e você passará muito bem durante dez anos, mas passado esse tempo eu virei buscá-lo e você será meu.” “Quem é você?”, perguntou o Ferreiro. “Sou o Diabo.” “O que você consegue fazer?” “Consigo ficar tão alto quanto um pinheiro e tão pequeno quanto um ratinho.” “Então faça isso para eu ver”, disse o Ferreiro, e o Diabo ficou do tamanho de um pinheiro e em seguida do tamanho de um rato. “Está certo, me passe o livro que vou me inscrever”, disse o Ferreiro.

Depois que ele tinha assinado, o Diabo disse: “Vá para casa e encontrará baús e caixas cheias, e, por não ter dificultado as coisas, eu lhe farei uma visita durante esse tempo”. O Ferreiro voltou para casa e todos os bolsos, baús e caixas estavam repletos de moedas de ouro; ele podia gastar quanto quisesse que elas nunca se esgotavam ou diminuía. Assim, retomou sua vida de prazeres, convidava seus amigos e era a pessoa mais feliz do mundo. Depois de alguns anos o Diabo apareceu, como prometido, viu como andavam seus negócios e ao se despedir deu-lhe de presente uma sacola de couro, dizendo que quem entrasse nele não poderia mais sair, só sairia quando o Ferreiro autorizasse. O Ferreiro divertiu-se bastante com ele, mas passados dez anos o Diabo voltou e disse: “O tempo passou e agora você é meu, prepare-se para viajar”. “Está certo”, disse o Ferreiro, e pendurou sua sacola de couro nas costas e partiu com o Diabo. Quando chegaram à floresta, ao lugar em que ele iria se enforcar, ele disse: “Tenho de ter certeza de que você é mesmo o Diabo, então fique alto como um pinheiro e pequeno como um rato”. O Diabo concordou e, assim que se transformou num rato, o Ferreiro o prendeu na sacola, depois cortou um galho de uma árvore e espancou a sacola sem parar. O Diabo gritava de dar dó, corria de lado a outro dentro da sacola, mas de nada adiantava, não conseguia sair de jeito nenhum. Finalmente, o Ferreiro disse que iria soltá-lo se, em troca, ele lhe desse a página em que estava escrito seu nome. O Diabo se recusou, mas por fim teve de concordar; então arrancou a página do livro e voltou para o inferno, furioso por ter sido enganado e ainda por cima por ter apanhado.

O Ferreiro também voltou para sua serralheria e continuou gozando a vida enquanto Deus quis, até que finalmente adoeceu e, percebendo que iria morrer logo, pediu que colocassem junto a ele em seu caixão dois pregos afiados e compridos e um martelo, o que de fato foi feito. Quando morreu e chegou à porta do céu, ele bateu, mas o apóstolo Pedro não quis abrir, por ele ter vivido mancomunado com o Diabo. Ao ouvir isso, o

Ferreiro deu meia-volta e foi até a porta do inferno. Mas o Diabo também se recusou a deixá-lo entrar, alegando que não o queria ali e que ele só iria causar confusão. O Ferreiro, muito bravo, começou a fazer tanto barulho diante do portão do inferno que um diabinho ficou curioso e abriu um pouquinho o portão para poder ver o que ele estava aprontando, mas o Ferreiro agarrou seu nariz e o pregou no portão com um dos pregos que levava consigo. O diabinho começou a berrar feito um leão na relva e acabou atraindo outro diabinho ao portão, que também espichou a cabeça para fora; o Ferreiro, que estava alerta, capturou mais esse pela orelha e o pregou ao lado do primeiro. Os dois começaram a fazer tamanha gritaria que o velho Diabo foi ver pessoalmente o que estava se passando. Quando viu os dois diabinhos pregados no portão, ficou tão enfurecido com tal maldade que começou a chorar; e, saltando de um lado para o outro, resolveu correr até o céu e procurar o bom Deus para lhe pedir que aceitasse o Ferreiro ali, que desse um jeito e fizesse o que estava querendo, porque ele estava pregando os diabinhos pelo nariz e pela orelha e que ele, o Diabo, não era mais o dono do inferno. Se o bom Deus e o apóstolo Pedro quisessem se livrar do Diabo, teriam de aceitar o Ferreiro no céu, onde ele está até agora, sentado na maior paz, mas como foi que os dois diabinhos se soltaram eu não sei dizer.

ANEXO III – O irmão fuliginoso do Diabo

{14} O IRMAO FULIGINOSO DO DIABO

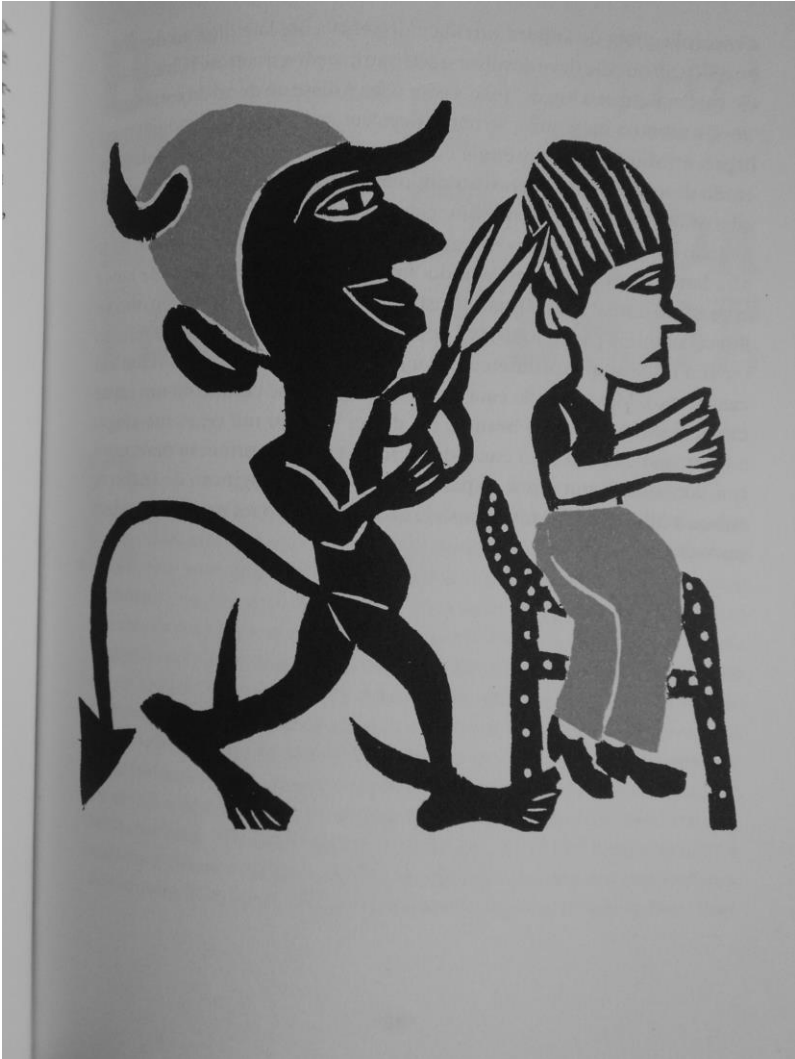
Um soldado saído do exército não tinha como se sustentar e já não sabia mais o que fazer. Saiu caminhando e entrou na floresta e, depois de ter andado por algum tempo, deparou-se com um homenzinho que, na verdade, era o Diabo. O homenzinho disse a ele: "O que está lhe faltando? Você está com uma cara tão triste!". O soldado respondeu: "Estou com fome e não tenho dinheiro". E o Diabo disse: "Se você morar na minha casa e for meu criado, terá o suficiente pelo resto da vida; você tem de me servir durante sete anos, depois disso será livre novamente. Mas lhe digo uma coisa: você não vai poder se lavar, se pentear, se barbear, cortar as unhas, cortar os cabelos ou limpar os olhos". O soldado respondeu: "Está bem, que assim seja!", e acompanhou o homenzinho, que o levou diretamente para o inferno. Lá, disse-lhe o que ele devia fazer: atizar o fogo sob os caldeirões onde estavam os homens maus, os assados do inferno; manter a casa em ordem; levar a sujeira varrida para trás da porta e sempre cuidar para que tudo estivesse organizado; mas ele não deveria jamais olhar para dentro dos caldeirões, senão se daria mal. O soldado disse: "Está bem, cuidarei de tudo". Então

o Diabo saiu para suas andanças, e o soldado pegou no batente: atçou o fogo, varreu o chão e jogou a sujeira varrida para trás da porta. Quando o velho Diabo voltou e viu que estava tudo bem, ficou satisfeito e saiu mais uma vez. O soldado então olhou em volta com mais atenção e viu todos aqueles caldeirões espalhados pelo inferno com um fogo poderoso embaixo deles, e podia-se ouvir como lá dentro as coisas cozinhavam e fritavam. Ele daria tudo para olhar lá dentro, mas isso lhe fora estritamente proibido; por fim ele não conseguiu mais se conter, foi até o primeiro caldeirão, levantou a tampa um pouquinho e olhou para dentro. Lá estava seu antigo sargento: “Aha! Espertalhão”, disse ele, “é aqui que eu o encontro! Você me pegou e agora eu peguei você!”, e deixou a tampa cair rapidamente, atçou o fogo e colocou ainda mais lenha. Depois foi até o segundo caldeirão, levantou um pouco a tampa e olhou para dentro. Lá estava seu subtenente: “Aha! Espertalhão, é aqui que eu o encontro! Você me pegou, agora eu peguei você!”, abaixou a tampa e pegou mais um pedaço de lenha para aumentar bastante o fogo. Então ele quis ver quem estava no terceiro caldeirão, e não era ninguém menos que seu general: “Aha! Espertalhão, é aqui que eu o encontro! Você me pegou, agora eu peguei você!”, buscou o fole e fez com que o fogo do inferno queimasse ainda mais forte debaixo do caldeirão. E assim o soldado prestou serviço no inferno durante sete anos; não se lavou, não se penteou, não se barbeou, não cortou as unhas, não cortou o cabelo e não tirou a água dos olhos. Os sete anos passaram tão rápido que ele tinha a impressão de que não haviam sido mais que seis meses. E, quando o tempo terminara, o Diabo veio e lhe disse: “Então, João, o que você fez?”. “Eu aticei o fogo debaixo dos caldeirões, varri e coloquei a sujeira atrás da porta.” “Mas você também olhou dentro dos caldeirões; a sua sorte é que você ainda colocou mais lenha, senão a sua vida estaria perdida. Agora o seu tempo aqui acabou, você quer voltar para casa?” “Sim”, disse o soldado, “eu gostaria muito de ver o que o meu pai anda fazendo em casa.” Então o

Diabo disse: "Para você receber o pagamento merecido, pegue a sua mochila, encha-a com a sujeira varrida e leve-a para casa. Vá sem se lavar e sem se pentear, com os cabelos e a barba compridos, com unhas não cortadas e com olhos embaçados, e quando lhe perguntarem de onde você veio você deve dizer: do inferno; e quando lhe perguntarem quem você é, você deve dizer: o irmão fuliginoso do Diabo, e também o meu rei". O soldado ficou quieto, não disse nada e fez o que o Diabo dissera, mas não estava nada satisfeito com seu pagamento.

Quando ele estava novamente no mundo, dentro da floresta, tirou a mochila das costas para esvaziá-la; mas, quando a abriu, a sujeira tinha se transformado em ouro puro. Ao ver isso, ele ficou muito contente e entrou na cidade. O dono da estalagem estava diante de sua propriedade e, ao ver o soldado se aproximando, assustou-se, pois João estava com uma aparência terrível, pior que um espantalho, e ele perguntou: "De onde você vem?". "Do inferno." "Quem é você?" "O irmão fuliginoso do Diabo, e também o meu rei." O dono da estalagem não queria que ele entrasse, mas, quando João lhe mostrou o ouro, foi até a porta e a abriu pessoalmente, deixando-o entrar. João recebeu o melhor quarto e foi muito bem servido; comeu e bebeu até se fartar, mas não se lavou e não se penteou, como o Diabo lhe havia dito, e por fim recolheu-se para dormir. O dono da estalagem, porém, não conseguia pensar em outra coisa, a mochila cheia de ouro estava diante de seus olhos e não lhe dava sossego. Assim, durante a noite, ele foi até quarto de João e a furtou.

Na manhã seguinte, quando João se levantou e quis pagar ao dono da estalagem para continuar a viagem, percebeu que sua mochila havia sumido. Mas ele logo se acalmou, lembrando-se de que tinha sido infeliz sem ter culpa, deu meia-volta e foi direto para o inferno; lá, queixou-se ao Diabo, pedindo-lhe que o ajudasse. O Diabo disse: "Sente-se, vou lavar, pentear e barbear você, cortar o seu cabelo e as suas unhas, e vou limpar os seus olhos". Quando tinha terminado, ele deu a João novamente



a mochila cheia de sujeira varrida e disse: “Vá até lá e diga ao dono da hospedaria que ele deve devolver o seu ouro, senão eu vou até lá buscá-lo e ele vai ficar em seu lugar”. João assim o fez e disse ao dono da estalagem: “Você roubou o meu ouro, se não o devolver, vai para o inferno em meu lugar, e vai ter uma aparência como a minha”. O dono da estalagem então devolveu o ouro, acrescentando mais um pouco e pedindo que ele guardasse segredo sobre o acontecido. João agora era um homem rico.

João se pôs a caminho da casa de seu pai, comprou um jaleco de linho barato e ficou perambulando, fazendo música, pois isso ele havia aprendido com o Diabo quando estava no inferno. Havia, porém, um velho rei naquele país e João teve de tocar para ele. O rei ficou tão feliz ao ouvir a música que prometeu dar a João a mão da filha mais velha em casamento. Mas, quando esta ouviu que teria de se casar com um rapaz tão ordinário, de jaleco branco, ela disse: “Prefiro mil vezes me afogar a fazer isso”. Então o rei concedeu a João a mão da princesa mais nova, que concordou, por amor ao pai. Assim, o irmão fuliginoso do Diabo recebeu a filha do rei como esposa e, quando o velho rei morreu, recebeu também o reino todo.

ANEXO IV – O Diabo da farda verde

O {15} DIABO DA FARDA VERDE

Era uma vez três irmãos e o mais novo sempre era rejeitado pelos dois mais velhos. Quando estes decidiram sair mundo afora, disseram ao caçula: “Não precisamos de você, pode seguir seu caminho sozinho”. Assim, deixaram-no, e ele então se pôs a caminho totalmente só. Ao se aproximar de uma imensa campina, o rapaz percebeu o quanto estava faminto. Havia um círculo de árvores perto dali, onde ele se sentou e começou a chorar. De repente, ele escutou um rugido e, quando olhou para cima, deu de cara com o Diabo, que trajava uma farda verde e ostentava um casco de cavalo no lugar de um dos pés. O Diabo então disse: “O que é que o aflige, por que você está chorando?”. Ele então se lamentou, relatando ao Diabo a situação de penúria em que se encontrava: “Meus irmãos me rejeitaram”. O Diabo respondeu: “Eu o ajudarei. Vista esta farda verde, os bolsos dela estão sempre repletos de dinheiro. Você pode dispor desse dinheiro sempre que quiser, mas

com uma condição: por sete anos você não deve se lavar, nem pentear os cabelos, nem rezar. Se morrer durante esses sete anos, você pertencerá a mim; se viver, no entanto, estará livre e será rico pelo resto da vida". A necessidade impeliu o rapaz a aceitar a oferta do Diabo. Este então tirou a farda verde e ele a vestiu, e assim que enfiou as mãos nos bolsos percebeu que estavam cheios de dinheiro.

Assim, ele seguiu mundo afora com sua farda verde. O primeiro ano foi bom, tudo o que desejava ele podia pagar com seu dinheiro e ainda tinha uma aparência bastante humana. O segundo ano foi pior, seus cabelos tinham crescido tanto que já não dava para reconhecê-lo, e, por causa de sua aparência repugnante, ninguém queria lhe dar hospedagem. Quanto mais o tempo passava, pior se tornava seu aspecto. Mas, por todos os lugares por onde passava, ele dava muito dinheiro aos pobres, para que rezassem por ele, e pedissem para que ele não morresse nesses sete anos e caísse nas mãos do Diabo. No quarto ano, ele chegou a uma estalagem, cujo proprietário também não quis acolhê-lo. O rapaz então tirou um maço de dinheiro dos bolsos e pagou adiantado, e assim finalmente conseguiu um quarto. À noite, ele ouviu no quarto ao lado alguém se lamentando em altos brados. Ele foi até o quarto e se deparou com um velho, que, ao vê-lo, disse-lhe para ir embora, pois ele não poderia ajudá-lo mesmo. O jovem então perguntou o que havia acontecido. O velho respondeu que não tinha dinheiro e que devia uma grande soma ao proprietário da estalagem, que o mandara prender até que ele pagasse a conta. O rapaz da farda verde então disse: "Se isso é tudo, dinheiro eu tenho o suficiente, vou pagar a sua conta", e então libertou o prisioneiro.

O velho, que tinha três lindas filhas, disse ao rapaz que ele deveria acompanhá-lo e que, como retribuição, poderia desposar uma das jovens. No entanto, quando chegaram à casa do velho e a filha mais velha o viu, ela gritou que jamais se casaria com alguém tão horroroso, que tinha perdido a

forma humana e que mais se parecia com um urso. A segunda também se negou, dizendo que preferia sair pelo vasto mundo. A mais nova, porém, disse: "Querido pai, por você ter feito uma promessa e por ele tê-lo ajudado num momento de necessidade, eu também lhe serei obediente". O rapaz da farda verde então tirou um anel do dedo, quebrou-o ao meio, deu uma metade a ela e ficou com a outra. Na metade que deu à jovem, ele escreveu seu nome e na sua metade escreveu o nome dela, dizendo que ela deveria guardar bem a metade do anel. Ele ficou algum tempo por lá e depois disse: "Agora preciso me despedir, ficarei fora por três anos e, durante esse período, você deverá me ser fiel. Findo o prazo, eu voltarei e então celebraremos o nosso casamento. Mas, se eu não voltar no prazo de três anos, você estará livre, pois eu terei morrido. Mas reze por mim, para que Deus me presenteie com a vida".

Durante os três anos, as irmãs mais velhas caçoaram à vontade da mais nova, dizendo que ela teria de desposar um urso, que ela não era capaz de conseguir nem um ser humano de verdade. A jovem, no entanto, ficava calada, pensando que lhe cabia obedecer ao pai, que o que tivesse que ser, seria. Enquanto isso, o rapaz da farda verde andava pelo mundo e com frequência enfiava as mãos nos bolsos e comprava para a noiva o que de mais belo seus olhos avistassem; não praticava o mal, mas fazia o bem onde podia, e dava dinheiro aos pobres, pedindo que rezassem por ele. Deus então lhe concedeu a graça de deixar passar esses três anos mantendo-o vivo e saudável. Passado esse tempo, ele voltou à campina e sentou-se debaixo do círculo de árvores. Então ouviu novamente um tremendo rugido, e o Diabo surgiu, venenoso e grunhindo; ele atirou no chão a velha farda do rapaz e exigiu de volta a sua verde. O rapaz então retirou feliz a farda verde e a entregou ao Diabo. Finalmente ele estava livre e rico para sempre. Então seguiu para casa, lavou-se e se arrumou, e depois partiu para se encontrar com sua noiva. Ao chegar ao portão, encontrou o pai dela, cumprimentou-o e declarou ser o noivo da filha.

O velho não o reconheceu e não quis acreditar nele. O rapaz então entrou na casa para falar com a noiva, que também não quis acreditar nele. Ele a seguir perguntou se ela ainda tinha a metade do anel. Ela disse que sim e foi buscá-la. Ele então tirou sua metade e a encostou na segunda metade, e as duas se encaixaram perfeitamente, e estava claro que ele não poderia ser ninguém mais a não ser seu noivo. E, como ela agora viu que se tratava de um belo homem, ficou muito feliz e se enamorou dele. Então foi celebrado o casamento. As duas irmãs, porém, ficaram furiosas pelo fato de terem perdido sua chance e, no dia do casamento, uma delas se afogou e a outra se enforcou. À noite, ouviu-se um tremendo rosnado, seguido de batidas na porta. Quando o noivo abriu a porta, viu o Diabo na farda verde, que lhe disse: "Está vendo? Agora consegui duas almas no lugar da sua!".

ANEXO V – O Diabo e sua avó

{39} U

DIABO
E SUA AVÓ

Em uma grande guerra, o rei pagava a seus soldados um soldo tão baixo que não dava para eles sobreviverem com o dinheiro. Três soldados então uniram-se e planejaram fugir. Um deles disse aos outros: “Se desertarmos e formos pegos, seremos condenados à forca; como vamos fazer isso?”. Um dos outros respondeu: “Logo ali adiante existe um imenso milharal; se nos escondermos dentro dele ninguém nos achará, o senhor não entra ali”. E foi o que fizeram. Durante dois dias e duas noites, esconderam-se no meio do milharal, mas ficaram com tanta fome que quase morreram, pois não podiam sair dali. Então disseram: “De que nos adiantou desertar, se agora vamos ter uma morte miserável no meio do milharal?”. Nisso, um dragão flamejante sobrevoou o milharal e, vendo os três ali deitados, perguntou: “O que vocês três estão fazendo aí, no meio do milharal?”. E eles responderam: “Somos soldados desertores, não tínhamos mais condições de sobreviver no exército

com o soldo que nos pagavam e agora concluímos que vamos morrer de inanição aqui dentro, já que o exército está por todos os lados e nós não temos por onde escapar”. “Se aceitarem me servir por sete anos”, propôs o dragão, “eu atravessarei o exército com vocês e ninguém conseguirá pegá-los.” “Não temos escolha”, disseram eles, conformados com a opção. Então o dragão ergueu-os com suas garras, abrigou-os debaixo das asas e transportou-os com segurança pelos ares, atravessando as fileiras do exército. Depois depositou-os novamente em terra. Acontece que o dragão era o próprio Diabo, que lhes entregou um pequeno chicote, dizendo que bastava chicotearem o ar com ele para conseguirem tanto dinheiro quanto quisessem, e depois acrescentou: “Com isso vocês poderão ser grandes senhores e andar de carruagem, mas, passados sete anos, vocês me pertencerão”, e entregou-lhes um livro, que todos tiveram de assinar. “Quando chegar a hora”, disse o Diabo, “eu lhes proporei uma charada, e se vocês conseguirem decifrá-la estarão livres de minha posse.” Dito isso, o dragão alçou voo, enquanto os três seguiram com seus chicotes e, tendo tanto dinheiro quanto poderiam desejar, encomendaram roupas finas de nobres e saíram mundo afora. Onde quer que se encontrassem, viviam em júbilo e magnificência, andavam a cavalo e de carruagem, comiam e bebiam do melhor, e os sete anos se passaram rapidamente. Quando o tempo deles já estava acabando, os soldados ficaram assustados e receosos; dois deles estavam bem angustiados, mas o terceiro encarava tudo com menos preocupação e disse: “Irmãos, não tenham medo, quem sabe não conseguimos decifrar a charada?”. E quando estavam assim, juntos, uma velha senhora aproximou-se deles e perguntou por que estavam assim tão abatidos. “O que isso lhe interessa? A senhora não tem como nos ajudar mesmo.” “Quem sabe, acho que deviam me contar.” Então eles lhe contaram que haviam servido ao Diabo por quase sete anos, e que em troca ganharam rios de dinheiro, mas que haviam assinado um contrato segundo o qual, passados sete

anos, passariam a pertencer ao Diabo, caso não conseguissem decifrar uma charada que ele lhes proporia. A velha senhora então disse: "Se querem que eu os ajude, um de vocês terá de entrar na floresta, onde encontrará um despenhadeiro que se parece com uma casinha". Os dois desanimados pensaram que isso não lhes serviria de nada e pararam em frente à floresta, mas o terceiro, jovial, embrenhou-se na mata e encontrou tudo aquilo que a mulher havia descrito. Dentro da casinha estava uma velhinha da idade da pedra que era a avó do Diabo, e que perguntou ao visitante de onde ele vinha e o que desejava. O soldado então contou-lhe em todos os detalhes e, como ele era uma pessoa muito bonita, ela ficou com pena e ergueu uma grande pedra. "Fique sentado bem quietinho debaixo da pedra; quando o dragão chegar, eu perguntarei a ele sobre a charada." À meia-noite, o dragão chegou e quis jantar. Sua avó pôs a mesa e serviu-lhe comida e bebida, ele ficou satisfeito, e os dois comeram e beberam juntos. Ela então perguntou-lhe como tinha sido o dia e quantas almas ele tinha conquistado. "Eu ainda tenho três soldados, eles me pertencem", respondeu ele. "Sim, três soldados", disse ela, "que ainda lhe podem escapar." O Diabo então respondeu, irônico: "Esses com certeza serão meus, eu lhes proporei uma charada que eles jamais decifrarão". "Que charada é essa?", ela quis saber. "Eu vou lhe contar: no grande mar do Norte encontra-se um macaco morto, este será o assado deles; e a costela de uma baleia, esta será a colher de prata; e a pata de um cavalo velho, esta será taça de vinho deles." Dito isso, o Diabo foi dormir. A velha avó levantou a pedra e, deixando sair o soldado, disse-lhe: "Espero que você tenha prestado atenção a tudo que foi dito". "Sim", respondeu ele, saindo rapidamente pela janela, por outro caminho, para que o Diabo não notasse a presença dele, e seguiu para se reunir aos dois companheiros. Quando os encontrou, contou-lhes o que havia escutado e que agora eles poderiam decifrar o que nenhuma outra alma tinha podido adivinhar. Então todos ficaram alegres e contentes e, bramindo o chicote,

juntaram dinheiro em abundância. Quando os sete anos tinham se completado, o Diabo aproximou-se deles com o livro, apontou para as assinaturas e disse: "Agora vou levá-los comigo para o inferno, lá vocês receberão uma refeição e, se adivinharem que tipo de assado eu lhes servirei, poderão sair livres e eu deixarei que fiquem com o chicote". O primeiro soldado então começou: "No grande mar do Norte encontra-se um macaco morto, este deverá ser o assado". O Diabo ficou irritado, grunhiu, hm!, hm!, hm!, e perguntou ao segundo: "E o que usarão como colher?". E ele respondeu: "A costela de uma baleia será a nossa colher de prata". O Diabo fez uma careta e, resmungando de novo três vezes, hm!, hm!, hm!, disse ao terceiro: "E o que será a sua taça de vinho?". "A pata de um cavalo velho será a nossa taça de vinho." Então o Diabo alçou voo e foi embora dali, deixando-os em paz, já que não tinha mais nenhum poder sobre eles. Os três soldados ficaram com o chicote e com ele fizeram aparecer tanto dinheiro quanto quiseram, e viveram satisfeitos até o fim de suas vidas.

ANEXO VI – Os animais do Senhor e do Diabo

OS ANIMAIS DO {62} SENHOR E DO DIABO

O Senhor Deus havia criado todos os animais e escolhera os lobos para lhe servirem de cães. Mas Ele se esquecera de criar a cabra. Então o Diabo apumou-se, querendo criar também, e a seguir fez as cabras, que tinham belas caudas longas e finas. Quando elas iam pastar, costumavam ficar com os rabos presos nas sebes espinhentas, e o Diabo tinha de ficar entrando no espinheiro para desembaraçá-las, não sem grandes dificuldades. Isso acabou por irritá-lo e ele decidiu morder fora os rabos de todas as cabras, como ainda se pode ver hoje em dia pelos toquinhos de rabo que elas têm.

Agora ele deixava que elas fossem pastar sozinhas, mas ocorreu que o Senhor Deus estava assistindo e viu quando elas se puseram a devorar completamente uma árvore frutífera, depois acabaram com os nobres parreirais e ainda destruíram outras plantas delicadas. Isso O afligiu tanto que Ele, em sua bondade e misericórdia, convocou seus lobos para



que se pusessem a estraçalhar as cabras que iam ali pastar. Quando o Diabo se deu conta disso, foi logo confrontar o Senhor: "As suas criaturas destruíram as minhas". E o Senhor respondeu: "Por que você tinha de criar coisas que causam danos?". O Diabo respondeu: "Eu fui compelido a fazer isso. Do mesmo modo como o meu pensamento é dirigido para o mal, aquilo que eu crio não poderia ser de outra natureza, e você vai me pagar caro pelos prejuízos". "Eu pagarei assim que as folhas caírem dos carvalhos, então venha e o seu dinheiro estará pronto e contado." Quando as folhas do carvalho já tinham caído, o Diabo chegou e exigiu o que lhe era devido. Mas o Senhor disse: "Ao lado da igreja de Constantinopla há um carvalho bem alto que ainda conserva todas as suas folhas!". Bramindo e praguejando, o Diabo se mandou dali, saindo à procura do carvalho. Vagou sem rumo pelos desertos durante seis meses antes de encontrá-lo, e quando voltou todos os carvalhos já estavam novamente cobertos de folhas verdes. Assim, ele não teve opção a não ser esquecer sua indenização e, cheio de raiva, arrancou fora os olhos de todas as cabras restantes, substituindo-os por seus próprios olhos.

É por isso que todas as cabras têm olhos de Diabo e tocos como rabo, e o Diabo gosta de assumir a forma delas.

ANEXO VII – Tabela com o número de mortes na Bíblia extraída do *blog* de Steve Wells (2013) e em conformidade com as atualizações feitas pelo autor na 2ª edição de *Drunk with blood: god's killings in the Bible*

How many has God killed?
Complete list and estimated total (including Apocryphal killings)

Killing Event	Reference	Bible's Number	Estimate
1 The Flood of Noah	Gen 7:23		20,000,000
2 Abraham's war to rescue Lot	Gen 14:17-19		1,000
3 Sodom and Gomorrah	Gen 19:24		2,000
4 Lot's wife	Gen 19:26	1	1
5 While they were sore, Dinah's brethren slew all the males	Gen 34:1-31, Judith 9:2-3	2	1,000
6 Er for being wicked in the sight of the Lord	Gen 38:7	1	1
7 Onan for spilling his seed	Gen 38:10	1	1
8 A seven year worldwide famine	Gen 41:25-54		70,000
9 There will be blood: The first plague of Egypt	Ex 7:15-27, Wis 11:7-8		10,000
10 The seventh plague: hail	Ex 9:25		300,000
11 Firstborn Egyptian children	Ex 12:29-30		500,000
12 The Lord took off their chariot wheels	Ex 14:8-26	600	5,000

13	Amalekites	Ex 17:13		1,000
14	Who is on the Lord's side?: Forcing friends and family to kill each other	Ex 32:27-28	3,000	3,000
15	Aaron's golden calf	Ex 32:35		1,000
16	God burns Aaron's sons to death for offering "strange fire"	Lev 10:1-3	2	2
17	A blasphemer is stoned to death	Lev 24:10- 23	1	1
18	When the people complained, God burned them to death	Num 11:1		100
19	While the flesh was still between their teeth, the Lord smote them with a very great plague	Num 11:33		10,000
20	Ten scouts are killed for their honest report	Num 14:35- 45	10	110
21	A man gathering sticks on the Sabbath day is stoned to death	Num 15:32- 35	1	1
22	Korah, his companions, and their families are buried alive	Num 16:27	3	9
23	God burns 250 people to death for burning incense	Num 16:35	250	250
24	God kills 14,700 for complaining about God's killings	Num 16:49	14,700	14,700
25	The massacre of the Aradies	Num 21:1-2		3,000

26	God sent serpents to bite people for complaining about the lack of food and water	Num 21:6		100
27	Phineas's double murder: A killing to end God's killing	Num 25:1-11	24,002	24,002
28	The Midianite massacre: Have ye saved all the women alive?	Num 31:1-35	6	200,000
29	God slowly killed the Israelite army	Dt 2:14-16		500,000
30	God the giant killer	Dt 2:21-22		5,000
31	God hardens King Sihon's heart so all his people can be killed	Dt 2:33-34	1	5,000
32	Og and all the men women, and children in 60 cities	Dt 3:6	1	60,000
33	The Jericho massacre	Jos 6:21		1,000
34	Achan and his family	Jos 7:10-26	1	5
35	The Ai massacre	Jos 8:1-25	12,000	12,000
36	God stops the sun so Joshua can get his killing done in the daylight	Jos 10:10-11		5,000
37	Five kings killed and hung on trees	Jos 10:26	5	10,000
38	Joshua utterly destroyed all that breathed as the Lord commanded	Jos 10:28-42	7	7,000
39	The genocide of twenty cities: There was not any left to	Jos 11:8-12	2	20,000

	breathe			
40	The Anakim: some more giant killing	Jos 11:20-21		5,000
41	The Lord delivered the Canaanites and Perizzites	Jg 1:4	10,000	10,000
42	The Jerusalem massacre	Jg 1:8		1,000
43	Five massacres, a wedding, and God-proof iron chariots	Jg 1:9-25		5,000
44	The Lord delivered Chushanrishathaim	Jg 3:7-10	1	1,000
45	Ehud delivers a message from God	Jg 3:15-22	1	1
46	God delivers 10,000 lusty Moabites	Jg 3:28-29	10,000	10,000
47	Shamgar killed 60 Philistines with an ox goad	Jg 3:31	600	600
48	Barak and God massacre the Canaanites	Jg 4:15-16		1,000
49	Jael pounds a tent stake through a sleeping man's skull	Jg 4:18-22	1	1
50	Gideon's story: The Lord set every man's sword against his fellow	Jg 7:22	120,000	120,000
51	A city is massacred and 1000 burn to death because of God's evil spirit	Jg 9:23-27	1,001	2,000

52	The Ammonite massacre	Jg 11:32-33		20,000
53	Jephthah's daughter	Jg 11:39	1	1
54	42,000 die for failing the "shibboleth" test	Jg 12:4-7	42,000	42,000
55	Samson murdered 30 men for their clothes	Jg 14:19	30	30
56	Samson killed 1000 men with the jawbone of an ass	Jg 15:14-15	1,000	1,000
57	Samson killed 3000 in a suicide terrorist attack	Jg 16:27-30	3,000	3,000
58	A holy civil war (it had something to do with rotting concubine body part messages)	Jg 20:35-37	65,100	65,100
59	The end of Judges: two genocides and 200 stolen virgins	Jg 21:10-14		4,000
60	God killed Eli's sons and 34,000 Israelite soldiers	1 Sam 2:25, 4:11	34,002	34,002
61	God smote them with hemorrhoids in their secret parts	1 Sam 5:1-12		3,000
62	50,070 killed for looking into the ark of the Lord	1 Sam 6:19	50,070	50,070
63	The Lord thundered a great thunder upon the Philistines	1 Sam 7:10-11		1,000
64	Another Ammonite massacre (and another God-inspired body part message)	1 Sam 11:6-13		1,000

65	Jonathan's first slaughter	1 Sam 14:12-14	20	20
66	God forces the Philistines to kill each other	1 Sam 14:20		1,000
67	The Amalekite genocide	1 Sam 15:2-3		10,000
68	Samuel hacks Agag to death before the Lord	1 Sam 15:32-33	1	1
69	In the valley of Elah: Goliath	1 Sam 17:51, 2 Sam 21:19	1	1
70	David buys a wife with 200 Philistine foreskins	1 Sam 18:27	200	200
71	The Lord said to David, Go and smite the Philistines	1 Sam 23:2-5		10,000
72	God killed Nabal (and David got his wife and other stuff)	1 Sam 25:38	1	1
73	David commits random acts of genocide for the Philistines	1 Sam 27:8-11		60,000
74	David spends the day killing Amalekites	1 Sam 30:17		1,000
75	God kills Saul, his sons, and his soldiers (because Saul didn't kill all the Amalekites)	1 Sam 31:2, 2 Chr 10:6	4	100
76	David kills the messenger	2 Sam 1:15	1	1
77	David killed, mutilated, and hung Rechab and Baanah	2 Sam 4:12	2	2

78	God helps David smite the Philistines from the front and the rear	2 Sam 5:19-25		2,000
79	God killed Uzzah for trying to keep the ark from falling	2 Sam 6:6-7, 1 Chr 13:9-10	1	1
80	David killed two-thirds of the Moabite POWs and enslaved the rest	2 Sam 8:2		667
81	And the Lord gave David victory wherever he went	2 Sam 8 - 10	65,850	66,850
82	David killed every male in Edom	2 Sam 8:13-14, 1 Kg 11:15-16, 1 Chr 18:12, Ps 60:1	15,000	25,000
83	Thus did David do to all the children of Ammon	2 Sam 11:1, 1 Chr 20:1		1,000
84	God slowly kills a baby	2 Sam 12:14-18	1	1
85	Seven sons of Saul are hung up before the Lord	2 Sam 21:1-9	7	3,000
86	David's mighty men and their amazing killings	2 Sam 23, 1 Chr 11	1,403	3,400
87	God killed 70,000 because of David had a census that God (or Satan) told him to do	2 Sam 24:15, 1 Chr 21:14	70,000	200,000
88	Solomon murdered Job and Shimei (per David's deathbed wish)	1 Kg 2:29-46	2	2

89	A tale of two prophets	1 Kg 13:11-24	1	1
90	Jeroboam's son: God kills another child	1 Kg 14:17	1	1
91	Jeroboam's family	1 Kg 15:29		10
92	Baasha's family and friends	1 Kg 16:11-12		20
93	Zimri burns to death	1 Kg 16:18-19	1	1
94	The drought of Elijah	1 Kg 17:1, Luke 4:25, James 5:17-18		3,000
95	Elijah kills 450 religious leaders in a prayer contest	1 Kg 18:22-40	450	450
96	The first God-assisted slaughter of the Syrians	1 Kg 20:20-21		10,000
97	God killed 100,000 Syrians for calling him a god of the hills	1 Kg 20:28-29	100,000	100,000
98	God killed 27,000 Syrians by making a wall fall on them	1 Kg 20:30	27,000	27,000
99	God sent a lion to kill a man for not smiting a prophet	1 Kg 20:35-36	1	1
100	God killed Ahab for not killing a captured king	1 Kg 20:42, 22:35	1	1
101	God burned 102 men to death for asking Elijah to come down	2 Kg 1:10-12	102	102

	from his hill			
102	God killed Ahaziah for asking the wrong God	2 Kg 1:16-17, 2 Chr 22:7-9	1	1
103	God sent bears to kill 42 boys for making fun of a prophet's bald head	2 Kg 2:23-24	42	42
104	The Lord delivered the Moabites	2 Kg 3:18-25		5,000
105	A skeptic is trampled to death	2 Kg 7:2-20	1	1
106	God's seven year famine	2 Kg 8:1		7,000
107	Jehoram of Israel	2 Kg 9:24	1	1
108	Jezebel	2 Kg 9:33-37	1	1
109	Ahab's sons: 70 heads in two baskets	2 Kg 10:6-10	70	70
110	Ahab's hometown family, friends, and priests	2 Kg 10:11		20
111	Jehu killed Ahaziah's family	2 Kg 10:12-13, 2 Chr 22:7-9	42	42
112	Jehu and his partner kill the rest of Ahab's family	2 Kg 10:17		20
113	Jehu assembled the followers of Baal and then slaughtered them all	2 Kg 10:18-25		1,000
114	Mattan the priest of Baal and	2 Kg 11:17-	2	2

	Queen Athaliah	20		
115	God sent lions to eat those who didn't fear him enough	2 Kg 17:25-26		10
116	An angel killed 185,000 sleeping soldiers	2 Kg 19:34, 37:36	185,000	185,000
117	God caused King Sennacherib to be killed by his sons	2 Kg 19:37, Tobit 1:21	1	1
118	Josiah killed all the priests of the high places	2 Kg 23:20		100
119	Just another holy war	1 Chr 5:18-22		50,000
120	God killed a half million Israelite soldiers	2 Chr 13:17-18	500,000	500,000
121	Jeroboam	2 Chr 13:20	1	1
122	God killed a million Ethiopians	2 Chr 14:9-14	1,000,000	1,000,000
123	Friendly fire: God forced "a great multitude" to kill each other	2 Chr 20:22-25		30,000
124	God made Jehoram's bowels fall out	2 Chr 21:14-19	1	1
125	God killed Jehoram's sons	2 Chr 22:1		3
126	Ahaziah of Judah	2 Chr 22:7-8	1	1
127	Joash, the princes, and army of Judah	2 Chr 24:20-25	1	10,000

128	God destroyed Amaziah	2 Chr 25:15-27	1	1,000
129	God smote Ahaz with the king of Syria	2 Chr 28:1-5	1	10,000
130	God killed 120,000 valiant men for forsaking him	2 Chr 28:6	120,000	120,000
131	The fall of Jerusalem	2 Chr 36:16-17		10,000
132	The Purim killings: God hath done these things	Esther 2 - 9, 10:4	75,813	75,813
133	God and Satan kill Job's children and slaves	Job 1:18-19	10	60
134	Hananiah	Jer 28:15-16	1	1
135	Ezekiel's wife	Ezek 24:15-18	1	1
136	Oh! Susanna	Dan 13:6-62	2	2
137	Judith is blessed above all women (for cutting off a sleeping man's head)	Judith 13:6-10	1	1
138	The Judith massacre: hang ye up this head upon our walls	Judith 15:1-6		1,000
139	Mathathias's double murder	1 Mac 2:24-25	2	2
140	Mathathias and his friends slay the wicked sinners	1 Mac 2:44		100
141	God killed Andronicus, the	2 Mac 4:38	1	1

	sacrilegious wretch			
142	A Jewish mob killed Lysimachus, the sacrilegious fellow	2 Mac 4:42	1	1
143	God helped Judas Machabeus destroy the wicked	1 Mac 3:1-26, 2 Mac 8:5-6	800	4,900
144	Judas and his unarmed men kill 3000 of Gorgias's soldiers	1 Mac 3:44-4:24	3,000	3,000
145	The Hanukkah killings	1 Mac 4:34-5:7	5,000	17,000
146	The Machabees brothers slaughter the heathens	1 Mac 5:21-51	11,000	37,000
147	Nicanor's army: The Almighty being their helper, they slew above nine thousand men	1 Mac 7:32-47, 2 Mac 8:24, 15:27	147,002	147,002
148	Jonathan and Simon destroy the wicked out of Israel	1 Mac 9:46-49, 2 Mac 8:30-33, 10:61	1,000	1,200
149	Five heavenly horsemen cast darts and fireballs at the enemy	2 Mac 8:32-10:38	21,103	21,400
150	God killed Antiochus with an incurable bowel disease	2 Mac 9:5-28	1	1
151	Idumeans, traitors, and Jews in two towers	2 Mac 10:16-17	40,000	40,100
152	Nicanor's head: A manifest sign of the help of God	1 Mac 7:33-48, 2 Mac	35,000	35,000

		15:1-35		
153	Aliens at Cades	1 Mac 11:74	3,000	3,000
154	John burns to death 2000 in the tower of Azotus	1 Mac 16:10	2,000	2,000
155	God sent wasps to slowly destroy people	Wisdom 11:7-8		1,000
156	Ananias and Sapphira	Acts 5:5-10	2	2
157	Herod Aggripa	Acts 12:23	1	1
158	Jesus	Rom 8:32, 1 Pet 1:1820	1	1
	Totals		2,821,364	24,994,828

(Posted by Steve Wells at 5/17/2013 07:46:00 PM)