



Diabo: um breve estudo de suas representações visuais no imaginário ocidental

Isabella Arice Gaudencio da Silva

ISABELLA ARICE GAUDENCIO DA SILVA

**DIABO: UM BREVE ESTUDO DE SUAS REPRESENTAÇÕES VISUAIS NO  
IMAGINÁRIO OCIDENTAL**

São Paulo

2020

ISABELLA ARICE GAUDENCIO DA SILVA

**Diabo: Um breve estudo de suas representações visuais no imaginário ocidental**

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Bacharelado em Comunicação Social - Habilitação em Relações Públicas, apresentado ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo.

Orientação: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Simone Alves de Carvalho

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Silva, Isabella Arice Gaudencio da  
Diabo: Um breve estudo de suas representações visuais no  
imaginário ocidental / Isabella Arice Gaudencio da Silva ;  
orientadora, Simone Alves de Carvalho. -- São Paulo, 2020.  
67 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Relações  
Públicas, Propaganda e Turismo/Escola de Comunicações e  
Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia  
Versão corrigida

1. Diabo 2. representação visual 3. imaginário ocidental  
I. Alves de Carvalho, Simone II. Título.

CDD 21.ed. - 659.2

SILVA, Isabella Arice Gaudencio da. Diabo: um breve estudo de suas representações visuais no imaginário ocidental. 2020. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Aprovada em: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

Banca Examinadora

Nome: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Nome: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Nome: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

*Um argumento a favor do diabo: É preciso recordar que nós ouvimos só uma versão da história. Deus escreveu todos os livros.*

*Samuel Butler*

*O amor é tudo, o diabo quer chamego.*

*Chance de Aladim, canção de Ney*

*Matogrosso escrita por Luli.*

Aos estudantes curiosos que reconhecem que nenhum assunto é privado de estudo.

À Isabella do futuro, como prova de que você pode escrever sobre qualquer tema que goste, mesmo não tendo conhecimento inicial.

Ao Diabo, caso ele exista e eu acabe em sua morada por escrever sobre ele.

## **AGRADECIMENTOS**

A todos os defensores e apoiadores da educação pública de qualidade, sem vocês eu não teria estudado na melhor faculdade de Relações Públicas do Brasil de forma gratuita.

À minha mãe por ser meu exemplo de mulher forte, que sempre diz que eu posso tudo. Ao meu pai por sempre me apoiar e estar disposto a tudo por mim. Aos meus irmãos e às minhas irmãs por me aguentarem durante todos esses anos. Ao meu cunhado jornalista pela revisão ortográfica.

A todos os professores e educadores que passaram por mim durante minha jornada até aqui, a transmissão do conhecimento de vocês foi essencial para minha formação acadêmica e pessoal.

À Profa Dra Simone Alves de Carvalho por estar disposta a orientar temas incomuns e por iluminar meu caminho durante a construção deste trabalho.

A todos meus amigos e todas minhas amigas que divagaram comigo nos temas mais esdrúxulos enquanto bebíamos uma cerveja.

À queridíssima Jacqueline Araújo pela maravilhosa capa.

Aos meus times da faculdade: Handmalas e Futxeca, por me renderem amizades e momentos que levarei para sempre. Os jogos dos finais de semana e o bar-pós-treino com certeza me fizeram uma academicista melhor.

## RESUMO

Nesta monografia, analiso as representações visuais do Diabo na sociedade ocidental, atentando para as imagens pitorescas e os desenhos desde a Idade Medieval até a Contemporaneidade. Por meio de um breve estudo, transpasso pelos valores pedagógicos que a imagem do Mal exerceu nos afrescos sobre o Juízo Final nas paredes das igrejas católicas. Em seguida, avanço pelo valor de expressividade das obras artísticas que retratam a figura do Mal como uma extensão do próprio ser humano. Até, por fim, chegar na popularização e comercialização da imagem do Diabo com a Indústria Cultural na contemporaneidade. Assim como o imaginário ocidental sofre diversas mutações ao longo dos séculos, de acordo com o contexto social de cada época, o significado e os contornos da figura do Diabo acompanham o pensamento coletivo; fato que pode ser evidenciado pela análise das imagens de sua representação.

**Palavras-chaves:** Diabo; representação visual; imaginário ocidental.

## ABSTRACT

This monograph analyzes the visual representations of the Devil in the Western society, with focus on the picturesque images and drawings from the Medieval Age to Contemporary. Through a brief study, I went through the value of the expressiveness of artistic works that portray the figure of Evil as an extension of the human being himself. Until, finally, reaching the popularization and commercialization of the image of the Devil with the Cultural Industry in contemporary times. Just as the Western imagination has evolved over the centuries, aligned with the social context of each era, the meaning and outline of the Devil's figure follow the collective thinking; fact that can be very well-identified by the analysis of the images of its representation.

**Keywords:** Devil; visual representation; Western imagery.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1. Comunicação .....</b>	<b>13</b>
1.1.Linguagem e comunicação .....	13
1.2.Imagem e comunicação .....	14
1.3.Arte e comunicação .....	19
<b>2. O Anjo Rebelde .....</b>	<b>23</b>
2.1.O berço vermelho .....	23
2.2. À procura do Diabo .....	26
2.3. O mito do Diabo .....	30
<b>3. Para além do par de chifres e rabo pontudo.....</b>	<b>35</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>61</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>64</b>

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 – Estátua de Pã.....	38
Figura 2 – O Apocalipse, Beato de Morgan.....	39
Figura 3 – Inferno, Coppo di Marcovaldo.....	42
Figura 4 – O Último Julgamento, Taddeo Di Bartolo.....	42
Figura 5 – São Wolfgang e o Diabo, Michael Pacher.....	44
Figura 6 – Sermon and Deeds of the Antichrist, Luca Signorelli.....	45
Figura 7 – O Beijo Obsceno, Francesco Maria Guazzo.....	47
Figura 8 – A Lâmpada do Diabo, Francisco Goya.....	50
Figura 9 – O Açoitamento, Gustave Doré.....	52
Figura 10 – Satanás, Gustave Doré.....	53
Figura 11 – Lúcifer, Neil Gaiman.....	58
Figura 12 – Pokemon Go, Carlos Ruas.....	59

## INTRODUÇÃO

Uma reflexão sobre a figura do Diabo pode ser entendida de diversas formas, desde uma blasfêmia até uma curiosidade afrontosa. Este trabalho surgiu como um meio de alimentar um interesse pessoal pelo desconhecido. O que menos falta são estudos sobre Deus; mas o seu grande opositor, aquele-que-não-podemos-nomear, majoritariamente é visto em segundo plano, mais como um depósito de todas as maldades do mundo para fazer de Deus o criador perfeito.

Como convivi por muito tempo em meios sociais que a participação do Deus cristão sempre foi muito presente - desde uma fala de agradecimento “Deus te abençoe” até no momento de despedida “Vá com Deus!” - quis entender um pouco mais sobre a influência religiosa sobre nossos pensamentos e como ela pode se refletir em nossas comunicações. Mas por que não falar sobre o Diabo, visto que a imagem de Deus já está até desgastada de tanto que se usa?

Todo o estigma social formado em volta do Diabo faz dele um profundo tabu, principalmente quando tratado afastado da imagem cômica, a maneira convencional de mantê-lo como um ser inferior. O Diabo, sobretudo no campo linguístico, sofre intensas repressões em muitas sociedades, não à toa existem infinitas variações de denominação (Tinhoso, Senhor das Trevas, Cão Vermelho, Satanás, Lúcifer, Coisa-ruim, Capeta, Chifrudo...). O dicionário Houaiss (2009, verbete tabu) da língua portuguesa traz as seguintes acepções para tabu:

1 – instituição religiosa que, atribuindo caráter sagrado a determinados seres, objetos ou lugares, proíbe qualquer contato com eles [a violação desse interdito acarreta, supostamente, castigo divino, que pode recair sobre o culpado ou sobre seu grupo]; 2 – interdição cultural e/ou religiosa quanto a determinado uso, comportamento, gesto ou quanto à linguagem ; 3 – proibição imposta por costume social ou como medida protetora; 4 – proibido por crença de ordem sobrenatural; 5 - que não pode ser usado, feito, tocado, ou pronunciado por crença, respeito ou pudor.

O tabu está, intrinsecamente, relacionado com o sistema de crenças e valores da sociedade, havendo sempre uma motivação de ordem religiosa ligada ao código moral. A interdição social e cultural quanto ao uso de determinadas palavras-tabu, fazem delas indecentes, ofensivas, imorais, grosseiras, vulgares, antirreligiosas ou até mesmo sagradas. O

Diabo, pelo seu enorme valor maléfico e dogmático, consegue estar enquadrado em todos os adjetivos.

Apesar do conceito do bem e do mal serem interligados, me atentei para a personificação do segundo, justamente por ser o menos evidenciado. Os contornos de uma figura mitológica são capazes de transmitir impressões e expressões sobre uma época e sobre o contexto de sua composição. As representações têm uma grande importância no campo das comunicações por terem um enorme poder de transmissão de uma ou mais mensagens, sem ser necessário o uso de textos.

Com o estudo da representação visual do Diabo, é possível analisar a diferenciação das composições medievais, modernas e contemporâneas sobre os entes representativos do imaginário social. Como cada tempo e cada grupo cultural possuem um imaginário, o interagir social - a comunicação - se altera. E é o objetivo deste trabalho: estudar essas alterações representativas.

O objetivo geral do trabalho é realizar um breve estudo da representação do Diabo no imaginário ocidental, analisando os diferentes traços que a sua figura assume frente a determinadas épocas e conjuntos sociais. Os objetivos específicos são mostrar como a comunicação é representada pelo imaginário artístico e como o poder do mito do Diabo ainda se faz presente.

Para isso, comecei traçando paralelos entre a comunicação e a linguagem, as imagens e as artes, a fim de demonstrar que as representações visuais podem ser consideradas comunicação. Posto isso, faço uma breve investigação sobre meu objeto de pesquisa: o Diabo, trazendo as origens no dualismo cristão, sua imagem como personificação do mal e seu poder como mito.

Por último, trago os principais contribuintes para a edificação da imagem do Mal, desde a figura mitológica do deus Pã, passando pelos séculos XIII até o século XXI, do imaginário medieval até o contemporâneo. Foram analisados desde os afrescos religiosos dentro das igrejas até as representações menos deterministas da pós-modernidade.

## 1. Comunicação

### 1.1. Linguagem e Comunicação

Como Aristóteles afirmava, em sua obra *Política*, somente o ser humano é um “animal político”, isto é, social e cívico, porque somente ele é dotado de linguagem. A linguagem é um sistema de signos e sinais inseparáveis dos indivíduos. Por meio dela, moldam-se os pensamentos, os sentimentos, as emoções, os atos e as vontades; nascentes da profunda necessidade de comunicação com o semelhante.

Com função indicativa, comunicativa, expressiva e conotativa, a linguagem é um instrumento do pensamento para exprimir conceitos e símbolos, para transmitir e comunicar ideias abstratas e valores. Em conjunto, ela não só é uma atividade meramente intelectual simbólica e de compreensão - uma pura tradução de pensamentos -, a linguagem também participaativamente no trabalho do pensamento, com a formação e a reformulação desse.

A linguagem ocupa uma posição única no aprendizado humano como veículo para o intercâmbio de ideias e meio para que a mente humana seja capaz de conceituar. A palavra do latim *lógos*, inclui também os significados paralelos de "pensamento" e "razão" na palavra inglesa que dela deriva, *logic*. A linguagem é um conjunto lógico de construção lingüístico-conceitual, edificada social e historicamente:

Os sistemas de símbolos que chamamos de linguagem são invenções ou refinamentos do que foram, em outros tempos, percepções do objeto dentro de uma mentalidade despojada de imagens. Daí a existência de tantos sistemas de símbolos e tantas línguas, algumas ligadas entre si por derivação de uma mesma raiz, e outras desprovidas de quaisquer relações desse tipo. (DONDIS, 2003, p. 16).

Dentre os tipos de linguagem, está a palavra escrita, que atende aos interesses e objetivos do autor. A interpretação dessa mensagem pode resultar em entendimentos diversos e muitas vezes distorcidos, possibilitando múltiplas compreensões. O texto que sobrevive e é lido por diversas gerações está sujeito a interpretações e análises de acordo com os valores sociais de cada tempo.

Um exemplo de textos que se perpetuam há milhares de anos estão os mitos bíblicos. Os mitos são mais do que uma simples narrativa; são a maneira pela qual, por meio de palavras e representações, a Igreja organizou a realidade e a interpretou. O mito do Diabo, assim como as Escrituras como um todo, tem o poder encantatório de reunir o sagrado e o profano, transportando o indivíduo para um mundo fora do imaginário mitológico. O poder

mágico-religioso (Chauí, 2003) da palavra decorre do fato desta ser formada por núcleos, sínteses, símbolos e valores (como a dicotomia entre o bem e o mal) que determinam o modo como se interpreta as forças divinas, naturais, sociais e políticas e suas relações conosco.

A compreensão e a pesquisa de uma obra literária, como a Bíblia, são de extrema importância para a expansão do conhecimento de uma mentalidade construída por uma sociedade, por possibilitarem a apreensão de simbologias, signos e estruturas sociais que eram predominantes na época em que foram escritos, resultando na agregação e expansão da narrativa e do conhecimento historiográfico. Entretanto, este trabalho não se atentou a esse tipo de comunicação, e sim à representação visual de uma importante figura presente nessas escritas.

A linguagem visual é um caminho de análise para atingir a compreensão de fenômenos e suas representações. Como prática social, há grande importância para a construção das representações simbólicas e para representação de pensamentos que refletem nos meios de comunicação.

Na criação de mensagens visuais, o significado não se encontra apenas nos efeitos cumulativos da disposição dos elementos básicos, mas também no mecanismo perceptivo universalmente compartilhado pelo organismo humano. [...] E nossa compreensão de uma cultura depende de nosso estudo do mundo que seus membros construíram e das ferramentas, dos artefatos e das obras de arte que criaram. (DONDIS, 2003, p. 30).

As artes e as representações visuais são também uma forma de linguagem da comunicação humana, expressam a trama do pensamento cotidiano e permitem que a consciência seja passada. As imagens visuais são dotadas de um atributo especial: elas têm o poder de tornar presente ou de presentificar algo ausente, seja porque esse algo existe e não se encontra, seja porque é inexistente. As figuras mitológicas, como é o caso do Diabo, existem apenas em imagens ou como imagens, quando transpassadas do escrito e da oralidade. Dessa forma, talvez uma das maneiras mais justas de estudar um mito seja por meio de suas representações visuais.

## 1.2. Imagem e Comunicação

Comunicar, do latim *communicare*, encontra definições na língua portuguesa tais como participar, tornar comum, transmitir, difundir. Segundo Raymond Williams (1988), a

palavra comunicação surgiu em língua inglesa no século XV como “nome de ação”. No final desse mesmo século, passa a designar também o objeto que é tornado comum, “uma comunicação”. A partir dos finais do século XVII, a palavra estende o seu campo semântico aos meios e vias de comunicação, como estradas e canais por exemplo, confundindo-se a comunicação, de informações e ideias, com o transporte de coisas e pessoas. De acordo com o autor, a palavra comunicação envolve um sentido duplo: ela pode ser (e é) interpretada como transmissão, “um processo de sentido único”, ou como partilha, “um processo comum ou mútuo”.

Pode-se encontrar diversas definições para a comunicação, mas o importante é evidenciar que ela não se restringe a uma conversa; ela pode ser filtrada por meio de objetos transmissores e, também, ser visual, ornada por imagens. Dessa forma, o comunicar poderia ser simploriamente traduzido como o ato de compartilhar uma informação, seja ela textual, visual, sensorial ou auditiva, como define Martino (in Hohlfeldt; Martino; França orgs., 2001) ao questionar “O que é comunicação? Eis aí uma pergunta embaraçosa” (p. 11); que também poderia ser respondido como um ato de se participar de um momento factual, compactuando com um código comum de identificação.

Dentro do campo da comunicação e das diversas teorias comunicacionais que o permeiam, este trabalho se propõe a analisar a transformação na construção visual da figura de um mito: o Diabo. Não se tratando de um estudo sobre os sujeitos receptores da mensagem comunicada nem sobre como se procede o processo comunicacional. Trata-se da comunicação definida como uma interação entre sujeitos por meio de um objeto, coisa ou circunstância, que revela uma ou mais mensagens que possam ser compreendidas (MARTINO, 2001).

A comunicação pode ser espontânea, natural, não desejada, e também pode ser proposital. Quando bem certeira, pode atingir com sucesso o público destinado. Para isso, ela usufrui de múltiplos artifícios que a linguagem nos permite.

A imagem visual é um desses poderosos mecanismos de comunicação. A imagem integra o imaginário e, assim, permeia a relação do homem com o mundo. Jacques Aumont (1993), ao discutir sobre o modo epistêmico que a imagem assume, assinala:

A imagem traz informações (visuais) sobre o mundo, que pode assim ser conhecido, inclusive em alguns de seus aspectos não-visuais. A natureza dessa informação varia (um mapa rodoviário, um cartão postal ilustrado, uma carta de baralho, um cartão de banco são imagens cujo valor informativo não é o mesmo), mas essa

função geral de *conhecimento* foi também muito cedo atribuída às imagens. Por exemplo, ela é encontrada na imensa maioria dos manuscritos iluminados da Idade Média, quer ilustrem a *Eneida* ou o *Evangelho*, quer sejam coletâneas de pranchas botânicas ou de portulanos. (AUMONT, 1993, p. 80).

A imagem é fonte de informação, contém informações passíveis de tratamento, organização e representação. Ela possibilita o acesso e a recuperação de novos conhecimentos ou complementação dos já existentes. A palavra imagem vem do latim *imagine* e possui mais de uma dezena de significações na língua portuguesa, mas está quase sempre relacionada com a representação, reprodução ou imitação de um ser, de um objeto ou até de um tema.

O conceito de representação da imagem está na propagação de uma estrutura ou prática social que pode ser tanto específica quanto abrangente; é a maneira que os indivíduos encontram para explicar o mundo em que vivem. As representações são as ações mentais e espirituais de práticas sociais que se centram na cultura e no coletivo. As práticas culturais são obras, realizações ou instituições que organizam e caracterizam a vida de uma sociedade, possibilitando uma identidade.

A imagem, no entanto, não pode ser considerada apenas a representação visual de alguma coisa, como algo já estabelecido e imutável. Tal qual toda forma de comunicação, ela não é mostrada para um receptor passivo que age sempre da mesma forma diante de sua visão. O espectador é um parceiro ativo da imagem, emocional e cognitivamente. Ele faz existir a imagem (Aumont, 1993) ao percebê-la e ao compreendê-la, em uma combinação constante de "reconhecimento" e de "rememoração".

O ser humano é o único na natureza capaz de produzir consciente e intencionalmente imagens, como já dito pelo Aristóteles, pois possui a capacidade do raciocínio. Para preservar um instante para além da memória, ele capta o momento desejado por meio de desenho, pintura, fotografia, filmagem ou gravação, sendo habilitado a atribuir um sentido não natural para além daquilo que observa.

Desde o início da espécie, o humano não se restringia apenas às atividades básicas de sobrevivência. Ele procurava também refletir, discutir, conhecer e comunicar. Fato que é evidenciado pela análise das pinturas rupestres, nas quais o homem deixou de ser um mero observador de imagens para se tornar o próprio criador dessas. Desse modo, o homem primitivo passou a impor o seu olhar na forma de representar um determinado objeto, assim

como os objetos da comunicação são recortes do olhar e da compreensão particular de cada indivíduo.

Porém, cabe ressaltar que as imagens são comunicação na medida em que são decodificadas, compreendidas. Conforme afirmam De Fleur e Ball-Rokeach (1993, p. 32), “se as imagens não tiverem interpretações ou significados de entendimento comum, serão de escasso valor como ajuda à comunicação”. Tal afirmação, contudo, não cabe a representações que não procuram apresentar o real, caso de muitos setores da arte moderna, como o surrealismo.

Na medida em que a produção de imagens, em geral, provém da vinculação com o domínio do simbólico, sendo a mediação entre o espectador e a realidade, ela pode ser dotada de três valores, de acordo com Aumont (1993). No valor de representação, a imagem representa coisas concretas; no de símbolo, a imagem representa coisas abstratas; e no de signos, a imagem representa caracteres que não são visualmente refletidos por ela, mas cuja representação pode ser atribuída. Como as imagens majoritariamente são complexas, como revela o autor, acabam desempenhando mais de um desses valores ao mesmo tempo.

Ao desenhar nas paredes das cavernas o que observava, o homem pré-histórico descobriu que era capaz de “filtrar” as verdades, ou melhor, de expor seus valores na realidade. Mas o que esse homem desenhou só foi comunicável a partir do princípio de que esse desenho tenha provocado um reconhecimento do vivenciado por parte de seu espectador, pois, como revela Aumont (1993):

Reconhecer alguma coisa em uma imagem é identificar, pelo menos em parte, o que nela é visto com alguma coisa que se vê ou se pode notar no real. [...] esse trabalho de reconhecimento, na própria medida em que se trata de um reconhecer, apoia-se na memória ou, mais exatamente, em uma reserva de formas de objetos e de arranjos espaciais memorizados [...]. Ou seja, de modo geral, o trabalho de reconhecimento aciona não só as propriedades “elementares” do sistema visual, mas também capacidades de codificação já bastante abstratas. (AUMONT, 1993, p. 82-83).

Por perpetuar uma memória coletiva de uma maneira, muitas vezes, mais compreensível - por utilizar de um pensamento comum - e de fácil acesso - estando em um lugar de convívio, como na parede das igrejas - a imagem é mais contagiosa e mais viral do que o escrito. Na Antiguidade e na Idade Média, quando havia apenas alguns meios de comunicação, tais como a escrita, a voz e a imagem, a última se fez demasiadamente

importante para se entrar em contato com a maior parte da população, pois eram poucos os que sabiam ler.

Por meio da representação de ícones religiosos cristãos, reforçou-se a fé, e o cristianismo transformou-se em uma das maiores religiões do mundo. Assim sendo, seria incoerente falar em imagem e não registrar a importância do cristianismo como um dos maiores disseminadores de imagens de todos os tempos. As imagens que são tratadas aqui são as que possuem formas visíveis, as imagens visuais. Suas representações possuem inúmeras formas de apresentação, mas tratei de pinturas e desenhos como os representantes da imagética.

As imagens devem permitir uma interação com quem as visualiza, visto que é necessário contar com a interpretação do código representado para que a narrativa atinja seu objetivo de comunicar. A interação, como comunicação, entre as partes envolvidas é uma importante fonte de enriquecimento para o imaginário e para as formas de apresentação do mesmo. A difusão simbólica e a troca de experiências entre o leitor/espectador e o produtor da imagem fomentam novas ideias para o imaginário e, ao mesmo tempo, permite a rejeição de outras.

A imagem se aproxima muito da imaginação. A palavra imaginação por si só já é uma derivada de imagem, pretendendo representar a capacidade humana de criar imagens – reais ou fictícias – para cada situação. O imaginário trata-se de uma construção coletiva concebida por meio de relações humanas, de contextos históricos e de localização, formando imagens comuns a um mesmo grupo, comunidade ou sociedade.

O imaginário é, por natureza, indeterminação radical. Ele flui como uma força incontrolada e incontrolável dentro do ser humano e da sociedade. O imaginário não está definido por nenhum tipo de determinação, por isso se constitui como força criadora e emerge do sem-fundo humano e da sociedade, a fim de fazer possível a novidade sociohistórica [sic]. O imaginário se mostra irredutível a uma lógica e ontologia da determinação. Ele se manifesta como fluir criador que constrói permanentemente imagens com sentido de um mundo que, por princípio natural, é insignificante para o resto das espécies animais. (RUIZ, 2003, p. 49).

As imagens visuais são uma forma de preservar e transmitir o imaginário, bem como as imagens criadas pela oralidade ou pela escrita. Quando o imaginário é representado e visualizado, ele é transmitido e, portanto, mantido. Nesse contexto, o imaginário construído provém de pensamentos religiosos e demasiadamente antigos, que não deixaram de se alterar

com o passar das gerações. Os fazeres artísticos elaborados nos ambientes sagrados transbordaram para o profano, registrando o imaginário enraizado na sociedade cristã.

Nesse sentido, pode-se compreender que em muitas tradições os simbolismos transmitidos são exemplificados e sustentados a partir de atividades visuais; as pinturas rupestres, já citadas, são um exemplo disso. Neste trabalho, as imagens visuais também são entendidas como representações de sentimentos coletivos, em especial do medo. Ao usar a linguagem oral e escrita para nortear a construção de uma personificação emaranhada em significados e sacrilégios de uma sociedade, está-se depositando nesse objeto o imaginário coletivo de um grupo e transformando o objeto em um registro atemporal das tradições.

As representações coletivas são apropriadas por determinadas instituições que possuem força no coletivo, como era o caso da Igreja. Segundo Chartier (2002, p. 68), “A apropriação tal como a entendemos visa uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os produzem”.

O ato de se apropriar consiste em agregar um entendimento de mundo. Quando determinada comunidade adquire determinados usos e costumes, ela acaba dando identidade a seus indivíduos e, com isso, agrupa representações de mundo, passa a explicar o inexplicável por meio de signos e representações, de forma que tudo passa a ser representado e tido por ela como real.

Assim, as imagens explicitam as tradições e as identidades culturais. São nas diferentes linguagens artísticas que as memórias das culturas encontram um meio de se perpetuarem e as tradições culturais (religiosas) serem mantidas. Todo movimento religioso é formado ou adequado a uma representação cultural, o que possibilita uma discussão acerca do imaginário na formação da estrutura física do Diabo.

### **1.3. Arte e Comunicação**

As representações visuais, como já pontuado, estão fortemente ligadas à construção cultural, onde as culturas são materializadas e concretizadas. Por meio do fazer visível pode-se distinguir múltiplas representações de diferentes épocas e geolocalizações. As obras possuem a análise ou crítica de representações sociais que são encontradas nas crenças, religiões, políticas, econômicas, as quais se baseiam no equilíbrio de mundo construído e delimitado pela sociedade.

E é assim que a arte se expressa. Após a associação dos símbolos visuais às técnicas de comunicação, cada pessoa tornou-se um possível produtor de imagens. O reconhecimento dos artistas foi uma forma de condecoração da importância da representação também.

Ao surgir, nas primeiras sociedades e culturas, o artista era um mago - como o médico astrólogo -, um artesão - como o oleiro, o marceneiro, o arquiteto, o pintor e o escultor - e um iniciado num ofício sagrado - como o músico e o dançarino. Era mago porque conhecia os mistérios do sagrado; era artesão ou artífice porque fabricava os objetos e instrumentos cultos; era um oficiante porque realizava o ritual por meio de palavras, gestos, sons e danças fixados pela tradição e pela autoridade religiosa. (CHAUÍ, 2003, p. 273).

O ofício do artista, a priori, estava relacionado intrinsecamente com a religião. Notáveis obras da sociedade são religiosas.

Mesmo quando, historicamente, várias sociedade (como a grega, a romana, a cristã) operam uma divisão social em que detentores da autoridade religiosa realizam os cultos, mas já não fabricam os instrumentos, os objetos e os locais dos cultos, é mantida a relação entre a atividade dos artistas ou artesão e a religião. [...] As grandes obras de arte das sociedades antigas e da sociedade cristã medieval, assim como da cultura judaica e da cultura islâmica, são religiosas. (CHAUÍ, 2003, p. 274).

A autonomia do artista adveio com a dessacralização do mundo e a laicidade da cultura. Um dos principais responsáveis por essa independência religiosa foi a produção capitalista; ao se distanciar do valor de culto, aproximou-se do valor de mercado.

De acordo com Chauí (2003), duas concepções predominam no correr da história das artes, concernentes às finalidades da atividade artística: a pedagógica e a expressiva. Em síntese, a concepção pedagógica da arte tem função de produzir a catarse, que, segundo Aristóteles, é a purificação espiritual dos espectadores provocado por um trauma, fortemente relacionado com a educação moral social; também tem o papel de educar para passar do natural e do material ao artístico e, deste, à forma mais alta da religião, a religião interior. Numa outra perspectiva, a arte é concebida como expressão, que revela e manifesta a essência da realidade por meio da simbologia e da alegoria.

Ao se acompanhar as transformações sofridas pelas artes, como as representações do Diabo, passando da função religiosa à autonomia da obra de arte como criação e expressão, nota-se que as mudanças foram de dois tipos. De um lado houve mudanças quanto ao fazer

artístico, diferenciando-se estilos artísticos (clássico, renascentista, romântico, realista, etc) que moldaram desde as técnicas de elaboração até o lugar de ocupação da obra. De outro lado, as mudanças concernem à determinação social da atividade artística, isto é, ao fato de que suas mudanças dependem também da inserção das artes na vida social (CHAUÍ, 2003).

Na medida em que é uma forma de compreender e de reinventar o mundo e, assim, de melhor se relacionar socialmente, arte é comunicação. De forma muito mais sutil e significativa que em outros meios de comunicação, a arte é interpretada por cada espectador a partir da sua bagagem cultural, decodificando a mensagem de forma singular. Por seu caráter subjetivo e metafórico, a linguagem artística ultrapassa o aspecto objetivo que a comunicação tradicional utiliza como elemento estrutural da comunicação e chega em seu receptor de diferentes maneiras.

Segundo Dewey (1980), a experiência criativa em si indica a disposição para compartilhar o resultado da experiência: “Para ser verdadeiramente artística, uma obra tem também que ser estética, isto é, feita para ser gozada na receptividade.” (DEWEY, p. 99). A partir desse momento, o artista busca por meio da produção artística elaborar uma forma de comunicação, material ou não, para o valor que, como artista, queria transpassar.

Desta forma, as representações visuais da figura do Diabo apresentadas são processos comunicativos no sentido que:

A linguagem é na verdade muito mais ampla, mais complexa, mais profunda do que pretende a vã linguística. Segundo Merleau-Ponty, ela é uma relação viva consigo mesma ou com os outros e ela não deve ser vista como meio ou instrumento; acima de tudo, ela é uma manifestação, uma revelação do ser íntimo e da ligação psíquica que nos une ao mundo e aos semelhantes.

[...] é o lugar onde a universalidade do sentido e da percepção se reconhecem como tal. É lá que o para-mim e o para-os-outros tornam-se uma única mesma coisa.

[...]a linguagem e seus termos são a modulação da existência. Uma obra de arte nos ensina a ver, e, por fim nos faz pensar como nenhuma obra analítica o faria. (MARCONDES FILHO, 2004, p. 72-73).

Portanto, pode-se entender que as concepções sobre o Diabo entrelaçam-se com suas representações visuais. Para Merleau-Ponty, citado por Marcondes Filho (2004), “a visão situa-se antes da representação, ou seja, um pintor não reproduz o mundo, comunica-se com ele, através da tela deixa o mundo passar”. Assim,

O estar no mundo do pintor é a abertura libertadora que a sua obra provoca, ressemeando o mundo com a interioridade vidente dos homens para elevá-los ao nível de uma presença real. Não se vê uma tela, que permanece fixa em seu lugar, vê-se por meio dela.

[...] Resumindo: nós e o mundo formamos uma única carne, as coisas passam por dentro de nós e nós por dentro das coisas, somos ativos e passivos. Abro-me aos fenômenos do mundo, mas só existem quando eu os vivo. (MARCONDES FILHO, 2004, p. 80).

Neste trabalho, olhou-se para os processos comunicacionais, inicialmente, da igreja cristã e que se expandiu para além do ambiente sagrado. A figuração de um ser divino, Satanás, encontravam-se nas comunicações visuais que se dispunham na época, trazendo consigo perspectivas individuais e coletivas que não se prendem unicamente às sentenças escritas. “Para se captar o mundo jamais podemos nos prender apenas às palavras. Além de elas serem uma forma impessoal, neutra, vazia de sentimentos e de vivência pessoais, elas são um meio pouco confiável de comunicação” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 93).

## 2. O Anjo Rebelde

É sempre bom explicar de qual Diabo estou falando. Ele é a figura insuperável como mito religioso para a sociedade ocidental, como convicção religiosa mais conservadora, como parte do imaginário ocidental e constitutivo da artes no ocidente e no oriente. O Diabo é aquele mal de quem muitos têm medo de falar, que domina o pensamento dos pecadores e aparece para fazer travessuras. É o Diabo socialmente cristão.

Como quase todos os conceitos e pensamentos antigos ocidentais, a figura e as ações do Diabo estão fundamentalmente atreladas à cultura europeia. A tradição religiosa hebraica gestou o cristianismo - religião dominante da Antiguidade e de muitos países atualmente -, formulando os principais conceitos dessa religião (NOGUEIRA, 2000).

### 2.1. O berço vermelho

A religiosidade hebraica adveio do conjunto de mitos e práticas existentes nas tribos da Antiga Mesopotâmia. A princípio, os povos hebreus não corporificavam uma entidade maligna, mas, conforme foram caminhando para a separação do bem e do mal, predominou o monoteísmo de caráter absoluto. Assim, Deus, o Bem, é o criador de todas as coisas e o supremo poder do Universo, e o Diabo, o Mal, é a razão de todas as tormentas e punições divinas.

Diante de tantas guerras na Antiguidade, a religião foi um importante instrumento de dominação. Como o contato com diferentes povos era recorrente nessa época de diversas batalhas de conquistas, as religiões estrangeiras - dos povos dominados - ora eram agregadas às crenças, ora eram tidas como espíritos trevosos, o mais recorrente.

As guerras eram tanto físicas quanto espirituais: entre os deuses. O deus vencedor reinava e subjugava as divindades derrotadas, que eram assimiladas como entidades malignas enviadas por Deus como punição. Como afirma Carlos Nogueira:

Apesar de não terem uma demonologia constituída, os hebreus possuíam os seus *rouach raha* - espíritos malignos, enviados por Deus como punição. Esses espíritos, contudo, não tinham existência própria, traduzindo em sua caracterização uma preocupação de inculcar no povo hebreu, de maneira indescritível, a ideia de um Deus único, todo-poderoso, senhor do Bem e do Mal, por temor que o contato com outros povos e as tradições de sua religião de origem levasssem à adoração de outras divindades. (NOGUEIRA, 2000, p.16).

Contudo, os *rouach raha* do povo hebreu não tinham existência própria, eram seres incorpóreos, destinados à execução da vontade de Deus apenas. *Satan* ainda não tem uma personalidade definida, muito menos uma representação.

O Livro de Jó trouxe as mais importantes contribuições do Antigo Testamento para a história do Demônio. A descrição dos tormentos do fiel servo, causados pelo próprio Satã que desce para perseguí-lo, coloca em questão o grande problema do Mal e da dúvida. Satã “rodeia a terra” e, gradualmente, passa de acusador para tentador, tornando-se o Diabo por excelência, a personificação do poder destruidor de Deus.

Assim, o Satanás da literatura pós-bíblica hebraica, que se restringe à *representação* todo o Mal e de tentações (a serpente do Éden), passará a ser o *símbolo* de todo Mal no Novo Testamento. O poder destrutivo, antes pertencente a Deus, passa a estar nas mãos do Diabo.

As primeiras representações de figuras malignas ocorreram no Cativeira da Babilônia, no século VI a.C., com o povo politeísta caldeus. Os habitantes da Caldeia, região sul da Mesopotâmia (atual Iraque, Síria e Turquia), desenvolveram uma requintada demonologia. Não necessariamente consistente de espíritos malígnos, os estudos separavam as entidades semidivinas em classes, cada qual com sete “demônios” e atributos distintos. Suas representações eram performadas em amuletos, geralmente com figuras entre o homem e o animal.

O contato com os caldeus e as suas divindades fornecerá a uma tradição preexistente e arcaica às personalidades destinadas a chefiar o cortejo demoníaco. Entre estas, Lúcifer - o astro da manhã, o filho da aurora, a estrela Vênus -, associada ao rei de Caldéia. (NOGUEIRA 2000, p. 18).

Nabucodonosor II, segundo rei de Caldeia, é corriqueiramente citado na bíblia como destruidor de Jerusalém e responsável por exilar os judeus durante 70 anos. Por isso, é entendível que sua personalidade seja assimilada a Lúcifer.

Durante e após o Cativeiro de Babilônia, foram agregados novos integrantes ao plano demoníaco, oriundos de contatos com outros inimigos. E foi no convívio com o zoroastrismo persa que ocorreu a influência determinante para a substancialização de uma demonologia futura.

O masdeísmo (zoroastrismo) fornecerá o pano de fundo dualista que libertará o Demônio no pensamento judaico e possibilitará, através da assimilação da crença

em espíritos benéficos e maléficos, a composição de uma hierarquia angélica, transformando os anjos, anteriormente símbolos da manifestação divina, em entidades autônomas. (NOGUEIRA 2000, p. 19).

O dualismo do cristianismo é mais disfarçado; ele retira a parte do poder de Deus com o intuito de preservar sua bondade perfeita e justifica o entrelace da atuação do bem e do mal sobre a Terra, como afirma Jeffrey Russel:

O cristianismo sempre teve dificuldades em conciliar a bondade do Deus com sua onipotência; o zoroastrismo preserva a bondade absoluta do Deus sacrificando sua onipotência. Além disso, o dualismo oferece a explicação do mundo tal como realmente o observamos, um mundo no qual a mistura dos impulsos do bem e os do mal não é facilmente explicável. (RUSSEL 1991, p. 88).

Como o dualismo persiste em um mal absoluto e extremado, ele replica, em partes, as percepções do mundo e ainda traça uma figura distintamente diabólica. Por mais que os dois princípios sejam antagônicos, eles se encontram e se chocam, e o bem inevitavelmente predomina sobre o mal. Características marcantes dentro da religião cristã.

Os recorrentes contatos da comunidade judaica com pensamentos estrangeiros produziram uma nova demonologia, mais ampla e complexa. É inegável a mudança teológica sofrida. O campo do mal, que antes era pobre e pouco explorado, ganha novas dimensões e até mesmo responsabilidades.

Entre o século II a.C. ao I d.C., a esfera demoníaca desenvolveu-se demasiadamente com a chamada literatura apocalíptica. Nesse período, o sofrimento enfrentado pelo povo judaico acarretou em escritos com visões de destaque para o fim do mundo futuro. Visto que Satã pode ser entendido como a personificação do impulso do mal dentro do homem, não é de deslumbrar que algumas obras da época expressavam o mundo nas mãos do Diabo. Os autores da era Apocalíptica colocavam suas próprias experiências nas escritas das profecias cheias de ruína e degradação. Como baseavam-se em acontecimentos do período, ganhavam maiores validades para quem resistia sob mesmas opressões.

Essa literatura abriu espaço para que os espíritos malígnos entrassem na imaginação. Os oponentes na batalha contra Deus ganham suas primeiras formas e assombrações e são os responsáveis pelo o que de pior pode acontecer ao homem. E passando por diversas denominações atribuídas no período apocalíptico, como Belial, Mastema, Azazel, Satanail, Semyaza e Satã, o Diabo torna-se a essência do mal. O grande opositor do Criador.

Em suas essências, Satã, Azazel, Belial e Mastema não eram um princípio do mal, mas a literatura apocalíptica converge-os nessa direção. Segundo Russel (1991), o nome de Satã foi mais estritamente ligado ao fundamentalismo do mal por dois principais motivos: “(1) a palavra satã surge com mais frequência e destaque do que os nomes dos outros e (2) surge em vários pontos cruciais [...] Como o Diabo tem muitos nomes nas diferentes religiões, assim também tem muitos nomes dentro da própria tradição judaico-cristã”.

As denominações Diabo e Lúcifer referindo-se ao ser maligno não estão nas Escrituras. O termo Diabo não aparece no Antigo Testamento; ele foi introduzido pelos judeus alexandrinos, ao traduzirem as Escrituras para o grego. A palavra Diabo provém de três diferentes línguas: a palavra hebraica *satã*, que tem raiz significativa em “opor”, “obstruir” ou “acusar”, foi traduzida para o grego *diabolos*, “adversário”, e passou ao latim *diabolus*. A denominação básica da palavra é, portanto, “opONENTE”.

Já o nome Lúcifer - um dos mais encontrados na literatura para a personificação do mal da religião cristã - por mais que incerta, indica que provém de um interpretação do livro de Isaías. O termo estaria mais associado a uma adjetivação: “o que leva luz” (LINK, 1998), possível qualificação à estrela Vênus, uma das primeiras a aparecer ao anoitecer; e que Isaías teria utilizado como referência ao rei tirânico que havia caído.

Ao término do período apocalíptico todas a principais características atreladas ao Diabo estão estabelecidas:

No fim do período apocalíptico, portanto, o Diabo estava associado, de maneira mais firme e mais permanente do que nunca, com as seguintes características encontradas na demonologia e folclore hebreus: trevas, o mundo subterrâneo e o ar, tentação e abuso sexuais, o bode, o leão, a rã ou sapo, e a serpente ou dragão. Apenas um aspecto mitológico comum da serpente deixa de associar-se ao Diabo hebreu: o feminino. (RUSSEL, 1991, p. 207).

Explorarei, brevemente, mais adiante, a associação da figura feminina ao Diabo.

## 2.2. À procura do Diabo

Satã é agora assumidamente o grande adversário de Deus, tramando incessantemente diversas maneiras de ocorrer a ruptura com o Senhor, pondo o infiel a perder seu corpo e alma. O Reino de Deus encontra-se em guerra contra o Reino do Diabo. E o “pai da

desobediência” se esforça de todos os modos para impedir o alargamento do reino contrário ao seu. Assim, tudo que distânciaria e desvia o fiel de Deus é uma manifestação do Diabo.

Diante dessa polarização mundana e espiritual, Nogueira (2000) ousa afirmar que o Demônio acaba assumindo um personagem com mesmo grau de importância de Cristo:

[...] a religião cristã, assumida como a *verdadeira*, exclui e assimila ao Demônio todos os outros credos, processo em cuja elaboração Satanás desempenha um papel tão importante quanto o Messias [...] Sob a ordem de seu mestre, os demônios se ‘apossavam’ igualmente dos indivíduos, provocando problemas como a epilepsia, a paralisia histérica, ou, ainda, o entorpecimento dos corpos. Nessa ordem de ideias, os milagres de Cristo - que consistiam, em sua maior parte, precisamente na cura desse gênero de problemas - eram considerados como medidas enfraquecedoras do poder de Satã, cada milagre abrindo uma espécie de brecha na autoridade maligna. (NOGUEIRA, 2000, p. 26-27).

Embora a posição de Satã e seus exércitos fosse de dependência absoluta frente a Deus - visto que foi Ele quem comandou suas ações - e de debilidade no enfrentamento das ações do Messias, pouco a pouco o Diabo passa a integrar o dogma central do cristianismo até chegar na Igreja um oponente não vencido, pois ele é um adversário formidável.

Indutor do pecado original, as Escrituras deixam claro que o Espírito maligno reina sob a essência do mal. Mas o que é o mal, afinal?

Essa resposta não tem uma definição categórica. O mal está intrínseco à virtude, essa muitas vezes atrelada a uma cultura influenciada por uma religião. Porém, por mais que o mal não tenha uma definição fechada, ele não deixa de ser entendido e percebido por todos. Como afirma Russel, o mal não é uma abstração:

[...] é sentido de maneiras tão diferentes que o conceito não pode ser definido satisfatoriamente. [...] A percepção do mal é a experiência direta e imediata de algo feito a uma indivíduo. Sentimos imediatamente o mal que nos é feito; por empatia, sentimos diretamente o mal feito àqueles que não conhecemos pessoalmente. [...] Surgem ideias gerais, conceitos gerais do mal. Mas é impossível defini-los teoricamente: eles falam à nossa consciência a partir de nossas percepções diretas do sofrimento individual. (RUSSEL, 1991, p. 3-4).

E uma coisa é certa: o mal está universalmente presente na experiência humana, desde a escravidão do antigo Egito e os campos de concentração da Segunda Guerra Mundial

até a violência doméstica sofrida pelas mulheres e a fome do miserável - males esses que assolam a humanidade há dezenas de séculos.

Para o cristão, em síntese, o mal é resultado do livre arbítrio que Deus permite à humanidade, é a livre escolha individual em detrimento do bem. O mal é, segundo Russel (1991): o castigo dos nossos pecados, a pluralidade das formas, o inevitável - até certo ponto - do ser imperfeito, o sofrimento que permite o crescimento.

Nas religiões dualistas, o mal retira uma parte do poder do bem, por mais que este prevaleça sobre o primeiro, a fim de preservar a bondade perfeita. Ou seja, a existência do Diabo faz de Deus uma divindade perfeita.

O dualismo pode surgir, ou pelo menos ser por ela reforçado, de uma visão esquizofrênica paranóica do mundo como dividido em indivíduos (ou espíritos) bons e indivíduos (ou espíritos) maus. Por outro lado, oferece algumas vantagens. O cristianismo sempre teve dificuldades em conciliar a bondade do Deus com sua onipotência; o zoroastrismo preserva a bondade absoluta do Deus sacrificando sua onipotência. Além disso, o dualismo oferece uma explicação do mundo tal como realmente o observamos, um mundo no qual a mistura do bem e os do mal não é facilmente explicável. (RUSSEL, 1991, p. 88.).

A personificação do mal provém, em suma, pelo sentimento do mal ser exterior à nós. Raramente alguém admite que é mau ou que pratica o mal. Tendemos a projetar o nosso próprio mal sobre os outros (DANTO, 1968). Achamos que o mal é praticado contra nós, seja no sentido de sermos vítimas dele, ou no sentido de ele ser uma força exterior que nos persuade a praticar atos maus.

E é aí que entra o Satã judaico-cristão. O Diabo é “a hipóstase, a apoteose, a objetificação de uma força hostil ou forças hostis consideradas como fora de nossa consciência” (RUSSEL, 1991). Independentemente da existência de diversos demônios dentro da religião e nas representações, é “o Diabo” que assume dois papéis fundamentais: a fonte e origem de todo mal e a essência do mal.

Portanto, o Diabo é a personificação do mal. E a falta de explicação para diversos males do passado fez com que sua imagem crescesse. A Igreja deixa de sustentar que ele estava totalmente vencido - senão não haveria razão para sua continuada existência - e faz dele o grande combatente dos fiéis.

Para analisar e estudar o Senhor das Trevas, é necessário assumir que as percepções da realidade são múltiplas e os sistemas de verdades também. Logo, o entendimento sobre ele

varia de acordo com as assimilações de experiências pessoais e sociais. As múltiplas percepções de mundo, quando se trata do mal, convergem para uma sensação de padronização da percepção do mal, dessa forma pode-se dar origem a uma personificação do mal.

A verdade sobre o bem e o mal não é única, há diversos métodos para compreender a história. O Diabo é um conceito em parte concreto e em parte abstrato, as opiniões a seu respeito variam demasiadamente, e o conceito é difícil de ser definido, como já pontuei aqui. Mas o Tinhoso está no entender social há tempos: sua atuação acontece. A partir do momento que ele é um fenômeno real, passa a ser entendido como tal, sendo, assim, passível de estudo.

Russel (1991) sintetiza as pontuações que devem ser esclarecidas antes de continuar as investigações sobre ele:

Resumindo a nossa argumentação, até agora: (1) Não há definição objetiva do Diabo. (2) O Diabo pode ser definido historicamente. (3) A definição pode ser feita como referência às definições do mal que são, em si mesmas, existenciais. (4) O Diabo é a personificação de qualquer coisa que seja considerada na sociedade como um mal. (5) O conceito do Diabo consiste da(s) tradição(ões) das percepções dessa personificação. (RUSSEL, 1991, p. 32).

Dentro das igrejas, o Diabo e seus demônios entram para representar a danação eterna, o que Nogueira (2000) chama de “pedagogia do medo”.

A afirmação da *boa religiosidade*, através de uma Pedagogia do Medo, consolidou no discurso teológico uma demonologia sistemática, levando os homens a uma trágica dicotomia ao nível mental, a um drama dualista, do qual não se podiam libertar, não podendo pensar no Bem sem pensar no Mal. O Mal precedia o Bem na pedagogia eclesiástica, sendo este, frequentemente, apenas intuído, pela necessária dissipação dos temores do Mal e da danação eterna. O medo desmesurado e onipresente do Demônio estava associado, na mentalidade popular, à espera do fim do mundo, a virulência de Satã explicando-se pela iminência da catástrofe final. (NOGUEIRA, 2000, p. 92).

Na Europa do século X, as pregações eclesiásticas tendiam a ressaltar mais o Mal e as suas consequências, invadindo até os menores espaços da vida, introduzindo o Mal na alma dos indivíduos. O medo do Maligno era constante. A irreverência, o sacrilégio, a indisciplina e a rebelião são exemplos de tentações cotidianas que os faziam se afastar de Deus e os amedrontavam diante do Juízo Final.

O medo do poder do Tentador também foi uma importante ferramenta para o combate às outras religiões. Com o apoio das autoridades seculares, as multidões massacraram os heréticos, os inimigos de Deus, os agentes de Satã. Os “adoradores do Demônio” representavam a total inversão de valores, eram odiados e condenados sem hesitações. “A história subsequente do Diabo confunde-se com as perseguições aos judeus, aos feiticeiros e à grande ‘caça às bruxas’ da Europa Moderna” (NOGUEIRA, 2000).

### 2.3 O mito do Diabo

O Diabo não existe. O Diabo é uma invenção da nossa razão maligna. Os homens inventaram-no para justificarem a sua turpitude e, também, no interesse de Deus, para se porem a coberto. Apenas existem Deus e o homem e nada mais. Tudo isso que parece o Diabo - exemplo, Caím, Judas, o czar Ivan, o Terrível - é sempre invenção dos homens, é inventado para endossar a uma única pessoa os pecados e delitos da multidão. Acreditei-me. Nós outros, vagabundos e ladrões, perdemos-nos e então imaginamos coisa por pior que nós, o Diabo, etc. (Máximo Gorki, apud XXX s/l, s/d).

O Diabo pode até não existir, como afirma o escritor, dramaturgo e ativista russo, mas a influência do seu mito sobre o imaginário ocidental é incontestável. O mito do Diabo prevalece até a contemporaneidade, logo comprendê-lo faz parte do estudo social.

O valor do mito foi estabelecido em consequência da descoberta do inconsciente. O inconsciente produz os mitos, e esses são refinados e modificados pelo consciente. Henri Frankfort diz que “os mitos são produtos da imaginação, mas não são meras fantasias. É essencial que o mito autêntico seja distinguido da lenda, saga, fábula e conto de fadas. É certo que o mito fala com convincente autoridade. Ele perpetra a revelação de um ‘Tu’. É nada menos que um manto cuidadosamente escolhido para o pensamento abstrato”.

Justamente por ser abstrato, a definição de mito paira em múltiplas possibilidades de interpretações. "Mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana... Eles servem para nos conduzir a um tipo de consciência que é espiritual", no que diz Joseph Campbell (1990) também explicando o mito não como uma sequência de imagens independentes, mas como "um todo significativo, no qual um aspecto particular do mundo real está refletido". Já Ernst Cassirer (1992) define o mito como formas simbólicas de expressão. Tratando-se de uma intuição, e não uma abstração. Para ele, o mito difere da arte

por ser um ato de fé, seu mundo é um mundo de forças e de poderes conflitivos. Para o sentimento mítico e religioso, a natureza se torna uma grande sociedade, a sociedade da vida.

É por meio do mito que a religião se comunica há séculos. A comunicação do mito do Diabo cristão, não obstante, sofre atualizações constantes, se transformando e se adaptando à realidade atual.

Para que alcance seus fins próprios, o mito tem que ser sempre uma representação simbólica da realidade última. Envolve as realidades mais profundas, as coisas pelas quais vivem os homens. É uma realidade vivida. Como consequência, cada religião vital há de ter sua própria mitologia, porque o mito é a linguagem natural da religião, como o ritual é sua dramatização no culto. (CAMPOS, 1991, p. 26).

O discurso religioso usa o mito para se comunicar e, principalmente, para persuadir. O cristianismo soube transformar e incorporar diversos mitos e ritos pagãos para transmitir a mensagem central, baseada no plano de um Deus Todo Poderoso, a fim de buscar um sentido à vida humana. O mito faz também com que Deus vista sua autoridade e adquira características de um ser superior, como pontua Moyers ao falar sobre Joseph Campbell:

Lembrei-me dessa descrição também quando um de meus colegas foi interrogado por uma amiga sobre nosso trabalho com Campbell: “Por que vocês precisam de mitologia?” Ela defendia a opinião corrente, moderna, de que “todos esses deuses gregos e quejandos” são irrelevantes para a condição humana, hoje. O que ela não sabia – o que muitos não sabem – é que os vestígios desses “quejandos” se alinham ao longo dos muros de nosso sistema interior de crenças, como cacos de cerâmica partida num sítio arqueológico. Mas uma vez que somos seres orgânicos, há energia em todos esses “quejandos”. Os rituais o evocam. Considere-se a posição dos juízes em nossa sociedade, que Campbell encarava em termos mitológicos, não sociológicos. Se essa posição representasse apenas um papel, o juiz poderia vestir, na corte, um terno cinza, em vez da negra toga magisterial. Para que a lei possa manter a autoridade além da mera coerção, o poder do juiz precisa ser ritualizado, mitologizado. O mesmo acontece a muitos aspectos da vida contemporânea, dizia Campbell, da religião e da guerra ao amor e à morte. (MOYERS, 1990, p. 7).

A Igreja Católica desenvolveu um processo de escolha, atualização e transformação de expressões e símbolos adequando-os a cada tempo, povo e região, para assegurar a melhor recepção ao seu discurso de conversão ao Deus único. A adequação aos diversos contexto faz

com que o discurso e o texto mudem, mas a essência se permaneça, ou seja, a verdade sobre o plano de Deus em relação ao homem se mantém onde quer que seja.

O mito faz parte da natureza da verdade da existência humana (WOODS, 1980). Por mais que muitos deles não sejam literais ou cientificamente verdadeiros, expressam uma verdade íntima, mais profunda que a consciência humana. O que traz um enorme valor para o entendimento do Diabo.

Os mitos, cujas origens confundem-se com a do homem, representam o patrimônio fantasmático de uma cultura. Graças a eles, e à cosmologia que sustentam, cria-se um ponto de partida que permite historicizar a origem do homem, dos animais e das coisas. Os mitos cumprem, de certa forma, a função ideológica de assegurar que a ordem simbólica seja vista não como uma construção sócio-histórica arbitrária, mas como algo inevitável, universal e sagrado.

Na cultura ocidental, é no imaginário judaico-cristão, cujas origens remontam aos mitos fundadores relatados na Bíblia, que encontram-se as bases do discurso ideológico que define a concepção de certo e errado, do bem e do mal. Por conseguinte, a visão de mundo da sociedade é imbuída de valores. No ocidente, são os valores bíblicos que prevalecem na moralidade do conjunto social.

Enquanto o pensamento racional faz do bem e do mal parecerem mutuamente exclusivos, o mito tenta combinar os dois lados em um único, vendo luz nas trevas e trevas na luz, chegando a uma espécie de “quadro geral”. Ao estudar um mito, traduz-se modos simbólicos de pensamento em modos cognitivos, pondo fim aos problemas de tradução. Então, pode-se dizer que “o mito, mais do que a especulação racional, proporciona o material a partir do qual o Diabo é construído, em última análise” (RUSSEL, 1991).

No mito, dificilmente alguma coisa é posta com totalidade má, pois o mito está muito próximo do inconsciente, e essa é ambivalente. “O que vem do inconsciente é, basicamente, a percepção do eu, e o eu é percebido tanto como bom quanto como mau” (RUSSEL, 1991). Somente o consciente racional separa-os em absolutos opostos. O mito é complexo e ambíguo, podendo existir uma variedade de conceitos mitológicos em uma única entidade.

Os índios Kogi, dos Andes, aceitam que “o bem só existe porque o mal está ativo; se o mal desaparecesse, o bem igualmente desapareceria. Os Kogi buscam reunir tudo em Yukula, um estados transcendente de acordo” (ELIADE, 1969). Por mais que as religiões ocidentais tenham majoritariamente influência do conceito da coincidência dos opostos -

característico do taoísmo do século IV a. C. (yin e yang) - os mitos de muitas sociedades colocam o Deus e o Diabo em íntima conjunção.

O Diabo assume diferentes significados, feições e passados de acordo com cada religião, mas não deixa de representar o mal. Analisei o mito do Diabo mais predominante no ocidente, presente na coleção de textos religiosos do cristianismo. O número de livros varia entre as religiões que segue a Bíblia Sagrada, mas a essência sobre o Tentador não é muito dispar.

A única narração bíblica da batalha contra Satã e sucessiva queda deste, encontra-se no último livro canônico aceito pela Igreja, o Apocalipse, que diz:

E houve batalha no céu: Miguel e os anjos combateram com o Dragão, e o Dragão e seus anjos combateram, mas não conseguiram levar a melhor e daí por diante não houve no Céu lugar para eles. E o grande Dragão, a antiga Serpente, o sedutor do Mundo inteiro, foi precipitado sobre a Terra e com ele foram precipitados os seus anjos. (Apocalipse, XII, 7 - 9).

A narração, assim como quase toda as Escrituras, deixa em mistério vários pontos sobre o grande Dragão. Por que Deus julgou necessário um combate entre duas legiões angélicas, Miguel e o Diabo, se teria Ele o poder de precipitar o rebelde quando bem entendesse? Lúcifer, então, precipitou na Terra? Estaria ele vagando entre nós com seus demônios?

Os antigos padres da Igreja, os primeiros teólogos, acreditavam que a causa da queda do Arcanjo foi a inveja, a inveja ao homem. Aceitava-se que Satã teria tornado-se malvado tão-só quando incitou Eva à desobediência. Só a partir de Orígenes (184 d.C. - 253 d.C.), um influente teólogo e mestre cristão, instituiu a teoria hoje dominante, a do orgulho. O ciúmes e a inveja são sentimentos tão arrebatadores em Lúcifer que o induziu à rebelião, mas são menos sacrílegos do que a ira com Deus. A soberba foi o primeiro motivo da rebelião de Satã. A soberba é, nos seres humanos, o pecado diabólico por excelência.

O desejo de Lúcifer em ter uma vontade própria - ser livre - fez com que colocasse sua vontade própria acima da divina. Uma vez que a liberdade foge do ideário de querer apenas aquilo que o superior quer, o Diabo presumia tornar-se igual, e até maior, a Deus. Sendo essa sua primeira culpa. Entretanto, não foi a recusa de servir, ou o livre arbítrio da vontade própria, a causa da queda de Satã, mas sim a escolha de reinar sobre o ódio - inveja, ciúmes, protérvia (PAPINI, s/d).

O frade católico São Tomás de Aquino, ao escrever a Suma Teológica, afirma que Deus criou em Lúcifer o mais alto e perfeito dos anjos. Tal superioridade de Lúcifer sobre os demais anjos é reconhecida por quase todos os teólogos. E foi essa elevação que o deixou mais sujeito à soberba; sendo o primeiro a cair nesse pecado e a rebelar-se.

O grande castigo do Anjo Negro não poderia ser mais mundano: ser incapaz de amar. Mergulhado nas profundezas e confinado na escuridão da ausência e do ódio, sua condenação é também a absolvição da sua rudeza. Porque quando já não se ama, nada de bom pode acontecer.

As percepções do Diabo tiveram origem na mente dos indivíduos, foram formuladas com abstrações, por meio do que as pessoas assumiram como “verdade”. A questão do mal, por mais ocasionalmente complexa que seja, exige nossa atenção para o entendimento da sociedade.

### 3. Para além do par de chifres e rabo pontudo

A representação da figura do Diabo parece quase que naturalmente no nosso imaginário, mas é preciso refazer o longo caminho representativo para compreender como que esse personagem altamente simbólico foi adquirindo os contornos atuais - especialmente no que se refere ao pensamento cristão. As noções do bem e do mal, como já pontuadas, fazem parte de um extenso processo histórico em que os seus sentidos foram vagarosamente constituídos. Apresento um sucinto estudo sobre alguns contornos traçados ao longo de alguns séculos como substrato para que as visões (do bem e do mal) acompanham a evolução do homem e mudam segundo épocas e culturas, são frutos de distintos imaginários.

Se, como afirma Herman Northrop Frey, em *O Código dos códigos* (2004, p. 15), a Bíblia é o grande código da arte a relacionar-se com a tradição cultural ocidental, convém observar como acontece a transição de sua imagética aos demais códigos da arte. Assim migrado, o Diabo passa por diferentes configurações.

Muitas imagens de demônios foram emprestadas dos povos antigos que as atribuíam às suas divindades inferiores. O reino do Mal foi demasiadamente construído pelos ideários contrários aos dogmas cristãos, taxados de impuros e ímpios. Como o imaginário coletivo das tradições e crenças culturais advindas de outras tradições já estavam formados, a Igreja assume a necessidade de adaptar as práticas cristãs aos ritos pagãos, fazendo com que um novo significante passe a revestir um antigo significado.

A poesia grega fornece abundantes descrições, com grande riqueza de detalhes, que são incorporadas à imaginação cristã, e essas visões não faziam senão fortificar a crença em um cortejo de horrores e tormentos do mundo dos danados, passando o Diabo a resumir, em sua larga individualidade, todas as tradições impuras que o cristianismo encontrou no mundo antigo. (NOGUEIRA, 2000, p. 36).

Os primeiros séculos da Idade Média foram marcados pela predominância da imagem do poderoso e triunfante Deus Pai do Antigo Testamento. A desigualdade entre o Criador e o Satã era inquestionável: não havia ameaças ao poder divino. A partir do século XII, o sofrimento de Cristo, juntamente com sua capacidade de sofrer, passou a ganhar luz, e os poderes do Demônio cresceram assustadoramente.

As ideias espalhadas, e muitas vezes contraditórias, sobre a figura do Diabo começaram a ser reunidas em uma coerente sistematização dogmática. Desapareceram, por meio da autoridade de Tomás de Aquino e suas 1,5 milhões de palavras da Suma Teológica,

as ambiguidades com relação à personagem demoníaca. Assim, o Diabo tornou-se mais respeitado e poderoso.

A dedicação do cristianismo em enfrentar o problema do mal sem recorrer às soluções simplistas, como apenas com as Escrituras, fez avançar o movimento do conceito do Diabo de forma criativa. Rompendo com tradições, passa a utilizar de recursos para além dos cultos, transpassando para a força do visível.

As peças teatrais (gregas e romanas) foram grandes contribuintes para a edificação de uma imagem do Mal. Apelando para o visual, a figura do mal era representada de forma grotesca ou até deformada por estar associada à corrupção espiritual, trazendo uma distinção clara do Bem. Os enredos eram pautados nas Escrituras, e as encenações geralmente aconteciam durante as festividades religiosas, retratando cenas evangélicas, histórias de santos, personificação de vícios e virtudes; nos quais os diabos entravam para representar a danação eterna. O valor literário das peças pairava entre cenas de lirismo religioso e humorismo popular (cenas do diabo e dos judeus), com longos trechos didáticos e declamatórios. Em *Jeu D'adam*, um mistério francês do século XII - um dos textos dramáticos mais antigo do gênero que se tem conhecimento - os atores que representavam o Diabo e seus demônios eram instruídos a darem gritos de alegria ao arrastarem Adão e Eva para o Inferno, batendo-se nas caldeiras e causando grande alarde.

A ligação mais íntima entre o Diabo da arte e o Diabo da literatura é o demônio do teatro. A elaborada literatura de visão do inferno influenciou as artes de representação tanto quanto Dante, e algumas pinturas são virtualmente ilustrações de tais visões. Arte e teatro influenciam-se pelo menos no fim do século XII, quando o teatro vernáculo começou a ser popular. A representação do Diabo no teatro foi derivada de impressões visuais e literárias, e em troca artistas que tinham visto produções de teatro modificaram a própria visão deles. O pequeno e preto diabinho que não pôde ser representado facilmente no teatro declinou no final da Idade Média. O desejo de impressionar as audiências com 280 fantasias grotescas pode ter encorajado o desenvolvimento do grotesco na arte, fantasias de animais com chifres, rabos, presa, casco rachado e asas; fantasias de monstro, meio-animal e meio-humano; e fantasias com faces nas nádegas, barriga ou joelhos. Máscaras, luvas com garras e dispositivos para projetar fumaça pela face do demônio também eram usados. (RUSSEL, 2003, p. 245-6).

Entretanto, não foram nas peças gregas e romanas que o Diabo encontrou o papel principal:

Até o século XII o mundo era demasiado encantado para permitir a Lúcifer ocupar todo espaço do medo, do temor ou da angústia. O pobre diabo tinha concorrentes demais para reinar absoluto, ainda mais porque o teatro do século XII fazia dele uma imagem de paródia ou francamente cômica, retomando o veio popular referente ao Mal ludibriado. (MUCHEMBLED, 2001, p. 31).

Foi na Idade Média que se acentuou a preocupação com a ação diabólica. O mundo encontrava-se em conflito entre a mais alta espiritualização e a mais grosseira crueza mundana. A crua realidade dos conquistadores bárbaros e a amplitude de ameaças que a Igreja sofria, com os Bogomilos, os Valdenses e os Cátaros, sem esquecer a pressão turca e a presença dos judeus, explicam em parte a atenção obsessiva que é dada ao Diabo. Instala-se um medo que ajudou a acreditar que havia um ataque concentrado contra o cristianismo. Um ataque conduzido por uma potência sobrenatural pelo inimigo: o Diabo (MINOIS, 2003).

Durante os séculos XIV e XV, ocorre uma verdadeira explosão de medos dentro da Europa. A Peste Negra (1346-1352) juntamente com a quase interminável Guerra dos Cem Anos e a decadência moral do papado intensificaram a preocupação medieval com o mundo do Além. As pessoas da época viviam com medo: medo da fome, medo da morte e, principalmente, medo do Inferno. Isso teve efeito marcante sobre a arte e a literatura, que se tornaram saturadas de imagens de dor e morte. Peças de mistério com temas religiosos tornaram-se comuns e geralmente falavam sobre a decadência humana e os tormentos do Inferno.

A arte medieval passa a exercer uma relação ambígua, uma vez que captou as formas diversas da cultura popular em lidar com as representações do Diabo, ao mesmo tempo que serviu aos interesses sistematizadores da Igreja de tornar essas representações ainda mais fortes para o uso despótico de uma pedagogia do medo. Fica um entrave de até que ponto isso foi obra dos artistas ou mero uso institucional - mas fica para outra pesquisa esse estudo.

As religiões monoteístas, em sua maioria, mostraram-se contrárias às representações por imagens. A iconoclastia foi referência especialmente nas crenças apoiadas na Bíblia. O Cristianismo, apesar de manter vínculos com o Antigo Testamento, superou essa tendência, ganhando força e arrebatando fiéis por meio de uma narrativa construída não apenas em cima da fé, mas, principalmente, com a força do visível.

As representações pictóricas do mal com a figura do Diabo provêm de diversas origens. Ídolos hindus, deuses egípcios, demônios mesopotâmicos são alguns exemplos. Mas o grande modelo que influenciou a iconografia diabólica ocidental foi a imagem do deus

grego Pã. Na mitologia grega, Pã é o deus dos campos, dos bosques, dos rebanhos e dos animais domésticos. Contam que Hermes o concebeu com Driopeia, filha de Dríope; ou com a ninfa Eneis; ou com Penélope, mulher de Odisseu, que ele visitou sob a forma de um carneiro; ou com a cabra Amalteia. Há também quem o considere filho de Cronos e Reia; ou de Zeus e Híbris. Por habitar florestas e bosques, é associado com o medo e a solidão que normalmente regem esses lugares durante a noite, mesmo sendo uma criatura muitas vezes alegre e que tem como missão a proteção da natureza. Seu nome deu origem ao termo “pânico” que expressa sentimento de terror e pavor repentino, fato que pode ser associado a sua fisionomia animalesca.



Figura 1 - Estátua de Pã, encontrada em Pompéia, Roma, Itália, (provavelmente, do fim do período helenístico)

Pã é uma criatura meio homem e meio bode, com um par de chifres na testa, cascos partidos nos pés e orelhas pontiagudas. A imaginação cristã apenas acrescentou um componente essencial: as asas de um anjo caído.

Entre as características emprestadas à Antiguidade, que tornava a figura de Pã extremamente conveniente para a sua incorporação a uma demonologia cristã, estavam o seu apetite sexual desenfreado e a sua selvageria - sua hostilidade a

qualquer ordem instituída. De outro lado o seu parentesco com o bode, que, junto a essa divindade, é outra representação privilegiada do Maligno. No Novo Testamento, os bodes estão firmemente relacionados com o Mal e, na cena do Juízo Final, os bodes e os cordeiros - os maus e os bons - são separados, sendo os primeiros precipitados no Inferno. Por outro lado, o bode, assim como os demônios, e, na consciência popular, sua belicosidade e os prejuízos que causava a campos e colheitas aumentavam as suas possibilidades de ligação com o furioso e destrutivo Inimigo. (NOGUEIRA, 2000, p. 67).

Tal qual Link (1998), as primeiras ilustrações do Diabo originam-se no século IX, a partir de Beato de Liébana (? — 798). O monge asturiano empenhou sua religiosidade e poder para retalhar seus desafetos, resultando no manuscrito Beato de Morgan (ou Os Beatos) com “comentários ao Apocalipse” abundantemente ilustrado.

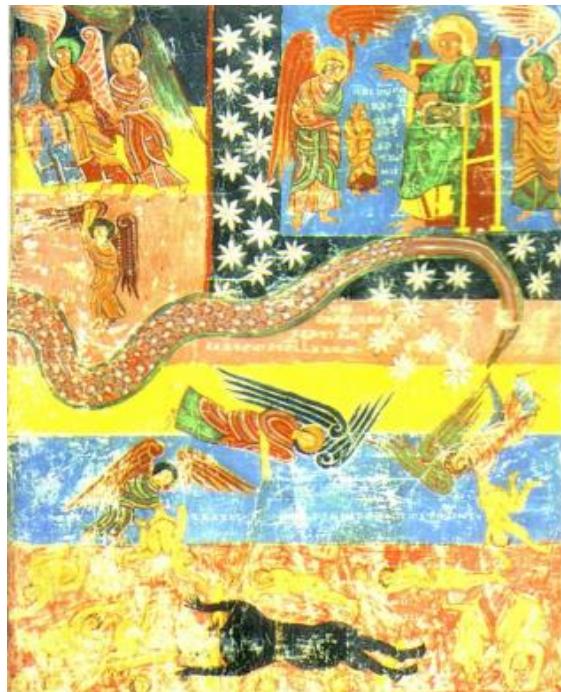


Figura 2 - O Apocalipse, Beato de Morgan, Beato de Liébana, séc. X - XI.

No Apocalipse de Beato, o ser maligno é uma figura preta localizada na parte inferior da imagem. O negro e as trevas são quase sempre associados ao mal, em oposição ao branco e à luz que têm ligação com o bem.

O preto possui uma enorme gama de associações negativas e assustadoras. Basicamente, é a cor da noite, quando fantasmas ou seres sem nome e forma podem atacar-nos de surpresa. Cosmogonicamente, o preto é o caos; ontogonicamente é o

sinal da morte e do túmulo, ou do ventre ambivalente, Embora a palidez esteja associada à morte, e daí ao mal - os hereges e demônios são com frequência pálidos, na Idade Média -, o preto indica o mal em lugares tão díspares como Europa, África, Tibete e Sibéria, e experimentos recentes com crianças americanas parecem mostrar um preconceito contra a cor preta que nada tem a ver com atitudes raciais. O preto está ligado, muitas vezes, à direção oeste, devido ao poente. Ontologicamente, ele é o não-ser, o vazio; fisicamente, sua conotação é de cegueira; psicologicamente, significa a temerosa terra dos sonhos e o inconsciente. (RUSSEL, 1991, p 54-55).

É natural, portanto, que o preto seja a cor mais comum do Diabo, embora seja com frequência associado à cor vermelha também. Dos livros do Novo Testamento, só o Apocalipse se refere ao vermelho como mal, sendo a cor do dragão (Apocalipse 12:3). É possível também que o vermelho do Diabo venha do vermelho do fogo destruidor do mundo infernal ou da cor do sangue.

Inicialmente, ele [Diabo] é representado como uma figura com certa dignidade, como cabia à condição de anjo caído. Mas, logo após, devido aos esforços pedagógicos dos representantes da fé, passa a aparecer com uma frequência cada vez maior como um monstro repugnante, cuja deformidade evidencia a sua corrupção espiritual. (NOGUEIRA, 2000, p. 63).

A representação gráfica da crença foi uma maneira de aproximar os personagens das Escrituras com os seres humanos comuns, trazendo para a esfera do visível o que antes era ausente. O imaginário tornou-se mais palpável, assim a ação religiosa ganhou mais poder e dominação, principalmente por meio da figura do medo.

As imagens colocadas nas igrejas exerciam demasiadamente um papel pedagógico de alfabetização dos fiéis que não sabiam ler. Todos aqueles que não conheciam as letras poderiam, assim, aprender olhando para representações e remetendo ao que os cultos pregavam e ao que não conseguiam ler nos livros.

A figura religiosa foi um estatuto paralelo ao da escrita; mas não se emancipando dela, pois continuava a depender do texto e a ele devia reverter. Ela ganha maior consistência pela adesão que provoca e pelos afetos que gera; alimenta a contemplação e fixa ou relança o desejo; representando o invisível, ganha adesão pela visibilidade que provoca do invisível e desencadeia emoções – podendo ser essa a do medo. A imagem goza do efeito do impacto e desencadeia a afeição (de aceitação ou rejeição) pelo objeto representado.

Na multiplicidade, Satã era mostrado como um ser terrível e asqueroso, com a finalidade representativa de causar temor. Tudo o que causava nojo, desprezo ou medo era associado a ele. Muchembled (2001) explica essa perspectiva revelando que tais imagens funcionavam como uma espécie de alerta aos pecadores:

Antes de condensar-se no século XVI na forma de noção de lesa-majestade, a idéia segundo a qual os castigos formam uma cadeia progressiva, que religa as ações humanas à vontade divina, começa a expressar-se no espetáculo do castigo implacável reservado aos pecadores. Aos que acreditavam poder usar subterfúgios com o diabo e, portanto, com Deus, a nova imageria infernal explica que eles não conseguirão escapar de sua sorte. A ameaça se torna mais dramática, obrigando fiéis culpabilizados a tentar dela eximir-se por meio da confissão, da devoção. A acentuação do medo do inferno e do diabo tem, provavelmente, por resultado um aumento do poder simbólico da Igreja sobre os cristãos mais atingidos por estas mensagens. (MUCHEMBLED, 2001, p. 36).

Durante o período medieval, e mesmo no princípio da Renascença, a Igreja começou a estimular e financiar a produção artística de painéis e esculturas que remetessem à tradição cristã. As principais manifestações artísticas da época encontram-se esculpidas e pintadas nas paredes das igrejas. As primeiras pinturas representando Satã povoaram a imaginação dos fiéis com as representações do Juízo Final e do Inferno.

Nos afrescos de Coppo di Marcovaldo (1225 — 1276) e de Taddeo di Bartolo (1362 — 1422) pode-se capturar bons exemplos das representações do Diabo e do Juízo Final nas Igrejas entre o século XIII e XIV:

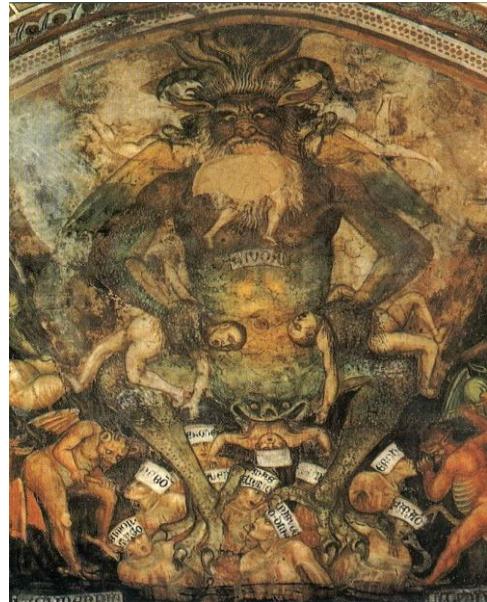
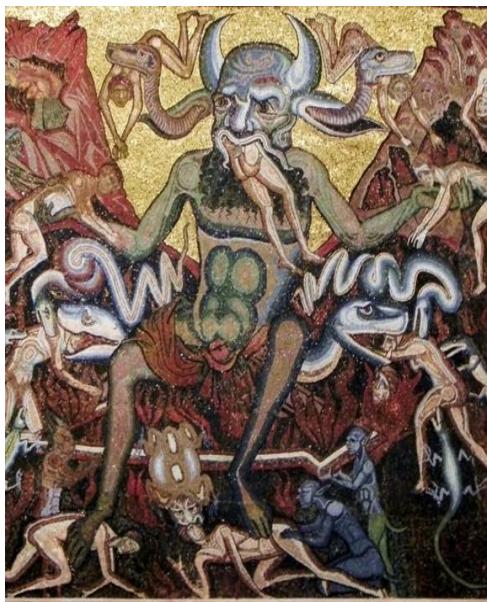


Figura 3 - Inferno, Coppo di Marcovaldo, Itália, 1250-70. Figura 4 - O Último Julgamento, Taddeo Di Bartolo, Itália, 1396.

No afresco de Marcovaldo, o Diabo possui corpo humano, com dorso musculoso e verde, representando os pecados carnais, e pernas marrons. Sua cabeça é uma mistura de traços humanos e monstruosos, com chifres e orelhas de bode ou asno. Em sua boca há um pecador sendo engolido e outros dois sendo segurados pelas cobras das orelhas. Ele está sentado sobre mais cobras, que também devoram danados, e sob seus pés e em suas mãos vemos ainda outros pecadores, todos nus. A imagem, com homens sendo devorados por um monstro, lembra aquelas que mostram o deus greco-romano Cronos-Saturno devorando seus filhos, refletindo a antiga concepção dual da divindade como princípio criador e destruidor.

O Diabo de Bartolo é um monstro colossal parecido com o de Marcovaldo. O corpo tem características humanas, mas é dotado de chifres, três cabeças e pernas e garras de uma ave. Em cada boca também devora um pecador, enquanto evaca outro. As três cabeças, em ambas as obras, constituem uma paródia à Santíssima Trindade e, como adversário de Deus, deliciam-se com as criações divinas.

Os dois Demônios assumem símbolos claros de corrompimento e de crime contra o Criador. As serpentes são animais com referência significativa com Satã por ser o animal que instigou Eva a comer o fruto proibido no Paraíso, causando sua expulsão e a condenação de toda a humanidade. Os contornos animalescos, significando sua natureza cruel, trazem o atributo de Lúcifer e do Anticristo.

O par de asas na obra de Bartolo é uma característica de Satã que se estenderá pela tradição, por mais que não constem no Novo Testamento. Segundo Russel (1991), o poder

sobre o ar vem de duas fontes: na apocalíptica judaica, os Guardiões caídos são lançados do céu no ar, por onde voam pregando o mal; no pitagorismo e no platonismo médio, existe espíritos (anjos ou demônios) que vivem no ar. O ar sempre foi um elemento perigoso, com ventos fortes e tempestades, como indica o demônio babilônico Pazuzu - o rei dos demônios do vento - que tem seu nome associado à possessão do filme *O Exorcista* (1973). As asas são um símbolo antigo de poder divino encontrado em muitas divindades da Mesopotâmia, traço passado para os ombros do querubim e serafim hebreu.

De todas as possíveis imagens do Diabo, a com dois chifres, como na obra de Marcovaldo, se fixou na tradição iconográfica. O Diabo foi associado a animais selvagens de chifres - como o bode e o veado - e a Pã e aos sátiros - como já dito anteriormente. Os chifres do poder atribuído a Moisés e outras figuras sobrenaturais também são dois. Os dois chifres da cabeça do Tinhoso são inconscientemente uma fusão dessas imagens ao cristianismo primitivo (RUSSEL, 1991).

O ambiente que cerca Satã nas duas obras é composto por seres diabólicos torturando e devorando pecadores, típicos das imagens do Inferno medieval que, segundo o Apocalipse de João, se arrastariam sobre a Terra quando Satã fosse libertado do Inferno, antes de ser derrotado por Cristo. Eles também significam sua natureza insaciável, muito animalesca.

O Diabo assume outras, e muito variantes, formas animais, como gato, porco, leão, mosca, rato, veado, touro... e mais todas as outras que a imaginação permitir. Sua aparição como cão, normalmente de coloração negra para indicar a presença demoníaca, é uma das com maior preferência.

Tanto na forma humana quanto na forma animal, Satã é regularmente negro ou escuro, como meio de vinculação ao Príncipe das Trevas, podendo revelar-se com qualquer disfarce.

O Diabo enreda-se em formas humanas e animais porque é um ser sobrenatural, um anjo bestial, apelando para os instintos animais do ser humano. Suas mutações estão atreladas aos constantes males que a humanidade se embosca, podendo adquirir até mesmo as mais inocentes aparências.



Figura 5 - São Wolfgang e o Diabo, Michael Pacher, 1471-1475.

A obra “São Wolfgang e o Diabo” de Pacher, um relevante pintor da Renascença, é também um outro bom exemplo de ilustração da figura do Satã na época. O Diabo mais recente quase nunca é policéfalo, com os de Marcovaldo e Bartolo, embora possa ter um rosto na barriga ou nas nádegas, como na figura acima. A segunda face representaria (NOGUEIRA, 2001) o deslocamento do centro da inteligência e a transferência de atenção, nos anjos caídos, da cabeça para os órgãos inferiores. Os adoradores do Diabo também beijam a face situada no ânus como forma de homenagem, servindo, assim, também para essa função.

Um dos fortes movimentos de renovação intelectual, que desenvolveu o pensamento humanista, foi a Renascença. Desde o século XII, apareceu mansamente na sociedade medieval, mas que explodiu como tendência no século XV valorizando as formas e a beleza da Antiguidade Clássica e retomando as abordagens sobre o homem e a natureza. A mais eternizada representação da ameaça do Juízo Final foi a interpretação que saiu das mãos do renascentista Michelangelo (1535-1541) na Capela Sistina.



Figura 6 - *Sermon and Deeds of the Antichrist*, Luca Signorelli, 1499–1502.

A Catedral de Orvieto também ganhou deslumbrantes pinturas em seu interior no estilo renascentista. Signorelli (1450 - 1523), em uma série de afrescos sobre o apocalipse, pinta uma figura nada comum na Itália, o próprio anticristo. Como conselheiro demoníaco, o Diabo é a voz que instrui um sermão no meio de uma praça pública, para que todos ouçam o discurso persuasivo.

São poucos os que olham para o declarante, apenas dois dirigem o olhar diretamente para a figura com feições parecidas com Jesus e para seu conselheiro. O Diabo é posto como condutor do sermão e dos atos ao ponto do braço esquerdo do submetido se confundir com o seu. Com chifres vermelhos, corpo humano e traços longe de monstruosos, Lúcifer é a palavra falada ao pé do ouvido daquele que profana dizeres falsos, ou seja, contrários à Bíblia. O pregador é usado como instrumento de propagação de ideias demoníacas para a população. Satã, agora, está perto dos pecadores, já não se encontra exclusivamente em sua morada; suas práticas poderiam estar por toda parte, até mesmo naqueles com as aparências mais inocentes.

Outra característica do Diabo que é curiosa de se destacar é a de coxo (manco), que adveio da tradição popular. Por ter caído dos céus, tornou-se uma criatura defeituosa, anormal. E durante um longo tempo da história, acreditava-se que as pessoas com deformidades físicas eram dotadas de uma monstruosidade espiritual que as levava à justiça como agentes do Diabo (NOGUEIRA, 2001).

É interessante ressaltar também que assim como Deus não é feminino, o Diabo raramente o é. Mesmo adquirindo diversas formas nas representações do imaginário ocidental cristão, o Diabo como Senhor das Trevas majoritariamente assume fisionomias masculinas. Russel (1991) traz como uma possível razão para isso a suposta inferioridade da figura da mulher na sociedade, que a impede que seja um dos dois princípios opostos da natureza divina cristã.

A mulher, por excelência, é a vítima do diabólico, pois está mais predestinada ao Mal do que o homem. Segundo os textos bíblicos “Toda a malícia é leve, comparada com a malícia de uma mulher; que a sorte dos pecadores caia sobre ela! (Eclesiásticos 25:26)”. E na Antiguidade Clássica, a cultura grega fornece o mito de Pandora, um presente dado aos homens por Zeus “Um mal em que todos se deleitarão em rodear de amor para a sua própria desgraça. E estourou de rir”.

Durante a Idade Média, quando altos valores morais foram incorporados pelo Cristianismo, as tradições misóginas se atenuaram. A submissão feminina era explicada até mesmo em sua criação. Uma vez que a mulher é que fora criada pelo homem, sua posição era aprioristicamente inferior. E mais: a mulher foi a introdutora do pecado. Ao comer o fruto proibido, Eva foi a responsável direta pela condenação dos homens aos tormentos deste e do outro mundo, elegendo-se assim a vítima e, ao mesmo tempo, a parceira consciente do Diabo.

No esforço do reconhecimento do inimigo e seus agentes, a mulher fazia o papel daqueles que, embora inseridos no rebanho dos fiéis, secretamente tramavam para perdição. Uma das fantasias populares predileta do inimigo era a de Maria Madalena, uma figura caracterizada como decadente, baixa e pecadora. Ela era a tentação da carne pela qual os homens tinham que combater cotidianamente.

A mulher era inicialmente representada como deusa da fecundidade, imagem de uma natureza inesgotável, mas, ao longo do seu desenvolvimento histórico, sofreu transformações ao ponto de tornar-se fonte de um inexpugnável medo. Sobretudo no imaginário das sociedades patriarcais, a representação das mulheres expressou essa ambigüidade de relações. Durante toda a Idade Média o feminino pairava em duas representações: a da Eva Pecadora e a da Virgem Santa - mãe do messias.

O fenômeno da Caça às Bruxas, no final da Idade Média, foi a concretização de que a natureza menstrual da mulher - tida como impura - e todos os medos desenvolvidos em seus contornos transformaram-nas em perigosas agentes de Satanás; não apenas por homens da Igreja, mas igualmente por juízes leigos e toda sociedade da época.



Figura 7 - O Beijo Obsceno, Francesco Maria Guazzo, Compendium Maleficarum, 1608.

A gravura de Guazzo (1570–16??) é de seu livro escrito em latim que ensina como caçar bruxas. A ilustração retrata uma bruxa beijando o ânus do Demônio, representando sua submissão e adoração à Criatura. Anteriormente, os dominicanos Heinrich Kraemer e James Sprenger haviam publicado o *Malleus Maleficarum* (Martelo das Bruxas) por volta do ano de 1486. O manual de perseguição aos hereges foi um importante instrumento de caça às mulheres tidas como bruxas durante a Inquisição.

O fim da Era Medieval, considerada o auge das representações do Diabo, ocorreu com o surgimento do prelúdio do pensamento racionalista por meio de filósofos como Francis Bacon (1561-1626) e René Descartes (1596-1650). Os aspectos fundamentais da Era Moderna (final de XV até XVIII) foram construídos com o pensamento racionalista e empirista. A contribuição da ciência moderna na Europa foi primordial e impulsionou a dessacralização da natureza, revolucionando a relação do homem com o mundo material; ou seja, formando um novo modo de lidar com o mundo.

No início da modernidade o Diabo começa a perder espaço para a razão e para o pensamento crítico, porém no campo do imaginário ele ainda se faz presente:

O Imaginário ocidental não expulsou brutalmente o diabo em meados do século XVII, mesmo que este momento possa marcar uma real cisão intelectual entre os racionalistas e os pensadores tradicionais, empenhados em manter para a teologia sua posição dominadora no campo das idéias. Na verdade, Satã foi perdendo lentamente, insensivelmente, sua soberba em uma Europa em profunda mutação. Sua imagem, até então concentrada no discurso de luta das Igrejas em acirrada concorrência e imposta ao conjunto das populações, e do cimo aos primeiros

degraus da escala social, esfacelou-se em múltiplos fragmentos. O fim das graves crises religiosas, a ascensão de Estados nacionais rivais, a picada aberta pela ciência, e logo a seguir o fluxo das novas idéias que iriam ser qualificadas de Luzes, ou, para alguns, o gosto por uma *dolce vita*, compuseram a trama profundamente movediça da mudança. As sociedades do Velho Continente começaram a afastar-se do medo de um demônio aterrorizante e de um inferno escabroso. Não de maneira unânime, pois este imaginário continuou a ser defendido, mantido e difundido até os nossos dias, em setores mais ou menos amplos da sociedade, em função da vitalidade de seus partidários e da permeabilidade dos ambientes. (MUCHEMBLED, 2001, p. 191).

A arte da modernidade desenvolvendo-se no que Aumont (1995) denomina aura artística, uma espécie de metáfora ao halo, à luminosidade, ao incomum. Essa aura era uma condição imprescindível para a arte, com a originalidade, o inédito, constatando que “em quase todas as sociedades que conheceram um desenvolvimento artístico, a arte é dotada de um valor especial que confere a suas produções uma natureza fora do comum, um prestígio particular, uma aura” (AUMONT, 1995, p. 300).

As artes visuais estavam recheadas de representações buscando o novo e, muitas vezes, o racional. As imagens caracterizavam uma ruptura com o passado, situadas na esfera do sonho, do inconsciente, do espontâneo ou do impulsivo, expressando processos visuais da arte/comunicação do pensamento e da criação humanas. É nessa época que os Expressionistas e Surrealistas ganham força.

Ao longo do século XVIII europeu, há grande polêmica entre os teólogos e seus adversários, retirando dos primeiros o exclusivismo da discussão sobre a existência e formas de atuação do Diabo. A teologia cristã já não se mostrava mais suficiente para explicar um mundo que transita entre a modernidade e a contemporaneidade. Entretanto, isto não equivale a dizer que a teologia do medo não fizesse presente, e sim, que o enfoque sobre o Diabo mudava:

A imagem do diabo se transforma em profundidade, distanciando-se inelutavelmente da representação de um ser aterrorizante exterior à pessoa humana para tornar-se, cada vez mais, uma figura do Mal que cada um traz dentro de si. [...] O demônio interior começa lentamente sua conquista da cultura ocidental. (MUCHEMBLED, 2001, p. 238).

Minois, ainda acrescenta:

Entre o século XVI e o século XVIII, o discurso sobre o Diabo passa por uma mutação radical. Deixa de ser uma obsessão religiosa e, no período imediatamente anterior ao romantismo, transforma-se num grande mito literário. A substituição de Satanás por Mefistófeles não é fundamentalmente um processo de natureza religiosa, mas de natureza simbólica. Não se trata, portanto, de uma passagem da crença à descrença, mas uma transição entre mitos. O Diabo, com efeito, laiciza-se, o seu papel perpetua-se, mas com inversão de sinal. (MINOIS, 2003, p. 110).

A literatura romântica representou um momento forte para a reescrita do Diabo, propondo novas características para a construção de personagens complexos dentro das narrativas. Saindo dos afrescos das Igrejas, a literatura trágica sustentou o imaginário popular da época, enquadrando mais o mal contido dentro do próprio ser humano. Torna-se comum, quase uma moda entre os romancistas, que os poetas consagrasssem sua lira a Satanás. Victor Hugo (1802 - 1885), por exemplo, compôs dois longos poemas míticos: “Dieu” e “La fin de Satan”. Sem falar no romancista gótico inglês Edgar Allan Poe (1809 - 1849) com seus poemas e contos sombrios.

A literatura romântica contribuiu fortemente para a reabilitação do Diabo. Os escritores românticos, adeptos do ideal liberal, sentem-se atraídos pela suprema liberdade do Príncipe das Trevas, pela sua grandeza e pela sua altivez. É verdade que perdeu e que a sua derrota foi absolutamente catastrófica, mas o romântico é um paladino das causas perdidas, um revoltado contra os limites estreitos impostos à condição humana. À imagem do Diabo, deseja libertar-se dos condicionalismos sufocantes do espaço e do tempo. (MINOIS, 2003, p. 118).

O imaginário literário romântico quebrou o exclusivismo teológico da explicação demoníaca para projetar Satanás no mundo onírico do grotesco, do fantástico e do belo. Os artistas vão encontrar nele a liberdade de expressão que outrora era reprimida. Mediante o esse espírito artístico liberto, o Diabo mostra seus novos contornos para a sociedade moderna.



Figura 8 - A Lâmpada do Diabo, Francisco Goya , 1798.

A obra “A Lâmpada do Diabo” do pintor espanhol Francisco José de Goya (1746 - 1828) é inspirada em uma cena da comédia dramaturga “*El hechizado por fuerzade*” de Antonio de Zamora (1660 - 1727), na qual o protagonista da peça é levado a pensar que sua morte está vinculada a uma lâmpada a óleo, caso esta se apague sua vida é tirada. A pintura faz parte de uma série de seis sobre bruxaria, que foram pintadas para a Alameda do Duque de Osuna. Os traços do romantismos de Goya são identificados pela dramaticidade e fantasia do sacerdote. O Diabo faz parte de sua imaginação, evidenciando os aspectos da exaltação do fantasioso da época, devidamente separado do racionalismo. Com a fisionomia de um bode, o Senhor das Trevas é representado como um ser das sombras responsável pela maldição do homem: a morte.

O medo do inexplicável encontra no âmago humano abrigo e sustentação. O imaginário sobre a figura do Diabo se distancia da concepção pedagógica da Igreja para se aproximar da concepção expressiva do artista, representando um passo importante para a compreensão do Diabo como mito literário.

O Romantismo transformará Satã no símbolo do espírito livre, da vida alegre, não contra uma lei moral, mas segundo uma lei natural, contrária à aversão por este mundo pregada pela Igreja. Satanás significa liberdade, progresso, ciência, vida. Tornar-se-á moda a identificação com o Demônio, assim como procurar refletir no semblante o olhar, o riso, a zombaria impressas nas feições tradicionais do Diabo.

[...] O Diabo passa a representar a rebelião contra a fé e a moral tradicional, representando a revolta do homem, mas com a aceitação do sofrimento porque este é uma fonte purificadora do espírito, uma nobreza moral, da qual só pode surgir o bem da humanidade. E o demoníaco torna-se o símbolo do Romantismo: demoníaco como paixão, como terror do desconhecido, como descoberta do lado irracional existente no homem: a explosão da imaginação contra obstáculos excessivos da consciência e das leis. (NOGUEIRA, 2000, p. 104-5).

Ainda no final da Idade Média, Dante e Milton dramatizam um Satã imortalizado no imaginário social: a grande figura governante do inferno, local onde castigava os pecadores e abrigava a própria sofrência. Segundo Russel (1991), as referências dos autores para o inferno foram poucas e obscuras. No Novo Testamento, os dois nomes mais comuns para o inferno são *hädes* e *geenna*. A localização de *hädes* é sob a terra, servindo de morada para as almas separadas de seus corpos até a ressurreição. *Geenna*, que não tem a localização especificada, é um local de fogo e castigo. Já no Apocalipse, o Diabo é atirado em um lago de enxofre e fogo. Em seguida, nas obras apócrifas, ele surge como aprisionado ao inferno concomitantemente com o cargo de carcereiro dos danados.

A Divina Comédia é uma das maiores obras literárias mundiais. Escrita por Dante Alighieri (1265 - 1321) no século XIV, o poema épico carrega a influência do imaginário cristão em suas três partes: o inferno, o purgatório e o paraíso. Toda a estrutura infernal possui explicações e simbologias ligadas à punição, ao pecado e aos demônios. Esta obra é de grande importância por dar uma clara impressão visual e física daquilo que a religião cristã sempre abordou, mas que poucos conseguiam imaginar. Depois de Dante, a imaginação dos céus e do inferno não foi mais a mesma.

A obra inevitavelmente se torna um campo de hibridismo cultural de épocas e dominâncias de poder. Dante consegue sintetizar o imaginário coletivo medieval em relação ao inferno, dando "vida real" a esse espaço dentro da mente das pessoas, como discorre Tiago Ancelmo Duarte, na revista da história da UFMS:

A Divina Comédia nos oferece uma descrição detalhada do inferno, servindo como um documento de divulgação das penas a que os pecadores estarão sujeitos após a morte. Através da descrição de sua viagem ao mundo inferior, Dante convida seus leitores a uma reflexão sobre as suas condutas no mundo terreno, pois se continuarem a praticarem ações pecaminosas, suas almas estarão sujeitas as aflições e castigos quando morrerem. Dessa forma, Dante acaba estimulando os seus leitores na busca pela salvação, por meio de uma descrição detalhista do inferno, pois

através da divulgação das penas infernais, o poeta conseguia alcançar a mente dos homens do seu tempo. (DUARTE, 2014, p. 200).

As ilustrações de Gustave Doré (1832 - 1883) para esta obra datam do século XIX e transportam a narrativa para o imaginário moderno, no qual há uma crescente valorização do homem em detrimento da religião. Assim, os demônios não são tratados como horrendos. As figuras demoníacas de Doré são mostradas como homens, litografados em toda a sua beleza clássica, com muitos músculos e feições padrão, como as esculturas da Grécia Antiga. Os aspectos que diferenciam anjos de demônios nas ilustrações são: as asas, os chifres, os cenários e a luz no entorno dos anjos.

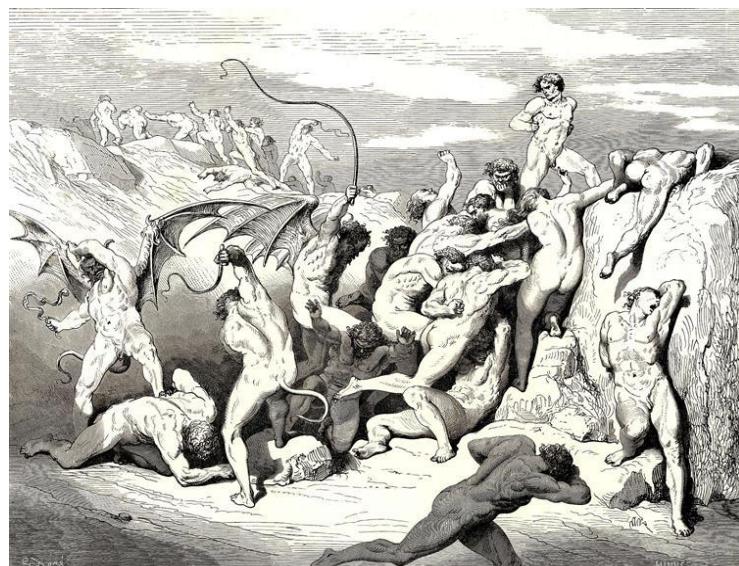


Figura 9 - O Açoitamento, Gustave Doré. Fonte: Divina Comédia, Dante, 1892.

A figura acima apresenta o padrão de iluminação proposto por Doré no decorrer do livro, os seres malignos são representados como humanóides, formas bem parecidas com os condenados que os cercam. Eles teriam aparência humana por serem dotados de razão, mas apresentam traços animais - como as asas de morcego, os chifres e o rabo pontiagudo - por permitirem que o ódio e a violência os dominem, tais como as feras selvagens. A luz incidente diretamente sobre os residentes infernais também é corriqueira, contrariando as associações demônias às sombras e ao escuro.



Figura 10 - Satanás - O maligno devorando um condenado, Gustave Doré. Fonte: Divina Comédia, Dante, 1892.

No centro da Terra - que era também o centro do universo, pois na época de Alighieri prevalecia a concepção astronômica de Ptolomeu - está o próprio Satã representado na figura. Um gigantesco ser danoso com dois pares de asas, chifres, olhares de fúria e feições humanas. De sua boca saem as pernas de algum traidor condenado ao pior dos castigos, representando um misto de carnivorismo e sexualidade de faceta animal. Ele é descrito como devorador de almas dos piores traidores da história da humanidade, como Judas, Bruto e Cássio.

A imagem, porém, distingue-se bastante do Lúcifer descrito por Dante:

Qual meu espanto há sido em contemplando  
Três faces na estranhíssima figura!  
Rubra cor na da frente está mostrando;

Das outras cada qual, da pádua escura  
 Surdindo, às mais ajunta-se e se ajeita  
 Sobre o crânio da infanda criatura.

Entre amarela e branca era a direita;  
A cor a esquerda tem que enluta a gente  
 Do Nilo às margens a viver afeita.

Via asas duas sob cada frente,  
 Tão vastas, quanto em ave tal convinham:  
 Velas iguais não abre nau potente.

Plumas, como em morcego, elas não tinham;

De contínuo agitadas produziam

Os três gélidos ventos, que mantinham

Os frios, que o Cocito enrijeciam,

Chorava por seis olhos, por três mentos

Pranto e sangüínea espuma se espargiam

(DANTE, 2013, p. 397-8, grifo meu).

Para o poeta, o Rei dos Infernos teria três cabeças: a da frente vermelha, a da direita entre o branco e o amarelo e a da esquerda uma cor escura - representação comum durante a Idade Média, como já demonstrei anteriormente. O conjunto das cabeças formaria um ser de seis olhos, por onde chora sangue que escorre pelos três peitos. Característica muito semelhante com Cérbero da mitologia grega. Para entrar na morada de Hades era preciso passar pelo brutal cão de três cabeças que guardava os portais do Tártaro, o reino subterrâneo dos mortos.

Os aspectos monstruosos de uma criatura gigante, com asas de morcego e a imagem de devoradora insaciável prevalecem tanto da descrição de Dante quanto na representação visual de Doré. Porém pode-se perceber que o escritor enredou uma figura monstruosa - mais distante da realidade - e Doré uma humanoide, conservando partes de uma forma racional.

Os mais de 500 anos de distanciamento entre os dois e a separação geográfica, sendo um da Itália e outro da França, podem ser fatores que influenciaram em um Diabo distinto. Dante, um autor com pensamentos futurista e um dos primeiros humanistas de sua época, não tinha um imaginário semelhante com a visão de mundo medieval - nem o Papa se salva do terrível inferno imaginado pelo autor. Doré, um artista dotado de pensamento crítico, transpôs o contexto narrativo visual para o imaginário de seu tempo.

Foi durante o século XIX que a representação humanizada da figura do Diabo, como as de Doré, finca-se no ocidente:

[...] na Inglaterra a temática [sobre o Diabo] serve a uma longa transição entre o diabo infernal do tempo das caças às bruxas e o da personalização do Mal. Como se esta cultura tivesse necessidade de desembaraçar-se do supremo revoltado, deixando-o acompanhar por mais tempo o ser humano, antes de desenvolver posteriormente no século uma concepção interiorizada do Mal, com O médico e o monstro, de Stevenson (1886). Sem nunca perder totalmente de vista o monstro

exterior, [...]. A defasagem cronológica e a diferença de sensibilidades, já visíveis no início do século XIX, jamais deixaram de existir entre as duas grandes tradições, separando, neste sentido, a França da Inglaterra ou, mais geralmente, da Europa do norte, estendendo-se aos Estados Unidos e países latinos. (MUCHEMBLE, 2001, p. 247-248).

Diante dessas representações visuais efetuadas por Gustave Doré com base na obra poética de Dante Alighieri, é possível ter uma visualização de como o mal foi pensado e representado durante a modernidade: com fortes influências do Iluminismo. No grande exemplar da literatura mundial encontram-se imagens que não apenas refletem as ideias do escritor, mas também o imaginário da época do ilustrador.

O Iluminismo foi um movimento cultural crucial para a mudança do imaginário artístico e coletivo. Por meio da propagação da “luz” e do conhecimento, os iluministas salientaram as questões burguesas da época, tanto no campo da economia e da política quanto no campo da filosofia, trazendo à tona interpretações de mundo e questionamentos internos afigiam essa camada social. Assim, as representações visuais dos artistas transbordavam os sentimentos mais eloquentes, como o medo de presenças que pareciam fugir do racional.

Dessa forma, diante dos estudos dessas imagens pitorescas, pode-se inferir que representar por imagens o Diabo nos mesmos arquétipos tradicionais é uma ação que não pode ser determinista. Com o passar dos tempos, os conceitos tornam-se mais abertos, com isso as imagens também ficam mais passíveis de interpretações e representações. Se os significados das obras auráticas da modernidade tendiam ao absoluto, na pós-modernidade manifesta-se um jogo de interpretações sem significados estáveis. O período contemporâneo (séc. XX e XXI) é quando a figura de Satã torna-se mais híbrida do que nunca, adquirindo aspectos até regionais, figurações de pessoas reais ou formas abstratas.

A modernidade foi marcada pelo grande desejo de se afastar dos modos de vida antigos e medievais, e isso inclui, principalmente, os fortes pensamentos da Igreja Cristã. Um novo tempo onde já não há mais verdades inquestionáveis e o sentimento de dúvidas são latentes, molda-se o imaginário da pós-modernidade. Deus e o Diabo não estão mais no mundo do além, estão no cerne do ser humano, enquanto faces de sua personalidade.

As tendências contemporâneas cercam a vida social em vários aspectos: nos meios de comunicação em geral, nas artes, na vida cotidiana, no relacionamento do homem consigo mesmo, assim como com o seu semelhante. O período contemporâneo, muitas vezes, é conceituado como a negação da modernidade, podendo ser conceituado como pós-

modernidade. Ele é a hibridação e a inclusão de muitas tendências da visualidade iconográfica, em que o imaginário é o processo de relação entre o universo subjetivo e a realidade objetiva (DURAND, 1998). Assim, diz o autor, a realidade é acionada pela presença do imaginário, no qual está contida a imaginação de muitos processos criativos, que assolam a sociedade contemporânea.

A Indústria Cultural, a partir do século XX, deu espaço, no âmbito das produções artísticas, para o crescente desenvolvimento da sociedade de consumo; ou seja, deu início ao sentido mercadológico de muitas imagens, desprendendo-as dos significados e das finalidades originais. Os antigos mitos, lendas, histórias populares, entre outras manifestações culturais, tornaram-se elementos passíveis de serem apropriados e transformados em mercadorias cuja finalidade não era a de manter viva as antigas lendas e saberes, e sim de torná-las aptas a serem consumidas em larga escala.

Se os mitos, as fábulas e os contos de fadas sempre estiveram presentes no imaginário ocidental, no mundo contemporâneo essas histórias são continuamente revistadas e recontadas certamente com novas adaptações, em decorrência das novas possibilidades tecnológicas da comunicação.

O imaginário contemporâneo inclui o mal com naturalidade. Se em momentos passados o Diabo é uma figura terrível e temida nos afrescos das igrejas e nas telas dos pintores renascentistas, em outros momentos, ele é submetido a ironias e aproximado à mentalidade dos burgueses na era romântica, tornando-se reflexo de uma sociedade contrária às ideologias da Idade Média e do Antigo Regime, no século XX, o Diabo é encontrado evidenciando o desapego ideológico.

O Tinhoso torna-se uma figura pop. A banalização de sua representação visual enquanto mercadoria para as sociedades de consumo aparece nas telas dos cinemas, nos jogos de videogame, na publicidade, na Internet, nas histórias em quadrinhos e até nas letras das músicas de *Heavy Metal*. A apropriação da figura do Diabo traz a alienação diante de um produto, vendendo-o com os mais variados bens simbólicos com a finalidade de entretenimento.

Em um universo cada vez mais marcado pelo hedonismo, a promoção do indivíduo e a busca da felicidade, ou mesmo um prazer incessantemente renovado, o diabo é muitas vezes consumido como algo positivo. Não só deixou de existir como figura exterior aterrorizante, como nem sequer provoca mais medo de si mesmo, o temor do demônio interno, aquele mesmo dos psicanalistas. Como elemento publicitário, veio a tornar-se símbolo de prazer ou bem-estar. É o que vem ocorrendo na França,

após dois séculos de desmistificação sob a influência do romantismo e da cultura da igualdade. Ou, em geral nos países antes dominados pela religião católica, em que se revaloriza o mito maléfico banalizando-o, integrando-o em um vasto imaginário lúdico trazido pela literatura popular, a publicidade, os filmes, as histórias em quadrinhos etc. (MUCHEMBLED, 2001, p. 288).

O valor de mercado da Indústria Cultural, citado no primeiro capítulo, abriu espaço para diferentes expressões e representações. As singulares necessidades estéticas promoveram um novo e diferenciado modo de se relacionar a figura mítica do Diabo com a arte. A reintegração de sua figura na sociedade atrela-se fortemente com os interesses econômicos, principalmente por ter um forte apelo imaginário.

O Diabo é tanto mais eficaz como agente publicitário quanto maior for a folclorização da sua figura e esta acentuar a sua dimensão de pau-mandado inofensivo. Em pano de fundo, invisíveis, como aranhas nos seus buracos, os demônios do capitalismo estão sempre à espreita, tais modernos satanases reinado sobre um mundo submetido à lei do lucro. (MINOIS, 2003, p. 128).

O desenvolvimento, nos séculos XX e XXI, de novos meios de comunicação e de inovações técnicas nas artes abriram horizontes quase que infinitos para a representação visual. Porém, o valor simbólico do Diabo nunca deixou de estar atrelado ao inicial: a personificação do mal. Por mais que ele seja uma figura com características dinâmicas na sociedade ocidental, seus traços sempre expõem o que tem de mais sombrio no indivíduo.

A revista *Sandman*, de 1939, representa bem a pós-modernidade. Os quadrinhos, recriados no final dos anos 80 por Neil Gaiman, narram histórias dentro os sonhos dos personagens, colocando os espectador em contato com sentimentos que circundam o imaginário contemporâneo. Na edição de número 44, o autor introduz uma nova versão do Diabo: um humanoide de cabelos alaranjados, cacheados e volumosos e com o rosto de David Bowie, o camaleão do rock.



Figura 11 - Lúcifer, Neil Gaiman, Vertigo, 1992.

O influente e excêntrico músico David Bowie (1947 - 2016) tinha a incrível habilidade de sempre renovar sua imagem. O estilo andrógino presente no cantor é um dos elementos visuais bastante presentes nas imagens do mal no imaginário contemporâneo. Um ser que não pode se definir como masculino ou feminino, para além do dualismo da natureza, representa a forma híbrida da contemporaneidade.

A androginia também pode ser vista como uma exploração do sexual. Como a sexuadilade fica em questão, pode-se explorar ao máximo as sensações e os prazeres. Para Maffesoli (1996), a androginia é a expressão do discurso pós-moderno:

[...] as culturas onde a tônica será colocada no difuso, na sombra, no pluralismo teórico e organizacional, verão se desenvolver um processo de identificação, onde o sexo será menos uma entidade estabelecida de uma vez por todas, que uma construção pontual dependente das situações vividas. A partir de então, não haverá mais as funções naturais e eternas a preencher, mas papéis cambiantes, segundo as ocorrências do presente. (MAFFESOLI, 1996, p. 318).

Existindo como histórias representativas visuais desde a Antigüidade, as histórias em quadrinhos revolucionaram a comunicação visual de massa e sendo vistas, muitas vezes, como um gênero visual híbrido e vulgar. São consideradas como uma manifestação legítima do imaginário popular, não deixando de ter o mesmo valor que as concepções iconográficas altamente elaboradas da cultura oficial de elite, como as pinturas apresentadas anteriormente.

A ilustração seriada, associando texto e imagem, fomentou aos artistas ideias para transformar esse tipo de arte em um meio de comunicação de massa. A junção dos quadrinhos passa a sensação de uma imagem contínua, trazendo movimento para a peculiar forma narrativa.



Figura 12 - Pokemon Go, Carlos Ruas, Um Sábio Qualquer, 2017.

O cartunista Carlos Ruas (1985 - ) conta as aventuras de Deus para reinar o mundo em uma das webcomics mais famosas do Brasil. Lúcifer - que é apresentado como Luci - tem um papel importante nas narrativas, ajudando até mesmo em algumas decisões divinas sobre a humanidade. Assim como Deus, o Diabo é representado fisicamente com características típicas do imaginário popular, de cor vermelha e com um par de chifres na cabeça.

De forma humanizada, Ruas desenvolve as histórias de Deus inserido nos mesmos dilemas e assuntos da contemporaneidade, características comuns nas artes do século XXI. No quadrinho apresentado, Lúcifer é acusado de criar um jogo online que ganhou grande popularidade nos últimos anos “Pokemon Go”. Ao se tornar um vício para muitas pessoas, o

jogo é atribuído como obra de Satã, ironizando o senso comum cristão, no qual tudo que há de ruim na humanidade é de responsabilidade demoníaca.

Mesclando conceitos e ideias, o período pós-moderno disponibiliza maiores possibilidades de desatar os laços de um pequeno mundo para um universo maior, permitindo a hibridação entre as verdades imutáveis com as incertezas contidas nas poéticas do novo universo comunicacional, o qual permite uma ligação maior com o mundo, interiorizando e partilhando outros significados.

As novas formas comunicacionais, como os quadrinhos de Gaiman e de Ruas, juntamente com o poder da Indústria Cultural fizeram do Diabo uma figura altamente desvanecida no ocidente. Hoje, ele aparenta ser um modismo que aparece e desaparece nos meios de comunicação, de forma cíclica. Sua visualidade ainda é utilizada para causar medo ou impacto, mas também como forma cômica ou irônica.

A força das imagens do Diabo são amenizadas, na medida que ele deixa de ser a antítese fundamental para tudo que é bem ou bom, como diz Durand (1997). Ao tornar-se algo que contém o bem em si também, sua figura não está mais em total oposição ao Criador, perdendo, assim, o valor pedagógico inicial. Quando o poder único do mal é não se faz absoluto, como o Diabo, e é identificado como em toda a parte, ele não pode ser dizimado, mas pode ser aceito e em parte controlado.

Assim como a concepção religiosa do Diabo foi alterando-se ao longo dos tempos, o Senhor das Trevas mostra também uma migração figurativa em suas formas de ser representado. Ou seja, a mudança do homem - quem concebe e dá traços ao Diabo - altera também o Malígno. Assim como o homem é um ser mutante, Satanás continua sendo retratado de forma reconfigurada. Como Raphael Leopoldo afirmar (2012), o Diabo, ao que parece, “sempre foi mais flexível e dinâmico que seu divino Criador, no que talvez seja Deus que tenha adotado estratégias de seu filho-oponente”. Ao deixar de permanecer o mesmo, o Diabo mostra que, como Deus, não pode ficar obsoleto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para efetuar este trabalho de conclusão de curso, foram analisados um conjunto de representações visuais com, no mínimo, um século de separação. Por mais que haja muitas alterações na esfera representativa e imaginária, no período de 100 anos pode-se formular um breve estudo sobre a sociedade ocidental, de forma generalizada, e suas mensagens transpassadas pela personificação de um dogma cristão.

Devido à necessidade de se fixar limites para a confecção de um trabalho acadêmico, não teria sido possível abranger todo universo possível de imagens ligadas ao Diabo. Por isso, selecionei três tipos principais: afrescos tradicionais dentro das igrejas e as representações pitorescas, na idade medieval e na modernidade, e desenhos em forma de litografia e quadrinhos, na modernidade e contemporaneidade. Para ter uma força comparativa maior, escolhi representações que se enquadrasssem nessas atribuições: em plano 2D, de superfície plana e executadas à mão. Como as primeiras grandes representações da figura do Diabo foram ilustradas nas paredes por pintores, tentei seguir a mesma linha de manifestação artística adaptada para a comunicação de cada período.

Dentre o mar de caminhos que uma pesquisa sobre a representação do Diabo pode seguir, minhas escolhas foram determinadas para chegar em um enfoque específico e abrangente, sendo apenas um sucinto estudo inicial que apresenta um enorme leque de possibilidades de aprofundamento.

Para tecer uma relação entre comunicação e linguagem, imagem e arte utilizei como referência principalmente os autores Chauí (2003), Aumont (1993), Marcondes Filho (2004), Dondis (2003). Em um primeiro momento, procurei explicar as diversas formas de linguagem e como se dá a formação da comunicação nesse meio, já que há múltiplos entendimentos. Em um segundo momento, elucidei por que imagem é comunicação; uma vez que a comunicação visual em si contém uma mensagem, carregando, de forma simbólica, um significado além do literal. Ao final, expus como a arte é uma expressão do imaginário social e sua relação como manifestação comunicacional.

O segundo capítulo desta monografia foi dedicado a entender melhor o objeto de pesquisa deste estudo, com base principalmente em Russel (1991), Papini (s/d) e Nogueira (2000). Para isso, busquei as origens do Diabo na Antiguidade, que partiu da influência das religiões dualistas e dos recorrentes contatos da comunidade judaica-cristã com pensamentos estrangeiros. As religiões contrárias à cristã formaram a base da construção da demonologia,

demonstrando como o conceito de maligno, em sua origem, estava associado com o preconceito, a xenofobia, a dominação e a intolerância religiosa.

Em seguida, esclarece-se o atributo do “mal” à figura do Diabo e suas funções como oponente de Deus. O Diabo é a personificação da fonte, da origem e da essência do mal; é a figura que sustenta a perfeição do Criador. Também se introduz a função pedagógica que a Igreja criou em torno de sua existência, pregando o medo do Juízo Final como forma de manter os fiéis.

O mito do Diabo, inserido na busca pelo sentido à vida humana, é uma das principais formas de comunicação e persuasão do discurso religioso. Dessa forma, sofre constantes atualizações e transformações para moldar-se à realidade na qual está inserido. E para analisar essas mutações sofridas, fiz um breve estudo de suas representações visuais ao longo da história ocidental.

Para uma investigação sobre a imagem do Diabo, no capítulo derradeiro, utilizei como referencial Muchembled (2001), Minois (2003) e novamente Russel (1980 e 1991) e Nogueira (2000). O início do estudo data o século XIII, durante a Era medieval, quando ocorreu a súbita ascensão das representações do Juízo Final e do Inferno nas paredes das igrejas. O domínio da Igreja Católica era forte sobre o imaginário social, causando profundas influências na arte da época. O Diabo era, majoritariamente, representado como uma figura monstruosa e com características animalescas, com a finalidade de causar temor e medo a quem quer que entrasse nas igrejas.

Com o devir do Renascimento, a base do racionalismo técnico científico dos pensadores da época forneceram uma nova maneira de encarar o mundo, refletindo no processo de releitura dos artistas. Apesar nascimento da filosofia e da ciência moderna, a permanência das crenças ainda se fazia presente e atuante; o Diabo começou a apresentar características mais próximas ao do ser humano, mas ainda estava muito atrelado ao mito religioso.

O movimento cultural crucial para a mudança radical nas características visuais mais predominantes de Satã foi o Iluminismo. O espírito crítico e científico evidenciaram o ser humano e trouxeram, consequentemente, os traços de Lúcifer mais próximos desse. Sua figura sofria com as metamorfoses da sociedade capitalista em ascensão e com a crescente secularização da sociedade européia. O humanismo se mostra presente nas formas e nos seres do mal não monstruosos, mas loucos, infelizes e corruptos.

A Indústria Cultural, para fins capitalistas, apropriou-se das características míticas do Diabo. Os atributos iniciais do medo e temor passaram a ser utilizados para fins

comerciais do entretenimento, expressando Satã como uma face da natureza humana que pode ser explorada, especialmente de forma comercial.

Suas imagens na contemporaneidade passaram a ser esboçadas diante desta mudança de conceitos, e os quadrinhos são um bom exemplo comunicacional disso. O Diabo se apresenta das formas mais híbridas, deixando de estar no mundo do além para ser o cerne da humanidade. A figura do Diabo, que é conhecida e representada atualmente, é uma sombra ofuscada do imaginário cristão medieval, mas com adaptações da Indústria Cultural.

A conclusão que se chega diante do estudo do Diabo é que ele não cabe dentro de apenas uma definição. Seu conceito é amplo, mutável, adaptável a diferentes abordagens e diferentes imaginários, assim como sua imagem. O estudo da representação do imaginário social permitiu a compreensão de como os traços visuais do Diabo se tornaram diferentes. Isso porque o imaginário pode ser encarado como um conjunto de relações, acepções, ideais, costumes e modas que norteiam o modo de vida de uma ou mais comunidades, modificando suas formas de agir e de interpretar com o mundo.

## REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Editora LL Library, 2013.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito* / Joseph Campbell, com Bill Moyers; org. Betty Sue Flowers; trad. Carlos Felipe Moisés - São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAMPOS, Pedro Celso. Elementos de persuasão no discurso religioso: a comunicação por meio do mito. 1997. 155 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 1997. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/89355>>.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. Trad. J. Guinsburg e Míriam Schnaider-man. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- DE FLEUR, Melvin L; Ball-Rokeach, Sandra. *Teorias da Comunicação de Massa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- DEWEY, John. *Experiência e natureza: a arte como experiência*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem verbal*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- DUARTE, Tiago Ancelmo. *Inferno: uma ideia do espaço dos pecadores na Divina Comédia de Dante Alighieri*. MONÇÕES Revista de História da UFMS, Campo Grande: 2014.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O imaginário. Ensaio das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- ELIADE, Mircea. *The quest: History and Meaning in Religion*. Chicago. ed. 1969.
- HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. *Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro. 1ª ed. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KEYWORDS, Raymond Williams. *A Vocabulary of Culture and Society*. Londres: Fontana Press, 1988.

LINK, Luther. *O Diabo: a máscara sem rosto*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MAFFESOLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; BRANDÃO, Eli; FERRAZ, Salma; LEOPOLDO, Raphael Novaresi. *O demônio na literatura* [livro eletrônico]. Campina Grande: EDUEPB, 2012.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Até que ponto, de fato, nos comunicamos?: uma reflexão sobre o processo de individuação e formação*. São Paulo: Paulus, 2004.

MINOIS, G. *O Diabo: origem e evolução histórica*. Lisboa: Terramar, 2003.

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

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no Imaginário Cristão*. Bauru, SP: EDUSC, 2000.

PAPINI, Giovanni. *O Diabo: Apontamentos para uma futura diabolologia*. Trad. Fernando Amado. Portugal: Livros do Brasil., s/d.

RUIZ, Castor M. M. Bartolomé. *Os Paradoxos do Imaginário*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.

RUSSEL, Jeffrey Burton. *O Diabo: As Percepções do Mal da Antiguidade ao Cristianismo Primitivo*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

\_\_\_\_\_. *O Lúcifer e o Diabo na Idade Média*. São Paulo: Editora Madras, 2003.

WOODS, Richard. *Understanding Mysticism*. Image Books, 1980.