



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
UNIDADE ACADÊMICA SERRA TALHADA – UFRPE/UA

DAMIÃO INÁCIO DA SILVA

FIGURAÇÕES DO DIABO NA POESIA BRASILEIRA

Serra Talhada – PE

2025

DAMIÃO INÁCIO DA SILVA

FIGURAÇÕES DO DIABO NA POESIA BRASILEIRA

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura Plena em Letras – Português e Inglês, da Unidade Acadêmica de Serra Talhada da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Licenciatura em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Nefatalin Gonçalves Neto

Serra Talhada – PE

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Bibliotecário(a): Danilo Trindade Barbosa – CRB-4 002285/O

S586f Silva, Damião Inácio da.
Figurações do Diabo na poesia brasileira / Damião
Inácio da Silva. – Serra Talhada, 2026.
108 f.; il.

Orientador(a): Nefatalin Gonçalves Neto.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) –
Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade
Acadêmica Serra Talhada - UAST, Licenciatura em
Letras, Serra Talhada, BR-PE, 2026.

Inclui referências.

1. Demônio na literatura. 2. Satanismo. 3. Poesia
brasileira. I. Gonçalves Neto, Nefatalin, orient. II.
Título

CDD 410

DAMIÃO INÁCIO DA SILVA

O DIABO NA POESIA BRASILEIRA:

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Letras da Universidade Federal Rural de
Pernambuco, Unidade Acadêmica de
Serra Talhada como requisito parcial para
obtenção do título de graduado em Letras.

Aprovado em: 12/02/2026

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Nefatalin Gonçalves Neto (Orientador)
Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE-UAST)

Prof. Dr. Fábio Mario da Silva (Examinador Interno)
Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE-UAST)

Prof. Dr^a. Maria do Socorro Pereira de Almeida (Examinador Interno)
Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE-UAST)

Para o Diabo, com carinho.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao Big Bang, que há 13 bilhões de anos deu origem ao Universo e a tudo que nele existe.

Aos professores do curso de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco/UAST, em especial ao meu orientador, Prof. Dr. Nefatalin Gonçalves Neto, pelas valiosas sugestões e diretrizes, sem as quais este trabalho não seria possível; à Prof.^a Dr.^a. Renata Livia Araújo Santos, com a qual escrevi e publiquei meu primeiro artigo científico; ao Prof. Dr. Fabio Mario da Silva, que prefaciou meu livro “A Canção do Fim do Mundo”; à Prof.^a. Dr.^a. Andreia de Lima Andrade, por quem alimento grande carinho e amizade; à Prof.^a. Dr.^a. Kall Anne Sheyla Amorim Braga, o sorriso mais lindo da UFRPE/UAST; à Prof.^a. Dr.^a Larissa de Pinho Cavalcanti, melhor professora de inglês que alguém poderia ter; e à Prof.^a Dr.^a Ariane da Mota Cavalcanti, por toda cordialidade e gentileza.

À Prof.^a Dr.^a. Roberta Almeida Prado de Figueiredo Ferraz, cujo curso “História(s) do Diabo” me deu valioso arcabouço para trabalhar a figura de Satanás na Literatura.

Aos meus colegas do curso de Letras, que me acompanharam durante essa trajetória, em especial a Aline Cabral, Artur Gomes da Silva, Daline Cardoso, Geovana Bezerra, Jennifer Kelly Bezerra, Sandra Carvalho e Tamires Pereira de Melo.

E por último, mas não menos importante, agradeço àquele que é o tema deste trabalho: o tihoso, o cramulhão, o sete-pele, o mochila de criança, o anticristo, a besta-fera, o coisa-ruim, o chifrudo, o capiroto, o anjo mau, o inimigo, o capeta, o encardido, o maligno, o sujo, o belzebu, o coxo, o sete cruzeiros, aquele que não se nomina, o cão, o espírito de porco, o pé-preto, o mefisto, o renegado, o sarnento, o pé de bode, o rabo de seta, o tranca-rua, baphomet, o dragão, o príncipe das trevas, o rei do inferno, o senhor das moscas, o pai da mentira, o apóstata supremo, o atentado, o beicudo, o blasfemador, o canhoto, o maldito, o bicho preto, o excomungado, o mal-encarado, o acusador, o não-sei-que-diga, o pé-cascudo, o espírito do abismo, o indivíduo, o galhardo, o bode preto, o pedro-botelho, o tentador da humanidade, o tição, a serpente infernal, satanás, Lúcifer, o demônio – em suma, o Diabo.

Tragam uvas negras
Tragam festas e flores
Tragam corpos e dores
Tragam incensos e odores
Mas tragam Lúcifer pra mim
Em uma bandeja pra mim.

OS MUTANTES

RESUMO

Esta monografia propõe uma análise de poemas brasileiros cuja temática é centrada na figura do Diabo. Antagonista por excelência na literatura bíblica, Satã é um dos personagens mais marcantes no imaginário cultural do Ocidente, fazendo-se presente em diferentes mídias, que ora o representam como um monstro grotesco e caricato, ora como um anti-herói atraente e carismático. Nos poemas que compõem o corpus deste trabalho, serão analisados esses aspectos, de modo que nosso objetivo é destrinchar as diferentes abordagens já propostas sobre Lúcifer na poesia brasileira. Para isso, foi feito um recorte que atravessa a poesia dos séculos XIX e XX, em que são analisados poemas do Simbolismo e do pré-Modernismo, a exemplo de "Satã", de Cruz e Sousa, "Nostalgia do Céu", de Wenceslau de Queiroz, e "Carne e Diabo", de Gilka Machado.

Palavras-chave: Diabo. Satanismo. Literatura. Poesia brasileira.

ABSTRACT

This monograph proposes an analysis of Brazilian poems whose theme is centered on the figure of the Devil. The quintessential antagonist in biblical literature, Satan is one of the most striking characters in the Western cultural imagination, appearing in different media, sometimes representing him as a grotesque and caricatured monster, sometimes as an attractive and charismatic anti-hero. In the poems that make up the corpus of this work, these aspects will be analyzed, so that our objective is to unravel the different approaches already applied to Lucifer in Brazilian poetry. To this end, a selection was made that spans the poetry of the 19th and 20th centuries, analyzing poems from Symbolism and pre-Modernism, such as "Satan" by Cruz e Sousa, "Nostalgia from Heaven" by Wenceslau de Queiroz and "Flesh and Devil" by Gilka Machado.

Keywords: Devil. Satanism. Literature. Brazilian poetry.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A expulsão do Paraíso, Michelangelo	6
Figura 2 – The Temptation and Fall of Eve, William Blake, 1807.....	7
Figura 3 – Combate de São Miguel com o dragão, Albrecht Dürer, 1498	11
Figura 4 – Cristo Bom Pastor, Igreja de San Applinare Nuovo de Ravena, Itália	15
Figura 5 – Satã em sua glória original, William Blake, 1826	17
Figura 6 – Centauro, gravura do Le Livre de la Vigne Nostre Seigneur, França, século XV	18
Figura 7 – Demônio do Codex Gigas, Boêmia, 1230.....	19
Figura 8 – Iluminura em Le Livre de la Vigne Nostre Seigneur, França, século XV ...	20
Figura 9 – Detalhe do Tríptico da Vaidade Terrena e da Salvação Divina, de Hans Memling, 1485.	21
Figura 10 – Detalhe de O Inferno, de Giovanni Faloppi, 1410.....	22
Figura 11 – Lucifer, Franz Stuck, 1890	24
Figura 12 – Anjo Caído, Alexander Cabanel, 1847.....	25
Figura 13 – Le génie du mal, Guillaume Geefs, 1848.....	26
Figura 14 – Satan as the Fallen Angel, Sir Thomas Lawrence, 1797.....	66

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	1
2.	CAPÍTULO I: O DIABO	4
2.1	Configurações míticas do Diabo	4
2.2	As mil faces do Diabo	9
3.	CAPÍTULO II: O DIABO NA LITERATURA	28
3.1	Paraíso Perdido, John Milton	28
3.2	Fausto, uma tragédia, de Johann Wolfgang von Goethe	37
3.3	O evangelho segundo Jesus Cristo, de José Saramago	43
4.	CAPÍTULO III: DIABO E LITERATURA NO BRASIL	54
4.1.	O Diabo e sua chegada ao Brasil	54
5.	CAPÍTULO IV: DEMÔNIO, PERSONAGEM ROTINEIRO NA LITERATURA BRASILEIRA	61
5.1	O satanismo poético de Cruz e Sousa	61
5.2	<i>Rezas do Diabo</i> , Wenceslau de Queiroz	69
5.3	“Bendito seja o Diabo”, Gilka Machado	75
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
	REFERÊNCIAS	85

1. INTRODUÇÃO

Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate
(Abandonai toda a esperança, vós que aqui entraís)

Inscrição presente nos portões do Inferno,
na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri

De todos os personagens míticos e folclóricos criados pelo imaginário humano, o Diabo ocupa posição de destaque, em função de sua onipresença na cultura ocidental. Ele não está apenas nos púlpitos das igrejas, servindo de bode expiatório para os pecados da humanidade, mas se faz presente nas artes plásticas, na literatura, no cinema, entre outras mídias. Todo esse alcance que o Diabo, Satã ou Lúcifer – muitos são seus nomes – possui se deve ao fato da predominância da tradição cristã no Ocidente, tradição esta "que pinta o diabo com cores negativas, a saber, como opositor de Deus" (Flusser, 2006, p. 22). Antagonista por excelência, o Diabo encarna desde muito tempo o papel vilanesco que a ele foi atribuído, atuando como inimigo do Céu na eterna luta do bem contra o mal. Ele “simboliza todas as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência e fazem-na voltar-se para o indeterminado e para o ambivalente” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 337).

Malerba (2022) atesta que, para o homem medieval dos séculos XIII e XIV, havia uma série de indagações presentes no cotidiano a respeito da figura demoníaca: se, por um lado, as pessoas tomavam qualquer episódio como manifestação do divino, por outro, a manifestação do mal era artifício do Demônio. Nesse sentido, fica explicitada a relação de dualidade existente entre a figura de Satã e a autoridade divina, em que um representa o caminho da bem-aventurança, que convida à salvação, e o outro é o desviador, o adversário, responsável por instigar a humanidade à prática do mal e da corrupção.

Reeves (2018) aponta que o Diabo, seu papel na religião e na cultura, bem como seus poderes e habilidades receberam inumeráveis alterações desde que foi apresentado ao mundo cerca de dois mil anos atrás. Soares (2013, p. 108) corrobora essa observação ao afirmar que o Diabo sempre foi alvo de grandes inquietações por parte dos estudiosos, tendo em vista que sua figura sofreu, ao longo dos tempos, muitas transformações. Em cada momento histórico, segundo o autor, a interpretação acerca do Diabo foi diferente, porém a noção de um mal, por vezes personificado na personagem do Diabo, mantém-se até os nossos dias.

Entretanto, Silva (2012) faz uma ressalva ao afirmar que tratar o Diabo unicamente como representante do mal seria simplificá-lo por demais. O autor observa, citando os estudos de Nogueira (2002), que “na antiguidade não se tem registro de alguma figura que pudesse correlatamente representar o mal. Tratando-se de textos bíblicos, no Antigo Testamento a única contribuição que se tem a personificação do mal se encontra no Livro de Jó” (Silva, 2012, p. 257).

Enoque (2023) aponta um fato curioso a respeito do modo como o Diabo era encarado na Idade Média. Conforme o autor, entre meados do século XIV e fins do século XVI, acumularam-se na Europa uma série de desgraças – guerras, fome, epidemias etc. – que marcaram fortemente o espírito do indivíduo medieval. Esses males eram motivo de pânico e medo por parte da população, que encontrava uma válvula de escape em “diversas festas de conteúdo cômico, por exemplo, a festa dos loucos, do asno, o carnaval e os sermões burlescos” (Enoque, 2023, p. 93), nas quais o Diabo aparecia como alvo de troça e zombaria. Ria-se não apenas de Satã, que era visto como um “bode expiatório e vítima de um Deus cuja justiça parece tão contestável” (Minois, 2003, p. 245), mas também de seus agentes, as feiticeiras.

Independentemente de seu caráter maléfico, o Diabo ocupa o posto de ser, dentre todos os personagens já criados, aquele que “mais exerceu influência no comportamento social dos últimos dois milênios” (Gardner, 2013, p. 15), fazendo-se presente não apenas no imaginário popular, na forma de superstições, como na própria Literatura.

Partindo, pois, dessa tradição milenar e tomando como pressuposto esse processo contínuo, o presente trabalho tem como objetivo analisar a presença do Diabo em alguns momentos da poesia brasileira dos séculos XIX e XX. O foco da pesquisa é lançar luz sobre algumas produções poéticas nacionais que exploraram a figura de Satanás, do ponto de vista literário. Os objetivos específicos que guiarão o estudo são, em primeiro lugar, investigar a origem e a presença do Diabo na cultura ocidental, descrevendo sua construção e evolução ao longo da História; segundo, identificar a influência do Diabo na Literatura ocidental, nomeadamente nas obras *Fausto* (J. W. Goethe), *Paraíso Perdido* (John Milton) e *O evangelho segundo Jesus Cristo* (José Saramago); e, finalmente, analisar poemas brasileiros que têm o Diabo como temática para constatar quais suas relações com a figuração universal, bem como suas alterações, diferenças e novidades a partir de uma teleologia nacional. Justifica-se a escolha do tema em razão da escassez de trabalhos que versam especificamente sobre o Diabo na poesia, de modo que este trabalho

tem a pretensão de fomentar as discussões a respeito do assunto e contribuir para o robustecimento da bibliografia acerca desta temática.

Para tal, efetuamos um trabalho de natureza bibliográfica e de abordagem qualitativa, uma vez que, para sua realização, será feito o levantamento em livros, artigos científicos, monografias, dissertações e meios eletrônicos, e a partir da leitura dessas fontes teóricas, será feita a análise do tema proposto.

Para fins de organização, o trabalho foi dividido em quatro capítulos. No primeiro deles, falamos a respeito das configurações míticas do Diabo, passando por algumas descrições, dentre elas sua origem bíblica, seu caráter folclórico e mitológico. No segundo capítulo, realizamos alguns comentários sobre textos que versam sobre o tema, em específico as obras *A História Trágica do Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe; *Paraíso Perdido*, de John Milton; *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe; e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago.

No terceiro capítulo, adentramos na literatura brasileira e analisamos, a princípio, a figura do Diabo como ferramenta de catequização e sua disseminação no literário. No último capítulo fazemos análise de alguns poemas satânicos, passando por diferentes momentos históricos. Dado o grande número de textos que contemplam a figura do Diabo, fizemos um recorte dentro da poesia brasileira entre os séculos XIX e XX: antes da semana de 22, a geração de 30 e o final da década de 90. Alguns dos poemas analisados são “Satã”, de Cruz e Sousa, “Nostalgia do Céu”, de Wenceslau de Queiroz e “Carne e Diabo” de Gilka Machado. Com isso, pretendemos evidenciar a heterogeneidade de estilos e abordagens poéticas utilizados por diferentes poetas para retratar as múltiplas facetas do “senhor deste mundo”.

2. CAPÍTULO I: O DIABO

Please, allow me to introduce myself.

“Sympathy for the Devil”, The Rolling Stones

2.1 Configurações míticas do Diabo

No poema em prosa *O jogador generoso*, Charles Baudelaire sentencia que “a mais bela das astúcias do diabo é a de vos persuadir de que ele não existe!” (Moraes, s.p. 2005). A partir de uma perspectiva teológica, essa afirmação pode ser analisada da seguinte forma: o Diabo é um ser consciente que possui existência própria e, para cumprir a missão de desviar a humanidade dos caminhos de Deus, decidiu agir nas sombras. Nesse sentido, se as pessoas ignoram a existência do “Inimigo”, ele se sente livre para agir como melhor lhe aprouver a fim de cumprir seu propósito maléfico, que não é outro senão “espoliar o homem, tirar-lhe a graça de Deus, para então submetê-lo à sua própria dominação” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 337).

Por outro lado, há um problema interessante levantado por Russell (2003, p. 19): “Antes de perguntar se o Diabo existe vem a questão sobre o que é o Diabo”. Nesse sentido, afastando-nos do viés religioso e enxergando o Diabo através da ótica do ceticismo, podemos interpretá-lo como uma alegoria, algo meramente metafórico, para representar o mal que existe no mundo.

Por uma terceira perspectiva, que chamaremos de mítica, podemos defini-lo como um personagem folclórico, simbólico, cuja existência se limita ao campo da literatura. Por esse ponto de vista, o Diabo pode, muitas vezes, representar o mal, mas também um contraponto aos desígnios da Igreja.

Para os propósitos deste trabalho, assumiremos uma postura ateuista e escolhemos ignorar a suposta existência do Diabo, preferindo, ao contrário, enxergá-lo como um simples personagem folclórico e fictício que, a despeito disso, não deixa de ser fascinante e inspirador.

Todo personagem literário é produto da verve de uma mente criativa, que o molda, que o descreve e lhe atribui um propósito narrativo. No caso do Diabo, o papel a ele atribuído foi o de antagonista, rivalizando frontalmente com Deus. Esse caráter vilanesco se justificou ao longo da história para explicar a existência do Mal, pois, de outro modo, “como poderiam os Padres da Igreja explicar às populações a existência de um Deus

misericordioso?” (Batalha, 2015, p. 8). Havia, nesse sentido, uma incompatibilidade entre o tão apregoado amor de Deus e toda a gama de mazelas que acometiam o mundo: doenças, guerras, violência, corrupção etc. Necessitava-se então de um bode expiatório a quem se pudesse atribuir a causa de semelhantes mazelas. É nesse contexto que entra em cena a figura do Diabo.

Cumprе ressaltar que até o século VI AEC¹ o Diabo não existia na crença judaico-cristã. Lacerda (2014, p. 4) afirma que ele sempre “foi – e é – uma construção histórica em constante mutação” e não havia, até o quarto século, qualquer consenso entre os cristãos em relação a sua doutrina. O autor observa que, embora houvesse, em toda a Baixa Idade Média, uma crescente evolução de sua figura, até o século XII não existia uma sistematização da crença no Diabo, o que se tornou motivo de preocupação para os eruditos da Igreja, que necessitava de um dogma organizado para identificar seus inimigos.

Em virtude disso, com a expansão do cristianismo “foi preciso que os seus opositores fossem eliminados de alguma maneira, para isso a criação de um inimigo maior, que representasse uma grande mal para a igreja trouxe a luz a imagem do diabo e de Lúcifer” (Marcelino, 2016, p. 37). Nesse processo, o Diabo passou de um “ser inferior ao homem e objeto de escárnio e zombaria, podendo ser facilmente vencido” (Almeida, 2008, p. 5) para o inimigo maior de Deus, da Igreja e do Cristianismo, sendo ele o autor do Mal e do pecado que precisavam ser combatidos.

O seu caráter antagônico fica explícito no próprio nome, tendo em vista que o termo em inglês *devil*, por exemplo, “deriva da palavra anglo-saxã *deofol*, relativa a um ‘incômodo’. Além dessa definição, outras línguas recorrem a variantes do termo grego Diabolos, ou ‘acusador’” (Gardner, 2013, p. 11).

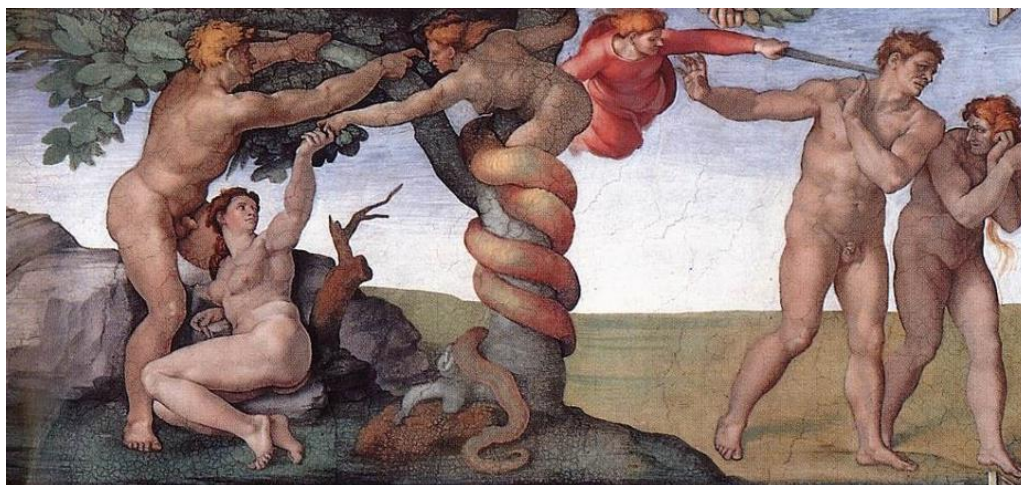
Outros significados são atribuídos por Becker (2007), como caluniador, provocador de discórdia. O autor acrescenta que esse termo diz respeito aos anjos que se rebelaram contra Deus, “especialmente o mais elevado entre eles, Lúcifer, que seduziu o primeiro casal humano ao pecado e desde então é o ‘príncipe do mundo’” (Becker, 2007, p. 88). O autor alude diretamente ao episódio descrito no livro de Gênesis, que narra os acontecimentos acerca de Adão e Eva (Figura 1). Segundo o relato bíblico, havia a expressa proibição, dada por Deus, de se comer da árvore do conhecimento do bem e do

¹ AEC: Antes da Era Comum. Por Era Comum (EC) entende-se o período que se inicia no ano 1 e se estende até nossos dias. Os anos anteriores a esse período são denominados, portanto, Antes da Era Comum.

mal. Nesse contexto, surge a serpente, cujo intuito era induzir os primeiros humanos a desobedecerem e introduzir o pecado no mundo:

Ora, a serpente era mais astuta que todos os animais do campo que o Senhor Deus tinha feito. E esta disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda a árvore do jardim? E disse a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim comeremos, mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis para que não morrais. Então a serpente disse à mulher: Certamente não morrereis. Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, sabendo o bem e o mal (Gênesis 3:1-5)

Figura 1 – *A expulsão do Paraíso*, Michelangelo



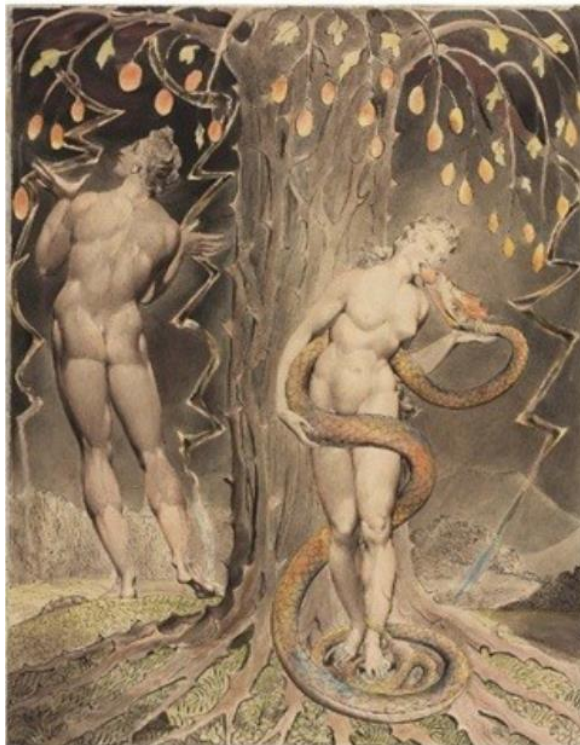
Fonte: Michelangelo Buonarroti, Capela Sistina

Na obra de Michelangelo, estão retratados em um único plano dois acontecimentos presentes na narrativa bíblica: a sedução de Adão e Eva pela serpente e a consequente expulsão do casal do jardim do Éden. Ao centro da imagem visualiza-se a árvore do conhecimento do mal, em torno da qual se enrosca uma criatura híbrida: humanoide na parte superior e réptil na parte inferior. À esquerda, o casal humano recebe o fruto proibido, e à direita, após terem-no comido, são expulsos por um anjo com espada em punho. A postura do homem e da mulher – ela arqueada, ele num gesto de defesa – sugere o tom agressivo com que o anjo os conduz, deixando subentendido o ar de desapontamento que a desobediência causou.

O poeta inglês William Blake (1757-1827) nos oferece um outro ângulo de visão a respeito do contato entre a serpente e o primeiro casal. Em uma das doze aquarelas em

que ilustra o *Paradise Lost* de Milton, Blake retrata o pecado original, conforme se observa na Figura 2.

Figura 2 – *The Temptation and Fall of Eve*, William Blake, 1807



Fonte: TAVARES (2012, p. 176)

A intenção que Blake quis imprimir em sua aquarela, segundo Tavares (2012, p. 160), foi evitar a “identificação de Eva como a principal responsável pela Queda”. Nesse sentido, ele coloca Adão junto de sua esposa, tornando-o seu cúmplice, e ambos estão em contato com a árvore proibida, que está carregada de frutos. Adão, posicionado mais ao fundo, parece distraído com alguma coisa, provavelmente a profusão de frutos que pendem da árvore. À frente vemos Eva, completamente envolta pelo corpo da serpente, que tem na boca um exemplar do fruto. Essa aproximação entre Eva e a serpente é, para Tavares (2012, p. 160), ambígua, pois não fica claro “se é a serpente que leva o fruto aos lábios da mulher ou se é ela que o traz”.

Embora o autor do Gênesis não deixe claro que a serpente era, na verdade, o Diabo metamorfoseado, mais tarde o evangelista João afirmará, no Apocalipse, o seguinte: “Foi expulso o grande Dragão, a antiga serpente, o chamado Diabo ou Satanás, sedutor de toda a terra habitada, foi expulso para a terra, e seus Anjos foram expulsos com ele” (Apocalipse, 12:9). Uma vez apartado do convívio celestial, Lúcifer assume para si a

prerrogativa de ludibriar o primeiro casal humano, levando-os a serem igualmente transgressores como ele. Observa-se no texto genesíaco que, aproveitando-se da inocência de Eva, a serpente indaga a ela a razão de não se poder comer da árvore do jardim, ao que a mulher responde reproduzindo as palavras de Deus, segundo o qual a morte seria a consequência do ato de desobediência. O tentador levanta um contraponto, defendendo que, na verdade, não haveria morte alguma, mas sim o desvelamento da visão que daria ao casal humano a capacidade de conhecer o bem e o mal, igualando-os ao próprio Deus. Nesse sentido, a estratégia de Lúcifer consistiu em reproduzir, na criação terrena, aquilo que ele almejava na esfera celestial, isto é, pôr-se em pé de igualdade com o Onipotente.

Quando a serpente propõe a Eva “Sereis como deuses”², a tentadora está insuflando na mulher o sentimento da soberba, no sentido de oferecer a ela uma condição superior àquela na qual se encontrava. Conforme explicado por Souza (2017, p. 162), Tomás de Aquino “situava a soberba como um pecado supracapital que era acima dos demais pecados capitais e, ao mesmo tempo, a raiz destes”. Nas palavras do próprio teólogo:

A soberba geralmente é considerada como a mãe de todos os vícios e, em dependência dela, se situam os setes vícios capitais, dentre os quais a vaidade é o que lhe é mais próximo: pois esta visa manifestar a excelência pretendida pela soberba e, portanto, todas as filhas da vaidade têm afinidade com a soberba (Aquino, 2001, p. 68)

Em consonância com os conceitos de vaidade e soberba, Azevedo Jr. (2008, p. 18) acrescenta um terceiro: a filáucia (do grego *philia* + *autós*), palavra que “designa o amor que uma pessoa tem por si mesma, o amor-próprio”. Para o autor, o “livro do Gênesis nos recorda que, por sedução da serpente, o homem começa a amar a si mesmo de forma desordenada” (Azevedo Jr., 2008, p. 21) e movido por este amor-próprio equivocado, o homem se revolta contra sua própria fonte.

² Gênesis 3:5

2.2 As mil faces do Diabo

Não é de admirar, pois o próprio Satanás se transforma em anjo de luz

2 Coríntios 11:14

Se a questão do papel do Diabo na cosmologia humana já é sobejamente conhecida, necessário se faz lançarmos luz sobre outros aspectos de sua natureza: de onde ele vem? Qual sua origem? Como ele foi moldado ao longo da história? Por que ele incita tanto medo no imaginário humano? Para responder a essas perguntas, é necessário que remontemos a tempos longínquos, em que a mitologia hebraica narra os acontecimentos da Criação. Segundo observado por Rocha (2014, p. 5),

Satã era o anjo mais belo do reino dos céus, até sua revolta contra o poder de Deus, cujo trono queria usurpar, mas perdeu a grande batalha dos céus, expulso, condenado ao abismo infernal e como seu último trunfo, ainda vai sabotar a criação favorita de Deus, o homem.

O fato de ser o mais belo dentre os anjos ensejou no coração de Lúcifer o sentimento de soberba, fazendo-o desejoso da posição de Deus. Vella (2007, p. 119) acrescenta que Lúcifer “encheu-se de orgulho e, ao mesmo tempo, ficou tomado de ciúmes em relação a Deus e reuniu os anjos para uma batalha contra Ele”. Uma vez estabelecida a razão da revolta, ainda é uma questão obscura o modo como tais sentimentos se instalaram no coração do anjo rebelde. Se fora criado por um Deus que é o próprio Amor, segundo I João 4:8, como uma atitude tão mesquinha e nefasta pode ter se manifestado em semelhante ser? Esse questionamento é corroborado pelas palavras do apóstolo Paulo em II Tessalonicenses 2:7, quando menciona a ação do “mistério da iniquidade”, referindo-se indiretamente ao inimigo de Deus.

O profeta Ezequiel relata como se deu essa transformação na natureza do anjo:

Perfeito eras nos teus caminhos, desde o dia em que foste criado, até que se achou iniquidade em ti. Na multiplicação do teu comércio encheram o teu interior de violência, e pecaste; por isso te lancei, profanado, do monte de Deus, e te fiz perecer, ó querubim cobridor, do meio das pedras afogueadas. Elevou-se o teu coração por causa da tua formosura, corrompeste a tua sabedoria por causa do teu resplendor; por terra te lancei, diante dos reis te pus, para que olhem para ti (Ezequiel 28:15-17)

O texto bíblico ressalta que foi a beleza e formosura de Lúcifer a semente geradora de seu orgulho, mas não revela a fonte que produziu tal sentimento. Buscando estabelecer uma resposta plausível para essa questão, Agostinho disserta, em *A Cidade de Deus*, sobre a natureza inerentemente maligna de Lúcifer, descrevendo sua atitude de insubmissão em relação à autoridade divina:

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

Como se nota, o estudioso estabelece que a soberba do anjo rebelde se manifestou desde o princípio, antes mesmo da criação do gênero humano, mas também não consegue determinar o nascedouro dessa postura antagônica. Karnal (2014) observa, então, que existe uma tradição, não contada pela Bíblia, que vai mais a fundo nas razões pelas quais Lúcifer se levantou contra seu criador. De acordo com o autor,

Deus, ao criar o homem, chamou todos os outros seres celestiais para admirarem e louvarem a obra. Anjos, arcanjos, tronos, dominações, potestades, querubins, serafins, virtudes e principados chegaram para o comando divino. Festa nas hostes celestiais: a legião acorre, transbordando de júbilo e cantando louvores a Ele, que tudo faz, tudo vê e tudo pode. Rufar de asas e farfalhar de vestes, clangor de espadas: dia carregado de aleluias. Porém, nem todos compartilharam o clima do momento. Lúcifer, que já sabemos o mais belo, fez muxoxo. Seu desdém era compreensível: se ele, que era formoso, alado e imortal, não venerado, por que deveria louvar a uma obra inferior a ele? Lúcifer foi atacado pelo orgulho. Começava a pesar, com o chumbo vaidoso, o coração angélico. Era o princípio de uma sedição (Karnal, 2014, p. 54).

Imbuído pelo sentimento de revolta, Lúcifer arregimentou um terço dos anjos, convencendo-os a tomar seu partido. Cousté (1997, p. 19) afirma que, de acordo com Aurelio Clemente Prudencio – poeta espanhol que viveu entre os séculos IV e V da era comum — “o argumento que Satã usou para convencer os anjos a que o acompanhassem na rebelião foi que tinha sido criado a partir de si mesmo, e por isso, por não dever a Deus

a sua própria existência, não se via obrigado a prestar-lhe qualquer espécie de obediência”.

O livro de Apocalipse narra o desenrolar do motim liderado por Lúcifer:

E houve batalha no céu; Miguel e os seus anjos batalhavam contra o dragão, e batalhavam o dragão e os seus anjos; mas não prevaleceram, nem mais o seu lugar se achou nos céus. E foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, chamada o Diabo, e Satanás, que engana todo o mundo; ele foi precipitado na terra, e os seus anjos foram lançados com ele (Apocalipse 12:7-9).

Albrech Dürer (1471-1528), artista alemão renascentista, representou esse episódio na xilogravura *Combate de São Miguel com o dragão* (Figura 3). De acordo Gombrich (1999, p. 345), o interesse do artista e de seu público por esse tema residia no fato de que “as visões fantásticas dos eventos apocalípticos tinham adquirido um interesse crucial, pois eram muitos os que esperavam que tais profecias se concretizassem ainda durante suas vidas”.

Figura 3 – *Combate de São Miguel com o dragão*, Albrecht Dürer, 1498



Fonte: GOMBRICH, E. H. História da arte. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999, p. 345

Observa-se no centro da imagem a pose séria e destemida do arcanjo Miguel que, com ambas as mãos, crava uma lança nas entranhas do dragão. “À sua volta estão as hostes de outros anjos guerreiros, combatendo como espadachins e arqueiros contra

monstros diabólicos cuja aparência fantástica desafia qualquer descrição” (Gombrich, 1999, p. 345).

Ainda no texto bíblico, o profeta Isaías faz alusão à expulsão do anjo rebelde: “Como foste cortado por terra, ó Lúcifer, filho da alva, tu que debilitavas as nações” (Isaías 14:12). No Novo Testamento, o próprio Jesus faz referência ao momento da queda: “Eu vi Satanás cair do céu como um raio” (Lucas 10:18).

Uma vez extirpado do paraíso celeste, onde não poderia rivalizar com Deus, Lúcifer ganha protagonismo no cenário terrestre, onde assume o papel de acusador, difamador. Com efeito, a acepção etimológica do termo Satã tem relação com a ideia de antagonismo. Souza (2015, p. 98) assinala que esse termo “de origem hebraica, existia originariamente como um substantivo comum cujo significado é ‘um que é contra, obstrui ou age como adversário’”.

O episódio do pecado original confirma o caráter caluniador e divisor do Diabo, tendo em vista que usou de sua retórica para dissuadir o casal humano e levá-lo a transgredir uma ordem direta de Deus. A personalidade opositora, por sua vez, será apresentada no livro de Jó, em que Satã representa uma espécie de “promotor celestial”, segundo as palavras de Leopoldo (2010, p. 118). No primeiro capítulo do referido livro é descrito que num certo dia os filhos de Deus vieram apresentar-se perante o Senhor. Dentre esses filhos estava Satanás. Trava-se então o seguinte diálogo:

Então o Senhor disse a Satanás: Onde vens? E Satanás respondeu ao Senhor, e disse: De rodear a terra, e passear por ela. E disse o Senhor a Satanás: Observaste tu a meu servo Jó? Porque ninguém há na terra semelhante a ele, homem íntegro e reto, temente a Deus, e que se desvia do mal (Jó 1:6-8)

Satanás retruca a afirmação de Deus afirmando que a fidelidade e obediência de Jó se deve unicamente aos benefícios que o Senhor lhe proporciona, bastando apenas que Deus toque em tudo que ele tem para que seja alvo de blasfêmia. Estabelece-se, assim, um acordo em que Deus permite que Satanás provoque tragédias e malefícios sobre Jó, devendo apenas poupar-lhe a vida. Nascimento (2023, p. 16) assinala que, a partir disso, o Diabo detém a autorização divina para dominar “elementos naturais como o vento e o fogo [...] para destruir estruturas e matar animais e pessoas”. Além disso, acrescenta o autor, o Diabo “incita homens a cometerem o furto dos animais de Jó e, adicionalmente, como consequência desse ato, também a cometerem assassinato de pessoas” (p. 16).

Um dado digno de nota é o fato de que, embora enquadrado como o grande opositor de Deus, o Diabo é pouquíssimas vezes mencionado no Antigo Testamento. Gardner (2013, p. 11) observa que no Novo Testamento ele aparece em três ambientes – no deserto, em um templo e no topo de uma montanha – para tentar Jesus. No primeiro caso, o evangelista descreve o modo como o Diabo se dirige a Cristo, o qual havia jejuado durante quarenta dias e quarenta noites, e diz: “Se tu és o filho de Deus, manda que estas pedras se tornem em pães” (Mateus, 4:3). Jesus retruca afirmando a célebre passagem: “Nem só de pão viverá o homem, mas de toda a palavra que sai da boca de Deus”.

No segundo caso, em que Jesus é tentado pelo Diabo em um templo, o texto bíblico narra que, estando ambos no alto do pináculo, Satanás lança o seguinte desafio: “Se tu és o Filho de Deus, lança-te daqui abaixo; porque está escrito: mandará aos seus anjos, acerca de ti, que te guardem, e que te sustentem nas mãos, para que nunca tropeces com o teu pé em alguma pedra” (Lucas, 4:9-11). Jesus, mais uma vez, retorque o tentador afirmando: “Dito está: Não tentarás ao Senhor teu Deus” (Lucas, 4:12).

No terceiro caso, Jesus é transportado a um monte muito alto, onde o Diabo lhe mostra todos os reinos do mundo e a glória deles. “E disse-lhe: Tudo isto te darei se, prostrado, me adorares. Então disse-lhe Jesus: Vai-te, Satanás, porque está escrito: Ao Senhor teus Deus adorarás, e só a ele servirás” (Mateus, 4:9-10). Após a terceira tentativa frustrada, os evangelhos afirmam que o Diabo se ausentou de Jesus por algum tempo.

Dos quatro evangelistas, apenas Mateus e Lucas se dignificam a mencionar o Diabo e só muito posteriormente, no Apocalipse, ele é retomado. Nesse último caso, é descrito metaforicamente como um dragão. Para os evangelistas, no entanto, não houve preocupação em se fazer qualquer alusão à sua aparência física. Certo é que o imaginário coletivo atribuiu a Satã um aspecto único e característico: pele de tonalidade avermelhada, um par de chifres na testa, rabo pontudo, pés de bode e, geralmente, segurando um tridente.

Mas se não existe correspondência entre o texto bíblico e essa descrição arquetípica do Diabo, a que se deve tal caracterização caricata? Para Batalha (2015, p. 8), “a crença no Diabo foi sendo reformulada de acordo com as antigas tradições”. De acordo com a autora, representar Satanás iconograficamente era uma tarefa difícil, tendo em vista que os sacerdotes da Igreja o definiam como um belo anjo. Nesse sentido, necessitava-se fazer um paralelo com algo mais grotesco, que gerasse aos olhos das pessoas repulsa e, por consequência, temor.

Nessa conjuntura, Russell (2003, p. 59) afirma que “O conceito cristão do Diabo foi influenciado por elementos folclóricos, algumas das culturas mais velhas, mediterrâneas e outras das religiões célticas, teutônicas e eslavas do norte”. Corroborando essa informação, Percivaldi (2018, p. 161) destaca que “a imagem difundida do demônio era ditada pela sobreposição, a partir das passagens bíblicas, de vários elementos de nítida matriz pagã que provinham, em geral, da região nórdica (celtas e germânicos) e eslava”. Segundo a autora, a coexistência entre cristianismo e cultos pagãos ao longo dos séculos proporcionou uma espécie de “fagocitose”, isto é, elementos de um foram incorporados por outro, de modo que o diabo cristão assumiu “toda uma série de características que eram próprias das muitas divindades veneradas até aquele momento: chifres de Cernuno, deus da fertilidade e dos infernos; a prorrompente sexualidade de Pan com formas caprinas” (Percivaldi, 2018, p. 59).

Para a mitologia grega, Pan era considerado o deus “dos cultos pastorais, de aparência meio humana, meio animal; barbudo, chifrudo, peludo, vivo, ágil, rápido e dissimulado” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 677). A razão de se fazer essa associação entre o Satanás bíblico e o personagem mitológico se deve ao fato de haver “uma longa tradição de associar o diabo aos inimigos do Cristianismo dentro e fora da igreja” (BBC, 2016, online).

Para Marcelino (2016), a demonização de todos os grupos religiosos do cristianismo dá início a um período de pedagogia do medo, que dava um rosto temível a um inimigo que antes era caricato. Nesse sentido, o clero logrou dois objetivos: demonizar as religiões pagãs com as quais rivalizava e imputar medo às massas, apresentando às pessoas a imagem de um ser aterrorizante, uma vez que Pan representa “esse terror que se espalha em toda a natureza e em todo ser” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 677). Tão arraigada é essa associação, que a forma caprina de Pan se tornou referência iconográfica, na Arte, para representar o Diabo. Exemplos notáveis se observam em artistas como o espanhol Francisco de Goya, em obras como a pintura *As Bruxas e Aquelarres*, de 1798.

Em virtude dessa suposta associação entre bruxas e o Diabo, a Igreja fundamentou as ações da Inquisição, adotando como manual indispensável e autoridade quase inquestionável o famoso *Malleus Maleficarum*, ou *O martelo das bruxas* (1486). O processo inquisitorial era justificado a partir do pressuposto de que haveria um pacto com o demônio por parte das bruxas. Assim, fazia-se o mal em nome de um bem maior (Moura, 2008, p.136). Nesse cenário, o cristianismo identificava “todas as práticas mágicas com o paganismo e as condenavam. Neste caldeirão cultural, as expressões folclóricas foram

inseridas na satanização progressiva, transformadas num processo de distorções intrínsecas e má compreensão” (Anjos, 2016, p. 8).

Cumprе salientar que a representação imagética do Diabo só ganha força a partir do século XI. “Antes desse período”, afirma Cruxen (2024, p. 3), “o Diabo existe enquanto criatura espiritual nos registros textuais sagrados e teológicos, mas sem uma personificação”. As primeiras representações se distanciavam do arquétipo modernamente conhecido: a figura grotesca e demoníaca dava lugar a um ser de ares mais amenos, como se observa nesse mosaico do século VI:

Figura 4 – *Cristo Bom Pastor*, Igreja de San Applinare Nuovo de Ravena, Itália



Fonte: Site do Metropolitan Museum

Essa peça de arte representa o que está escrito em Mateus 25:31-34, onde o evangelista descreve o julgamento das nações, que ocorrerá com a presumida segunda volta de Cristo:

E quando o Filho do homem vier em sua glória, e todos os santos anjos com ele, então se assentará no trono da sua glória; E todas as nações serão reunidas diante dele, e apartará uns dos outros, como o pastor aparta dos bodes as ovelhas; E porá as ovelhas à sua direita, mas os bodes à esquerda. Então dirá o Rei aos que estiverem à sua direita: Vinde, benditos de meu Pai, possuí por herança o reino que nos está preparado desde a fundação do mundo.

Àqueles que se acham à esquerda, será dito: “Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno, preparado para o diabo e seus anjos” (Mateus, 25:41). Conforme se observa no mosaico, Cristo é apresentado no centro da imagem, ladeado por dois anjos: um

vestindo vermelho, à sua direita, e outro usando azul, à esquerda. Cruxen (2024, p. 4) salienta que, ao contrário do que possa parecer, o Diabo não está representado pelo anjo de vermelho, mas sim pelo de azul, cor que é “compreendida como escura, ausente de luz”. Além do que “o azul adquire, a maioria das vezes, significação negativa” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 109), o que se coaduna com o caráter maligno conferido ao Diabo. O anjo bom, por outro lado, é pintado com a cor vermelha, “que remete ao fogo, a luz, a ação divina, a purificação e a salvação” (Cruxen, 2024, p. 4) e simboliza o “princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 944).

Para além da simbologia das cores, existe uma grande dicotomia entre os elementos direita/esquerda. Na bíblia, o salmista indica que a direita representa o lado do defensor (Salmos 142), o que corrobora sua identificação com o paraíso, ao passo que a esquerda se refere ao inferno. Além disso, Chevalier e Gheerbrant (2007) apontam que, de acordo com certos comentários rabínicos³, Adão era um ser andrógino: homem do lado direito e mulher no lado esquerdo. Deus o teria rachado verticalmente em duas metades, criando a distinção homem/mulher. Essa tradição, de acordo com os autores citados, chegou à Idade Média cristã, “segundo a qual o lado esquerdo seria o lado feminino, em oposição ao direito, masculino. Sendo fêmea, a esquerda é igualmente noturna e **satânica** [...] por oposição à direita, diurna e divina” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 341-342, grifo nosso).

Percebe-se que desde o século VI até a idade contemporânea o Diabo sofreu um longo processo de mutação, saindo de uma figura angélica para uma besta infernal e assustadora. Com efeito, Souza (2021d, p. 14) destaca que quando falamos em Satã, Lúcifer ou Diabo, duas possibilidades imagéticas vem à tona: por um lado, uma figura bestial e grotesca que desperta asco e pavor; “ou, por outro lado, [...] pensamos em um belo homem – porque o Diabo é sempre homem – atraente, sedutor, capaz de nos apaixonar com apenas um olhar”.

Muitos artistas conseguiram materializar essa beleza inata do Diabo, a exemplo de William Blake, conforme demonstrado na Figura 5:

³ ELIADE, Mircea. *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1949; nova edição 1964.

Figura 5 – *Satã em sua glória original*, William Blake, 1826



Fonte: tate.org.uk

Conforme descrito no texto de Ezequiel, Lúcifer habitava o jardim de Deus: “[...] de toda pedra preciosa era a tua cobertura: sardônia, topázio, diamante, turquesa, ônix, jaspe, safira, carbúnculo, esmeralda e ouro”⁴. Ele andava no monte santo de Deus, no meio das pedras afogueadas. Blake faz jus a essa descrição idealizada de Lúcifer, retratando-o no ápice de sua beleza e formosura. O epíteto de “príncipe das trevas” aqui não lhe cabe, pois ele está rodeado de uma luminosidade abundante que destaca com clareza os dois pares de asas que se abrem em uma pose magnânima.

Essas representações sofreram muitas mudanças ao longo do tempo, de modo que o Diabo muitas vezes tinha uma “face terrível, mas muitas vezes apresentado com muita ironia, quase como um bufão da corte, e, outras vezes, como figura necessária à ordem do mundo” (Magalhães; Brandão, 2012, p. 278). Nesse contexto, destacam-se muitas imagens que foram atribuídas a Satã com o intuito de vilanizá-lo aos olhos daqueles que estavam sob o jugo da Igreja. Conforme já aludido anteriormente, os cristãos encontraram nas religiões pagãs uma fonte rica que fornecia às igrejas (Católica e Protestante) um “arsenal de máscaras” que permitiram ao Diabo “atuar como representante máximo do

⁴ Ezequiel, 28:13-14

mal” (Franco, 2023, p. 51). A mitologia greco-romana, por exemplo, foi um dos alvos do cristianismo, que buscava ao mesmo tempo demonizar o paganismo e encontrar nele representações imagéticas para aquele que se tornou seu principal inimigo. Esse hibridismo entre traços humanos e mitológicos, de acordo com Reis (2024, p. 19), fez com que a figura do Diabo provocasse um complexo mistério à sua volta, de modo que “a Igreja procurava ressaltar o lado animalesco do tentador, revelando com isso seu aspecto menor e negativo” (Souza, 2017, p.165). A fim de ilustrar essa natureza híbrida conferida ao Diabo, a Figura 6 apresenta um centauro, que é colocado no inferno, ao lado de demônios e almas condenadas:

Figura 6 – *Centauro*, gravura do *Le Livre de la Vigne Nostre Seigneur*, França, século XV



Fonte: Biblioteca Bodleiana, Inglaterra

Os centauros “simbolizam a concupiscência carnal, com todas as suas brutais violências, e que torna o homem semelhantes às bestas quando não é equilibrada pela força espiritual” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 219), daí sua aproximação com o Demônio, que representa a bestialidade do ser humano quando afastado de Deus. O centauro retrata, dessa forma, a dupla natureza do homem: humano por um lado, animal pelo outro, e sua associação com o Diabo é o símbolo dessa duplicidade. Cruxen (2024, p. 6) aponta que no século XI era comum o Diabo ser representado como humanoide, “com aparência desprezível, andrajoso, gerando mais aversão do que propriamente

medo”, mas foi a partir do século XIII que se intensificaram as características de hibridismo e animalidade. É nesse período que surgem as primeiras representações que aproximam Satã do arquétipo moderno que hoje conhecemos, com chifres, rabo e asas de morcego. É o que se observa na Figura 7, que exhibe o demônio do Codex Gigas (1230), também chamado *A Bíblia do Diabo*, “o maior e provavelmente um dos mais insólitos manuscritos medievais do mundo” (Lucio, 2023, p. 25).

Figura 7 – Demônio do Codex Gigas, Boêmia, 1230



Fonte: Biblioteca Nacional, Estocolmo, Suécia

Observa-se que o caráter grotesco se acentua assustadoramente, diferindo em muito da representação angélica do mosaico do Bom Pastor (Figura 6). O Diabo se apresenta com garras enormes, tanto nos pés como nas mãos, as quais se posicionam num gesto que parece prenunciar ataque. Os chifres já se fazem presentes, e a língua bífida completa o aspecto animalesco, que se acentua pela face bestial.

Aos poucos o Diabo vai se distanciando da graça angelical de que era possuidor no Céu e ganha contornos feios e grotescos. Segundo Russell (2003), a partir do século XIV ele se torna cada vez mais monstruoso, deformado e agressivo, com multiplicação de chifres e faces por todo o seu corpo, nos joelhos, na barriga, nos cotovelos e nas

nádegas. Essa configuração imagética ganha profusão na arte e muitos são os exemplos que se preocupam em ressaltar a feiura e monstruosidade do Diabo. A Figura 8 mostra um exemplo disso:

Figura 8 – Iluminura em *Le Livre de la Vigne Nostre Seigneur*, França, século XV



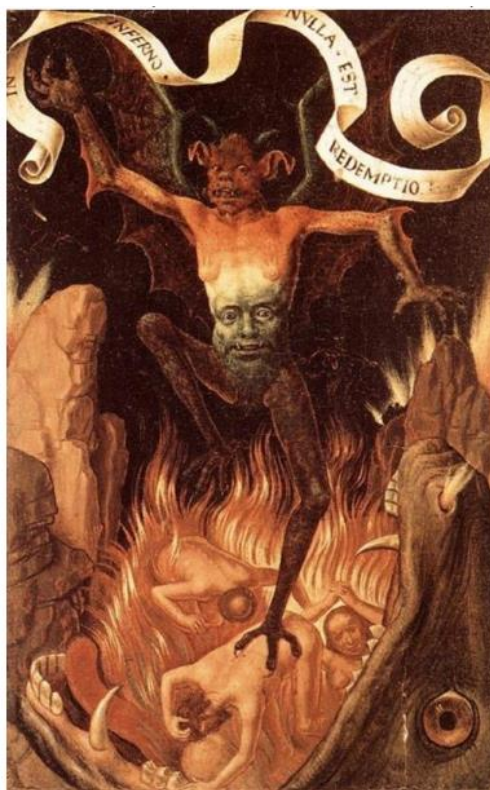
Fonte: Biblioteca Bodleiana, Oxford, Inglaterra

A iluminura retrata o contraste entre as forças do Bem e do Mal. Na parte superior, encontra-se Jesus rodeado por anjos e santos. Sua compleição é serena e está assentado no que parece ser um arco-íris. Em contrapartida, na parte inferior encontra-se o Diabo, medonhamente desenhado, ladeado por dois demônios igualmente grotescos. Os tons esverdeados e escuros, que remetem às trevas, destoam do colorido e da luminosidade daqueles que estão acima. As garras e os chifres também se apresentam aqui, já indissociáveis da figura diabólica que ganha cada vez mais características insólitas e medonhas, como a cabeça que ocupa o espaço do que deveria ser a barriga. Essa multiplicação de caras e bocas pelo corpo dos demônios é, segundo Zierer (2016), evidência de uma oralidade que tudo devora.

Para Cruxen (2024, p. 8) essa multiplicidade de bocas e a deformidade dos corpos “são metáforas do próprio pecado, que consome e emporcalha a alma”. De acordo com o autor, entre os séculos XV e XVI, a aparência do Diabo ganha cada vez mais

complexidade, adquirindo detalhes sórdidos e assustadores que estavam vinculados ao fortalecimento de uma Pedagogia do Medo⁵ cultivada pela Igreja Católica. O Diabo passa a ser encarado não mais como uma abstração, mas como um risco real aos propósitos de Deus. A Figura 9 demonstra qual a visão que se tinha sobre o Diabo como representante do poder das trevas.

Figura 9 – Detalhe do *Triptico da Vaidade Terrena e da Salvação Divina*, de Hans Memling, 1485.



Fonte: Museu de Belas Artes, Estrasburgo, França

Percebe-se, em primeiro plano, o Diabo animalesco ostentando as corriqueiras asas de morcego, as garras e os chifres. Ele apresenta duas faces, ambas horrendas, sendo que uma ocupa a barriga, segundo a linha artística vigente na época. Sobre ele há uma faixa com os dizeres “*In inferno nulla est redemptio*”, que se traduz como “A redenção é nula no inferno”, o que evoca a inscrição que Dante encontra nos portões infernais em sua *Divina Comédia*: “*Lasciate ogni speranza o voi ch'intrate*” (Abandonai toda a

⁵ “Uma forma de aprendizagem salvífica da alma, mais baseada no receio do castigo do que no desejo da recompensa. A Pedagogia do Medo tinha como fundamento o pânico da condenação eterna aos suplícios do Inferno. Este sentimento auxiliou o cristianismo a combater heresias e controlar fiéis” (Cruxen, 2024, p. 8). Para Oliveira (2021, p. 55-56), “Contextualizar a importância dessa pedagogia nos remete a entender sob um olhar histórico, que tivemos uma sociedade altamente auxiliada pelo lúdico, quer dizer, em um domingo de missa, capela cheia de fiéis, em que, no momento da homília escuta o padre verbalizar sobre o Diabo, sobre o inferno, o purgatório, como resultado temos o poder da narrativa fazendo com que o medo de tudo que é oposto a Deus tenha força, o que infla o pavor quando diante das pregações, no espaço da igreja, no seu interior há um mosaico de arte medieval que traz à tona todas as palavras ditas pelo clérigo ao povo”.

esperança, ó vós que entreis), significando que o inferno é o destino final e irreduzível de todos os pecadores, onde não há saída e o arrependimento é inútil. Aos seus pés o Diabo tem as almas dos condenados, queimando nas chamas eternas que brotam da boca de uma criatura monstruosa identificada, segundo Cruxen (2024), como Leviatã.

Percebe-se que há uma preocupação em representar não apenas o Diabo, com toda sua fealdade, mas também o Inferno, incutindo o medo da punição eterna. Isso se deveu, segundo Franco (2023, p. 52), em razão de a Igreja

passar a endurecer os discursos sobre danação e salvação e sua adjacência com o pecado, ao mesmo tempo em que passa a patrocinar artistas para produzirem obras de artes e afrescos que fossem a representação do inferno, do diabo e de seus demônios, de maneira que exprimissem, ao máximo, o poder diabólico que poderia demarcar o triste fim das almas dos condenados.

A Figura 10 representa um dos suplícios que se presume existirem no abismo infernal.

Figura 10 – Detalhe de *O Inferno*, de Giovanni Faloppi, 1410



Fonte: Basílica de São Petrónio, Itália

A imagem apresenta um Diabo com dimensões gigantescas e corpo coberto por pelos pretos e volumosos. Seguindo as mesmas características insólitas, no lugar da barriga há uma boca, mas, diferentemente de outras representações, esse orifício desempenha uma função específica, que é “defecar” os pecadores que o Diabo devora com a boca superior. Segundo Cruxen (2024, p. 10), “As almas pecaminosas, que em

vida, se deixaram devorar pelos desejos e vícios, recebem seu merecido castigo nesta configuração escatológica de uma oralidade e analidade agressivas” (Cruxen, 2024, p. 10).

Aos poucos, a imagem do Diabo na Arte ganhou contornos mais humanizados. Segundo Monteiro e Costa Júnior (2021, p. 123), o “Renascimento (em meados dos séculos XIV ao XVI) foi um período de transformações culturais, inclusive estética”. Foi durante esse período que o Demônio “assumiu características mais antropomórficas, [...], embora tenha preservado detalhes de monstruosidade, como cor de pele acinzentada ou avermelhada, pequenos chifres e asas” (Cruxen, 2024, p. 13).

A antropomorfização do Diabo prevalece até o século XIX, quando ele se torna, segundo Nogueira (2002), tema de inspiração explorada pelo Romantismo, como símbolo de espírito livre, força ancestral da natureza e rebelião contra a fé moral tradicional, mas também como paixão, terror ao desconhecido e acesso ao inconsciente.

De acordo com Liebel (2004), em meados do século XVII, em decorrência do fim das guerras religiosas e do crescente avanço do racionalismo e do hedonismo, a crença na realidade da bruxaria e na figura de Satã começa a diminuir, e no século XVIII, segundo Souza (2021c), o Diabo começa a sofrer uma transformação dentro do imaginário popular, deixando de ser visto como uma ameaça e passando a ser olhado como curiosidade e como um desafio.

Para Noronha (2023, p. 59), essas alterações sociais são percebidas “como parte de uma mescla de acontecimentos, que desencadearão num enfraquecimento do poder da Igreja sob a população e, ao mesmo tempo no destemor acerca do Diabo”. Longe de ser o monstro grotesco e medonho pintado pelos medievos, que devora e defeca pecadores em um ambiente infernal, Satã ganha certo prestígio e gera fascínio em alguns artistas, que o enxergam como o ideal de anti-herói. Um exemplo de significativa importância desse Diabo moderno encontra-se na pintura *Lucifer*, de Franz von Stuck (Figura 11).

Figura 11 – *Lucifer*, Franz Stuck, 1890



Fonte: National Gallery for Foreign Art Sofia, Bulgária

Embora seja representado com forma inteiramente humana, o Lúcifer de Stuck ainda preserva alguns aspectos tétricos que remetem às antigas ilustrações do Diabo. A pele tem um tom levemente avermelhado e o olhar fixo no observador é de uma seriedade penetrante e hipnótica. O ambiente no qual ele se encontra é escuro e desconhecido, quase onírico, e a postura arqueada sugere um ar de introspecção, que atravessa o espectador com uma agudeza quase ferina. Não obstante a pose possa sugerir repouso e serenidade, nota-se uma tensão muscular que parece antecipar um ataque, como se o anjo/demônio fosse se levantar e apanhar o observador de surpresa.

Enquanto o braço esquerdo apoia a cabeça, o braço direito “está torcido para trás em uma posição antinatural. Não fica claro o que ele está tocando, no entanto, sabendo que se trata de Lúcifer, o anjo caído do céu, podemos deduzir que ele toca uma de suas asas” (Art Inspector, 2025, online). A natureza simbólica das asas diz “respeito à divindade e a tudo que nela pode se aproximar” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 90). Dessa forma, enquanto habitante das alturas celestes, as asas de Lúcifer eram sua identidade como anjo de Deus, mas após a queda, essa identidade se perde, e as asas, aqui na pintura de Stuck, são quase imperceptíveis, contrastando com o restante do corpo, ricamente iluminado. Percebe-se que ele está nu, mas essa nudez – que poderia suscitar

fragilidade, vergonha e fraqueza – revela, no entanto, uma aparência “jovem, forte, vigorosa, repleta de vida [...] Envolto em trevas, [...] ele observa atentamente com a paciência da eternidade, apenas aguardando o momento de agir [...]. Desde as trevas, eu te observo” (Cruxen, 2024, p. 14).

O tema da nudez de Lúcifer já havia sido explorado por outros artistas, como Alexander Cabanel, cuja obra *Anjo Caído* (Figura 12) retrata o Príncipe das Trevas totalmente humanizado.

Figura 12 – *Anjo Caído*, Alexander Cabanel, 1847



Fonte: Souza, 2021a, p. 136

Diferentemente do quadro de Stuck, em que o anjo preserva a aparência levemente demoníaca, Cabanel preferiu dar ao seu Lúcifer traços mais suaves, ressaltando sua beleza e formosura. A nudez contrasta com a vestimentas dos outros anjos que se encontram ao fundo, no céu, o que indica, segundo Fontoura (2023, online), “uma passagem, literalmente um nascimento, como se ele se confrontasse, agora, com a sua verdadeira natureza”. Souza (2021a, p. 136) observa que, no lugar das familiares asas de morcego, aqui elas estão emplumadas, destacando Lúcifer “como o mais bonito e luminoso dos anjos criados por Deus”.

Fontoura (2023) assinala, entretanto, que as asas, saindo brancas e luminosas das costas, começam a escurecer até chegar as pontas, sinalizando um processo de metamorfose. Para o Catecismo da Igreja Católica (2017, p. 111), “o Diabo e outros demônios foram por Deus criados bons em (sua) natureza, mas se tornaram maus por sua

própria iniciativa”. Nesse sentido, a gradação de cores nas asas representa o processo de transformação na índole de Lúcifer. A pureza do outrora querubim é substituída por um sentimento de raiva e ódio, provocado por sua expulsão do convívio celestial. Essas emoções transparecem no olhar do anjo caído, que chora, ressentido pelo ato de injustiça de que se julga vítima. Seu pranto é fruto do orgulho ferido de quem se recusou submeter-se, mas, embora “condenado e exilado, Satã sustenta com orgulho o seu fardo, preferindo, como declara no *Paraíso perdido*, “reinar no inferno que no Céu / Servir.” (Andrade; Pires, 2023, p. 98)

Conforme constatado até aqui, “podemos ver como a imagem do Diabo muda de tempos em tempos” (Ferraz, 2019, p. 119). De um ser disforme e monstruoso, Satã passa a ser retratado como uma figura bela e elegante, o que revela a percepção conflituosa que desenvolveu ao longo dos séculos acerca da entidade demoníaca. O aspecto grotesco dá lugar a um ser de formas que se aproximam da perfeição, conforme se vê no *Anjo Caído*, de Cabanel (Figura 12), e no *Le génie du mal*, de Guillaume Geefs (Figura 13).

Figura 13 – *Le génie du mal*, Guillaume Geefs, 1848



Fonte: Ferraz, 2019, p. 119

A obra representa Lúcifer em sua condição de degredado. O tema da nudez ainda é recorrente: o anjo caído está quase totalmente despido, exceto pelo pano que lhe cobre o colo. Embora preserve uma beleza singular, corpo atlético e imponente, são visíveis algumas marcas que revelam sofrimento e decadência. O olhar cabisbaixo ressalta a tristeza que dele se apoderou, e as asas, que deveriam ser ricamente emplumadas, parecem ser as de um morcego. Observam-se dois pequenos chifres que emergem da cabeleira basta, resquícios da bestialidade frequente que a iconografia medieval lhe atribuía. O cetro e a coroa nas mãos são um lembrete de que ele foi destronado de seu posto: a Estrela da Manhã, o anjo preferido e mais amado de Deus, jaz desesperançado nessa terra, na qual se vê acorrentado.

Conforme se constata, a iconografia do Diabo é vasta e diversificada, dada a complexidade em se definir a natureza de personagem tão misterioso. Ao longo dos séculos ele sofreu transformações e releituras que representavam as crenças e o *status quo* de determinada época. “Conhecido por diferentes nomes”, afirma Reis (2024, p. 19), “e dono de um misticismo historicamente relacionado ao mal, a figura do Diabo é constantemente recordada na cultura ocidental”, seja em pinturas, em HQs, filmes e na própria Literatura.

3. CAPÍTULO II: O DIABO NA LITERATURA

*Now I have you with me under my power.
Our love grows stronger now with every hour.
Look into my eyes, you'll see who I am.
My name is Lucifer, please take my hand.*

Black Sabbath

Podendo ser categorizado como o maior antagonista da cultura ocidental, o Diabo nasceu nas antigas tradições cristãs e conseguiu se instalar indelevelmente no imaginário coletivo, “como uma personagem facetada principalmente a partir de suas representações literárias” (Bellas, 2019, p. 65). De acordo com Trindade (2002, p. 51), o Diabo “emerge como personagem literário no romantismo, a partir de uma consciência pelos homens de sua insuficiência, que fica latente à medida que o sujeito se depara com seu destino”. A autora argumenta que a entrada do mal no universo literário ocorre em virtude da recorrência e do reconhecimento de que o sujeito busca uma vivência no lado **satânico**, revelando as faces que habitam seu ser, a partir de uma necessidade vital de reconhecer-se e definir-se frente ao mundo (Trindade, 2002).

Em face das numerosas referências ao Diabo na Literatura, não nos é possível abarcar toda as obras que lançam mão desse personagem tão complexo e instigante. Em razão disso, faremos um recorte do que consideramos os pontos altos do aparecimento da figura demoníaca e analisaremos três obras fundamentais em que o Diabo ocupa espaço: *Paraíso perdido*, de John Milton; *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe; e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago.

3.1 Paraíso Perdido, John Milton

É melhor reinar no Inferno que servir no Paraíso.

John Milton

O primeiro grande texto da literatura de que trataremos é *Paraíso perdido*, de Milton. John Milton (1608-1674) é um poeta inglês que ocupa lugar de destaque ao lado de Shakespeare como um dos mais influentes e importantes da literatura ocidental. Segundo Ferreira (2024), Milton teve uma criação enfocada em uma educação erudita desde a infância, tendo estudado latim, grego antigo, hebraico e teologia. Sua *magnus*

opum é *Paraíso perdido*, publicada em 1667. De acordo com Malerba (2022), a versão original da obra possuía dez cantos. Sete anos depois, em 1674, houve uma segunda publicação, dessa vez com o total de doze cantos, revisados pelo próprio Milton. Os temas que compõem o grande poema épico são a perda do paraíso pelo homem, a tentação de Adão e Eva e as consequências “advindas desse episódio e, para isso, ele se utiliza de uma abordagem retórico-poética em que age por meio da amplificação do Livro do Gênesis de modo a produzir efeitos poéticos sobre os embates religiosos e políticos de seu tempo” (Malerba, 2022, p. 32).

Quanto à forma, *Paraíso perdido* é escrito em versos brancos, isto é, não rimados. A razão dessa escolha pelo autor é explicada por Ferreira (2023, p. 14):

Milton rejeitava a rima, pois a enxergava como uma criação bárbara, e no verso branco metrificado encontrou uma forma de resgatar a suposta superioridade da poesia clássica grega e latina em seu tempo, ao mesmo tempo que isso laurearia a língua inglesa como língua inerentemente poética, por guardar essas mesmas possibilidades das línguas clássicas.

O poeta abre da seguinte forma sua epopeia:

Do homem primeiro canta, empírea Musa,
A rebeldia – e o fruto, que, vedado,
Com seu mortal sabor nos trouxe ao Mundo
A morte e todo o mal na perda do Éden,
Até que Homem maior pôde remir-nos
E a dita celestial dar-nos de novo (Milton, 2003, p. 24)

Nos primeiros versos Milton anuncia o tema de sua obra, fazendo referência ao que é relatado no Gênesis: a desobediência do primeiro homem, Adão, que, juntamente com Eva, come o fruto proibido, legando ao mundo a morte e todo o mal que nos assola até os dias de hoje. De acordo com Robertson (2003, p. 20), o personagem que mais incisivamente foi descrito por Milton foi Satã. Com efeito, Bloom (1994, p. 170) destaca que “O centro do leitor em *Paraíso perdido* tem de ser Satanás, o saco de pancadas de quase todos os exegetas eruditos, e ainda assim nitidamente a maior glória do poema”. O autor faz referência ao fato de que há toda uma tradição em se retratar o Diabo com qualidades negativas, atribuindo a ele a culpa dos males e das perdições. Conforme Nogueira (2012, p. 105), no século XIII assistiu-se “a uma sistematização dogmática das ideias esparsas e contraditórias sobre a figura do Diabo”, reforçando no imaginário popular o caráter antagonista de sua figura. Nos séculos seguintes, segundo Delumeau (1993, p. 240), abriu-se espaço para “um alucinante conjunto de imagens infernais e a

ideia fixa das incontáveis armadilhas e tentações que o grande sedutor não cessa de inventar para perder os humanos”.

Silva (2020) pondera que, embora carregado de tantas representações negativas, Lúcifer começa a ganhar interpretações alternativas. Nesse contexto se insere John Milton, cuja obra “ênfatiza a faceta rebelde de Lúcifer, em seu embate com Deus. Embora não chegue a fazer uma apologia da rebelião contra a opressão, Milton parece ter certa simpatia pelas várias possíveis facetas da figura de Lúcifer” (Silva, 2020, p. 3). Se, por um lado, o Diabo era apresentado como um ser grotesco, “privado de beleza, harmonia, realidade e estrutura, [...] mais como uma distorção trançada e feia do que angélica” (Russell, 2003, p. 125), por outro, Milton pretendeu se afastar dessa conceitualização caricata. A razão disso, segundo Robertson (2003, p. 20), reside no fato de parecer “absurdo retratar como antagonista medíocre o ser que se rebela contra o Todo-Poderoso, e seria lançar demasiado descrédito sobre Adão e Eva, fazendo-os sucumbir à tentação de semelhante criatura”.

Dessa forma, Milton repele a ideia de caracterizar Lúcifer como um demônio horrendo e descreve-o como um anjo. Na verdade, para Souza (2021d) desde sua origem o Diabo foi um personagem tripartido: anjo guerreiro, serpente tentadora e príncipe do inferno, e esses três papéis foram, segundo Forsyth (2003), magistralmente combinados no Lúcifer de John Milton.

O poema tem início com os acontecimentos imediatamente posteriores à grande rebelião, da qual Satã saiu derrotado. Há, em seguida, uma descrição dos acontecimentos e razões que desembocaram na expulsão dos anjos rebeldes:

Quem lhes urdiu a sedução malvada
Que os lançou em tão feia rebeldia?
O Dragão infernal. Com torpe engano,
Por inveja e vinganças instigado,
Ele iludiu a mãe da humana prole,
Lá depois que seu ímpeto soberbo
O expulsara dos Céus coa imensa turba
Dos rebelados anjos, seus consócios.
Confiado num exército tamanho,
Aspirando no Empíreo a ter assento
De seus iguais acima, destinara
Ombrear com Deus, se Deus se lhe opusesse,
E com tal ambição, com tal insânia,
Do Onipotente contra o Império e trono
Fez audaz e ímpio guerra, deu batalhas.
Mas da altura da abóbada celeste,
Deus, coa mão cheia de fulmíneos dardos,
O arrojou de cabeça ao fundo Abismo,
Mar lúgubre de ruínas insondável

A fim de que atormentado ali vivesse
Com grilhões de diamante e intenso fogo
O que ousou desafiar em campo Eterno. (Milton, 2003, p. 26)

O poeta inglês parafraseia com esses versos o que foi descrito no já mencionado livro de Isaías 14:12-14, cujo texto discorre metaforicamente acerca da figura de Lúcifer:

Como caíste desde o céu, ó Lúcifer, filho da alva! Como foste cortado por terra, tu que debilitavas as nações. E tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu, acima das estrelas de Deus exaltarei o meu trono, e no monte da congregação me assentarei, aos lados do norte. Subirei sobre as alturas das nuvens e serei semelhante ao Altíssimo”.

De acordo com Vailatti (2014), a passagem do livro de Isaías não diz respeito a um anjo caído ou ao príncipe dos demônios, mas sim a um rei humano. No mesmo livro de Isaías afirma-se:

E acontecerá que no dia em que o Senhor vier a dar-te descanso do teu sofrimento, e do teu pavor, e da dura servidão com que te fizeram servir, então proferirás este provérbio contra o rei de Babilônia, e dirás: Como já cessou o opressor, como já cessou a cidade dourada! (Isaías, 14:3-4)

Conforme explicado por Caldeira (2023), a situação descrita se refere ao fato de Judá ter sido derrotado pela Babilônia e levado ao exílio (século VI antes da era comum). Até então, o rei da Babilônia se destaca como vitorioso, poderoso, exaltado e tem Judá e outros reinos submetidos ao seu jugo. Isaías profetiza então que essa situação opressora acabará e o rei da Babilônia, uma vez destronado e derrotado, será alvo de sátiras do povo de Judá, que vai tripudiar fazendo canções cheias de ironia a respeito desse rei. A referida canção é descrita pelo profeta:

Já quebrantou o Senhor o bastão dos ímpios e o cetro dos dominadores. Aquele que feria aos povos com furor, com golpes incessantes, e que com ira dominava sobre as nações agora é perseguido, sem que alguém o possa impedir. Já descansa, já está sossegada toda a terra; rompem cantando. Até as faias se alegram sobre ti, e os cedros do Líbano, dizendo: Desde que tu caíste ninguém sobe contra nós para nos cortar (Isaías 14:5-8)

O texto descreve o sentimento de alívio sentido pelos povos após a queda do rei da Babilônia, que agora é perseguido. Até mesmo as árvores celebram sua derrota e se regozijam com seu declínio. O texto bíblico continua dizendo:

O inferno desde o profundo se turbou por ti, para te sair ao encontro da tua vinda; despertou por ti os mortos, e todos os chefes da terra, e fez levantar dos seus tronos a todos os reis das nações. Estes todos responderão, e dirão: Tu também adoceste como nós, e foste semelhante a nós. Já foi derrubada na sepultura a tua soberba com o som das tuas violas; os vermes debaixo de ti se estenderão, e os bichos te cobrirão (Isaías 14: 9-11)

Caldeira (2023) destaca que a ideia aqui é que o próprio mundo dos mortos, o inferno, se agita para receber aquele que achavam que era invencível e que nunca teria esse destino. Os outros reis se levantam para confirmar que é ele mesmo que ali se encontra e que sua glória e poder foram convertidos em vermes e podridão. A sátira prossegue e chega ao ponto já mencionado em que o rei da Babilônia é chamado de “Lúcifer, filho da alva”. É precisamente esse nome que suscita equívocos e más interpretações, sendo associado à figura do anjo rebelde. De acordo com Porath (2002, p. 43), “Antes de tornar-se um símbolo para o poder do mal absoluto, radical e que transcende o plano histórico, o conceito Lúcifer percorreu uma longa história que foi sendo enriquecida com novas dimensões e novos significados”. Nesse sentido, o autor afirma que o verbete Lúcifer foi introduzido pela Vulgata⁶ para traduzir o termo grego *Φωσφορος* (phosphoros) “que, por sua vez, remonta ao inexpressivo termo hebraico *Helel* ou *Helal*, ‘o astro brilhante, filho da aurora’ (Porath, 2002, p. 43). Em sua tradução, Jerônimo verteu a palavra hebraica “pelo latim *lucifer*, derivado de *lux*, *lucis*, “luz” e *fero*, de *ferre*, “trazer”, ou seja, ‘aquele que traz a luz’” (Vailatti, 2014, p. 116). Dessa forma, Diniz (2009) aponta que o termo Lúcifer deixou de ser um epíteto e passou a ser associado à figura conhecida por Satã na cultura cristã.

Caldeira (2023) explica que no contexto greco-romano essa palavra, *lucifer*, era usada principalmente para se referir ao astro que anunciava o amanhecer, que “trazia” ou precedia a luz do dia: Vênus. Esse planeta é também denominado estrela da manhã, ou estrela da alva. Isso se deve, de acordo com o estudioso, ao fato de que pouco antes do nascer do sol Vênus já começa a brilhar no horizonte, como se prenunciasse, ou trouxesse consigo, a luz do novo dia. Em razão de todo esse simbolismo, Caldeira (2023) pontua que “na Grécia antiga esse astro era personificado como sendo filho da deusa Eos, que é a deusa da manhã, e ele era chamado *Phosphoros* (*Φωσφορος*), aquele que traz a luz [...]”. E na Roma antiga essa exata mesma personificação recebia o nome de *lucifer*”.

⁶ Versão latina da bíblia traduzida por Jerônimo no século IV.

Conforme observado por Vailatti (2014, p. 116), na Vulgata esse termo aparece ao todo cinco vezes⁷ e nunca é utilizado para referir-se a um “ser angelical”, mas quase sempre a “astros luminosos da esfera celeste”. Em vista disso, de onde surge a associação entre o termo *lucifer* e a criatura expulsa dos céus e inimiga de Deus, se em sua origem a palavra não tem nenhuma conotação angélica? Caldeira (2023) argumenta que desde os primeiros séculos muitos autores cristãos interpretaram o texto de Isaías 14 como se referindo à queda de um anjo que viria a se tornar inimigo maior de Deus. A título de exemplo, “Tertuliano de Cartago [...] entre os séculos II e III, diz que essa passagem ‘deve significar o Diabo’⁸ e Orígenes de Alexandria [...] diz que esse trecho de Isaías ensina ‘a respeito de outro poder adversário [que] por um momento foi luz’⁹” (Caldeira, 2023).

Diante desse contexto, ficam patentes duas interpretações: ou Lúcifer é um termo simbólico para representar a luz do amanhecer – e, por extensão, um adjetivo para se referir àquilo que é “brilhante” – ou é de fato o nome próprio que designa o anjo rebelado. Verifica-se que Milton deu preferência a essa última acepção e, baseado nela, construiu sua narrativa. Deve-se salientar que, embora Satã tenha papel de destaque na epopeia, Batista (2018, p. 252) pondera que Milton “não apenas era religioso como também via seu próprio fazer poético como realização de um trabalho divino, e [...] vários dos seus primeiros leitores viram o épico [...] como um poema pio”, segundo a mentalidade religiosa da época.

Nos primeiros versos, Milton afirma que vai cantar a rebeldia do primeiro homem que trouxe ao mundo a morte e todo o mal com a perda do Éden. Em seguida, indaga “Quem lhes urdiu a sedução malvada que os lançou em tão feia rebeldia?” (Milton, 2003, p. 26). Ele responde que foi o “Dragão [ou serpente] infernal¹⁰”, forma essa assumida por Satã para se imiscuir no Éden e ludibriar o casal humano.

Fernandes (2016) afirma que os motivos que levaram Satã a escolher a serpente, dentre todos os outros animais, são apresentados no Canto IX, versos 82-96:

Nesta viagem pelo orbe instou atento
Em conhecer, com perspicácia fina,
Uma por uma as criaturas todas

⁷ Jó 11:17; Jó 38:32; Salmos 109:3; 2 Pedro 1:19; Isaías 14:12.

⁸ *Contra Marcionem*, Livro V, cap. 12.

⁹ *De Principiis*, Livro I, cap. 5, § 5

¹⁰ No original, Milton usa o termo *The infernal serpent*, “a serpente infernal”. A edição de *Paraíso Perdido* usada neste trabalho é MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Antônio José Lima Leitão. São Paulo: Martin Claret, 2003. Nela, o tradutor preferiu a construção “dragão infernal”. Outras edições optaram pela tradução literal.

A ver qual a seus fins era mais apta;
 E escolher entre todas a serpente,
 O animal mais sutil que habita os campos,.
 Por largo espaço meditado havendo,
 Mas na resolução sempre indeciso
 Tal arbítrio afinal tomou, pensando
 Achar da fraude o mais conforme tipo,
 Onde, como em morada própria, entrasse
 E seus negros projetos escondesse
 Dos mais agudo, prevenidos olhos.
 Julgou que suspeitosos não seriam
 Ardis ou manhas vistos na serpente,
 Crida sagaz e arteira por instinto —
 E que, em outro animal sendo notados,
 Corriam risco de incutir a ideia
 De algum gênio infernal ali metido,
 Vendo-se astúcia nele estranha a brutos (Milton, 2003, pp. 313-314)

A razão de elencar-se a serpente como hospedeira de Satã reside no fato de o animal ser naturalmente astuto, fato este que não levantaria suspeita aos olhos de terceiros. Se, ao contrário, tivesse escolhido outro animal (que não fosse detentor da mesma astúcia), Satã chamaria para si uma atenção indesejada ao manifestar as intenções malignas que trazia consigo. Além do mais, há uma série de características, elencadas por Charlesworth (2010), que aproximam simbolicamente a serpente de Satã. Em primeiro lugar, o autor destaca a ausência de braços e pernas, aliada a um movimento quase circular:

[...] a cobra não tem nem braços nem pernas. [...] permanece na terra quando se move. [...] O movimento da cobra também é incomum. Sua locomoção é variada, mas frequentemente deixa uma trilha serpentina nas areias do deserto, isto é, move-se para frente movendo-se da esquerda para a direita e frequentemente movendo-se para trás para mover-se para frente. Há um ritmo quase circular no movimento. Esse movimento serpentino pode facilmente ser visto como simbólico do tempo (Charlesworth, 2010, s. p.)

Este simbolismo do tempo, conforme o autor, relaciona-se ao conceito da eternidade, “pois esta não começa nem termina. Assim, o movimento da serpente tentadora simboliza a mensagem de eternidade prometida a Eva por Satã” (Fernandes, 2016, p. 72). Como amplamente sabido, havia a peremptória advertência de Deus para que não se comesse da árvore no centro do jardim. A consequência para tal transgressão não seria outra coisa senão a morte. A serpente, no entanto, assegura: “Certamente não morrereis” (Gênesis, 3:4). Milton (2003) reescreve este episódio no Canto IX, quando reproduz o diálogo entre a serpente e a mulher. Nessa ocasião, Eva demonstra certa

estupefação em relação ao fato de perceber, naquele animal, a capacidade de falar, algo que destoava das demais criaturas. Curiosa, a mulher indaga, em primeiro lugar, que milagre teria dado à serpente o dom da fala e, em segundo, por que se fizera tão sua amiga, muito mais do que os brutos todos que presenciava em cada dia. A resposta da serpente à primeira pergunta é a seguinte:

Eu tinha dantes, como os outros brutos
Que na relva casual andam pascendo,
Grosseira concepção e baixo instinto
Quais o alimento meu: — comida e sexo
Eis quanto eu via; de sublime, nada.
Té que uma vez, os prados percorrendo,
Aviso ao longe uma árvore formosa
De frutos carregada que alardeiam
De cor de ouro e de grã mistão insigne:
Para admirá-la aproximei-me dela;
Eis me punge o apetite um grato aroma
Que dos ramos frondíferos se exala,
Muito mais apazível, mais mimoso,
Que o suave cheiro do mais doce funcho
Ou do leite que à tarde está manando
Dos úberes das cabras, das ovelhas,
Quando os esquecem os cabritos e anhos
Retouçando no campo distraídos (Milton, 2003, p. 333)

Após esse relato de como encontrou a árvore, a serpente descreve o modo como foi tomada por um apetite irresistível e, após apanhar ampla quantia dos frutos que pendiam tentadores, come-os, gozando de um prazer que nunca antes tivera. Uma vez farta, sente uma alteração estranha tomar conta de si e, atingindo o auge da razão e do entendimento, manifesta-se nela a fala.

Para responder a segunda pergunta, a serpente usa as seguintes palavras:

Apliquei desde então a mente minha
Às especulações mais transcendentes:
E com ciência capaz, quanto é visível,
Quanto existe de bom, quanto há de belo
Na Terra contemplei, nos Céus, nos ares;
Mas quanto é bom e belo eu vejo unido
Em ti, de Deus imagem, que refulges
Imersa em luz de divinal beleza!
Da imensa Criação obra nenhuma
Pode a ti em beleza comparar-se:
Por isso hoje, talvez muito importuna,
Venho admirar-te e adoração fazer-te
Como à senhora que por jus domina
Os viventes do Mundo, o Mundo inteiro (Milton, 2003, p. 334)

Embevecida pela adulação que a cobra lhe dedica, Eva indaga a localização de tão maravilhosa árvore, ao que é prontamente atendida pela ardilosa serpente, que a conduz apressada e esperançosa. Lá chegando, no entanto, Eva dá conta da proibição dada por Deus:

Nós podemos comer dos frutos todos,
Exceto deste. A Adão o Eterno disse:
‘Desta árvore, que jaz no meio do Éden,
Não comas, nem lhe bulas; senão morres’ (Milton, 2003, p. 336)

A partir desse momento a serpente arremata seu plano de perdição, retrucando eloquentemente as palavras de Deus. Dirigindo-se a Eva, ela argumenta:

Imperatriz deste orbe, não te assustem
Essas ameaças rígidas de morte;
Tu não tens de morrer. Quem te matará?
Este fruto? Ele a vida nos outorga
E a ciência para ver quanto ela vale.
O ameaçador? A mim teus olhos lança;
Eu toquei e comi cópia de frutos...
E inda vivo, e mais nobre vida gozo
Do que o destino se propôs a dar-me:
Transpus as metas que me impunha a sorte (Milton, 2003, p. 337)

A tentadora não apenas contradiz as palavras de Deus, mas acrescenta que o fruto dará a plenitude da vida, conferindo ciência àqueles que o comerem. Segundo o texto bíblico, após ouvir as palavras da serpente, Eva tomou o fruto e, provando-o, deu também a seu marido, que comeu junto com ela (Gênesis, 3:6). O que se verificou em seguida foi, em primeiro lugar, que o casal não morreu; e em segundo, que “foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus” (Gênesis, 3:7). Dawkins (2007, p. 324) ironiza esse episódio ao afirmar que a natureza simbólica do fruto – o conhecimento do bem e do mal, tão incisivamente vedado por Deus – não passava da percepção da nudez um do outro, e que tal fato era merecedor não mais do que uma simples bronca. Ressalta-se que o fato de Adão e Eva não terem morrido após comerem o fruto corrobora as palavras da serpente (“Tu não tens de morrer”), ratificando o simbolismo de eternidade observado por Fernandes (2016).

Uma segunda característica em comum entre a serpente e Satã é a ausência de fala: “[...] a cobra é muda. Ela pode sibilar, mas não pode latir como um cachorro, cantar como um pássaro, ronronar como um gato ou relinchar como um cavalo. Desta maneira,

a cobra não tem meio vocal para se comunicar com humanos” (Charlesworth, 2010). Essa incapacidade da serpente de falar, de acordo com Fernandes (2018), foi o recurso de que Satã lançou mão para persuadir Eva. Ao deparar-se com a cobra, a mulher ficou admirada com a elocução do animal, conforme já relatado por Milton (2003, p. 332): “Em ti, serpente, conheci por certo/ O animal mais sutil dos campos todos;/ Mas não de humana voz te cri dotada”. Para elucidar o mistério do insólito fenômeno, Eva "considerou que o fruto dava elocução aos mudos e ensinava a língua da serpente [...] a falar o louvor ao fruto" (Fernandes, 2018, p. 74), e isso acarretou o já conhecido pecado original. Nesse sentido, Fernandes (2018, p. 75) considera que a ausência de voz da serpente “remete o leitor à proibição de Satã de não se comunicar com os seres humanos. Por isso, não somente os portões do Inferno deviam estar fechados para sempre por Pecado como também Satã não deveria entrar no Paraíso”.

A obra de John Milton foi responsável por inculcar na consciência coletiva a imagem do anjo caído, atribuindo-lhe características que destoavam do imaginário medieval. O Lúcifer miltoniano é mais que um demônio horrendo, é um “símbolo da revolução contra um poder tirânico e opressor” (Souza, 2021a, p. 135) que encontra na Literatura um meio pelo qual se imiscuir na cultura popular.

3.2 Fausto, uma tragédia, de Johann Wolfgang von Goethe

Me and the Devil was walking side by side.

Robert Johnson

Passemos agora àquela que é, presumivelmente, a mais célebre das obras que se valem da figura do Diabo como elemento narrativo. Fausto (*Faust*, em alemão) é um poema trágico composto por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). A obra é dividida em duas partes e foi escrita ao longo de praticamente toda a vida do autor. A fase inicial, conforme afirmado por Mazzari (2013, p. 13), começa em 1772 e estende-se até 1775, marcada muito fortemente pela

estética pré-romântica do movimento ‘Tempestade e Ímpeto’ e Goethe escreve as cenas da tragédia em linguagem arrebatada e vigorosa, mais empenhado em conferir expressão poética às visões de seu gênio indômito do que em construir uma organização coerente do conjunto, em estabelecer a lógica do enredo.

Antes de adentrarmos na análise da obra propriamente dita, é necessário que façamos uma breve digressão para explicar as origens do mito fáustico imortalizado pelo poeta alemão e os meios pelos quais essa lenda se desenvolveu ao longo da história.

O tema do “pacto demoníaco” é um mote recorrente na Literatura e foi “de certo modo prefigurado na tentação a que Cristo é submetido no deserto” (Mazzari, 2013, p. 9). No evangelho de Mateus, o Diabo oferece a Jesus todos os reinos do mundo em troca de sua adoração. Essa temática ganhou releituras ao longo da história, e a cultura popular tratou de eternizar lendas a respeito de indivíduos que, em troca de fama e sucesso, supostamente venderam a alma ao Diabo. Os exemplos mais notáveis são encontrados na música em figuras como Giuseppe Tartini, Niccolò Paganini e Robert Johnson; e na Literatura, no romance *O retrato de Dorian Grey*, no qual Oscar Wilde apresenta-nos um protagonista vaidoso que faz um pacto tácito com as trevas em troca de juventude eterna.

As raízes de semelhantes lendas são mais antigas do que se pode conceber, remontando a tempos medievais. Segundo Mazzari (2013, p. 9), a mais célebre delas, “*Le miracle de Théophile* (Figura 18), constituiu-se no século IX e foi dramatizada cerca de quatro séculos depois pelo menestrel francês Rubebeuf”. A trama gira em torno de Teófilo, que, em razão de ter sido preterido na eleição para o cargo de bispo, alia-se ao demônio e, ao assinar um documento com sangue, entrega-lhe a alma. O pacto é consumado e Teófilo, embora tornando-se um bispo despótico com a ajuda do Diabo, arrepende-se de seu ato e é salvo por Deus.

Na peça medieval, o Diabo é apresentado como um personagem zombeteiro, “que se encontrava na divisa entre a erudição da religião católica e o folclore das antigas tradições populares” (Cruxen, 2024, p. 12). A redenção de Teófilo é intermediada pela figura de Nossa Senhora (Figura 19), que confronta o Demônio e arranca de suas mãos o contrato com o qual se consumou o pacto.

A lenda fáustica repercute intensamente na Alemanha, mas foi na “Inglaterra que veio a sua primeira grande tematização literária, assinada pelo dramaturgo elisabetano Christopher Marlowe (1564-1593)” (Mazzari, 2013, p. 10). Segundo Heliodora (2015), no período elisabetano (1558-1603) a Inglaterra ocupava posição de destaque na cultura europeia e contava com dramaturgos que escreviam sobre os mais diversos temas. Nesse cenário, surge Marlowe, “um jovem inglês que despontava com uma grande promessa do teatro” (Cruz; Rodrigues, 2024, p. 102), cuja peça “figura dentre os principais textos utilizados em teatros de animações europeus e é, comumente, classificada como uma peça de Moralidade, gênero comum no período medieval” (Marchi, 2025, p. 2). Conforme

observado por Watt (1997), existe no mito fáustico uma alegoria entre o bem e o mal: tanto Mefistófeles, quanto o anseio do Doutor Fausto em possuir o conhecimento supremo são alusões ao fruto proibido, que é deixado ao alcance do homem para que ele, fazendo uso do livre-arbítrio, escolha experimentá-lo ou não.

A inspiração para Marlowe escrever sua adaptação foi a tradução inglesa do livro de Johann Spiess, que por sua vez se inspirou “em uma lenda medieval difundida por Martinho Lutero no contexto da reforma protestante” (Marchi, 2024, p. 2). Ao entrar em contato com essa obra de Spiess, Marlowe escreve então o drama *The Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus* [A trágica história da vida e morte do Doutor Fausto]. Mazzari (2013, p. 10) aponta que a partir do século XVIII atores itinerantes ingleses começaram a representar a peça marloweana na Alemanha, a qual “é logo incorporada por companhias teatrais alemãs e, por essa via, acaba fecundando também a ‘significativa fábula de marionetes’ que tanto impressionara o menino Goethe” em sua infância.

A fim de fornecer uma melhor compreensão acerca do Fausto mítico, Heise (2013, online) afirma que “existiu, realmente, uma figura histórica do Doutor Fausto, [...] uma figura importante e com grande fama na sua época”. Cruz e Rodrigues (2024, p. 100) corroboram essa informação ao afirmarem que

Provavelmente o Doutor Fausto tenha sido o médico alemão Jorge Faust ou Faustus, que viveu na Alemanha entre os séculos XV e XVI. Por ser muito sábio e bem-sucedido, e possivelmente trabalhar com ocultismo, alimentavam a lenda de que ele havia feito um pacto com o diabo para obter riqueza, conhecimento e prestígio.

Segundo Nery (2012), a real existência do médico alemão está cercada de muitas especulações. Watt (1997) argumenta que não se pode precisar se de fato ele existiu, mas é provável que tenha nascido em Knittlingen, em 1480 e morreu em Staufen em 1540. Segundo o autor, a morte do suposto Fausto despertou o interesse por sua história, em razão da fama que ele adquirira como praticante de magia. Com efeito, afirma-se que o lendário médico denominava “a si mesmo doutor, por ter estudado na universidade de Heidelberg, e de ‘o jovem Fausto’ ou ‘o segundo mago’, por praticar necromancia, isto é, magia negra” e que, por isso, não gozava de boa fama entre seus contemporâneos, segundo os quais “não passava de um charlatão” e um “perigo social por se tratar de notório sodomita que lançava mão de práticas heréticas, como a invocação dos espíritos dos mortos e pactos demoníacos a fim de obter fortuna e poder” (Rocha, 2012, p. 124).

Tendo existido realmente ou não, foi a partir do mito popular do Fausto histórico que Goethe construiu seu poema trágico, que “se dá em torno de Fausto – um homem de meia idade – que se vê insatisfeito consigo mesmo e com a vida diante de tantos conhecimentos já adquiridos” (Peretti; Campos, 2022, p. 276). Essa insatisfação do personagem é expressa já mesmo no início da obra:

Ai de mim! da filosofia,
Medicina, jurisprudência,
E, mísero eu! da teologia,
O estudo fiz, com máxima insistência.
Pobre simplório, aqui estou
E sábio como dantes sou!
De doutor tenho o nome e mestre em artes,
E levo dez anos por estas partes,
Pra cá e lá, aqui ou acolá, sem diretriz,
Os meus discípulos pelo nariz.
E vejo-o, não sabemos nada!
Deixa-me a mente amargurada.
Sei ter mais tino que esses maçadores,
Mestres, frades, escribas e doutores;
Com dúvidas e escrúpulos não me alouco,
Não temo o inferno e Satanás tampouco
Mas mata-me o prazer no peito;
Não julgo algo saber direito,
Que leve aos homens uma luz que seja,
Edificante ou benfazeja.
Nem de ouro e bens sou possuidor,
Ou de terreal fama e esplendor;
Um cão assim não viveria!
Por isso entrego-me à magia,
A ver se o espiritual império
Pode entreabrir-me algum mistério,
Que eu já não deva, oco e sonoro,
Ensinar a outrem o que ignoro;
Para que apreenda o que a este mundo
Liga em seu âmago profundo,
Os germes veja e as vivas bases,
E não remexa mais em frases.
(Goethe, 2013, p. 63)

O famigerado Doutor se encontra em um quarto gótico com abóbadas altas e despeja, na solidão da noite, suas lamúrias. Ele afirma que se tornou estudioso de diferentes áreas do saber: filosofia, jurisprudência, medicina, teologia. No entanto, simplório como é, permanece no mesmo patamar de conhecimento de antes, não tendo avançado em sua sabedoria. A despeito do título de doutor e da maestria no domínio das artes, ele confessa estar ludibriando seus discípulos pelos últimos dez anos. Seu

juízo sobre si próprio é dúbio: ao mesmo tempo que afirma ter mais tino do que doutores, mestres, escribas e frades, ele admite não saber direito a respeito de coisa alguma. Em razão de tudo isso, ele confessa ter se entregado à magia, a fim de que o “espiritual império” lhe revelasse os mistérios dos quais ainda não era conhecedor.

O leitor já tem conhecimento da insatisfação do Doutor Fausto no prólogo, onde Goethe estabelece um diálogo entre Deus e o Diabo, que não vem a ser, na verdade, o Diabo propriamente dito, mas sim Mefistófeles (ou Mefisto), “uma espécie de procurador de Lúcifer” (Cruz; Rodrigues, 2024, p. 100). De acordo Mazzari (2013, p. 9), alguns eruditos pretendem enxergar nesse nome, Mefistófeles, “uma etimologia grega ou hebraica significando ‘aquele que não ama a luz’ ou ‘o destruidor do bem’”. No referido diálogo, Deus indaga a Mefisto a respeito de seu servo Fausto. O demônio afirma:

MEFISTÓFELES

De forma estranha ele vos serve, Mestre!
 Não é, do louco, a nutrição terrestre.
 Fermento o impele ao infinito,
 Semiconsciente é de seu vão conceito;
 Do céu exige o âmbito irrestrito
 Como da terra o gozo mais perfeito,
 E o que lhe é perto, bem como o infinito,
 Não lhe contenta o tumultuoso peito.
 (Goethe, 2013, p. 53)

Mefisto aponta a Deus aquilo que o próprio Fausto identifica em si: ele anseia o âmbito irrestrito do céu, uma vez que está insatisfeito com os bens terrenos, insuficiente para satisfazer a ambição que traz no peito. E essa insatisfação constitui uma “forma estranha” de se servir a Deus. O Altíssimo, porém, retruca afirmando que “Se em confusão me serve ainda agora, / Daqui em breve o levarei à luz” (Goethe, 2013, p. 53). Verifica-se uma clara e natural divergência de opiniões entre Deus e o Diabo. Segundo Peretti e Campos (2022, p. 276), “Deus defende que o homem tem como essência em sua criação o bem e, mesmo que se deixe levar pelo mal, este ainda buscará a redenção e voltar-se-á à luz”. Mefistófeles, por outro lado, “afirma que o mal é algo inerente e intrínseco ao ser humano, acarretando, assim, em sua autodestruição” (Peretti; Campos, p. 276). Certo de seu juízo a respeito da natureza humana, Mefisto propõe uma aposta ao Senhor:

MEFISTÓFELES

Que apostais? perdereis o camarada;
 Se o permitirdes, tenho em mira

Levá-lo pela minha estrada!

O ALTÍSSIMO

Enquanto embaixo ele respira,
Nada te vedo nesse assunto;
Erra o homem enquanto a algo aspira.
(Goethe, 2013, pp. 53;55)

Impossível não perceber a intertextualidade entre esse diálogo e o episódio de Jó. No texto bíblico, conhecemos aquele conhecido como o servo mais fiel de Deus, homem íntegro, reto e temente que se desviava do mal. Em certo dia, quando “os filhos de Deus vieram apresentar-se perante o Senhor, veio também Satanás entre eles [...]”. E disse o Senhor a Satanás: Observaste o meu servo Jó? Porque ninguém há na terra semelhante a ele, homem íntegro e reto, temente a Deus e que se desvia do mal” (Jó, 2:1-3). Satanás retruca afirmando que bastava um gesto de Deus – “toca-lhe nos ossos, e na carne” – e a fidelidade de Jó se transformaria em blasfêmia. O Senhor assente, permitindo que Satanás acometa Jó com toda espécie de desgraças e maldições, devendo apenas “poupar-lhe a vida”.

Lima (2023, p. 56) observa que em “*Fausto* o mesmo discurso é mantido, isto é, a integridade do homem”. Tal qual o Diabo bíblico, que questiona a presumida fidelidade de Jó para com Deus, Mefistófeles põe em xeque o caráter de Fausto, garantindo poder desviá-lo dos propósitos do bem e da retidão. Analogamente às Escrituras, o Altíssimo aceita a diabólica aposta, igualmente seguro de que seu servo permanecerá no caminho certo:

O ALTÍSSIMO

Pois bem, por tua conta o deixo!
Subtrai essa alma à sua inata fonte,
E leva-a, se a atraíres pra teu eixo,
Contigo abaixo a tua ponte.
Mas, vem, depois, confuso confessar
Que o homem de bem, na aspiração que, obscura, o anima,
Da trilha certa se acha sempre a par.
(Goethe, 2013, p. 55)

A partir desse prólogo, a jornada faustiana tem início. Após exprimir suas queixas sobre o que ele julga ser a inutilidade de sua vida, Fausto é visitado por Mefisto, que se apresenta inicialmente na forma de um cachorro, mas logo em seguida assume forma humana. O Demônio persuade o Doutor a fazer a famosa barganha, oferecendo-se para ser seu escravo, mas deixando claro que, na outra vida, os papéis serão invertidos.

Demonstrando indiferença para com o próprio destino, Fausto aceita tacitamente a proposta e ambos partem para uma taverna, onde Mefisto pretende abrir os olhos de seu mestre para os mistérios da vida.

Em seguida, rumam para a casa de uma feiticeira, a qual é instruída pelo Diabo a preparar uma poção que dará juventude a Fausto. Nesse ínterim, ele se depara com o rosto de uma linda mulher no espelho, pela qual fica fortemente encantado. Essa mulher é Gretchen (ou Margarida, em algumas traduções). Fausto ordena a Mefisto que ele torne possível conquistar o coração de Margarida, fazendo-a se apaixonar. Tal desejo se realiza quando Fausto a presenteia com um luxuoso colar materializado pelo Demônio, e, algum tempo depois, a mulher descobre estar grávida.

Toda a obra se desenvolve em volta dos caprichos e perversões cometidos por Fausto em conluio com Mefistófeles. A barganha demoníaca resulta numa série de tragédias e desgraças, como a prisão de Margarida por infanticídio e a morte de seu irmão, Valentino, pelas mãos de Fausto. O trágico Doutor parte em diversas aventuras em que tem contato com figuras míticas, como Helena de Troia.

O final é marcado por um ato de redenção de Fausto, deixando subentendido a reconciliação de sua alma com Deus. De acordo com Costa (2023, online), essa “obra é uma exploração profunda da condição humana, conhecimento, moralidade e busca pelo significado da vida”. Fausto personifica a insatisfação do ser humano diante da finitude da vida e, para suprir esse vazio existencial, se dispõe a transpor os limites do que é ético, moral e sagrado.

3.3 O evangelho segundo Jesus Cristo, de José Saramago

*Eu agradeço, Senhor [...]
Por saber que nunca vou ter fê.
Cazuza.*

José de Sousa Saramago, único escritor de língua portuguesa a ganhar um Nobel de Literatura, nasceu em 16 de novembro de 1922, na aldeia de Azinhaga, na província de Ribatejo. Conforme relatado pelo próprio autor no site da fundação dedicada à sua vida e obra, ele sempre foi um bom aluno, “na segunda classe já escrevia sem erros de ortografia, e a terceira e quarta classes foram feitas em um só ano” (Saramago, online). Posteriormente, transitou para o liceu, onde permaneceu por dois anos, mas, em razão da

falta de meios econômicos da família, viu-se obrigado a entrar para uma escola de ensino profissional, onde aprendeu o ofício de serralheiro mecânico.

“O mais surpreendente”, explica Saramago, “era que o plano de estudos da escola, naquele tempo, embora obviamente orientado para formações profissionais técnicas, incluía, além do Francês, uma disciplina de Literatura”. Começa aí o gosto pela leitura que mais tarde serviria de alicerce para a formação do escritor, cuja estreia se deu em 1947, com a publicação do romance *Terra do pecado*. O livro, originalmente intitulado “A viúva” pelo autor, “conta a história de Maria Leonor, [...] a quem cabe viver não apenas o luto pela morte do marido, mas também a culpa por uma relação que desafia um tempo em que as aparências pesam demasiado e no qual todas as ações têm um preço” (Saramago, online). De acordo com Ferraz (2012, p. 74):

A obra denuncia o conflito do ser humano e seu desejo sexual em oposição à castidade e à virtude pregada pelo cristianismo. Leonor tenta vencer o moralismo da sociedade, mas não consegue transformar a sua condição e os fatos que a cercam. É a força da moralidade cristã influenciando a personagem, a sociedade e o mundo

Valdati e Ozelame (2016, p. 80) apontam que após a publicação de *Terra do pecado*, Saramago escreveu outras obras como “*Os poemas possíveis* em 1966, *Provavelmente alegria* em 1970, e posteriormente em 1971 e 1973, livros de crônicas como *Deste mundo e do outro* e *A bagagem do viajante*”. Em 1980, é publicado o romance *Levantando do chão*, no qual inaugura o característico “estilo saramaguiano”, em que “o narrador oralizava a escrita como se estivesse de viva voz em uma roda de amigos; desrespeitava ostensivamente as regras sintáticas e a pontuação” (Lopes, 2010, p.96).

Declaradamente ateu, Saramago sempre abordou temas religiosos em seus livros, pontuando a narrativa com críticas mordazes ao cristianismo e à figura de Deus. Para Valdati e Ozelame (2016), talvez seja esse ateísmo a explicação para o fato transformação de personagens sagradas, que servem de ponto de partida para algumas de suas obras. Exemplo notável dessa mordacidade crítica encontramos em *Caim* (2009), no qual Saramago reconta a história do primeiro homicida e denuncia “uma entidade divina que não passa de um gerador de exclusão, praticante de intolerâncias fatais, perseguidor de seus fiéis e temerosos seguidores, subterfúgio para morticínios históricos, para a execução de guerras santas em seu nome pela mão de homens exasperados” (Suman, 2012, p. 1-2).

Com *Caim*, Saramago “continua sua árdua tarefa de combater Deus, ou sua imagem tradicional apresentada pelas religiões” (Mariano, 2016, p. 145), tarefa essa que já foi fundamentada em obras anteriores e encontrou seu auge em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). Com essa obra, o autor português faz uma releitura da vida de Jesus, preenchendo o vácuo que é deixado pelos evangelistas canônicos (Mateus, Marcos, Lucas e João). No texto bíblico, Cristo aparece em três fases distintas da vida: primeiramente, quando de seu nascimento, em Belém da Judeia; mais tarde, aos 12 anos, no templo de Jerusalém, conforme relatado em Lucas 2:41-52; e, finalmente, dos 30 aos 33 anos de idade, quando é batizado e crucificado. Existe, portanto, um hiato de pelo menos 18 anos em que não se sabe nada a respeito da vida de Jesus, e é em razão dessas discrepâncias entre os evangelhos que não se pode pintar com exatidão um retrato biográfico de Cristo. Tomando esse fato como ponto de partida, Saramago constrói seu romance, estabelecendo um quinto evangelho que “parodia e carnavaliza os evangelhos canônicos [...] e apresenta uma boa notícia dos homens e para os homens na defesa de humanismo contra a tirania da religião cristã” (Mariano, 2016, p. 145).

Nesta, e em outras obras, Saramago retoma um tema bíblico “de maneira polêmica, diferindo da maneira como são apresentados pelas fontes oficiais” (Jesus; Oliveira, 2018, p. 38). A figura do Cristo messiânico é retratada não mais como a encarnação divina, mas com características humanas e terrenas. Em outras palavras, “o Jesus de Saramago é dessacralizado, tornando-se, pela exposição de suas dúvidas e fraquezas, um homem mais próximo de nós” (Vianney, online). Essa postura disruptiva, segundo Alves (2010, p. 320), é própria de Saramago, que é representante exímio da literatura contemporânea, indagadora, revolucionária, que procura novas formas de se fazer arte, propondo a desconstrução de conceitos e regras pré-estabelecidas

Saramago expõe sua própria visão a respeito d’*O Evangelho*:

Para mim, o núcleo duro do romance [...] é quando Jesus, aos catorze anos, vai ao templo de Jerusalém para falar da culpa e da responsabilidade. Não encontra nenhum doutor, mas sim um escriba. Jesus, no livro, herda a culpa de seu pai, que não soube salvar as crianças [...]. Quando pergunta ao escriba como é que é isso da culpa, o escriba diz-lhe: “A culpa é um lobo que devora o pai como devora o filho.” Quer dizer, a crença implica que os filhos herdaram a culpa dos seus pais. A partir de um dado momento, já não se sabia qual a culpa concreta. O sentimento de culpa, que não sabemos porquê nem como nasceu, como se incrustou em nós, é muitíssimo pior do que a culpa concreta. Então, Jesus pergunta-lhe: “Tu também foste devorado?” E o escriba responde: “Não só devorado, mas também vomitado.” A relação

com Deus dá-se em termos de culpa, como no fundo acontece em todo o cristianismo e judaísmo (Saramago, online).

O autor sintetiza a mensagem contida no romance ao descrever a relação de culpa que fundamenta o caráter do deus judaico-cristão. Nesse sentido, o cerne d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* consiste em inverter os papéis desempenhados pelos personagens bíblicos, revelando a faceta ambiciosa e cruel de Deus “e um Diabo um tanto quanto preocupado com Cristo” (Alves, 2010, p. 321).

A referida inversão de papéis fica demonstrada no seguinte trecho, em que se dá a primeira aparição de Deus para Jesus:

Então, como se de súbito as colinas se tivessem arredado do seu caminho, Jesus saiu do labirinto dos vales para um espaço circular liso e arenoso onde, no centro exacto, viu a ovelha. Correu para ela, tanto quanto lho permitiam os pés feridos, mas uma voz deteve-o, Espera. Uma nuvem da altura de dois homens, que era como uma coluna de fumo girando lentamente sobre si mesma, estava diante dele, e a voz viera da nuvem. Quem me fala, perguntou Jesus, arrepiado, mas adivinhando já a resposta. A voz disse, Eu sou o Senhor, e Jesus soube por que tivera de despir-se no limiar do deserto. Trouxeste-me aqui, que queres de mim, perguntou, Por enquanto nada, mas um dia hei-de querer tudo, Que é tudo, A vida, Tu és o Senhor, sempre vais levando de nós as vidas que nos dás, Não tenho outro remédio, não podia deixar atravancar-se o mundo, E a minha vida, quere-la para quê, Não é ainda tempo de o saberes, ainda tens muito que viver, mas venho anunciar-te, para que vás bem dispondo o espírito e o corpo, que é de ventura suprema o destino que estou a preparar para ti, Senhor, meu Senhor, não compreendo nem o que dizes nem o que queres de mim, Terás o poder e a glória, Que poder, que glória, Sabê-lo-ás quando chegar a hora de te chamar outra vez, Quando será, Não tenhas pressa, vive a tua vida como puderes, Senhor, eis-me aqui, se nu me trouxeste diante de ti, não demores, dá-me hoje o que tens guardado para dar-me amanhã, Quem te disse que tenciono dar-te alguma coisa, Prometestes, Uma troca, nada mais que uma troca, A minha vida por não sei que pago, O poder, E a glória, não me esqueci, mas se não me dizes que poder, e sobre quê, que glória, e perante quem, será como uma promessa que veio cedo de mais, Tornarás a encontrar-me quando estiveres preparado, mas os meus sinais acompanhar-te-ão desde agora [...] (Saramago, 2005, pp. 218-219)

Nessa passagem, Jesus se encontra no deserto, o que nos remete ao episódio narrado no já mencionado evangelho de Mateus. Ao contrário do texto bíblico, no entanto, não é o Diabo que se apresenta a Cristo para tentá-lo. O que se tem é “uma espécie de mefistofelismo às avessas, no qual Jesus parece fazer um acordo com Deus em troca de algo” (Alves, 2010, p. 322). A barganha consiste em que Cristo entregue sua vida em

troca de um destino que Deus lhe tem preparado, mas que ele, Jesus, ignora qual seja. Ao indagar a natureza de semelhante destino, toda a informação dada por Deus se resume a um “poder” e uma “glória” que Jesus também desconhece e para os quais não enxerga um objetivo prático: “que poder, e sobre quê, que glória, e perante quem”. Ignora-se, ainda, o tempo em que se cumprirá o destino, e diante da insistência de Jesus para que Deus lhe dê imediatamente o que promete, o Senhor frisa que não se trata de dar algo gratuitamente, mas que não é nada mais que uma troca.

Posteriormente, Deus revela a intenção misteriosa que subjaz a sua barganha. Os planos divinos são motivados pela insatisfação do todo-poderoso em relação à extensão de seus domínios, que se restringe a “um povo pequeníssimo que vive num parte diminuta do mundo” (Saramago, 2005, p. 309). Ao expor suas queixas a Jesus, estabelece-se o seguinte diálogo entre ambos:

Não criei nenhum mundo, não posso avaliar, disse Jesus, Pois é, não podes avaliar, mas ajudar, podes, Ajudar a quê, A alargar a minha influência, a ser deus de muito mais gente, Não percebo, Se cumprires bem o teu papel, isto é, o papel que te reservei no meu plano, estou certíssimo de que em pouco mais de meia dúzia de séculos, embora tendo de lutar, eu e tu, com muitas contrariedades, passarei de deus dos hebreus a deus dos que chamaremos católicos, à grega, E qual foi o papel que me destinaste no teu plano, O de mártir, meu filho, o de vítima, que é o que de melhor há para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé. As duas palavras, mártir, vítima, saíram da boca de Deus como se a língua que dentro tinha fosse de leite e mel, mas um súbito gelo arrepiou os membros de Jesus, tal qual se o nevoeiro se tivesse fechado sobre ele, ao mesmo tempo que o Diabo o olhava com uma expressão enigmática, misto de interesse científico e involuntária piedade. Disseste-me que me darias poder e glória, balbuciou Jesus, ainda tremendo de frio, E darei, e darei, mas lembra-te do nosso acordo, tê-los-ás, mas depois da tua morte, E de que me servem poder e glória, se estou morto, Bem, não estarás precisamente morto, no sentido absoluto da palavra, pois, sendo tu meu filho, estarás comigo, ou em mim, ainda não o tenho decidido em definitivo, Nesse sentido que dizes, que é não estar morto, É, por exemplo, veres, para todo o sempre, como te venerarão em templos e altares, ao ponto, posso adiantar-to desde já, de as pessoas no futuro se esquecerem um pouco do Deus inicial que sou, mas isso não tem importância, o muito pode ser partilhado, o pouco não o deve (Saramago, 2005, p. 309)

A partir desse trecho, Alves (2010) destaca duas observações: primeiro, fica comprovada indubitavelmente a inversão de papéis, uma vez que Deus age com propósitos egoístas e ambiciosos. Lembremo-nos de que, no episódio da tentação narrado nos evangelhos, Satanás promete a Jesus todos os reinos do mundo se ele se ajoelhasse em prostração e o adorasse. O objetivo do Diabo não era outro senão ser alvo de

reverência, razão pela qual ele se rebelara contra o Céu no início dos tempos. Aqui, no texto saramaguiano, é Deus que manifesta suas intenções mesquinhas, ao revelar o interesse de expandir seus domínios. Saramago (2005) coloca, dessa forma, Deus e o Diabo no mesmo patamar: ambos querem ser adorados e, para atingir tal objetivo, usam Jesus como ferramenta. A diferença está no fato de que, no caso do Diabo, Cristo não teria que morrer, bastando apenas um gesto de adoração de sua parte: “Tudo isto te darei se, prostrado, me adorares” (Mateus, 4:9). Em se tratando de Deus, por outro lado, Saramago ressalta o caráter mesquinho do Senhor, destacando que o papel que Ele reservara para o filho não passava de “mártir” e “vítima”. O gesto subserviente que Jesus teria para com o Diabo se transforma em sacrifício doloroso para com Deus; se, ao lado de um, ele teria todos os reinos do mundo estando vivo, ao lado do outro o poder e a glória viriam apenas depois da morte.

Mas se Deus age movido por egoísmo, Saramago (2009) confere ao Diabo uma postura mais empática ao descrever o modo como ele reage ao presenciar a barganha proposta pelo todo-poderoso. Ao saber que desempenharia o papel de mártir e vítima no plano divino, Jesus sentiu os membros arrepiarem, “ao mesmo tempo que o Diabo o olhava com uma expressão enigmática, misto de interesse científico e involuntária piedade” (Saramago, 2005, p. 309).

A segunda observação destacada por Alves (2010) é a questão do mefistofelismo às avessas. Jesus faz uma objeção justa ao fato de que terá que morrer para receber o poder e a glória prometidos. Deus contra-argumenta, então, que ele não estará “precisamente morto, no sentido absoluto da palavra”, mas, sendo seu filho, estará com Ele. Se, no mito fáustico, Mefistófeles oferece suas benesses em troca de uma alma imortal, aqui Deus atinge o ápice da crueldade ao mandar “o próprio filho para morte com o pretexto de aumentar seus domínios em poucos séculos, deixando de ser o Deus dos hebreus para passar a ser o Deus dos católicos” (Alves, 2010, p. 323).

Por meio de sua narração sarcástica, Saramago urde um deus “completamente dessacralizado e profanado, perdendo todo o seu caráter benevolente e misericordioso” (Vieira; Lemos, 2011, p. 11). Diferentemente da descrição bíblica, que o descreve como sendo o amor (1 João 4:7-8), além de ser reto e justo (Deuteronômio 32:4), o “Deus de Saramago é [...] um deus de violência e perversidade, incapaz de perdoar gratuitamente, pois, para ele, só o sofrimento do sacrifício é capaz de trazer o perdão” (Vieira; Lemos, 2011, p. 11). O autor português exemplifica o caráter sanguinário do deus cristão com um episódio em que ele ordena a Jesus o sacrifício de uma ovelha.

Jesus empunhou o cutelo, avançou para a ovelha que levantava a cabeça, hesitante em reconhecê-lo, pois nunca o tinha visto nu [...] Estás a chorar, perguntou Deus, Tenho os olhos sempre assim, disse Jesus. O cutelo subiu, tomou o ângulo do golpe, e caiu velozmente como o machado das execuções ou a guilhotina que ainda falta inventar. A ovelha não soltou um som, apenas se ouviu, Aaaah, era Deus suspirando de satisfação (Saramago, 2005, p. 219-220)

A passagem demonstra o comportamento sádico de Deus, que se compraz com o derramamento de sangue feito em seu nome. Analogamente à ovelha, Jesus também será levado ao abate em favor dos propósitos megalomaniacos de Deus, que lhe reservara uma “uma morte dolorosa [...] para que as atitudes dos crentes se torne mais facilmente sensível, apaixonada, emotiva” (Saramago, 2005, p. 310). Mas se Deus tenta impor sua vontade, Jesus levanta resistência em relação aos desígnios paternos, discordando dos rumos traçados pelo todo-poderoso e das consequências advindas do famigerado sacrifício. Trava-se, então, o seguinte diálogo:

[...] vão morrer queimados, no futuro, milhares e milhares e milhares de homens e mulheres, De alguns já me tinhas falado antes, Esses foram lançados à fogueira por crerem em ti, os outros sê-lo-ão por duvidarem, Não é permitido duvidar de mim, Não, Mas nós podemos duvidar que o Júpiter dos romanos seja deus, O único Deus sou eu, eu sou o Senhor, e tu és meu Filho, Morrerão centenas de milhares de homens e mulheres, a terra encher-se-á de gritos e de dor, de uivos e rancos de agonia, o fumo dos queimados cobrirá o sol, a gordura deles rechinará sobre as brasas, o cheiro agoniará, e tudo será por minha culpa, Não por tua culpa, por tua causa, Pai afasta de mim este cálice, Que tu o bebas é a condição do meu poder e da tua glória, Não quero esta glória, Mas eu quero este poder (Saramago, 2005, p. 327)

Jesus recusa a glória prometida, tendo em vista que, em troca dela, milhares serão queimados na fogueira da Inquisição, uns por crerem nele, outros por duvidarem, e isso se baseia no presumido monopólio do deus cristão em relação aos panteões pagãos. Às queixas de Jesus, no entanto, Deus se mostra indiferente, pois o sacrifício do Filho e as futuras mortes causadas em nome dele são condição *sine qua non* para saciar sua sede de poder. Nesse momento entra em cena a ironia do Diabo, que satiriza o gosto peculiar de Deus pela carnificina: “É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue” (Saramago, 2005, p. 327).

No Evangelho de Saramago, o Diabo assume um papel diverso daquele descrito na Bíblia. Se, nas Escrituras, esse personagem é enquadrado como tentador e perpetrador

de males e desgraças, no romance ele é apresentado “como misericordioso, justo, honesto, demonstrando sinceridade e respeito aos humanos” (Vieira; Lemos, 2011, p. 12). Não há sequer referência ao seu aspecto monstruoso, tão comumente alardeado pela língua popular, mas se faz uma descrição muito próxima à de Deus. Quando, em certo momento, estão Jesus e seu pai em uma barca, o Diabo se faz presente:

Cá estou [...], espero ter chegado ainda a tempo de assistir à conversa, Já íamos bastante avançados nela, mas não tínhamos entrado no essencial, disse Deus, e dirigindo-se a Jesus, Este é o Diabo, de quem falávamos há pouco. Jesus olhou para um, olhou para o 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)

Vieira e Lemos (2011) julgam plausível essa semelhança entre Deus e o Diabo, uma vez que, antes da queda, Lúcifer era o mais formoso de todos os anjos, de modo que a beleza física não lhe é estranha. Dessa forma, os autores assinalam que Saramago eleva o Diabo à categoria de santo, despindo-o de seu papel de vilão-mor e nomeando-o como “O Bom Pastor”. A atribuição desse título ao Diabo possui uma profunda marca de ironia, tendo em vista que, no Antigo Testamento, “a figura do pastor é relacionada ao próprio Deus” (Jesus; Oliveira, 2018, p. 46). Em Gênesis 49:24, Ele é chamado de “o pastor e pedra de Israel”; em Salmos 78:52, o Senhor guia seu povo “pelo deserto como um rebanho”; e na célebre passagem de Salmos 23, diz-se que “O Senhor é o meu pastor, nada me faltará”. A figura do pastor, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 691), é carregada de simbolismo religioso, tendo em vista que “A imagem do Cristo-pastor, frequentemente retomada nos escritos cristãos dos primeiros séculos, [...] terminará por chamar os condutores espirituais de pastores”.

O título de pastor dado ao Diabo por Saramago confere a ele o papel de guia de Jesus, que o acompanhará ao longo de quatro anos. Enquanto na Bíblia Cristo é descrito como o pastor que deixa noventa e nove ovelhas para procurar aquela que se extraviou, no romance “Jesus assume o papel da ovelha desgarrada, que o Pastor procura resgatar” (Jesus; Oliveira, 2018, p. 47). Nesse sentido, o Diabo não é um pastor apenas no sentido denotativo, mas um mentor que conduz e direciona os passos de seu protegido. Com efeito, Pinheiro (2006) afirma que “Durante os anos em que Jesus vive com o Pastor, ele aprende mais sobre sua própria natureza [...]; sobre a ambiguidade de Deus [...]; e até mesmo sobre a impiedade do Senhor”. Verifica-se, de fato, a figura de um guia que zela

pela formação de um pupilo, uma vez que o “simbolismo do pastor comporta também um sentido de sabedoria intuitiva e experimental. O pastor simboliza a vigília; sua função é um constante exercício de **vigilância**: ele está desperto e vê” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, pp. 691-692, grifos dos autores).

Saramago (2005) descreve como se deu o primeiro encontro entre Jesus e o Pastor/Diabo, situando-os não no deserto, ao contrário do que é dito na bíblia, mas em uma gruta, na qual o filho de Deus nascera em Belém. Na ocasião, Jesus remoía pensamentos conflitantes em relação à morte das crianças pelas mãos de Herodes e o silêncio de Deus a respeito de tal morticínio. Eis que, erguendo os olhos lacrimosos,

viu um homem alto, gigantesco, com uma cabeça de fogo, mas logo percebeu que o que julgara ser cabeça era um archote levantado na mão direita quase até ao tecto da cova, a cabeça verdadeira estava um pouco mais abaixo, pelo tamanho podia ser a de Golias, porém a expressão do rosto não tinha nada de furor guerreiro, antes era o sorriso comprazido de quem, tendo procurado, achou (Saramago, 2005, p. 185).

Observa-se que o narrador descreve um homem de alta estatura, e o que, a princípio, parecia ser um elemento fantástico, acabou se revelando uma ilusão de ótica causada pela chama de uma tocha. Uma vez estabelecido o primeiro contato, o Pastor/Diabo indaga a Jesus a respeito de sua presença naquele ambiente, ao que o nazareno responde afirmando que fora visitar o sítio onde nascera. Num momento posterior, o narrador deixa evidente que o Diabo tinha pleno conhecimento de com quem estava falando, pois ele afirma:

[...] mas eu sei bem quem és, nasceste filho de um carpinteiro de obra grossa chamado José e de uma cardadora de lã chamada Maria, Como o sabes, Um dia soube-o e não o esqueci, Explica-te melhor, Sou pastor, há muitos anos que ando por aí com as minhas ovelhas e cabras, e o bode e o carneiro da cobrição, calhou estar nestes sítios quando vieste ao mundo, e ainda por cá andava quando vieram matar os meninos de Belém, conheço-te desde sempre, como vês (Saramago, 2005, pp. 186-187).

Diferentemente do texto bíblico, o encontro entre Jesus e o Diabo não é marcado pela promessa de reinos em troca de adoração, mas é estabelecido uma conversa cortês em que o “Inimigo” se mostra um interlocutor eloquente que “maneja com clareza e raridade a arte do diálogo” e possui “domínio absoluto da palavra” (Ferraz, 2012, s.p.).

Se, nos evangelhos bíblicos, o Diabo é puramente mau, no evangelho saramaguiano é possível perceber, em relação ao personagem, uma ambiguidade que o

torna, ao mesmo tempo, colaborador e adversário de Deus. É colaborador, por um lado, porque é ele que anuncia a Maria a vinda de Jesus Cristo, em substituição ao anjo Gabriel; e, por outro lado, é adversário ao contrastar frontalmente os desígnios e o caráter de Deus. A ironia fica pontuada mais uma vez quando o Pastor/Diabo propõe a Deus o fim do Mal, de modo que não haveria necessidade do sacrifício originalmente planejado:

Quero hoje fazer bom uso do coração que tenho, aceito e quero que o teu poder se alargue a todos os extremos da terra, sem que tenha de morrer tanta gente, [...] a minha proposta é que tornes a receber-me no teu céu, perdoado dos males passados pelos que no futuro não terei de cometer, que aceites e guardes a minha obediência, como nos tempos felizes em que fui um dos teus anjos predilectos, Lúcifer me chamavas, o que a luz levava, antes que uma ambição de se igual a ti me devorasse a alma e me fizesse rebelar contra a tua autoridade, [...] Porque se o fizeres, se usares comigo, agora, daquele mesmo perdão que no futuro prometerás tão facilmente à esquerda e à direita, então acaba-se aqui hoje o Mal, teu filho não precisará morrer, o teu reino será, não apenas esta terra de hebreus, mas o mundo inteiro, conhecido e por conhecer, e mais do que o mundo, o universo, por toda a parte o Bem governará, e eu cantarei, na última e humilde fila dos anjos que te permaneceram fiéis, mais fiel então do que todos, porque arrependido, eu cantarei os teus louvores, tudo terminará como se não tivesse sido, tudo começará a ser como se dessa maneira devesse ser sempre [...] Não me aceites, não me perdoas, Não te aceito, não te perdoo, quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora, Porquê, Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és [...] (Saramago, 2005, p. 328)

O discurso do Diabo é de uma sagacidade simples e elegante. Sua proposta consiste em adquirir de Deus o perdão pelo seu ato de rebeldia. Conforme estabelecido em Atos 3:19, aquele que se arrepende e se converte terá seus pecados apagados e virão sobre ele os tempos de refrigério pela presença do Senhor. Dessa forma, acabar-se-ia o Mal, o sacrifício de Jesus já não seria necessário e os domínios que Deus tão ardentemente almejava expandir se estenderiam por todo o universo conhecido. Deus, no entanto, rejeita tal ideia, argumentando que o Bem que Ele representa não existe por si só, mas depende da existência do Mal presente no Diabo. Esse posicionamento vai de encontro às ideias de Santo Agostinho, “que defende a proposição de que toda natureza considerada em si mesma é sempre boa, pois procede de Deus, que é o Sumo Bem” (Barbosa, 2025, p. 106). Nesse sentido, a filosofia agostiniana defende que o Mal consiste na ausência do Bem, sendo que essa ausência é provocada pela escolha do ser humano em se afastar de Deus. Em outras palavras, o Bem existe por si só e o Mal se faz presente onde o Bem não

alcança. Essa lógica é subvertida por Saramago (2005) ao afirmar que o Bem é que está submetido ao Mal, sem o qual Deus não existiria.

É aí que se encontra, segundo Vieira e Lemos (2011, p. 13), “o dualismo entre Deus e o Diabo [...]. O Mal seria, assim, carência do Bem, seriam como os dois lados de uma moeda, inseparáveis”. Deus só pode ser bom se tiver uma contraparte que lhe faça oposição, e nisso se sustenta a recusa que o Senhor faz à proposta do Diabo.

Deus demonstra, assim, “a frieza do chefe de guerra que, podendo escolher pela paz e pela vida de seus ‘protegidos’ prefere sacrificá-los em prol da realização de seu já conhecido objetivo” (Jesus; Oliveira, 2018, p. 50). Ressalta-se dessa forma uma resposta plausível para o tão arraigado questionamento da filosofia: se Deus é todo-poderoso e o sumo Bem, como pode permitir a existência do Mal?¹¹ Um gesto seu bastaria para aniquilar o Diabo, então por que não o faz? Esse mecanismo contraditório que dirige a relação entre Deus e o Diabo é explicado por Lima (2025, p. 343) ao afirmar que “o Mal é útil para o Deus saramaguiano – que, para fazer cumprir o seu plano de dominação de todo o mundo, definitivamente não se importa com as mortes e os sofrimentos de quem quer que seja”.

Em razão dessa atitude mesquinha que transforma Deus no verdadeiro vilão da história, o Jesus de Saramago encerra seu evangelho subvertendo os papéis originais: em vez de rogar a Deus que perdoe os homens por seus atos, é ele, Deus, que precisa ser perdoado:

Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado iria nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez (Saramago, 2005, p. 374).

E antes de expirar, Jesus se depara com o homem que o acompanhara durante aquele curto período e que lhe serviu de mentor. Esse homem não era ninguém mais que o Diabo, o bom pastor que um dia foi o anjo preferido de Deus.

¹¹ Essa pergunta é o cerne do *paradoxo de Epicuro*: se Deus quer impedir o mal, mas não pode, ele não é onipotente; se ele pode, mas não quer, não é benevolente; se pode e quer, por que o mal existe? E se não pode nem quer, por que o chamar de Deus?

4. CAPÍTULO III: DIABO E LITERATURA NO BRASIL

No Brasil, a religião, em especial o cristianismo, possui papel influente na sociedade, de modo que o imaginário coletivo é ocupado por muitos dos arquétipos próprios da mitologia cristã, o que inclui, evidentemente, o Diabo. Assim como todos os aspectos acerca de nossa sociedade, é possível afirmar que Satanás chegou em terras brasileiras junto com os portugueses, quando do “descobrimento” em 1500. O processo de catequização dos povos originários acarretou a imposição da religião europeia, que, segundo Gusmão (2015, p. 10), “foi característica do projeto ultramarino português, e não pode ser dissociada das motivações essencialmente políticas, sociais e econômicas que levaram à expansão.”

De acordo com Paiva (2000), no contexto da colonização, de 1549 a 1600, a primeira catequese foi organizada no âmbito da implantação de um governo central. Segundo o autor, os “jesuítas pertenciam à sociedade portuguesa quinhentista e agiam, por conseguinte, segundo a visão de mundo dessa sociedade” (Paiva, 2000, p. 1). Nessa conjuntura, cada membro da sociedade executava aquilo que lhe cabia no reino de Deus: o rei governava, o padre rezava, o soldado guerreava, o comerciante fazia negócios, a mulher guardava o lar – tudo de acordo com a visão de mundo cristão da época.

Diante desse cenário, em que todas as esferas sociais estavam inseridas em uma cosmovisão teocêntrica, Paiva (2000, p. 2) destaca que “Não se poderia permitir que houvesse espaço para a negação do sagrado. A natureza toda era sagrada. Havia que se restaurá-la, conquistando a terra, conquistando as gentes, plantando a cruz (portuguesa) e batizando os índios, fazendo-os cristãos (i.e. portugueses)”. É dentro desse contexto que se implanta o processo de catequização responsável por incutir na incipiente sociedade brasileira os conceitos cristãos, que usaram “os signos da Ira Divina e do Diabo [...] para o combate aos costumes indígenas” (Anzolin, 2009, p. 5).

4.1. O Diabo e sua chegada ao Brasil

Enquanto antagonista-mor da literatura bíblica, o Diabo sempre foi responsabilizado pela proliferação de desgraças e malefícios, em oposição às benesses e bem-aventuranças de Deus. Segundo Delumeau (1993), a literatura teológica dos séculos XVI e XVII é inesgotável sobre esse tema, e Costa (2018, p. 44) aponta que “Era ele [o

Diabo] o responsável por todos os males que assombravam a população. Somente pela fé na Igreja e renúncia às forças das trevas era possível superar as questões sociais da época”.

Nesse contexto, Anzolin (2009, p. 15) destaca que “o Diabo aportou em terras americanas junto com os primeiros conquistadores e logo se propagou por meio da atuação de viajantes e missionários incumbidos de traduzir para a realidade dos autóctones os dogmas da fé cristã”.

Para Souza (1993, p. 67), o contato entre os catequizadores e os povos originários instituiu uma clara oposição das percepções no imaginário do colonizador acerca da Natureza e da Humanidade encontradas na América Portuguesa. Segundo a autora, havia, “por um lado, a edenização das terras brasílicas e, por outro, a bestialidade, a selvageria e a demonização das populações autóctones”. O relato do padre José de Anchieta corrobora essa afirmação, mostrando um retrato histórico das impressões dos catequizadores sobre os povos originários. Assim diz o jesuíta:

Porque a gente é tão indômita e está tão encarniçada em comer carne humana e isenta em não reconhecer superior, que será mui dificultoso ser firme o que se plantar, se não houver êste remédio, o qual continuamente podem cá os Padres e Irmãos a Nosso Senhor e estão mui consolados por haver quase certeza que pola terra a dentro se descobrem muitos metais, porque com isto se habitará muito esta terra, e estes pobres Indios, que tão tiranizados estão do demônio, se converterão a seu Creador.¹²

O costume de comer carne humana, inerente à cultura de determinados povos indígenas, era visto por Anchieta como vestígio da presença do Diabo naquelas comunidades. Fujimoto (2016, p. 149) observa que “os missionários interpretaram [...] os rituais antropofágicos como provas de que os nativos obedeciam ao Demônio, já que mantinham costumes contrários às leis cristãs”. Em função disso, Moreau (2003, p. 263-264) observa que

As festas antropofágicas eram comparadas ao 'sabá'. A bebida e o vômito lembravam as bruxas, e as práticas indígenas, a feitiçaria europeia [...] E as disputas entre padres e caraíbas [pajés] ganham o mesmo significado dos conflitos entre o Bem e o Mal ocorridos na Europa.

¹² Carta endereçada "Aos Padres e Irmãos da Companhia de Jesus em Portugal, de Piratininga, 1555". ANCHIETA, José de. **Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões do Padre Joseph de Anchieta (1554-1594)**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1933.

Em relação aos conflitos entre os jesuítas e os pajés, Almeida (2015, p. 53) aponta que os líderes religiosos das comunidades indígenas “foram vistos pelos padres como ‘feiticeiros do demônio’, que faziam dos índios ‘adoradores do diabo’”. O que se observa ante esse cenário é que os povos indígenas foram vítimas da mentalidade fanático-religiosa dos colonizadores. O Diabo se fazia presente entre os nativos não por pertencer a sua cultura, mas porque foi trazido junto com os missionários e transformado em pretexto para a cristianização compulsória imposta aos indígenas. O processo de catequização consistia, desse modo, em convencê-los a “abandonar seus costumes pois, somente assim, criariam constância na fé cristã” (Almeida, 2015, p. 53). O reconhecimento como “bom cristão”, de acordo com Suess (2009, p. 25), estava vinculado ao abandono do antigo modo de ser, que consistia em aceitar a mitologia do colonizador, renunciar ao seu passado histórico e odiar sua tradição cultural.

De acordo com Goulart (2023, p. 17243), “Além da catequização, os jesuítas procuraram inculcar nos indígenas a importância do trabalho produtivo, de acordo com os padrões da sociedade burguesa”. Entretanto, esse processo de conversão e aculturação encontrou bastante resistência por parte dos indígenas, que, de acordo com Almeida (2015, p. 54), demonstravam “inconstância” relacionada aos seus costumes. Segundo Kok (2001, p. 78), essa inconsistência acarretou transtornos aos padres, “pois ora os índios agiam como cristãos, ora não”.

Diante de semelhante obstáculo, os jesuítas “perceberam que haveria de se estabelecer um processo de instrução sobre a vida cristã; e um dos recursos mais utilizados foi o teatro” (Motta; Hernandez, 2023, p. 48). As peças jesuíticas eram feitas de tal modo que as “Práticas dos povos indígenas foram incorporadas, com o intuito de demonizá-las, e, portanto, colocá-las como errantes, fazendo alusão ao próprio diabo” (Cressoni; Souza, 2024, p. 70). Nesse sentido, Carnot (2006) observa que, como grande personagem do teatro quinhentista, Lúcifer aparecia em lugares e situações sempre à espreita, sendo representado, por exemplo, como um beerrão, um pajé, um guerreiro etc., mas nunca colocando seu rosto para ser visto, “se passando até por bom, por favoráveis a causa da catequese e até como divinos. O demônio era atuante não só nos autos, mas sim na vida dos padres e dos demais cristãos” (Carnot, 2006, p. 120).

Embora tivesse como principal objetivo a catequização dos povos indígenas, Silveira (2017, p. 97) aponta que as peças dos padres missionário atingiam “também, outros moradores das novas terras, colonos, degredados, soldados e pequenos

comerciantes. Por esta razão, as composições eram revestidas de um caráter popular, compatível com a capacidade de compreensão do público ao qual se destinava”.

O principal expoente do teatro como ferramenta catequética foi o já mencionado padre José de Anchieta. De acordo com Domene (2020), ao longo da segunda metade do século XVI, Anchieta escreveu seu teatro na colônia portuguesa. A autora atesta que, a despeito de sua formação intelectual pautada por valores humanistas, Anchieta tinha a mentalidade de um homem medieval, e sua obra teatral tinha um objetivo muito específico: contribuir para a empresa catequética pretendida pela Santa Sé e a Companhia de Jesus, que pretendia não apenas a catequização os indígenas, mas “também dos filhos dos colonos”, sendo essa a “função primeira dos missionários jesuítas no chamado ‘Novo Mundo’” (Toledo *et al.*, 2007, p. 34)

Em seus textos teatrais, Anchieta encontrou no Diabo o mecanismo ideal para impingir o medo na mentalidade dos nativos, o que se fazia, segundo Carnot (2006, p. 5-6), por meio da “pedagogia do terror que se impunha às mentes desavisadas da existência do Bem e do Mal dos cristãos”. Conforme explicado pelo autor, havia uma dupla intensão, por parte de Anchieta, em relação ao que era encenado: por um lado, tudo aquilo que ele considerava positivo nos costumes e comportamentos dos indígenas era exaltado, como a música e a dança, que eram vistas como um elemento rico e belo da cultura; por outro lado, os costumes perniciosos e contrários à moral da Igreja (a antropofagia, por exemplo) eram representados por personagens demoníacos.

Araújo (2003) observa que Anchieta deixava transparecer em suas peças uma raiz medieval, em que se misturam anjos, diabos, Virgem, pastores, pessoas simples, os arrogantes, mas no final o bem sempre prevalecia. De acordo com Lima (2010, p. 175), o Diabo era representado como “covarde e impotente em face dos emissários divinos”, que sempre triunfavam sobre as tentações do Maligno. São atribuídos ao padre José de Anchieta o total de doze autos, dos quais sete apresentam o Diabo como personagem relevante. São os seguintes:

- 1) *Na Festa de Natal ou Pregação Universal* (1561, na Vila de São Paulo de Piratiniga).
- 2) *Na Festa de São Lourenço* (1587, na Aldeia de São Lourenço, hoje Niterói).
- 3) *Na Aldeia de Guaraparim* (1585?, na Aldeia de Guaraparim, no Espírito Santo).
- 4) *Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Belarte* (1589, Aldeia de Guaraparim, no Espírito Santo).
- 5) *Dia da Assunção*, quando levaram sua imagem a Reritiba (1590, em Reritiba, hoje Anchieta, no Espírito Santo).

6) *Quando no Espírito Santo se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens ou Auto de Santa Úrsula* (1585 ou 1595?, na Vila de Vitória, no Espírito Santo).

7) *Na Vila de Vitória ou Auto de São Maurício* (1595, também na vila de Vitória, no Espírito Santo).

(Lima, 2010, p. 175, grifos do autor)

A primeira das peças do padre jesuíta foi o *Auto da Pregação Universal*. De acordo com Saldanha e Wachholz (2022, p. 225), a peça foi “Encenada pela primeira vez em 31 de dezembro de 1576, na Vila de São Vicente”, tendo sido encomendada pelo Padre Manuel da Nóbrega. A respeito do enredo da obra, Lima (2015, p. 162) explica:

O primeiro e o quinto [atos] são compostos por um poema longo sobre um conhecido tema medieval, o Pelote Domingueiro¹³. Neles, canta-se uma alegoria da história do pecado: um moleiro (Adão) perde a sua veste de domingo (a graça de Deus), roubada por um ladrão (o Diabo). Com a perda, o moleiro torna-se um desgraçado, até que sua veste seja recuperada, fato que ocorre no quinto ato. O neto do moleiro (Jesus Cristo), com sua mãe, a filha do moleiro (Maria), tece nova veste (a graça de Deus) para o avô (Adão, homem caído), com seus trabalhos de salvação (Encarnação, Circuncisão, Paixão), e lhe restitui, com a veste, a alegria festiva. No segundo ato, deparamo-nos com a luta dos anhangás (Guaixará e Aimberé) contra o Karaibebé (Anjo). Consequência da primeira queda do homem, os dois diabos, Guaixará e Aimberé, mostram o mal que fazem por todas as aldeias indígenas, pervertendo os índios com os pecados mundanos. O Anjo da guarda da aldeia, condescendente em ouvi-los a princípio, acaba por expulsá-los, exortando os índios à vida cristã com a graça de Jesus e a proteção da Virgem Maria. No terceiro ato, temos o desfile de doze pescadores brancos, amarrados pelos diabos, a narrar suas misérias diante do presépio, com esperança de serem atendidos pela graça divina. No final, todos são absolvidos e ficam libertos das correntes, simbolizando o perdão pelos pecados cometidos.

A peça foi construída como sendo uma alegoria para representar a ação dos pecados sobre o homem, a consequente perda da graça de Deus e a posterior redenção. O enredo obedece à seguinte estrutura:

Ato 1. Um moleiro (Adão) tem seu pelote domingueiro (a graça divina) roubado por um ladrão (o demônio), desgraçando sua vida e de seus descendentes. Ambos só reencontrarão a graça ao lhes ser restituída a veste domingueira.

¹³ “Uma veste de domingo, usada para ir à missa. Um antigo casaco de mangas que se trazia por baixo da capa ou do tabardo, que nesse poema é usado como símbolo da graça, perdida pelo pecado.” (Nota de rodapé de SALDANHA, Marcelo Ramos; WACHHOLZ, Wilhelm. Um auto jesuíta em Terra Brasilis. *Estudos de religião*, v. 36, n. 2, p. 223-245, 2022.)

Ato 2. Em língua tupi, Anchieta apresenta o diálogo travado entre os dois diabos da peça, Guaixará e Aimbirê, declarando que a maldade espalhada pelas terras coloniais era consequência do pecado.

Ato 3. Doze pecadores brancos acorrentados são conduzidos ao palco, diante do presépio, onde, na esperança de serem atendidos, narram sua miséria, recebendo no final a liberdade.

Ato 4. Doze meninos indígenas dançam e cantam exaltando a vida cristã, Jesus e Maria.

Ato 5. Retomando a alegoria do pelote domingueiro, o neto do moleiro (Jesus) tece, com a ajuda de Maria, uma nova veste para seu avô. O que possibilita o retorno da alegria e da festa (Saldanha; Wachholz, 2022, p. 226-227).

O Diabo é representado como um ladrão que furta a roupa que um moleiro usa nos domingos. Este moleiro representa a raça humana, personificada na pessoa de Adão. A vestimenta simboliza a graça de Deus, que é arrancada do homem, o qual se torna um “desgraçado” no sentido de estar afastado da presença divina. Essa cena, apresentada no Ato 1, evoca a narrativa do Gênesis, em que o primeiro casal é destituído da convivência com Deus ao comerem o fruto proibido. A alusão ao Gênesis fica mais clara quando o autor dá ao antagonista a alcunha de “cobra ladra e malina”, numa clara referência à antiga serpente descrita no texto bíblico. Lima (2015, p. 164-165) observa que, além disso, “é possível detectar outros caracteres do Diabo medieval na obra de Anchieta, como o fato dele ser astucioso, sorrateiro, invejoso e maligno”.

Tal qual a narrativa bíblica, em que Eva é seduzida pela serpente, na peça a mulher do moleiro é, metaforicamente, ludibriada pelo Diabo, fazendo-a praticar o ato do roubo. Saldanha e Wachholz (2022, p. 228) observam que Eva é apresentada, nos versos, como uma mulher soberba e ambiciosa, dando “eco às errôneas tradições acerca da entrada do pecado na história da humanidade”. Tais tradições, pautadas por uma misoginia que tem atravessado séculos, atribuem à mulher a culpa do pecado, a começar pelo próprio Gênesis, que “marca a mulher como uma abertura do portal da morte e do pecado ao se deixar levar pela sedução demoníaca da serpente” (Melo; Ribeiro, 2021, p. 34). Corroborando a narrativa de culpabilização das mulheres, Anchieta “coloca nos ombros de Eva a culpa pela perda da graça original, compreendendo que a sua sensualidade teria permitido o roubo do pelote domingueiro” (Saldanha; Wachholz, 2022, p. 228).

No Ato 2 são apresentados dois diabos (Guaixará e Aimberê) que cumprem a missão de admoestar a audiência para a consequência do pecado. Bernardelli, (2024, s.p.) assinala que “os dois diabos desejavam dominar as aldeias e as almas dos indígenas,

insinuando que suas tradições – o cauim, a poligamia, a guerra, a antropofagia – eram aquelas pelas quais os diabos faziam morada entre os indivíduos.

O terceiro ato apresenta um grupo de doze pecadores brancos que desfilam presos por uma corda conduzida por Guaixará, na frente, e Aimerê, atrás. “Cada pecador”, afirmam Saldanha e Wachholz (2022, p. 238), “recita seus pecados e quando todos concluem as suas confissões, a corda que os prendia cai por terra, deixando-os livres e fazendo brotar o ódio dos diabos, que fogem derrotados pelo poder do arrependimento”. Segundo os autores, Anchieta achava importante abordar os pecados dos colonos europeus, de modo que ele apresentava as principais falhas dos brancos, ao mesmo tempo que robustecia no entendimento dos indígenas o poder da confissão. A intenção do missionário era demonstrar que apenas a conversão não era suficiente, mas se fazia necessário confessar os pecados a fim de se afastar do antigo modo de vida.

Os dois últimos atos são dedicados às “celebrações, com dança e música, geralmente feita por meninos” (Saldanha; Wachholz, 2022, p. 239). De acordo com Barros (2008, p. 80), a presença e a atuação desses meninos nos autos anchietianos, “vestindo as roupas típicas das tribos, dançando e cantando na sua língua nativa, comoviam os próprios pais, estimulando-os a levar a vida de acordo com as leis cristãs”.

No quinto e último ato da peça há a retomada do poema *O pelote domingueiro*. A essa altura é apresentada a segunda personagem feminina, Maria, filha do moleiro. Saldanha e Wachholz (2022, p. 240) apontam que “nesse ato o predomínio é da apresentação de Cristo como aquele que traz a graça à humanidade e Maria como medianeira, uma tecedeira celeste, responsável pela fabricação do lindo casaco domingueiro”.

Somente a análise dessa peça é suficiente para transmitir a ideia do que consideramos ter sido um artifício ardiloso dos colonizadores. Eles trouxeram consigo não apenas o ideal do imperialismo político, mas também uma visão teocêntrica que pretendeu – e conseguiu – escravizar os primeiros habitantes do Brasil, tanto física quanto espiritualmente. Nesse contexto, o Diabo – que sempre fora o bode expiatório predileto dos integrantes do clero – foi usado como ferramenta mais que adequada, servindo aos propósitos (esses sim diabólicos) da Igreja Católica.

5. CAPÍTULO IV: DEMÔNIO, PERSONAGEM ROTINEIRO NA LITERATURA BRASILEIRA

O satanismo na literatura é um tema profundamente interessante, cuja raízes remontam ao início do século XVIII, com o surgimento do Romantismo, movimento artístico fortemente marcado pela subjetividade e fuga da realidade. De acordo com Torres (1993, p. 137), "Elaboram-se teorias, formando o satanismo literário, destinadas a demonstrar que o mal, conservando seus aspectos violentos, é dialeticamente necessário à manifestação e ao triunfo do bem. Mas é com Byron que aparece a primeira imagem de um satã amigo dos homens".

Essa transformação da figura de Satã, segundo Noronha (2023), atravessa toda a literatura romântica, que propõe uma discussão a respeito do satanismo poético, o qual encontra representante eminente na pessoa de Charles Baudelaire, que exerceu forte influência sobre alguns poetas brasileiros, como Cruz e Souza e Wenceslau de Queiroz. Neste capítulo, analisamos alguns poemas destes dois autores, representantes do Simbolismo, além de Gilka Machado – também simbolista, mas inserida no momento histórico do Modernismo.

5.1 O satanismo poético de Cruz e Sousa

João da Cruz e Sousa (1861-1898) é reconhecidamente considerado o inaugurador e principal representante do Simbolismo no Brasil, que surgiu aqui “em 1893 com a publicação de ‘Broquéis’ e ‘Missal’ [...] e expandiu-se pelo país atingindo poetas de relevância, entre eles, Alphonsus de Guimaraens, Emiliano Pernetta e Eduardo Guimaraens.” (Jahn, 2012, p. 31)

Sua poesia é caracterizada pela sonoridade das palavras, conferindo aos versos um tom de musicalidade provocado pelos recursos poéticos que emprega, como a aliteração no célebre poema *Violões que choram...*: “Vozes veladas, veludosas vozes, / Volúpias de violões, vozes veladas, / Vagam nos velhos vórtices velozes / Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas”.

Rabello (2006) faz uma reflexão a respeito da vida e obra de Cruz e Sousa afirmando que, embora seja lembrado como o inaugurador e o poeta mais significativo do Simbolismo brasileiro, existem ressalvas que acompanham seu reconhecimento. Segundo a autora, sua poética seria considerada equivocada no que diz respeito ao

momento brasileiro, que exigia uma literatura que exaltasse a realidade local. Além disso, “João da Cruz permanece em nossa recordação como o poeta negro que, sem conquistar reconhecimento em vida, alcançou-o apenas depois de morto” (Rabello, 2006, p. 8)

Nascido em 24 de novembro de 1861, em Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis/SC), e filho de um escravo e uma alforriada, João da Cruz foi educado desde cedo pelo casal branco Guilherme Xavier de Sousa e D. Clarinda Fagundes de Sousa, dos quais adotaria o sobrenome anos mais tarde.

As principais influências poéticas que inspiraram a escrita de Cruz e Sousa foram os poetas denominados “decadistas”, dentre os quais se destaca o francês Charles Baudelaire, conforme já afirmamos anteriormente. De acordo com Rabello (2006, p. 18), os decadistas “consideravam que o momento que viviam caracterizava-se pela decadência da civilização; diante disso, encontravam seu refúgio na dedicação ao trabalho artístico, voltado para os temas da morte e do Ideal”. Esse aspecto se faz presente em alguns poemas de Cruz e Sousa, nos quais o poeta “cultivou uma poesia que incentivou a morbidez estética”, muito influenciada pelas “imagens demoníacas” trabalhadas por Baudelaire (Torres, 1993, p. 139)

O primeiro poema satânico de Cruz e Sousa que analisaremos é *Satã*, publicado no livro *Broquéis* (1893).

Capro e revel, com os fabulosos cornos
Na fronte real de rei dos reis vetustos,
Com bizarros e lúbricos contornos,
Ei-lo Satã dentre os Satãs augustos.

Por verdes e por báquicos adornos
Vai c’roado de pâmpanos venustos
O deus pagão dos Vinhos acres, mornos,
Deus triunfador dos triunfadores justos.

Arcangélico e audaz, nos sóis radiantes,
À purpura das glórias flamejantes,
Alarga as asas de relevos bravos...

O Sonho agita-lhe a imortal cabeça...
E solta ao sóis e estranha e ondeada e espessa
Canta-lhe a juba dos cabelos flavos!
(Sousa, 2010, p. 36)

A primeira estrofe é dedicada a fazer uma apresentação de Satã. No primeiro verso, o eu-lírico usa dois adjetivos singulares para se referir a ele. O primeiro é “capro”, que é sinônimo para bode e é “utilizado para designar o que exala cheiro forte; o que está

associado ao libidinoso e ao lascivo”¹⁴. Tradicionalmente, o bode sempre foi relacionado ao Diabo, o que se verifica, por exemplo, em sua associação com a figura mitológica de Pan, deus das florestas. De acordo com as características acima mencionadas, Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 134) apontam que

[...] o bode, animal fedorento, torna-se símbolo de abominação [...]. Animal impuro, completamente absorvido por sua necessidade de procriar, o bode nada mais é do que signo de maldição, cuja força atingirá seu auge na Idade Média; o diabo, deus do sexo, passa a ser apresentado, nessa época, sob a forma de um bode. Nas narrativas edificantes, a presença do demônio – tal como a do bode – é assinalada por um odor forte e acre.

Além disso, na dicotomia entre Deus e o Diabo, Satã ser atrelado ao bode faz oposição com o fato de Jesus ser identificado como cordeiro. Conforme se verifica em João 1:29, Cristo é chamado de “o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo”; e em Apocalipse 5:12 o epíteto é reiterado: “Digno é o Cordeiro, que foi morto, de receber o poder, e riquezas, e sabedoria, e força, e honra, e glória, e ações de graças.” A simbologia por trás dessa associação reside no fato de o cordeiro, “em sua brancura imaculada e gloriosa”, encarnar “o triunfo da renovação, a vitória, sempre a renovar-se, da vida sobre a morte. É justamente essa função arquetípica que faz do cordeiro [...] a vítima propiciatória, aquela que se tem de sacrificar para assegurar a própria salvação” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 287). Cristo incorpora o papel do cordeiro quando, simbolicamente, se “sacrifica” pelos pecados da humanidade. Nesse sentido, o cordeiro branco e imaculado metaforizado em Jesus antagoniza com o bode fétido e lascivo associado a Satã. Outra associação entre esse animal e o Diabo é o fato de ele ser colocado à esquerda de Cristo na ocasião do julgamento final, representando aqueles que irão pro inferno, conforme se observa no mosaico do *Cristo Bom Pastor* (cf. Figura 6). Além disso, Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 134) apontam que “O bode é também, assim como o cabo da vassoura, montaria das feiticeiras que se dirigem ao Sabá”.

O segundo adjetivo apresentado no verso é “revel”, que significa rebelde, obstinado, uma referência óbvia ao caráter de Lúcifer, que ousou desafiar a autoridade de Deus e, mesmo saindo derrotado, permanece firme em sua luta contra o todo-poderoso. Ainda na primeira linha do soneto, o eu-lírico menciona os “fabulosos cornos” que

¹⁴ RABELLO, Ivone Daré. Nota de rodapé. In: SOUSA, Cruz e. *Antologia poética*. São Paulo: Ática, 2006, p. 136.

ficaram indelevelmente associados à figura do Diabo. Chevalier e Gheerbrant (2007) atribuem vários significados aos cornos, ou chifres. Em primeiro lugar, os autores afirmam que, numa análise contemporânea, eles são considerados como uma imagem de divergência, de forças regressivas, daí sua associação com Lúcifer, o opositor por excelência. Além disso, “Na tradição judaica e na cristã, o chifre simboliza também a força e tem o sentido de raio de luz, de relâmpago” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 234-235). Esse significado pode ser relacionado com Lúcifer não apenas pelo fato de seu nome significar, literalmente, “portador da luz”, mas também em razão de ele ter sido comparado, pelo próprio Cristo, a um raio que cai do céu (Lucas 10:18). O chifre “pode simbolizar também a força arrogante e agressiva dos soberbos” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 235), o que se coaduna com o mencionado caráter do anjo caído.

No segundo verso o eu-lírico afirma que os fabulosos cornos se encontram “Na frente real de rei dos reis vetustos”. Satã ganha um título de realeza, sendo identificado como um rei que existe desde tempos imemoriais e possui contornos “bizarros e lúbricos”, outra alusão ao caráter lascivo e concupiscente do anjo/demônio que é comparado ao bode. O último verso dessa primeira estrofe é encerrado com um terceiro adjetivo, “augusto”, que designa aquilo que é magnânimo, venerável, magnífico, nobre. Eis a descrição elogiosa que Cruz e Sousa faz à entidade satânica.

Na segunda estrofe o Satã Augusto é comparado a Baco, “deus (romano) do vinho e da liberação da sexualidade”¹⁵. Ele está coroadado por “pâmpanos venustos”, isto é, ramos de videira belos e elegantes, aludindo à representação do deus pagão na arte.

Conforme Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 340), Baco (ou Dioniso, para os gregos) é “o princípio e o senhor da **fecundidade animal e humana**” (grifo dos autores). Essa característica conflui com a já aludida lubricidade atribuída ao bode, animal que também está relacionado ao deus do vinho, uma vez que intervém frequentemente na sua lenda e no seu culto, segundo os autores citados. De acordo com Bezerra (2022, p. 8), nos cortejos a Dioniso estavam presentes, juntamente com as Mênades¹⁶, muitos sátiros, seres híbridos com características humanas e caprinas que influenciaram as imagens do Diabo como bode.

¹⁵ RABELLO, Ivone Daré. Nota de rodapé. In: SOUSA, Cruz e. Antologia poética. São Paulo: Ática, 2006, p. 136.

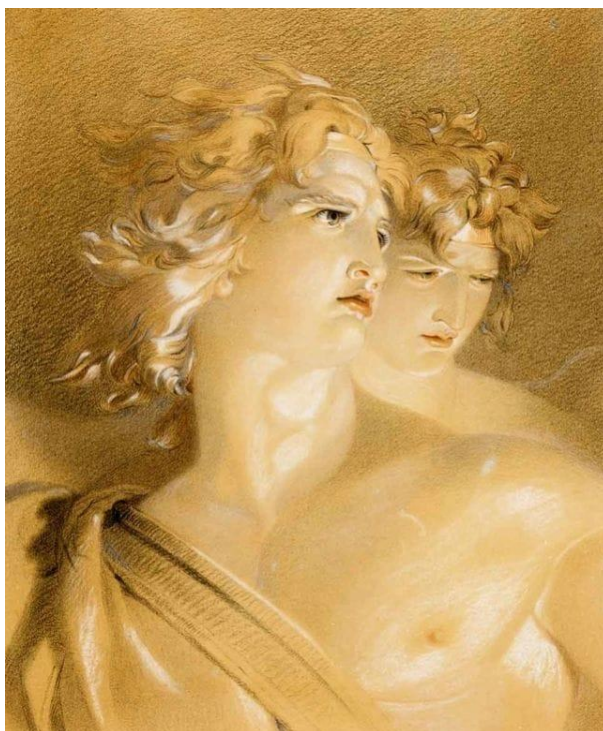
¹⁶ Mênades ou Bacantes eram “mulheres tomadas de paixão por Dioniso e entregues a seu culto com tamanho fervor, que por vezes chegavam ao delírio e à morte. [...] Deu-se às suas estranhas práticas, difundidas ao longo do contorno da bacia mediterrânea, o nome de ‘orgiasmo’. [...] Elas simbolizam a embriaguez de amar, o desejo de serem penetradas pelo deus do amor” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 112)

Outro ponto de comparação entre Dioniso e Satã está na personalidade subversiva que ambos possuem. Lima (2022, p. 49) destaca que, em sua história, “Satã foi marcado por seu papel de oponente”, seja acusando e pondo em xeque a fé de Jó, tentando Jesus no deserto ou sendo a personificação do mal. Dioniso, por sua vez, é “um deus cujas raízes situam-se no meio selvagem. Mesmo abraçado pelas elites e pela cidade civilizada, Dioniso manteve mais firme do que nunca o seu caráter contestador e subversivo” (Lima, 2022, p. 49)

Na terceira estrofe, o eu poético destaca a audacidade e o caráter arcangélico de Satã e exorta-o a “alargar as asas de relevos bravos”. O soneto se encerra mencionando um “Sonho” que agita a imortal cabeça do anjo caído, ornada por uma juba estranha, ondeada e espessa de cabelos flavos, isto é, loiros. Para Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 560), a cabeleira loira está associada à beleza masculina, especificamente uma beleza de reis. “Entre os antigos”, afirmam os autores, “deuses, deusas e heróis eram louros; e mesmo Dioniso [...] não tardou em tornar-se, diz Eurípedes¹⁷, *um belo jovem de olhos negros e tranças louras*” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 560, grifos dos autores). Ainda de acordo com os autores citados, a cor loira representa as forças psíquicas que emanam da divindade, o que é corroborado pela tradição bíblica, quando se diz, por exemplo, que o rei Davi é de um loiro ruivo (I Samuel, 16:12). No poema, a caracterização de Satã como sendo loiro ratifica, portanto, sua origem divina, que não se perdeu, a despeito da queda. Na arte, esse Lúcifer loiro e magnânimo foi representado por Sir Thomas Lawrence (Figura 14), que se inspirou no *Paraíso perdido* de Milton.

¹⁷ Um dos três grandes autores da tragédia grega clássica, ao lado de Ésquilo e Sófocles. Nasceu em Salamina, por volta do ano 480 AEC e morreu na Macedônia em 406 AEC.

Figura 14 – *Satan as the Fallen Angel*, Sir Thomas Lawrence, 1797



Fonte: The Collector

Analogamente ao *Anjo Caído* de Alexander Cabanel¹⁸, o Satã de Lawrence possui formas belas e másculas e está banhado por uma profusa luz que reflete o tom claro de seus cabelos loiros. Diferentemente da pintura de Cabanel, porém, este Lúcifer não deixa transparecer em seu olhar nenhum sentimento de ódio ou rancor, mas, pelo contrário, está plácido e altivo. Presume-se, é claro, que em seu âmago reinam semelhantes sentimentos, mas ao invés de exteriorizá-los, prefere olhar para frente, com a postura de quem preferiu reinar no inferno a manter uma obediência cega e subserviente em um céu onde não era bem-vindo.

O satanismo poético de Cruz e Sousa se destaca principalmente em *Satã*, mas o poeta simbolista possui outros poemas que buscaram inspiração no demoníaco, em que há um tom blasfemador e anticlerical. À guisa de exemplo, destacamos o poema *Canção Negra*, do livro *Faróis*. A respeito do título, Rabello (2006, p. 66) explica que “em contraposição às imagens do branco, muito frequentes em *Broquéis*, o poema afirma a imagem do negro, como símbolo da rebelião contra os princípios e as convenções do mundo (branco) que o rejeita”.

¹⁸ Ver Figura 12, p. 25.

Ó boca em tromba retorcida
Cuspindo injúrias para o Céu,
Aberta e pútrida ferida
Em tudo pondo igual labéu.

Ó boca em chamas, boca em chamas,
Da mais sinistra e negra voz,
Que clamas, clamas, clamas, clamas,
Num cataclismo estranho, atroz.

Ó boca em chagas, boca em chagas,
Somente anátemas a rir,
De tantas pragas, tantas pragas
Em catadupas a rugir.

[...]

A terra é mãe! – mas ébria e louca
Tem germens bons e germens vis...
Bendita seja a negra boca
Que tão malditas coisas diz.

(Sousa, 2006, p. 66)

O poeta descreve uma boca que se dirige ao Céu não para fazer orações ou dignificar o nome de Deus, mas para blasfemar, maculando com desonra tudo que se encontra em volta. Tomada por chamas – infernais, talvez –, essa boca emite uma voz maligna, num clamor trágico e sinistro. Essa boca que blasfema, de acordo com Rocha (2014, p. 95), “vai contrastar com a boca divina, da ‘onipotência de Deus’, cujos venenos purificam, faz florir as covas, a ‘luz do amor’, das ‘rudes trovas’”.

Destacamos ainda o soneto *Serpente de cabelos* (que não é explicitamente satânico), publicado no mesmo livro *Broquéis*.

A tua trança negra e desmanhada
Por sobre o corpo nu, torso inteiriço,
Claro, radiante de esplendor e viço,
Ah! lembra a noite de astros apagada.

Luxúria deslumbrante e aveludada
Através desse mármore maciço
De carne, o meu olhar nela espreguiço
Felinamente, nessa trança ondeada.

E fico absorto, num torpor de coma,
Na sensação narcótica do aroma,
Dentre a vertigem túrbida dos zelos.

És a origem do Mal, és nervosa

Serpente tentadora e tenebrosa,
Tenebrosa serpente de cabelos!...
(Sousa, 2010, p. 59)

Nesse poema, o eu lírico usa uma metáfora bíblica em que compara a mulher amada à serpente do Éden. Inicialmente, faz-se uma descrição dos seus cabelos, negros como a escuridão da noite sem lua. A trança aveludada e ondeda se estende por todo o corpo maciço como mármore, que atrai o olhar do admirador, totalmente absorto. Na última estrofe é feita a comparação: “És a origem do Mal, és nervosa / Serpente tentadora e tenebrosa, / Tenebrosa serpente de cabelos!...” Veloso (2025) destaca que a mesma analogia entre mulher e serpente é feita por Cruz e Sousa no poema *Dança do ventre*: “Torva, febril, torcicolosamente, / Numa espiral de elétricos volteios, / Na cabeça, nos olhos e nos seios / Fluíam-lhe os venenos da serpente.” Segundo o autor, a dançarina nesse poema atíça o pecado. Nesse sentido, “A mulher sendo um símbolo ambíguo em alguns poemas de *Broquéis* [...] pode representar a dualidade bem e mal. No caso da serpente representa o símbolo do **diabo** que está associada exclusivamente ao mal” (Veloso, 2025, p. 70, grifo nosso).

Cabe ressaltar que Cruz e Sousa foi objeto de inspiração para muitos poemas que o referenciaram. Em uma dessas obras, de autoria de Carlos Fernandes (1875-1942), grande amigo do poeta simbolista, faz-se uma analogia entre o Cisne Negro e o anjo Lúcifer.

Era um anjo Lusbel em ônix modelado,
Tendo no coração toda amarga tristeza,
Toda desolação desse anjo rebelado
Chorando o exílio atroz da divina realeza.

Tinha como Lusbel o orgulho grave e mudo
Ante a vil compaixão das vilãs criaturas;
Passava pela terra esquecido de tudo
Transformando em Falerno o fel das amarguras.¹⁹

Rocha (2014, p. 79) analisa o poema afirmando que, ao longo de 17 estrofes, Carlos Fernandes conseguiu descrever toda uma carga de tristeza, de tédio e de revolta do poeta negro, comparando-o com Lusbel, variante do nome Lúcifer,

com seu olhar de ‘chamas lívidas e frias, / Vomitava o seu verbo uma viscosa bava/ De desespero contra as sujas ironias/ De qualquer histrião

¹⁹ CAROLLO, C. L. (Org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil, crítica e poética* vol. 2. Rio de Janeiro: LTC e Brasília: INL-MEC, 1980, p. 233.

que o seu estro afrontava.’ O poema continua lhe dando alcunha de ‘gênio irrequieto’ que tem a alma livre para descortinar os Céus e abalar as injúrias e as fúrias dos ‘truculentos bárbaros da terra’, e, assim, voar liberto do ‘humano sofrimento’ protegido pelo silêncio e pelas frias mãos de uma ‘deusa tumular’, no colo da qual descansa na infinita paz o Cisne Negro.

Para Affonso R. Sant’Anna, Carlos Fernandes explora o contraste entre a escuridão da pele de Cruz e Sousa e a luminosidade de Lusbel no sentido de haver um “conflito do poeta negro, socialmente amaldiçoado e estigmatizado numa sociedade de brancos” (Sant’Anna, 1985, p. 188). Rocha (2014, p. 79-80) não concorda plenamente com esse ponto de vista, pois, embora reconheça que “há sim essa questão racial na poesia de Cruz e Sousa, [...] o que seja pertinente na sua poesia, é a ideia da carne como uma prisão para alma angustiada”. Nesse sentido, o autor chega à conclusão de que Cruz e Sousa “se apresenta como um poeta de si mesmo, símbolo de toda sua crença, personagem de toda a sua ideologia simbolista que consegue lograr seu destino, para libertar-se da opressão humana, da crítica bárbara e atingir o estado transcendental que desejava” (Rocha, 2014, pp. 79-80) e nisso reside a grandeza de sua poesia, cuja leitura é altamente recomendada, não apenas por sua qualidade, mas pelo fato de ter sido precursora em escrever o demoníaco na literatura brasileira.

5.2 *Rezas do Diabo*, Wenceslau de Queiroz

Wenceslau José de Oliveira Queiroz foi um poeta, juiz, político, professor e jornalista brasileiro, alcunhado como o “Baudelaire Paulistano”, em razão do teor satânico de seus poemas, que se aproximava em muito do poeta francês. Mas os paralelos entre ambos os autores iam mais longe, segundo Esteves (2020, p. 100), chegando até “aos traços físicos – o que, diga-se de passagem, contribuiu significativamente para a formação da imagem pública do nosso poeta”. Sobre esta semelhança sobressalente, Ezequiel Freire escreveu o seguinte, em 16 de novembro de 1887, no *Diário Mercantil*:

Baudelaire e Wenceslau são igualmente feios, com esta diferença: que o primeiro tem algo hispido o lábio superior, rapado completamente à navalha no outro. Mas a boca é a mesma em ambos: grande, carnuda, sensual. Daí, apesar dessa similitude, esta disparidade: Baudelaire aparenta um roupeta lúbrico; Wenceslau um fauno voluptuoso. A referida afinidade fisiológica é documentada em ambos por um prognatismo característico. Também nas suas obras, nenhum dos dois disfarça ou atenua, antes parece que faz timbre

daquele pendor luxurioso do espírito. Baudelaire escreveu as Flores do Mal, aquela fermentação poética esverdeando-se sobre um belo talento e uma alma corrupta. Wenceslau, que não chega a ser um satânico, é, entretanto, caracteristicamente, um erótico. É dos que, às barbas do leitor pudico, dá de rédea ao erotismo e confessa desejos “de morder as carnes brancas e os seios túmidos” das namoradas. (Freire *apud* Esteves, 2020, p. 100)

Amaral (1989, p. 174) afirma que Queiroz teve vida pública e intelectual atuante, tendo sido um dos fundadores da Academia Paulista de Letras e do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Como jornalista, atuou como crítico literário e musical. A respeito de sua obra poética, Amaral (1989, p. 175) explica que não é especialmente volumosa. Tem início em 1883, quando o poeta, aos 19 anos de idade, publica *Goivos*, de apenas 11 poemas. Em seguida publica um livro de poemas patrióticos intitulado *Heróis* (1900) e um poemeto chamado *Sob os olhos de Deus* (1901). Sobre *Goivos*, Rocha (2014) aponta que Ezequiel Freire escreveu em 1884: “Wenceslau, que não chega a ser satânico, é, entretanto, caracteristicamente um erótico”²⁰. O satanismo poético de Wenceslau Queiroz não foi percebido a essa altura, pois ainda não se tinha publicado o livro *Rezas do Diabo*, que reunia poemas de 1905, mas que só foi levado ao público postumamente em 1939.

Na obra estão presentes muitos poemas de teor satânico, em que o poeta faz uso do Diabo como elemento lírico. Embora só tenham sido publicados dezoito anos após a morte do autor, os poemas que integram *Rezas do Diabo* “vinham sendo paulatinamente divulgados no Correio Paulistano desde 1894 [...], época em que Wenceslau de Queirós já era conhecido como poeta parnasiano de verve erótica e satânica” (Esteves, 2020, p. 100)

Começamos com “Frei Satanás”, poema composto por “4 sonetos em forma de narração, no qual descreve uma lenda da Idade Média sobre o suposto livro escrito por Satã: *A Bíblia do Diabo*” (Rocha, 2014, p. 84). O primeiro soneto descreve o modo como Queiroz recriou a lenda medieval:

Na biblioteca de um convento (um frade
Da Idade Média narra em manuscrito)
Achou-se um livro pelo Diabo escrito
Quando fez parte da comunidade...

Era a novela de um amor maldito
Que teve Satanás na Média Idade

²⁰ FREIRE, E. *O Baudelaire Paulistano* In: CAROLLO, C. L. op. cit., 1980, p. 152.

Por uma Santa, que, na mocidade,
Votou a Deus seu coração contrito.

Esse livro foi posto num braseiro
Diante dos monges do exemplar mosteiro
E reduzido a cinzas num momento...

E para que do livro não ficasse
Nem um argueiro, da irmandade em face,
As próprias cinzas dispersou o vento...²¹

As primeira estrofes dão conta de um “amor maldito” entre o Diabo e uma Santa. Satã escreve uma novela sobre esse fato herético, mas o livro é queimado pelos monges do convento, temerosos da influência maligna que o Diabo poderia infligir sobre aquela comunidade. Para garantir que não restasse qualquer vestígio do livro satânico, suas cinzas são dispersas ao vento. No segundo soneto, conta-se que um desses monges, “que teria sido o cupido dessa história de amor, sentiu-se culpado e se isolou” (Rocha, 2014, p. 84). O Diabo, chamado de cronista-irmão, teria deixado transparecer em seu manuscrito a informação de que o dito monge era o “alcoviteiro” de seu amor pela Santa. O frade se fecha em sua cela estreita e fria, onde vive apenas de preces e jejuns, a ponto de desenvolver uma magreza esquelética que desperta a compaixão de seus pares. Tão abatido está por sua tristeza, que chora nas páginas do livro de orações, até que numa fria manhã de inverno é encontrado desmaiado no genuflexório.

Mas pelo manuscrito do indiscreto
Cronista-irmão soube-se logo, um dia,
Que existiu numa cela estreita e fria
O herói da história desse estranho afeto.

E ninguém houve nessa confraria
Que não tivesse compaixão do quieto
E triste frade (lívido esqueleto!)
Que só em preces e em jejuns vivia...

Conta-se até as folhas do Breviário
Em que rezava o Diabo solitário,
Tinham sinais de lágrimas... Coitado!

E que numa manhã de frio inverno
Foi encontrado o Tentador eterno,
No seu genuflexório — desmaiado...

²¹ QUEIROZ, Wenceslau de. *Poesias Escolhidas*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962, p. 177. (Todos os poemas de Wenceslau de Queiroz citados nas páginas a seguir foram extraídos deste livro).

A situação se agrava, conforme descrito no terceiro soneto:

Numa noite de horrível catadura,
— Noite sem astros, noite de procela, —
Começaram os sinos da capela
A dobrar... a dobrar... na torre escura.

Alguém agonizava numa cela:
— Era o frade tristonho e sem ventura
Que em sua mão gelada e mal segura
Premia, em ânsias, uma cruz singela...

Por entre os uivos da nortada intensa
Ouviu-se então, dentro da noite imensa,
O Miserere num clamor profundo...

E a confraria o mísero fitava,
Entre os fuzis da tempestade brava
Que parecia destruir o mundo...

Numa noite escura e tempestuosa, em que seu espírito se encontrava em horrível situação, o frade agoniza sozinho em seu aposento, em um clamor profundo que se mistura ao dobrar dos sinos da torre da capela. Em meios aos trovões que rasgam o céu, ele é encontrado pelo restante da confraria, que o fita já sem vida, segurando o crucifixo. Seu cadáver é conduzido à capela isolada, onde é velado, conforme se verifica no quarto e último soneto:

Foi posto na capela erma, deserta,
Frei Satanás, tão triste como outrora,
Alumiado somente, noite em fora,
Do alampadário pela luz incerta...

E no outro dia, mal rompia a aurora,
Dobrava o carrilhão: Alerta! Alerta!
E a confraria, ainda mal desperta,
Entrava na capela sem demora.

Mas qual não foi de cada monge o espanto
Quando se viu sob o mortuário manto
Seu esquife vazio e desconjunto...

Refere a lenda que da igreja as portas
Se abriram de repente às horas mortas
E os anjos conduziram o defunto.

Na manhã seguinte, com o romper da alvorada, os outros monges despertam com o dobrar do carrilhão e são surpreendidos por um fato insólito: exceto pela mortalha que

devia estar envolvendo o falecido, o caixão estava vazio. O monge já não estava lá, não existia, mas foi arrebatado pelos anjos, que o conduziram em um cortejo fúnebre.

No soneto *A Tentação de Cristo*, Queiroz recria o episódio descrito nos evangelhos, em que o Diabo tenta seduzir Jesus oferecendo-lhe os reinos do mundo.

Satã, o tenebroso Arcanjo Trismegisto,
Levou o Nazareno ao cimo da montanha,
E pondo em sua voz uma atração tamanha,
Soberano e revel, falou assim a Cristo:

— “Olha — e apontava o mundo — é meu, é meu tudo isto,
E dá-lo posso a quem acreditar na estranha
Força do meu poder que a terra toda ganha...
Adora-me, e será só teu o que tens visto.”

Cristo lhe respondeu: — “Retira-te! Somente
Adoro meu Senhor, meu Deus, meu Pai clemente!”
E o Demônio fugiu... — De tanta dor ao cabo,

Dize-me, ó carpinteiro ingênuo da Judeia:
Para que nos serviu tua divina Ideia?
Antes tivesses feito um pacto com o Diabo...

No primeiro verso, Satã é chamado de Arcanjo Trimegisto. De acordo com Junqueira (2006, p. 111), esse era o nome dado pelos gregos a Thot, deus lunar dos egípcios. Além disso, é o cognome de “Hermes, entre os gregos, que lhe atribuíam certas características do deus egípcio Thot. Como reza a lenda, Hermes Trimegisto (isto é, ‘três vezes grande’) teria sido autor de livros de magia, astrologia e alquimia, inspirados pelo platonismo e pelas doutrinas místicas do Oriente Próximo.”

O Diabo transporta Jesus ao cume da montanha e, imprimindo um tom soberano na voz, apresenta-lhe a imensidão do mundo, do qual afirma ser dono. A proposta que se segue é que, em troca de um gesto de adoração de Jesus, Satã promete presenteá-lo com todo seu império. No entanto, Cristo declina da barganha, afirmando que somente Deus, seu pai clemente, será alvo de sua adoração, e com isso o Diabo se retira. No último terceto, o eu-lírico volta-se para Jesus, confrontando-o diretamente ao apontar sua ingenuidade. Cristo escolheu permanecer fiel a Deus, mas para que nos serviu semelhante ideia?

Em *A velha serpente*, Queiroz faz uma ode à tentadora do Éden, dedicando a ela uma oração de amor. O soneto se desenrola da seguinte forma:

— “Maldita sejas tu, Velha Serpente,
Que à primeira Mulher que veio ao mundo
Deste a comer, maliciosamente,
O pomo sensual do Amor fecundo.

“Tal é teu crime, que no lodo imundo
Caminharás de rojo eternamente,
Como o bicho mais vil e nauseabundo...
Maldita sejas tu, Velha Serpente!” —

Assim Deus te falou no Paraíso,
Depois que Adão colheu nos lábios de Eva,
Num longo beijo, o virginal sorriso...

E tu, Serpente, desde então rastejas,
Mas ouves só do teu golfão de treva
Esta oração de amor: — “Bendita sejas!”

Na primeira estrofe o eu-lírico reproduz as palavras de Deus no Gênesis, quando repreende a serpente por ter induzido a mulher a comer o fruto proibido. Ela se tornou maldita, sendo condenada a rastejar no lodo e na poeira, carregando consigo a condição de ser o mais vil de todos os animais e dotada dessa capacidade de provocar asco e repulsa por onde passa. A reprimenda que Deus profere na primeira estrofe é reiterada na segunda: “Maldita sejas tu, Velha Serpente!” Entretanto, o eu-lírico levanta um contraponto ao anátema de Deus, declarando seu amor àquela que abriu os olhos da humanidade para o conhecimento que o Senhor incompreensivelmente vedou. Se para Deus a serpente é maldita, o eu-lírico a bendiz e a exalta, mesmo que ela se encontre no abismo de treva no qual foi atirada.

Como se percebe, nesse poema Wenceslau de Queiroz expressa uma empatia romântica e apaixonada para com o Inimigo, declarando seu amor à criatura que Deus amaldiçoa. Esse sentimento empático também se manifesta na forma como o poeta se compadece da dor de Lúcifer, que é atormentado pela saudade incontrolável que sente do Paraíso, de onde foi extirpado. Os versos de “Nostalgia do Céu” descrevem essa saudade:

Ei-lo que sonha, triste e só... Que estranho augúrio
A alma te agita, Arcanjo Negro? Que magia,
Que sortilégio, à dura abóbada sombria,
No Orco, te prende o chamejante olhar sulfúreo?

Que encantamento cabalístico assedia
Tua cabeça? Em que palácio, em que tugúrio,
À evocação de Grande Mago, no perjúrio
Presa ficou tua infernal figura esguia?

Nada de mais... Lembra Satã a imensa Queda

No boqueirão da Eterna Sombra que lhe veda,
Eternamente, eternamente, ver os céus...

Punge-o a saudade, a nostalgia, a funda mágoa
De estar (Satã já tem os olhos rasos d'água!)
Longe da Luz, longe do Azul, longe de Deus!

Satã, o Arcanjo Negro, se encontra no Inferno, onde sonha com algo que o atormenta e tem seus pensamentos assediados por um “encantamento cabalístico” que o perturba. O eu-lírico revela a razão de tamanha penúria: Satã está saudoso de seu lar original e se vê impossibilitado, para todo o sempre, de voltar para lá. E acometido por tão grande mágoa, ele chora, tal qual faria uma criança que se vê perdida do pai. O grande tema do poema, segundo Rocha (2014), é a redenção do Diabo, redenção esta que se apresenta sob dois aspectos: “O Diabo como a personificação da revolta contra a miséria e a injustiça da criação, ou como sofredor arrependido, saudoso do Paraíso, um Diabo com dons celestiais, menos o poder” (Carvalho, 1962, p. 100).

No conjunto geral da obra de Wenceslau Queiroz, o poeta expressa um profundo sentimentalismo que transforma Satã em um anti-herói incompreendido. Ao moldes da epopeia miltoniana, Lúcifer se torna um protagonista e se apresenta como um ser dotado de emoções praticamente humanas: ora apaixonado, ora arrependido de seus atos. Em “Nostalgia do Céu”, por exemplo, o anjo rebelde se reconhece como pertencente às alturas e almeja ardentemente voltar para lá, redimindo-se de seu ato de rebeldia. Num primeiro momento, talvez parecesse honroso reinar no inferno a ser submisso no Paraíso, mas esse reinado o distanciou de Deus, e isso o machuca. Lúcifer, assim como Adão, se vê envergonhado de seu pecado, mas ao contrário do homem, que se escondeu, o anjo de luz quer ir de volta para os braços do Pai.

5.3 “Bendito seja o Diabo”, Gilka Machado

Gilka da Costa de Mello Machado (1893-1980) foi uma poeta e ativista política carioca que se destacou como uma das primeiras a escrever poesia erótica no Brasil. Por essa razão, foi duramente atacada pela crítica, que a considerava uma poeta imoral. De acordo com Duarte (2011, p. 47), Mario de Andrade, expoente do movimento modernista, “...a considerava por demais escandalosa. Seus poemas desafiavam os preceitos e a conduta moral da época e deixavam em pânico os moralistas de então.”

Segundo Borges (2021, 104), Gilka

construiu sua obra a partir do protagonismo das mulheres, usando da arte e da visibilidade que alcançou – ainda que negativa – para defender o voto feminino, a liberdade sexual da mulher e o reconhecimento de suas literaturas. Como resultado, a poeta foi colocada na vala dos esquecidos de nossa história, ao lado de tantas outras, maquiando uma história falocêntrica nas esferas intelectual, literária e política.

Seu primeiro livro, *Cristais Partidos*, foi escrito em 1915, quando ela tinha 22 anos de idade. Nessa época, a jovem poeta já denotava, segundo Gonçalves (2012, p. 160), “uma natureza de intensa sensualidade que se aliava à busca incessante pela transcendência espiritual”. Sua lírica ousada e à frente do tempo encontrou resistência não só da crítica, como já posto, mas também do público, que se chocou com a temática daqueles versos que propunham um “pioneirismo na abertura de espaços contra o paradigma masculino dominante” (Soares, 1999, p. 93).

O motivo do assombro era o erotismo que ela empregou a alguns de seus poemas, deixando a sociedade da época incomodada com tamanha ousadia. Uma mulher escrevendo versos de conteúdo sexual era inadmissível para o contexto sociopolítico da República de Hermes da Fonseca (Vermelho, 2018, online).

A despeito de sua má-recepção, ela conseguiu a honraria de ser “eleita ‘a maior poetisa do Brasil’, por concurso da revista *O Malho*, criada em 1902 por Crispim do Amaral” (Dias, 2016, p. 58). Entretanto, anos depois, foi relegada ao esquecimento.

Para Davi e Santos (2021, p. 52), a poesia giliana é atravessada pelo feminismo, que busca romper algumas barreiras estabelecidas, construídas e reivindicadas pelos homens de sua época. A poeta surge, então, segundo os autores, para falar do corpo a partir de sua condição erótica. Por meio desse erotismo, Gilka constrói o que Dias (2018) chama de “poética da transgressão”, para usar um termo de Viviana Gelado (2006). Gilka Machado se torna transgressora no sentido de usar suas poesias para “falar aos homens o que deveria esperar que os homens falassem a ela, ou seja, o lugar da mulher é o lugar da espera” (Dias, 2018, p. 300).

Além disso, Davi (2023, p. 35) afirma que Gilka utiliza o erotismo em sua poesia como “linguagem de acesso às barreiras que se constroem entre mulher e liberdade”, rompendo os limites do que é proibido. Essa ruptura ocorre na medida em que a linguagem erótica é utilizada para questionar os tabus impostos pela visão religiosa, que impõe à mulher rédeas morais no que diz respeito à expressão de seus desejos e de sua sexualidade. Nesse sentido, “A relação entre erotismo e quebra dos padrões religiosos

pode ser identificada na poesia de Gilka Machado a partir de poemas que questionam a figura divina” (Davi, 2023, p. 43). Nessa seara, dois exemplos se destacam. Um deles é o poema *Carne e Diabo*, que será objeto de análise mais à frente, e o outro é *Volúpia*, que evoca o mito da transgressão presente na tentação de Eva pela serpente no jardim do Éden:

Tenho-te, do meu sangue alongada nos veios,
à tua sensação me alheio a todo o ambiente;
os meus versos estão completamente cheios
do teu veneno forte, invencível e fluente.

Por te trazer em mim, adquiri-os, tomei-os,
o teu modo sutil, o teu gesto indolente.
Por te trazer em mim moldei-me aos teus coleios,
minha íntima, nervosa e rúbida serpente.

Teu veneno letal torna-me os olhos baços,
e a alma pura que trago e que te repudia,
inutilmente anseia esquivar-se aos teus laços.

Teu veneno letal torna-me o corpo langue,
numa circulação longa, lenta, macia,
a subir e a descer, no curso do meu sangue.
(Machado, 1978, p. 71)

Em *Volúpia*, que não é necessariamente um poema satânico, Gilka Machado aborda um tema bíblico fazendo uso de uma linguagem sutilmente erótica, a começar pelo próprio título, que designa o sentimento de lascívia e sensualidade. Moreira, Rodrigues e Oliveira (2015) observam que Gilka ressalta, logo na primeira estrofe, a força da volúpia no corpo do eu-lírico, vendo-se dominado por um veneno que descobrimos ser, na segunda estrofe, de uma “íntima, nervosa e rúbida serpente”. Dias (2018, p. 302) chama atenção para a conotação sexual suscitada pela serpente, sendo esse animal “um símbolo eminentemente fálico”. Dessa forma, afirma o autor, o eu-lírico (feminino) une-se à serpente (símbolo do masculino), moldando-se aos seus coleios, “como se tudo que o eu-lírico fizesse fosse pela vontade da serpente, como se ela guiasse seus versos” (Andrade, 2015). No entanto, na terceira estrofe é dito que a pureza de sua alma tenta repudiar essa volúpia, “consciente, ao contrário de Eva no mito bíblico, da letalidade que a tentação oferece” (Dias, 2018, p. 303), embora esse esforço se mostre inútil e o eu-lírico se deixa dominar pela languidez que o veneno proporciona.

O poema dialoga com o mito edênico na medida em que evoca o episódio da tentação. Eva tem consciência da proibição que lhe foi imposta, conhece as consequências

implicadas pela desobediência, mas se deixa persuadir pela serpente, dando ouvidos às suas palavras sedutoras. A volúpia descrita nos versos se equipara ao anseio de ser semelhante a Deus, conforme proposto pela tentadora, e movida por essa sensação de êxtase, deixa-se contaminar pelo “veneno” do orgulho, comendo o famigerado fruto. Para além da metáfora bíblica, o poema “também evoca o gozo pós-coito e a fluidez associada ao corpo feminino” (Quirino, 2024, p. 29). Dessa forma, Gilka Machado reafirma sua poética transgressora ao “expressar, em poesia, a paixão dos sentidos, a volúpia do amor carnal e o dramático choque [...] provocado pelo Cristianismo, ao lançar o anátema ao prazer sexual, a fruição da carne” (Coelho, 2002, p. 228).

Essa mesma transgressão se faz presente no poema *Carne e Diabo*, publicado no livro *Sublimação* (1938). O poema apresenta uma faceta destoante do que se tem a respeito da figura demoníaca. Por meio de seus versos brancos, distribuídos ao longo de nove estrofes, Gilka Machado apresenta ao leitor uma versão romantizada do anjo caído, que, sendo “autor de todos os males, deve ser bendito por essa mesma razão, pois dá ao homem e a mulher motivos para fortalecerem suas virtudes” (Py, 1978, p. XXVI). Nesse sentido, Gilka propõe, em *Carne e Diabo*, o que Dias (2018, p. 309) chama de “tresler” o mito da transgressão, que “passa a ser o clímax de toda epopeia humana [...]: pelo pecado não é só o homem que evolui, mas o próprio Deus se vê desafiado e evolui”, passando do Javé iracundo e sanguinário do Velho Testamento para o pacífico e conciliador Jesus Cristo dos evangelhos.

A carne
é o céu do Diabo
e o Diabo é a mais terrível
e a mais possante
das criações divinas.

Do céu expulso,
arremessado à Terra,
o espírito do mal.
o velho anjo rebelado - criação invejosa
de seu próprio Criador
começou a plagiá-lo
e, ansiando ineditismo,
deu ao corpo a volúpia,
deu ao espírito a astúcia,
num e noutro encerrando
todas as seduções
terrenas
e celestes.

Anjo sem céu,
onde encontrar pousada,

onde ser deus
(o Diabo meditava
à imperturbável
placidez
do azul),
e, olhos tediosos
a passear
pelas distâncias,
súbito, estremeceu de pasmo
divisando
a obra-prima de Deus,
a inspiração suprema,
na fresca e frágil
formosura de Eva.

E monologou num sorriso:- “Carne, a terra serás
onde minha semente
maligna
lançarei
para eterna vingança;
florescerei nos teus olhos,
nos teus movimentos
e nas tuas quietudes,
nas tuas frases
e nos teus silêncios;
nessa paradisíaca beleza
hei de ter meu jardim
de corolas inféias
e o perfume de tua florescência
há-de, por certo,
envenenar o mundo”.

E assim foi;
e assim é;
e assim será.
Deus criou o céu,
a terra,
a água,
as montanhas,
as estrelas,
os pássaros,
as flores,
a beleza, a
inteligência,
a bondade
a criatura...
o Diabo engendrou
apenas o pecado,
com ele revolucionando
toda a epopeia divina.

O Diabo é para Deus
o que é a luta para os heróis,
o que é a treva para a luz,
o que é a morte para a vida.

O Diabo é o estímulo de Deus:
 não existe monstro encantador,
 e, ensimesmado,
 em tudo e em todos se encontrando,
 nunca evoluiu Deus em sofrimento,
 descendo à humanidade
 em Jesus,
 em perdão.

Carne
 bendiz o Diabo que te espia
 do fundo de teu ser
 e faz com que te venças
 a ti mesma
 e faz com que a ti mesma não mereças.

Mulher
 bendiz o Diabo
 que te embeleza a beleza:
 por ti quantos subiram,
 em quedas,
 às alturas celestiais!
 quantos, por teu abismo, os céus venceram,
 pois a rubra semente da volúpia
 floresce em gozo
 e frutifica em mágoa.

Bendito seja o Diabo
 que investindo
 contra o poder criador
 soube excedê-lo,
 pois, o pecado criando,
 fez Deus maior,
 humanizou-o,
 sugeriu-lhe a ternura
 sugeriu-lhe a piedade
 e o homem divinizou com o sofrimento,
 e às almas deu uma alma nova – o amor.
 (Machado, 2017, p. 330-333)

Nas primeira linhas a poeta afirma que a carne é o céu do Diabo, no sentido de que é na criação humana – o homem e a mulher – que o Demônio realiza seus propósitos. Sendo ele invejoso de Deus, ousou plagiá-lo, tornando-se ele próprio um criador. O cerne da criação demoníaca consistiu então em dar volúpia ao corpo e astúcia ao espírito, ou seja, dotando os humanos daquilo que Deus não lhes dera. O meio pelo qual ele engendrou seu plano foi ninguém menos que Eva, cuja fresca e frágil formosura consubstanciava toda a inspiração divina. A mulher é referenciada pelo Diabo como “terra”, na qual ele pretende plantar sua semente maligna, transformando-a, metaforicamente, em um jardim onde sua vingança se verá florescida.

Davi (2023) destaca a dicotomia estabelecida entre Deus e o Diabo, uma vez que este é responsável pelas categorias negativas, e aquele é o criador das coisas relacionadas às categorias positivas. Se, por um lado, Deus criou "o céu, a terra, a água, as montanhas, as estrelas, os pássaros, as flores, a beleza, a inteligência, a bondade", por outro, o Diabo engendrou o pecado, e só isso bastou para dar início ao desenvolvimento da raça humana, pois é a partir do pecado, segundo Karnal (2023, online), que “funda-se a História, ou seja, o período em que há transformações na mitologia bíblica”.

Machado de Assis imaginou o que teria acontecido se o mito genesíaco tivesse se dado de forma diferente, ou seja, se o pecado não tivesse entrado no mundo. No conto *Adão e Eva*, o Bruxo faz uma releitura da fábula bíblica, narrando o modo como o casal humano, em vez de se ludibriar pela retórica da serpente, afrontam-na, repudiando qualquer ideia que os pudesse afastar da bem-aventurança dos céus. Eles são recompensados por Deus, que os alça às alturas da estância celeste, deixando para trás a terra que fica “entregue às obras do Tinhoso, aos animais ferozes e maléficos, às plantas daninhas e peçonhentas, ao ar impuro, à vida dos pântanos” e onde reinará “a serpente que rasteja, babuja e morde” (Assis, s.d., online). Nesse sentido, todas as glórias e feitos da humanidade estariam impedidos de acontecer, uma vez que a Terra ficaria limitada à condição de um pântano insalubre. O pecado se insere nesse contexto como um catalisador que dá início à História humana.

O poema continua com o eu-lírico ressaltando a relação dicotômica entre Deus e o Diabo. O Demônio é caracterizado como algo necessário para que Deus evolua, tal qual um herói precisa lutar para provar seu valor, como a luz só faz sentido se tiver a treva para dissipar, como a morte é inerente à vida. Deus precisa de uma contraparte que lhe faça oposição, a tal ponto que foi por meio do pecado engendrado pelo Diabo que Deus se viu obrigado a descer ao encontro da humanidade, fazendo-se carne na pessoa de Jesus Cristo. Essa relação antitética é enfatizada por Sugizaki (2013, p. 220), ao citar o já mencionado conto machadiano:

Em *Adão e Eva*, o Demônio é o criador do mundo, sendo Deus sua negação. A cada criação de Satã, o Senhor faz outra que a atenua ou corrija. Assim, o primeiro cria as trevas e Adão e Eva, o segundo cria a luz e lhes sopra alma. No final da história, em que a serpente, mandada por Lúcifer, tenta o casal, eles resistem e são levados à bem-aventurança por Deus. Isso leva à conclusão de que, se o Diabo houvesse criado o mundo, como ocorre na narrativa, o homem não teria caído em tentação, mas teria subido ao eterno paraíso.

Em razão desse papel tão importante exercido por Satã, o eu-lírico exorta a carne para bendizer o Diabo, reconhecendo-o como aquele que “embeleza sua beleza”, dando-lhe volúpia e sedução. A mulher, Eva, recebe essas “características carnavais e ela é responsável pelas criações do Diabo e, ao mesmo tempo, de Deus” (Davi, 2023, p. 107). Segundo a perspectiva cristã, foi ela, Eva, a responsável por quebrar os laços com o paraíso, de modo que a culpa pela expulsão e pelo afastamento do homem para com Deus recaí sobre seus ombros. A prática pecaminosa, para o cristianismo, é aquilo que destrói, que rompe o elo de relacionamento com aquilo que é divino. Em *Carne e Diabo*, no entanto, Gilka Machado subverte essa visão, demonstrando que “O pecado, obra diabólica, foi capaz de estimular os seres e, principalmente, a mulher que encanta e que seduz” (Davi, 2023, p. 107). Por isso, “Bendito seja o Diabo”, afirma o eu-lírico, pois, ousando afrontar Deus e criando o pecado, o tornou mais humano, mais terno, mais piedoso. É a partir “da manutenção da disputa entre Deus e Diabo”, afirma Davi (2023, p. 107), que o “Diabo e a sua maior criação, o pecado, ramifica e cria dele diferentes outros pecados [...] e, a fim de superá-lo, Deus humaniza o pecado e, junto ao homem, dá alma a ele e, assim, cria-se o amor”. É por meio do Diabo que o amor de Deus se concretiza no homem.

Finalizamos dessa forma nossas análises, ressaltando a relação entre os fazeres poéticos de Gilka Machado, Wenceslau de Queiroz e Cruz e Souza, no que diz respeito à poesia demoníaca. Este último, Cruz e Souza, recebe o mérito de ter sido o “agenciador”, aquele que introduziu o tema satânico na poesia, revestindo-o com a sonoridade inerente ao Simbolismo. Wenceslau de Queiroz, o “Baudelaire paulistano”, sendo herdeiro intelectual do poeta francês, é o “continuador” do satanismo poético no Brasil. E Gilka Machado engendrou a feminilização dessa poesia demoníaca, atribuindo a ela uma nuance sutilmente erótica.

Cumpramos ressaltar que nosso intuito inicial, quando do planejamento desta monografia, era incluir o nome de Sousândrade, reconhecendo-o como precursor da temática diabólica na literatura. Entretanto, para fins de concisão, não querendo extrapolar os limites deste trabalho, decidimos por escanteá-lo, mas deixando aberta a possibilidade de estudá-lo mais aprofundadamente em um momento futuro.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo herói precisa de um vilão para se lhe opor, do contrário ele não teria razão de existir. Na cosmogonia humana, esses papéis são desempenhados por Deus e pelo Diabo. A respeito do todo-poderoso, é dito que ele não muda, mas é o mesmo ontem, hoje e para sempre. O Diabo, por outro lado, tem sofrido desde muito tempo uma série infundável de transformações que o moldaram ao longo de muitos séculos. Inicialmente descrito como um anjo de luz, o mais belo e formoso da morada celeste, aos poucos ele ganhou traços medonhos que o enfearam aos olhos das massas.

Não apenas isso, a ele foi atribuída uma função ingrata: servir de bode expiatório para as mazelas e desgraças que assolam o mundo desde sempre. Guerras, fome, epidemias, morte, secas, destruição etc. – tudo era explicado pela ação malévola e satânica do Diabo. Os cristãos incutiram o medo e pavor no coração de uma sociedade supersticiosa que se via no meio de uma batalha inexistente entre um ser que promete salvação em troca de obediência cega e outro que representa a danação eterna.

Muitos autores, ao longo da história, revisitaram essa mitologia, fazendo do Diabo o centro de suas narrativas. Enquanto alguns reforçaram seu caráter antagônico, outros tiraram de seus ombros o fardo pesado da vilania, como John Milton e Charles Baudelaire. O primeiro recontou a história do anjo caído transformando-o em um anti-herói trágico, que, com o coração cheio de orgulho, recusou a servidão cega; o outro reforçou a índole revolucionária do Satã bíblico, fazendo dele um símbolo do homem moderno.

No Brasil, o Diabo será introduzido pela mentalidade catequética dos colonizadores. Em um primeiro momento, sua função será cumprir o que a Igreja preconizava com a pedagogia do medo: é imperativo que se aceite Cristo como salvador, do contrário o fogo do inferno e Satanás serão punição certa. À medida que os movimentos literários se organizam, os poetas passam a enxergar o Demônio como um elemento estético, capaz de inspirar versos que o descrevem como um ideal de rebeldia e libertação.

Inicialmente introjetado pelo Romantismo, o satanismo à brasileira encontrou seu auge no movimento simbolista. Em “Satã”, Cruz e Souza reverencia o anjo rebelde, intitulado-o de rei. Com Wenceslau de Queiroz, conhecemos uma poesia anárquica, que não se faz de rogada ao enaltecer a persona do Diabo, ora retratando-o como um romântico apaixonado, ora como alguém saudoso do convívio com Deus. No contexto do

Modernismo, Gilka Machado é a poeta sensível que vê no Diabo um ser necessário para a evolução de Deus, bendizendo-o. Poderíamos citar outros nomes, como Júlio Pernetta e o contemporâneo Chacal, mas a escassez de tempo e espaço nos impede de fazê-lo. Consideramos, porém, que os nomes já analisados são suficientes para demonstrar a relevância do tema diabólico na poesia brasileira.

Este trabalho teve a pretensão de avaliar o papel importante que o Diabo exerceu e continua exercendo em nossa sociedade. Descrevemos sua origem, sua evolução através do tempo, as diferentes formas que assumiu no imaginário popular e sua introdução na Literatura. A partir disso, chegamos à conclusão de que o Demônio, o Diabo, Lúcifer, Satã, Belzebu – realmente, muitos são seus nomes – foi construído e moldado para ser o vilão por excelência. Sem ele, o problema do mal continuaria sem resposta; os colonizadores não teriam como incutir medo no coração dos povos originários; e os líderes religiosos não teriam um pretexto para reforçar a culpa do pecado e o medo do fogo eterno na mente de suas ovelhas. Nesse sentido, retomando o que afirmamos no início do nosso trabalho, a maior astúcia do Diabo não foi convencer as pessoas de que ele não existe, mas foi mostrar que ele é um mal necessário.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Francisca Luana Rolim.; LEONEL, Francisco Lucas de Sousa.; LINS, Risonelha de Sousa. As configurações do Diabo na literatura de cordel: uma experiência de leitura no ensino fundamental II. **V CONEDU - Congresso Nacional de Educação**, 2018.
- AGOSTINHO. **A cidade de Deus**. Vol II. Tradução de J. Dias Pereira. 2. Ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000.
- ALMEIDA, Marcos Renado Holtz de. A pedagogia do medo: as diversas faces do mal no cristianismo. **Congresso Internacional de Ética e Cidadania**. Vol. 4. 2008.
- ALMEIDA, Rodolfo Rodrigues de. **Doutrina e catequese em São Paulo de Piratininga: adaptação e ressignificação**. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2015.
- ALVES, Thiago Henrique Gonçalves. **Deus e o diabo, a inversão de papéis em Evangelho Segundo Jesus Cristo**. VII Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários Universidade Federal do Ceará – 09 a 12 de novembro de 2010. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/69305/1/2010_eve_thgalves.pdf. Acesso em: 3 jan. 2026.
- AMARAL, Glória Carneiro do. **Aclimatando Baudelaire: o baudelaireanismo brasileiro de 1870-1900**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 1989.
- ANCHIETA, José de. **Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões do Padre Joseph de Anchieta (1554-1594)**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1933.
- _____. **Diálogo da fé: José de Anchieta introdução histórico-literária e notas de Armando Cardoso**. São Paulo: Loyola, 1988.
- ANDRADE, Rangel Gomes de; PIRES, Antônio Donizeti. SATÃ e a melancolia. **Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social**, v. 33, p. 85-106, 2023. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/2533>. Acesso em 1º dez. 2025.
- ANJOS, Crislayne Fátima dos. As raízes do imaginário: o Diabo na sociedade católica europeia no século XV. **História, Gênero e Religião: violência e direitos humanos**, II Simpósio Internacional da ABHR, XV Simpósio Nacional da ABHR, 25 a 29 jul. 2016.
- ANZOLIN, André Soares. **Contra os costumes indômitos: O Diabo e a Ira Divina na obra do Pe. José de Anchieta**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2009.
- AQUINO, Tomás de. **Sobre o ensino (De Magistro)/Os sete pecados capitais**. Tradução e estudos introdutórios de Luiz Jean Luand. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARAÚJO, Jorge de Souza. **Pegadas na praia: a obra de Anchieta em suas relações intertextuais**. Ilhéus, Bahia: Editora da UESC, 2003.

ARENDT, João Claudio. Eduardo Guimarães: um poeta gaúcho na trintade simbolista. **Signo**, v. 28, n. 44, 2003.

ART INSPECTOR. **A pintura que aterrorizou um príncipe: a análise de "Lúcifer"**. Youtube, 27 de agosto de 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GqO0Aj7zhgQ&t=45s>. Acesso em: 9 de novembro de 2025.

ASSIS, Machado de. Adão e Eva. In: **Várias Histórias**. Disponível em: <https://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=https://www.biblio.com.br/conteudo/MachadodeAssis/adaoeeva.htm>. Acesso em 02 de janeiro de 2026

AZEVEDO JÚNIOR, Paulo Ricardo de. **Um olhar que cura: terapia das doenças espirituais**. São Paulo: Editora Canção Nova, 2008.

BARBOSA, José Fabrício da Silva. Noções acerca do mal e do livre-arbítrio para a compreensão do bem e da liberdade em Santo Agostinho. **Revista Contemplação**, n. 36, 2025.

BARROS, Kauiza Araujo de. **O teatro anchietano: um instrumento da pedagogia jesuítica**. Dissertação de Mestrado. Universidade Metodista de Piracicaba: Piracicaba/SP, 2008.

BATALHA, Priscila Alvarenga Simões. **As origens das figurações medievais do Diabo**. Dissertação de Mestrado em Cultura e Comunicação. Universidade de Lisboa, 2015.

BATISTA, Sérgio Henrique Rocha. Vilão e além: Satanás em Paradise Lost. **Fólio - Revista De Letras**, [S. l.], v. 10, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3846>. Acesso em 2 nov. 2025.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BBC. **Por que o diabo ficou vermelho e com chifres?** Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/geral/2016/05/160508_diabo_vermelho_chifres_rb. Acesso em 4 de junho de 2025.

BECKER, Udo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Paulus, 2007.

BELLAS, João Pedro Lima. Mantos de veludo com franjas de algodão: a figura diabólica no Fausto, de Goethe, e em "A igreja do diabo", de Machado de Assis, **Revista Entrelaces**, v. 1, n. 17, jul.-set. 2019.

BERNARDELLI, Ivan. **Eu sou selvagem brasil, eu também venho dançar: olhares sobre dança e colonização no Brasil no século XVI**. Universidade Estadual de Campinas, 2024.

BEZERRA, Karina Oliveira. Pã, o deus de chifres e o Diabo: a ascensão e transformação de um deus. **PRACS: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP**, Macapá, v. 15, n. 3, p. 1-10, 2022. Disponível em: <https://tinyurl.com/2hd2bhkw>. Acesso em 31 out. 2025.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida: SBTB: São Paulo, 2011.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Objetiva: Rio de Janeiro, 2001.

BORGES, Jaqueline Ferreira. A liberdade política e artística em Gilka Machado: uma questão de autoria. **Opiniões**, n. 18, p. 94-115, 2021.

CALDEIRA, Henrique. **A história de Lúcifer**: da Grécia à Bíblia. Youtube, 4 de outubro de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OtkwB6yyyhM&t=1200s>. Acesso em: 9 de novembro de 2025.

CAROLLO, C. L. (Org.). **Decadismo e simbolismo no Brasil, crítica e poética** vol. 2. Rio de Janeiro: LTC e Brasília: INL-MEC, 1980, p. 233.

CARVALHO, Fernando. In: QUEIROZ, Wenceslau de. **Poesias Escolhidas**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA: Novíssima edição de acordo com o texto oficial em latim. 19°. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2017.

CARNOT, Sady. **O mito Cristão contra Guaixará e os outros diabos**: educação e conversão – Séculos XVI e XVII. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Educação. Piracicaba-SP: Unimep, 2006.

CAVALCANTE, Maria Imaculada. Álvares de Azevedo, um contista fantástico. **Linguagem: Estudos e Pesquisas**, v. 10, n. 1, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/lep/article/view/32530>. Acesso em: 25 jan. 2026.

CHARLESWORTH, James H. **The good and evil serpent**: how a universal symbol became Christianized. New Haven: Yale University Press, 2010.

CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 21. ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 2007.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras, 2002.

COSTA, Geiziane Angélica de Souza. **O medo vai à escola**: história do medo étnico-religioso e ensino oficial da história e cultura afro-brasileiras. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro: São Gonçalo, 2018.

COSTA, Pâmela. Notas sobre a literatura alemã do século XVIII: o Sturm und Drang. **Cadernos Miroslav Milovic**, v. 2, n. 1, p. 49-57, 2024. Disponível em:

<https://miroslavmilovic.com.br/index.php/cadernos/article/view/61>. Acesso em 20 jan. 2026.

COSTA, Vítor. Fausto (Goethe): resumo, resenha e 7 lições. In: **Casa do Estudo**, 2023. Disponível em: <https://www.casadoestudo.com/fausto/>. Acesso em 25 jan. 2025.

COUSTÉ, Alberto. **Biografia do diabo**. Record: Rio de Janeiro, 1996.

CRESSONI, Fábio Eduardo; SOUSA, Maycom Cleber Araújo. O Diabo europeu na América portuguesa: um estudo a partir do teatro anchietano. **Moringa**, v. 15, n. 1, p. 67-77, 2024. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/7832a58572e9680ce6926673a5f24867/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2031955>. Acesso em 25 dez. 2025.

CRUXEN, Edison Bisso. O corpo do Diabo: representações imagéticas do mal no final da Idade Média. **Missões: Revista de Ciências Humanas e Sociais**, v. 10, n. 3, p. 01-18, 2024. Disponível em: <https://www.revistamissoeschs.com.br/missoes/article/view/418>. Disponível em 30 nov. 2025.

CRUZ, Manoel Heleno; RODRIGUES, Maria Coeli Saraiva. Fausto: dialogismo entre literatura e filosofia, uma análise a partir de Marlowe, Goethe e Valéry. **Linguística: Interfaces e Possibilidades**, Fortaleza, 2024.

DAVID, Caroline Buratti. **O panteísmo e a mística feminina em Gilka Machado**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista: Assis, 2023.

DAVI, Caroline Buratti.; SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. **Poesia e vida**: as marcas do feminismo na poética de Gilka Machado. In: RAPUCCI, Cleide Antonia.; FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro.; ROCHA, Guilherme Magri da. (orgs.). **Literatura e cultura**: incursões em experiências estéticas. Assis: UNESP, 2024.

DAWKINS, Richard. **Deus, um delírio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**: 1300-1800, uma cidade sitiada. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

DIAS, Júlio César Tavares. A poética da transgressão de Gilka Machado. **TeoLiterária**, v. 8, n. 15, 2018. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6556679>. Acesso em 7 dez. 2025.

_____. Ser mulher: liberação feminina na poesia de Gilka Machado. **Fólio - Revista de Letras**, v. 8, n. 2, p. 57-73, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/2765>. Acesso em 8 dez. 2025.

DINIZ, Fábio Gerônimo Mota. A Catábase de Orfeu e a queda de Lúcifer: a identidade do poeta como um herói caído. **Texto Poético**, v. 11, n. 18, p. 209-236, 2015. Acesso em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/410>. Acesso em: 2 dez. 2025.

DOMENE, Marina Gialluca. A Ingratidão: o diabo alegórico de José de Anchieta. **Opiniões**, n. 16, p. 170-188, 2020.

DUARTE, Constância Lima. A literatura de autoria feminina no modernismo dos anos 30. In: ZOLIN, Lúcia Osana. GOMES, Carlos Magno. **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Eduem, 2011.

DUGNANI, Patrício. Comunicação popular: o Diabo na literatura de cordel. **II Simposio Internacional Comunicación y Cultura**: problemas y desafios de la memoria e historia oral, Colima, México, 24 a 26 de abril, 2017

ENOQUE, Alessandro Gomes. A alegoria do diabo como crítica irônica ao capitalismo na obra de Machado de Assis. **REVER**, v. 23, n. 1, São Paulo, 2023.

ESTEVES, Camila Del Tregio. Poesia marginal dos anos 1970: Chacal sob a perspectiva da identidade cultura. **UniLetras**, v. 36, n. 2, p. 141-151, 2014.

ESTEVES, Gabriel. Satanismo e decadentismo em Rezas do Diabo, de Wenceslau de Queirós. **REVISTA DE LETRAS - JUÇARA**, v. 4, n. 1, p. 97-116, 2020. Disponível em: <https://www.ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/2226>. Acesso em 3 dez. 2025.

FERNANDES, Marcos Aurélio Zamith. **A relação entre a serpente e Satã em Paradise Lost**. Dissertação de Mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie: São Paulo, 2016.

FERRAZ, Salma. **As faces de Deus na obra de um ateu**: José Saramago. 2. ed. Blumenau: Edifurb, 2012.

_____. Lá Pietá: o Diabo é mulher e mãe piedosa! **Papéis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - UFMS**, v. 23, n. 46, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/papeis/article/view/9634>. Acesso em: 4 dez. 2025.

FERREIRA, Rafael Carrer. **Se Deus é bom, por que o mal existe?**: o problema do mal no Paraíso Perdido de Milton. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista: Araraquara, 2024.

FLUSSER, Vilém. **A história do Diabo**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FONTOURA, Odir. Anjo Caído, Alexandre Cabanel, Arte, Significado. Youtube, 4 de junho de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/w2oQfEczreg>. Acesso em 19 de jan. 2026

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

FRANCO, Davi Silva. As Faces do Diabo: os rostos por trás das máscaras. **CENTÚRIAS - Revista Eletrônica de História**, v. 1, n. 3, p. 45-58, 2023.

FREIRE, Ezequiel. **Revista dos Jornais**. Correio Paulistano. São Paulo, 17 nov. 1887, p. 1.

FREITAS, Jorge. As litânias da "Révolte" de Charles Baudelaire: conteúdos alegóricos, teológicos e marxistas, **Macabéa - Revista Eletrônica do Netlli**, v. 3, n. 2, pp. 101-110,

jul.-dez. 2014. Disponível em: <https://files01.core.ac.uk/download/pdf/230133463.pdf>. Acesso em 5 dez. 2025.

FUJIMOTO, Juliana. **A guerra indígena como guerra colonial**: as representações e o lugar da belicosidade indígena e da antropofagia no Brasil colonial (séculos XVI e XVII). 2016. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2016.

GARDNER, Laurence. **O diabo revelado**. Madras: Lugar, 2013.

GELADO, Viviana. **Poéticas da Transgressão**: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos, SP: EdUFSCAR, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**: uma tragédia. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2013.

GONÇALVES, Rosana. Florbela Espanca e Gilka Machado: Liliths da modernidade. **FronteiraZ**, n. 9, p. 152-164, 2012. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5682048>. Acesso em: 4 dez. 2025.

GINZBURG, Carlo. **História noturna**: decifrando o sabá. São Paulo: Scwarcz Ltda, 1991.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

GOULART, Joender Luiz. A catequese dos povos originários no Brasil e a educação da população nativa: uma revisão de literatura. **Revista Contemporânea**, v. 3, n. 10, p. 17236-17261, 2023. Disponível em: <https://ojs.revistacontemporanea.com/ojs/index.php/home/article/view/1648>. Acesso em 3 dez. 2025.

GUILHEN, Ellen. Baudelaire transposto por Eduardo Guimaraens. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, v. 33, n. 4, p. 30-41, 2024.

_____. Mallarmé redivivo em Eduardo Guimaraens. **Texto Poético**, v. 15, n. 28, p. 338-365, 2019.

GUIMARAENS, Eduardo. **Divina Quimera**. Porto Alegre: Emma, 1978.

GUSMÃO, Ramon Lamoso de. **Deus e o Diabo no Brasil do século XVI**: os jesuítas e a antropofagia ritual indígena. Dissertação de Mestrado. Universidade NOVA de Lisboa (Portugal), 2015.

HELIODORA, Barbara. (Org.). **Dramaturgia Elizabetana**. Tradução da autora. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HEISE, Eloá. **Literatura Universal – Fausto (Johann Goethe)**. Youtube, 29 abr. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1xOc4bPFY0Q>. Acesso em 11 jan. 2026.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Religiões:** resultados preliminares da amostra. Rio de Janeiro: IBGE, 2022.

JAHN, Livia Petry. A influência de Baudelaire na poesia de Eduardo Guimaraens. **Non Plus**, n. 1, p. 30-40, 2012.

JESUS, André Luís Gomes.; OLIVEIRA, Josiane Gonzaga de. A recriação paródica de Deus e do Diabo em O Evangelho segundo Jesus Cristo, de José Saramago. **Revista Sociopoética**, ISSN 1980-7856, Campina Grande-PB-Brasil, jan.- jun./2018, num.20, vol.1, p. 35-52. Disponível em: <https://tinyurl.com/4zvby9k>. Acesso em 2 dez. 2025.

JUNQUEIRA, Ivan. Nota de rodapé. In: BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

KARNAL, Leandro. O pecado inicial. Youtube, 28 dez. 2023. Disponível em: <https://youtu.be/gZWUOpNf-1M?si=mhGv23flkKo7ZqCn>. Acesso em 2 de janeiro de 2026.

_____. **Pecar e perdoar: Deus e o homem na história**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

KOK, Glória. **Os vivos e os mortos na América portuguesa: da antropofagia à água do batismo**. Campinas: Unicamp, 2001.

LACERDA, Erasmo Peixoto de. Representações do Diabo na literatura de cordel: a demonização do negro em Leandro Gomes de Barros (1893-1918). **Fato & Versões-Revista de História**, v. 6, n. 11, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/fatver/article/view/1214>. Acesso em: 6 jan. 2026.

LEOPOLDO, Raphael Novaresi. Satã no livro de Jó: a ambiguidade maldita de uma personagem. **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**, Blumenau, v. 4, n. 1, p. 114-126, jan./mar. 2010. Disponível em: <https://tinyurl.com/mwd6ctbu>. Acesso em 5 jan. 2026.

LIEBEL, Sílvia. O Diabo e a dinâmica do ocidente. **História: Questões & Debates**, n. 41, p. 203-209, Curitiba: Editora UFPR, 2004. Disponível em: <https://tinyurl.com/4k4yt89n>. Acesso em 5 jan. 2026.

LIMA, Adilio. Machado lê Goethe, Machado e Goethe leem Jó: o dialogismo na construção do conto "A Igreja do Diabo". In: **Colloquium: Revista Multidisciplinar de Teologia**. 2023. p. 40-67. Disponível em: <https://www.faculdebatisacariri.edu.br/colloquium/index.php/revista/article/view/166>. Acesso em 20 dez. 2025.

LIMA, Cauana Harz de. **O deus do êxtase e o masculino anticristão: um estudo comparado entre as figuras condutoras dos Bacanaís e dos Sabás das bruxas**. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis, 2022.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. **A representação do diabo no teatro vicentino e seus aspectos residuais no teatro quinhentista do Padre José de Anchieta e no contemporâneo Ariano Suassuna**. 288 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza - CE, 2010.

_____. **O diabo medieval e seus aspectos residuais no teatro quinhentista do padre José de Anchieta**: Auto da Pregação Universal. In: MEDEIROS, Francisco Roberto Silveira de Pontes; MARTINS, Elisabeth Dias (orgs.). **Residualidade ao alcance de todos**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015. p. 159-172.

LIMA, Jefferson de Moraes. Os ensinamentos de um Diabo arrependido e a metáfora da tigela luminosa em O Evangelho segundo Jesus Cristo, **Remate de Males**, Campinas-SP, v. 45, n. 1, pp. 332-347, jan./jun. 2025.

LIMA, Stélio Torquato. O Fantástico como Denúncia do Real: uma Abordagem no Cordel nordestino. **Revista Entrelaces**, v. 8, n. 20, abr.-jun., 2020.

MACHADO, Gilka. **Poesia Completa**. São Paulo: Demônio Negro, 2017.

_____. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo.; BRANDÃO, Eli. O Diabo na arte e no imaginário ocidental. In: MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo., et al. (orgs.). O demoníaco na literatura. Campina Grande: EDUEPB, 2012. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/y742k>. Acesso em 28 dez. 2025.

MALERBA, Letícia Simões. **Figurações do Diabo na Divina Comédia, de Dante Alighieri e de Satã em Paraíso Perdido, de John Milton**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia/MG, 2022.

MARCELINO, João Gabriel Carvalho. O mal no imaginário social: A instituição da imagem do Diabo. **Revista Científica da FASETE**, 2016. Disponível em: <https://www.publicacoes.unirios.edu.br/index.php/revistarios/article/view/510>. Acesso em 18 dez. 2025.

MARCHETTE, Tatiana Dantas. **Corvos nos galhos das acácias**: anticlericalismo e clericalização em Curitiba (1896-1912). Dissertação de Mestrado em História. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1996.

MARCHI, Cláudia de. Tragédia ou moralidade: o Doutor Fausto de Christopher Marlowe no contexto do Teatro Elizabetano. **Revista de Literatura, História e Memória**, v. 21, n. 37, p. 12, 2025. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=10245906>. Acesso em 26 dez. 2025.

MARIANO, Marcus Aurélio Alves. Para uma leitura teológica de Caim, de José Saramago. **Interações**, v. 11, n. 19, p. 144-157, 2016. Disponível em: [file:///C:/Users/consu/Downloads/admin,+Gerente+da+revista,+8+DOSSI%C3%8A+C AIM+Marcus+A.+form.+R+V+ok%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/consu/Downloads/admin,+Gerente+da+revista,+8+DOSSI%C3%8A+C AIM+Marcus+A.+form.+R+V+ok%20(1).pdf). Acesso em 22 dez. 2025.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Goethe e a história do Doutor Fausto: do teatro de marionetes à literatura universal. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia**. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2013.

MELO, Ailton Dias de.; RIBEIRO, Paula Regina Costa. Bruxas, perigosas e desordeiras: a mulher e a culpa na inquisição. **Diversidade e Educação**, v. 9, n. Especial, p. 21-48, 2021. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/12646>. Acesso em 22 dez. 2025.

MENDES, Sandileuza Pereira da Silva. **A mulher na poesia de cordel de Leandro Gomes de Barros**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Vitória/ES: PPGL/UFES, 2009.

MILTON, John. **Paraíso perdido**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MONTEIRO, Ildenice Nogueira.; COSTA JÚNIOR, Flávio P. **História, ensino e meio ambiente por meio da obra artística de Fransoufer**. In CAMELO, Júlia Constança Pereira.; COSTA JÚNIOR, Flávio Pereira.; COSTA, Alex Silva. (orgs.) **História, ensino e imagem: a fonte imagética e suas possibilidades**, v. 1. São Luís: EDUEMA, 2021.

MORAES, Marcelo Jacques de. Baudelaire e a astúcia do Diabo. **Literatura e Autoritarismo**, 2005.

MOREIRA, Raissa Gonçalves de Andrade.; RODRIGUES, Samyra Ferreira Ramos.; OLIVEIRA, Tássia Tavares. A voz lírica feminina na poesia de Gilka Machado. **XI Colóquio Nacional Representações de Gênero e Sexualidades**, 2015.

MOTTA, Lara Eliani M.B. da.; HERNANDES, Paulo Romualdo. Arte, educação e cultura: o teatro de José de Anchieta no Brasil Colônia. **Cadernos de História**, v. 24, n. 41, p. 44-56, 2023. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/cadernoshistoria/article/view/31922>. Acesso em 20 dez. 2025.

MOURA, Magali. O riso diabólico em Machado e Goethe. Algumas reflexões sobre a luta do mal contra o bem. **Revista de Letras**, v. 48, n. 2, 2008, pp. 131-150.

NASCIMENTO, Giuliano Nobis. **A ação do inimigo de nossas almas: o modo de agir de Satanás antes, durante e após a sua prisão**. Monografia. Centro Presbiteriano de Pós-graduação Andrew Jumper, 2023.

NERY, Antonio Augusto. Fradique mendes e o satanismo baudelaireano. **Estação Literária**, v. 13, p. 335-346, 2014.

_____. Primórdios do mito Fáustico: o Faustbuch e o Fausto de Christopher Marlowe. In: MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo., et al. (orgs.) **O demoníaco na literatura**. Campina Grande: EDUEPB, 2012.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. **O diabo no imaginário cristão**. EDUSC: Santa Catarina, 2002.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. O Diabo sem Fausto: as mazelas do tentador nos trópicos. In: FERRAZ, Salma (org.). **As malasartes de Lúcifer**. Londrina: UEL, 2012.

NORONHA, Maria Clara Rodrigues. **Sintomas baudelairianos**: satanismo poético em Carlos Fradique Mendes. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2023.

OLIVEIRA, Alex. Iconografia medieval - o Diabo na representação do Juízo Final e os sete pecados capitais de Fra Angelico. In: SOUZA, Ayanne Larissa Almeida (org.). **As diferentes faces de Lúcifer**: o Diabo e o diabólico nas artes. Catu/BA: Editora Bordô-Grená, 2021.

OLIVEIRA, Estela Ramos de Souza. **O diabo ridicularizado na Literatura de Cordel**. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

OLIVEIRA, Leticia Fernanda da Silva. **Representações da mulher negra na poesia narrativa nordestina—1896-1970**: fatores históricos e socioculturais. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista: Assis/SP, 2022.

PAIVA, José Maria de. Transmitindo cultura: a catequização dos índios do Brasil, 1549-1600. **Revista Diálogo Educacional**, v. 1, n. 2, p. 1-170, jul./dez. 2000. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/dialogoeducacional/article/view/3469>. Acesso em 18 dez. 2025.

PERCIVALDI, Elena. **A vida secreta da Idade Média**: fatos e curiosidades do milênio mais obscuro da história. Vozes: Petrópolis/RJ, 2018.

PERETTI, Clélia.; CAMPOS, Bruno Henrique. Liberdade e responsabilidade da pessoa. A influência da obra "Fausto" de Goethe em Edith Stein. **Teoliterária**, v. 12, n. 18, pp. 272-293, 2022. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8741409>. Acesso em 21 dez. 2025.

PINHEIRO, Vanessa Neves Rimbau. O Evangelho segundo Jesus Cristo: o trajeto de um herói em busca da identidade. **Nau Literária**, v. 2, n. 2, jul./dez. 2006.

PORATH, Renatus. Lúcifer - a evolução de um simbolismo do mal. **Estudos Bíblicos**, v. 20, n. 74, p. 42-51, 2002. Disponível em: [file:///C:/Users/consu/Downloads/v20+n74+\(2002\)+42-51%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/consu/Downloads/v20+n74+(2002)+42-51%20(1).pdf). Acesso em 20 dez. 2025.

PY, Fernando. Prefácio. In: MACHADO, Gilka. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

QUEIROZ, Doralice Alves de. **Mulheres cordelistas**: percepções do universo feminino na Literatura de Cordel. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários). Belo Horizonte - MG: PPGL/UFGM, 2006.

QUEIROZ, Wenceslau de. **Poesias Escolhidas**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.

QUIRINO, Marcelle de Lemos Vilela; OLIVEIRA, Tássia Tavares. VOLÚPIA FEMININA:: A TRANSGRESSÃO EM OVÍDIO E GILKA MACHADO. **Revista 15 de outubro**, v. 3, n. 2, p. 22-33, 2024. Disponível em: <https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/r15o/article/view/4381>. Acesso em: 20 dez. 2025.

RABELLO, Ivone Daré. **Introdução: A voz de um rebelado**. In: SOUSA, Cruz e. **Antologia poética**. São Paulo: Ática, 2006.

_____. Nota de rodapé. In: SOUSA, Cruz e. **Antologia poética**. São Paulo: Ática, 2006, p. 136.

REEVES, Brianna. **The evolution of the satan figure: from 14th century literature to 20th century popular culture**. Tese de Doutorado. Sam Houston State University, Huntsville, Texas, 2018. Disponível em: <https://shsu-ir.tdl.org/server/api/core/bitstreams/d369e024-090b-4b49-aa6a-ac146fa23187/content>. Acesso em 30 dez. 2025.

REIS, Davy Antonio Silva. **"Porque este bem que eu sou não existiria sem esse mal que tu és": a narrativa de O evangelho segundo Jesus Cristo**. Universidade Federal de São João Del-Rei: São João Del-Rei, 2024. Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/colet/R_D_A_2024_%20Porque%20este%20bem%20.pdf. Acesso em 30 dez. 2025.

ROBERTSON, A. H. Prefácio. In: MILTON, John. **Paraíso perdido**. Martin Claret: São Paulo, 2003.

ROCHA, Claudécir de Oliveira. **Poemas satânicos no Brasil**. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, p. 145. 2014.

ROCHA, Roberto Ferreira. A teatralidade no Fausto de Christopher Marlowe e no de Johann Wolfgang Goethe. In: KESTLER, Izabela.; MOURA, Magali (orgs). **Fausto de Goethe no século XXI**: questões fáusticas na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Apa-Rio de Letras, 2012. Disponível em: <https://bradlv.com.br/de/abrapa-admin/publicacoes/pdfpublicacao-49.pdf#page=121>. Acesso em 5 jan. 2026.

RUDY, Antonio Cleber. Um Rebento de Aversão: anticlericalismo e literatura militante no Paraná (1900-1910). **História Social**, v. 18, n. 26, p. 330-356, 2023. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/rhs/article/view/1759>. Acesso em 5 jan. 2026.

RUSSELL, Jeffrey Burton. **Lúcifer**: o Diabo na Idade Média. São Paulo: Madras, 2003.

SALDANHA, Marcelo Ramos; WACHHOLZ, Wilhelm. Um auto jesuíta em Terra Brasilis. **Estudos de religião**, v. 36, n. 2, p. 223-245, 2022. Disponível em: <https://revistas.metodista.br/index.php/estudosreligiao/article/view/294>. Acesso em 22 nov. 2025.

SALES, José das Candeias. Em busca do touro Ápis pelos caminhos da mitologia do antigo Egito. **Revista lusófona de ciência das religiões**, n. 18-19, 2013. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cienciareligioes/article/view/4479>. Acesso em 20 nov. 2025.

SANT'ANNA, Afonso Romano. **Canibalismo Amoroso**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SARAMAGO, José. O evangelho segundo Jesus Cristo. In: Fundação José Saramago. Disponível em: <https://www.josesaramago.org/livro/evangelho-segundo-jesus-cristo/>. Acesso em 4 jan. 2026.

SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SESCTV. **Chacal. Entrevista. Super Libris**. Youtube, 12 abr. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gZ_L4YQvhMs. Acesso em 20 de jan. 2026.

SILVA, Michel Goulart da. Apresentação: A figura de Lúcifer nas múltiplas linguagens da arte. **Todas as Musas**, ano 11, n. 02, jan.-jun., 2020. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/22Michel_Silva.pdf. Acesso em 19 nov. 2025.

SILVA, Minelvino Francisco. **Carnaval no inferno**. [S. l.]: [s. n.], [s. d].

SILVA, Ricardo Gomes da. A representação do Diabo no conto A Igreja do Diabo de Machado de Assis e no romance Grande Sertão: veredas de Guimarães Rosa. In MAGALHÃES, A. C. M., C. M., et al., (org.). **O demoníaco na literatura**. Campina Grande: EDUEPB, 2012. pp. 255-262.

SILVEIRA, Camila Nunes Duarte; CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos; ALMEIDA, Maria Cleidiana de. Os colégios jesuítcos europeus e suas influências no teatro popular de José de Anchieta: a arte de convencer. **Revista Binacional Brasil-Argentina: Diálogo entre as ciências**, v. 6, n. 2, p. 84-103, 2017. Disponível em: [file:///C:/Users/consu/Downloads/admin,+Gerente+da+revista,+Artigo+4+Col%C3%A9gios+Jesu%C3%ADsticos+europeus%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/consu/Downloads/admin,+Gerente+da+revista,+Artigo+4+Col%C3%A9gios+Jesu%C3%ADsticos+europeus%20(1).pdf). Acesso em 21 nov. 2025.

SILVESTRIN, Ricardo. Chacal e a nova linguagem da poesia brasileira. Poesia Alheia, 9 nov. 2009. Disponível em: <http://silvestrin.blogspot.com/2009/11/chacal-e-nova-linguagem-da-poesia.html?m=1>. Acesso em 20 de jan. 2026.

SIUDA-AMBROZIAK, Renata. O bom Diabo na literatura de cordel. **Revista de História e Estudos Culturais**, v. 16, n. 1, ano XVI, jan.-jun. 2019.

SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória: vozes femininas de liberação do erotismo na poesia brasileira**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

SOARES, Jéssica Thais Loiola. O discurso persuasivo do Diabo na poesia de Gregório de Matos e de Tomás Antônio Gonzaga. **Revista Entrelaces**, ano 3, n. 3, nov. 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/23268>. Acesso em 20 nov. 2025.

SOUSA, Cruz e. **Antologia poética**. São Paulo: Ática, 2006.

_____. **Broquéis**. Manaus: Editora Valer, 2010.

SOUZA, Ayanne Larissa Almeida de. A construção do diabo na série “Lúcifer”. In: NUNES, Francisco Romário. **Travessias intermediáticas da literatura: novas poéticas e espacialidades**. Catu/BA: Editora Bordô-Grená, 2021a.

SOUZA, Ayanne Larissa Almeida de. Lúcifer no velho jardim do Gênese saxão. In: **As diferentes faces de Lúcifer: o Diabo e o diabólico nas artes**. Catu: Bordô-Grená, 2021b.

_____. Herança luciferiana em Antero de Quental. In: **As diferentes faces de Lúcifer: o Diabo e o diabólico nas artes**. Catu: Bordô-Grená, 2021c.

_____. **Lúcifer no velho jardim do Gênese saxão**. In: SOUZA, Ayanne Larissa Almeida (org.). **As diferentes faces de Lúcifer: o Diabo e o diabólico nas artes**. Catu/BA: Editora Bordô-Grená, 2021d.

SOUZA, Gustavo Ramos de. A literatura sob o signo de Caim: os gênios malditos. In: **Letrônica: Revista Digital do programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS**, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 494-506, julho-dezembro 2015. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/letronica/article/view/19955>. Acesso em 20 nov. 2025.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

SOUZA, Luciano de. O satã pessoano e seus amigos poetas em Hora do Diabo. **Entheoria: Cadernos de Letras e Humanas**, v. 2, n. 1, p. 93-106, 2015. Disponível em: <https://tinyurl.com/3723cp6w>. Acesso em 28 nov. 2025.

SOUZA, Patrícia Marques de. **Imagem e persuasão: a iconografia dos anjos e dos demônios na hora da morte (século XV)**. In: PEREIRA, Maria Cristina (org.). **Encontro com as imagens medievais**. Macapá: UNIFAP, 2017.

SUESS, Paulo.; MELIÁ, Bartolomeu.; BEOZZO, José Oscar.; PREZIA, Benedito.; CHAMORRO, Graciela.; LANGER, Protásio. **Conversão dos cativos: povos indígenas e missão jesuítica**. São Bernardo do Campo: Nhanduti Editora, 2009.

SUGIZAKI, Marcos Eduardo de Araújo. Representações do Diabo em Machado de Assis: um estudo bakhtiniano sobre a prosificação na literatura. In: VIDON, Geyza R. O. Novais.; LIMA, Sandra.; STIEG, Vanildo (orgs.). **II Encontro de Estudos Bakhtinianos Vida, Cultura, Alteridade**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

SUMAN, Guilherme Gutierrez. Caim: a psicologia de deus na obra de José Saramago. **Nau Literária**, 2012.

TAVARES, Enéias Farias. William Blake e as narrativas de Queda e Redenção nas ilustrações para *Paradise Lost*, de John Milton. **Philia&Filia**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Philiaefilia/article/view/31107>. Acesso em 23 nov. 2025.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. O satanismo em Cruz e Sousa e Baudelaire. In: **Travessia**, n. 26, 1993, p. 137-142.

TRINDADE, Alessandra Accorsi. **Representações do sujeito romântico**: motivos de cisão e desejo na ficção de Álvares de Azevedo. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

VAILATTI, Carlos Augusto. O rei da Babilônia e o rei de Tiro: uma análise de Isaías 14:12-15 e Ezequiel 28:11-19. **Revista Vértices**, n. 6, 2014. Disponível em: <https://tinyurl.com/y98t5sdc>. Acesso em 25 nov. 2025.

VELLA, Elias. **O anticristo**: quem é e como age. Palavra Prece: São Paulo, 2007.

VELOSO, Rodrigo Felipe. Poesia e vida social: imagens femininas em (des)construção na poética de Carvalho Junior e Cruz e Sousa.. **Revista de Letras Norte@mentos**, v. 18, n. 52, p. 55-77, 2025. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/norteamentos/article/view/12896/9405>. Acesso em 25 nov. 2025.

VERMELHO. **Uma pioneira do erotismo**. 2018. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2018/03/29/uma-pioneira-do-erotismo/>. Acesso em 20 de jan. 2026.

VIANNEY, J. O sagrado e o romance em O Evangelho segundo Jesus Cristo. **Jornal de poesia**. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/joaovianney2.html>.

VICENTE, Natalia Simões de. **O satanismo na obra de Júlio Perneta**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas: Campinas/SP, 2004.

VIEIRA, Matheus Silva.; LEMOS, Tércia Montenegro. A desconstrução dos personagens bíblicos em O Evangelho segundo Jesus Cristo. 2º Encontro de Pesquisa e Pós-Graduação em Humanidades. 8ª Semana de Humanidades. Humanidades: entre fixos e fluxos, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/21122>. Acesso em 26 nov. 2025.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ZIERER, Adriana Maria d Souza. O Diabo suas múltiplas imagens nas iluminuras do Monstro Devorador e do Anjo Caído (século XV): alguns exemplos. In. **Revista Antíteses**, v.9, 17, jan-jun, 2016. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1933/193346401003.pdf>. Acesso em 26 nov. 2025.