UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

Nathália Hernandes Bergantini

# *Macário* e *"La cruz del diablo"*: A caracterização da figura do diabo na literatura fantástica

São José do Rio Preto
2015

Nathália Hernandes Bergantini

# *Macário* e *"La cruz del diablo*": A caracterização da figura do diabo na literatura fantástica

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora : Profª Drª Roxana Guadalupe Herrera Álvarez

São José do Rio Preto
2015

Bergantini, Nathália Hernandes.
Macário e “La cruz del diablo” : a caracterização da figura do diabo na literatura fantástica / Nathália Hernandes Bergantini. -- São José do Rio Preto, 2015
104 f.

Orientador: Roxana Guadalupe Herrera Álvarez
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura fantástica - Séc. XIX - História e crítica. 2. Ficção fantástica - História e crítica. 3. Romantismo. 4. Azevedo, Álvares de, 1831-1852. Macário - Crítica e interpretação. 5. Bécquer, Gustavo Adolfo,1836-1870. La cruz del diablo - Crítica e interpretação. 6. Demônio. I. Herrera Álvarez, Roxana Guadalupe. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 8-344.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Nathália Hernandes Bergantini

# *Macário* e *"La cruz del diablo*": A caracterização da figura do diabo na literatura fantástica

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Profª. Drª. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Drª Maira Angélica Pandolfi
UNESP – Assis

Prof. Drª Cláudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
11 de agosto de 2015

À minha avó, Helena Alonso Hernandes.

# AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profª Drª Roxana Guadalupe Herrera Alvarez, pela incontestável competência, pela paciência, confiança e amizade que me motivaram desde o começo.

Às professoras doutoras Cláudia Maria Ceneviva Nigro e Maria Celeste Tommasello Ramos, presentes na qualificação desta dissertação, agradeço enormemente pelas contribuições neste trabalho.

Aos meus pais, Deise e Cícero, que sempre acreditaram na minha capacidade e sempre me apoiaram. Não posso esquecer aqui de citar meus avós. Meus anjos que já estão em um lugar melhor: Helena e Leontina, eu sei que vocês se sentem muito felizes por mim. Meu avô Agostinho, obrigada por ser esta pessoa maravilhosa na minha vida.

Às minhas amigas Danieli, Suelen, Ana Carla, Mônica e Amanda. Todas me ajudaram de alguma forma. Vocês me fazem ver todos os dias que a amizade verdadeira existe.

Agradeço, por fim, a todos aqueles que, de alguma maneira, foram importantes em minha trajetória até aqui.

# RESUMO

A presente dissertação de Mestrado tem como título "*Macário e "La cruz del diablo*": a caracterização da figura do diabo na literatura fantástica" e discute a forma como a figura do diabo se estabelece nas duas obras fantásticas, de autoria de Álvares de Azevedo e de Gustavo Adolfo Bécquer, respectivamente. Para estudar estas duas obras e estabelecer semelhanças e diferenças entre elas, será estudada a figura do diabo, criatura bastante utilizada em obras literárias, especialmente fantásticas; o gênero fantástico, pois ambas as obras possuem características que permitem inseri-las neste. Serão estudadas também algumas características do Romantismo, pois ambas as obras foram escritas durante este período. Outras teorias como as do conto, do teatro, da lenda e da literatura comparada serão brevemente incluídas quando necessárias para a análise das obras.

PALAVRAS CHAVE: literatura fantástica, romantismo, figura do diabo.

## *ABSTRACT*

This Masters dissertation called "*Macário e "La cruz del diablo"*: the figure of the devil's characterization in fantastic literature", discourses about the way as the figure of the devil sets in two Álvares de Azevedo and Gustavo Adolfo Becker 's literary works, respectively. To study these two literay works and find similarities and differences between them, it will be study the figure of the devil, a creature widely used in literary works, especially in fantastic literay works; fantastic literary genre, because both literay works have features which allow insert them in fantastic literay genre. It will be also studied some features of Romanticism, whereas the two literary works studied here, were written during the romantic period. Other theories such as the tale, the theater, the legend and the comparative literature, will be briefly included when necessary, for the analysis of the literay works.



KEYWORDS: fantastic literature, romanticism, the figure of the devil.

**SUMÁRIO**

**INTRODUÇÃO**..... 9
Gustavo Adolfo Bécquer, *“La cruz del diablo”*..... 10
Álvares de Azevedo, *Macário* ..... 14

1. **O FANTÁSTICO, FENÔMENO DESESTABILIZADOR DA REALIDADE** ..... 26

2.O **DIABO, FIGURA MULTIFACETADA** ..... 37
2.1. A origem do diabo ..... 37
2.2. Os nomes e a aparência do diabo ..... 41
2.3. A luta do diabo e suas “funções” ..... 47
2.4. O diabo e a literatura ..... 50

3. **GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, CONSERVADORISMO E INOVAÇÕES** ..... 53
3.1. Obras ..... 53
3.2.Lendas..... 54
3.3. O Romantismo..... 63

4. **ÁLVARES DE AZEVEDO, ENTRE INOVAÇÕES E EXCESSOS** ..... 68
4.1. Influências ..... 68
4.2. Obras ..... 70
4.3. O problema da classificação de *Macário* ..... 74

4.3.1 Puff ..... 74
4.3.2 A classificação segundo Antonio Candido ..... 75
4.3.3 Dicionário de teatro brasileiro: Temas, formas e conceitos ..... 77
4.3.4 Uma anatomia do drama – Martin Esslin ..... 78

5. **A FIGURA DO DIABO NAS OBRAS *MACÁRIO E "LA CRUZ DEL DIABLO*"** ..... 81
5.1.*"La cruz del diablo*"..... 81
5.2. *Macário* ..... 86
5.3.Uma leitura de *Macário* e *"La cruz del diablo*" com enfoque na figura do diabo e na literatura fantástica ..... 88

**CONSIDERAÇÕES FINAIS** ..... 99

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**..... 101

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação de Mestrado tem como título "*Macário* e*"La cruz del diablo*": a caracterização da figura do diabo na literatura fantástica" e discute a forma como a figura do diabo se faz presente nas duas obras fantásticas, de autoria de Álvares de Azevedo e de Gustavo Adolfo Bécquer, respectivamente. O diabo, veremos, é uma figura bastante utilizada em obras literárias, especialmente fantásticas; nestas obras será interessante notar as semelhanças e diferenças do diabo quando retratado nelas.

Para esclarecer melhor, o diabo ao qual será dado enfoque aqui é aquele criado pelas religiões cristãs. Ao longo dos séculos, este ser foi representado de tantos modos que, por vezes, nem parece se tratar da mesma criatura; sua caracterização física, inclusive, muda ao longo de sua história. Nas obras aqui citadas podemos notar isso claramente, como veremos ao longo deste trabalho.

Será de grande importância o gênero fantástico, pois ambas as obras possuem características que permitem inseri-las neste. Importante também será o Romantismo, devido ao fato de que as duas obras foram escritas durante o período que perduraram suas características, porém é igualmente importante lembrar que os escritores escreveram em épocas diferentes e também em países diferentes. Álvares de Azevedo, nascido no Brasil, participou da segunda fase desta escola literária, conhecida como "mau do século". Gustavo Adolfo Bécquer, espanhol, escreveu durante um período conhecido como pós-romântico.

A relevância desta dissertação de mestrado está em caracterizar a figura do diabo e empreender a análise de duas obras que dialogam e que fazem menção a esta figura (o diabo) de forma a, por meio do estudo de textos teóricos, estabelecer a figura do diabo dentro da Literatura, mais especificamente, dentro da Literatura Fantástica. Assim, este trabalho busca ser uma contribuição dentro dos estudos literários, mais especificamente dentro dos estudos sobre a literatura fantástica, e também uma contribuição para os estudos sobre *Macário*, publicado pela primeira vez em 1855, e *"La cruz del diablo"* (2006), conto publicado originalmente em *La crónica de ambos mundos*, em 1860. Busca-se contribuir principalmente quanto à relação existente entre as duas obras, obras tais que aparentemente nunca foram relacionadas.

A presente dissertação será dividida em cinco capítulos. O primeiro capítulo tratará do fantástico, gênero crucial para a análise das obras aqui mencionadas. O segundo capítulo será

sobre o diabo, figura presente em *Macário* e em *"La cruz del diablo"*. O capítulo três abordará algumas obras de Gustavo Adolfo Bécquer, autor de um dos textos analisados aqui. O capítulo de número quatro discorrerá principalmente sobre as obras de Álvares de Azevedo, autor de *Macário*. E o capítulo final, trará a análise de *Macário* e de *"La cruz del diablo"* e a relação existente entre as duas obras. Por fim, nas considerações finais, retomaremos alguns pontos e concluiremos nosso raciocínio.

Para que fique mais claro e compreensível, traremos aqui a biografia dos autores e o resumo das duas obras.

**Gustavo Adolfo Bécquer, *"La cruz del diablo"***

Gustavo Adolfo Bécquer nasceu em 17 de fevereiro de 1836, em Sevilha, Espanha. De acordo com Pascual Izquierdo (2006) foi batizado como Gustavo Adolfo Domínguez Bastida, Bécquer era o sobrenome de seus antepassados, uma escolha do autor para assinar suas obras. O pai do autor era um pintor, que faleceu cedo, quando Gustavo era ainda muito jovem (uma criança de cinco anos). Dessa forma, a família de Bécquer ficou em uma situação econômica bastante difícil. Em 1847 falece também sua mãe. Bécquer é então acolhido por algumas de suas tias, e passa também a frequentar a casa de sua madrinha.

Em 1854 ele vai para Madri. Por muitos anos ele passa por sérias dificuldades financeiras, vivendo em pensões, e dependendo muitas vezes da caridade de seus amigos. É célebre a paixão de Bécquer por uma moça que ele conheceu em um passeio, Júlia Espín. Por ela, ele nutriu um amor idealizado, que o inspirou em muitos de seus poemas.

Ainda de acordo com Izquierdo (2006), Bécquer chegou a ter um cargo no governo, onde ele separava o material que deveria ser censurado por este. Posteriormente, devido a uma revolução, conhecida por "La Gloriosa", perdeu seu cargo e ainda viveu exilado no sul da França. Depois, quando voltou para Madri, retornou à penúria em que vivia antes de obter seu cargo.

Pouco depois, o autor se separou da mulher com quem havia se casado; e para piorar sua situação, seu irmão, após muito tempo enfermo, veio a falecer. Depois da morte do irmão, Bécquer se reconcilia com a mulher, logo fica enfermo e também morre, aos 34 anos de idade. São seus amigos os que pagam seu funeral e se organizam para publicar suas obras.

Gustavo Adolfo Bécquer escreveu um número bastante considerável de obras durante sua curta vida. Ficou bastante famoso por sua poesia e posteriormente por seus contos, aos quais ele chamava de *leyendas* (lendas). Suas obras foram escritas em um período tardio do Romantismo e possuem muitas características desta escola literária.

*"La cruz del diablo*", conto de Bécquer analisado nesta dissertação, conta a história de uma pequena cidade que se ve aterrorizada, primeiro por um homem bastante cruel e posteriormente, por um tipo de demônio que retorna após a morte do homem.

Em resumo, temos a história do conto[1]:

*"La cruz del diablo*" se inicia em uma época mais recente, viajantes caminham próximos as covas de Bellver onde aconteceram eventos sobrenaturais, porém a maioria desses viajantes não sabe do que aconteceu ali: "Bellver é um pequeno povoado situado no sopé de uma colina, atrás da qual se veem elevar-se [...] os Pirineus". (2010, p. 173)[2].

Uma cruz é encontrada e o narrador do conto sente-se dominado por um sentimento religioso quando fita a cruz, este homem começa a rezar e então um guia o sacode pelos ombros e explica para ele que aquela cruz não é de Deus e sim do diabo: "[...] detendo meu cavalo magro, contemplava em silêncio aquela cruz, muda e simples expressão das crenças e da piedade de outros séculos". (p.174).[3]

Então, para explicar o motivo de aquela cruz ser diferente das outras o guia narra a história daquele objeto:

> [...] todos esperavam com impaciência a história da cruz do diabo, que havia sido prometida como um tipo de sobremesa para o simples jantar que acabáramos de consumir, quando nosso guia tossiu duas vezes, tomou um último trago de vinho, limpou a boca com o lado contrário da mão e começou deste modo. (2010, p. 177)[4]

---

[1] Todas as traduções do espanhol para o português serão feitas por nós. Nas demais traduções, constará o nome do tradutor nas referências bibliográficas.

[2] Bellver es una pequeña población situada a la falda de una colina, por detrás de la cual se ven elevarse [...] los Pirineos. (2010, p. 173)

[3] [...] deteniendo mi escuálida cabalgadura, contemplaba en silencio aquella cruz, muda y sencilla expresión de las creencias y la piedad de otros siglos. (2010, p. 174)

[4] [...] todos esperaban con impaciencia la historia de La cruz del diablo, que a guisa de postres de la frugal cena que acabábamos de consumir se nos había prometido, cuando nuestro guía tosió por dos veces, se echó al coleto de un último trago de vino, limpióse con el revés de la mano la boca y comenzó de este modo. (2010, p. 177)

Ele conta que há muitos anos havia um senhor feudal, o senhor de Segre, famoso por sua armadura e sua crueldade, que possuía muitas terras naquela região. Um dia, para alegria geral do povoado próximo, ele foi embora para uma cruzada:

> Sabendo que os cristãos de outras poderosas nações se prestavam a partir juntos em uma formidável armada a um país maravilhoso para conquistar o sepulcro de Nosso Senhor Jesus Cristo, que os mouros tinham em seu poder, ele se determinou a marchar com eles. (2010, p. 179).[5]

Depois de três anos da partida do senhor, as pessoas começam a falar do terrível homem como se já pertencesse a um passado remoto, acreditando que ele jamais voltaria. Porém, em um dia ou noite, ele reaparece:

> [...] as mães assustavam seus pequeninos incorrigíveis ou chorões dizendo-lhes: «Lá vem o senhor de Segre!», quando não sei se um dia ou se uma noite, se caído do céu ou abortado das profundezas, o temido senhor apareceu efetivamente e, como costuma se dizer, em carne e osso [...] (2010, p. 179, 180).[6]

O temível senhor retorna pior, matando aldeões e assim causando terror por onde passa, além disso traz com ele outros bandidos, tão desalmados quanto ele. Tentam livrar-se dele apelando para a autoridade do rei, mas nem isso o cruel homem respeita. Os moradores do lugar, depois de uma luta sangrenta, acabam matando o terrível senhor:

---

[5] Sabiendo que los cristianos de otras poderosas naciones se aprestaban a partir juntos en una formidable armada a un país maravilloso para conquistar el sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo, que los moros tenían en su poder, se determinó a marchar en su seguimiento. (2010, p. 179).

[6] [...] las madres asustaban a los pequeñuelos incorregibles o llorones diciéndoles: «¡Que viene el señor de Segre!», cuando he aquí que no sé si un día o una noche, si caído del cielo o abortado de los profundos, el temido señor apareció efectivamente y, como suele decirse, en carne y hueso [...]. (2010, p. 179, 180).

> Esta começou terrível e sangrenta. Lutavam com todas as armas, em todos os lugares e em todas as horas, com a espada e o fogo, na montanha e na planície, de dia e durante a noite [...] Por fim, triunfou a causa da justiça. (2010, p. 180).[7]

O tempo passa, os aldeões continuam suas vidas, ainda que não possam esquecer-se do cruel senhor. Mas, em uma noite começaram a ver misteriosas luzes pelo castelo abandonado do maldoso senhor, apareciam animais e homens mortos e outras coisas pavorosas. Então, logo não restaram dúvidas: um grupo de bandidos havia se instalado no castelo do antigo senhor, conseguem capturar um desses bandidos, que antes de morrer, narra uma história terrível, a verdade é que seguiam um senhor a quem nunca haviam visto sequer o rosto, além disso, nada podia ferir o tal senhor:

> Jamais se separa de suas armas nem abaixa a viseira de seu capacete depois da vitória [...] As espadas que o ferem se afundam entre as peças de sua armadura, e nem lhe causam a morte nem saem tingidas de sangue [...] Entre nós, uns acreditam que é um extravagante; outros, um nobre arruinado, que por um resto de pudor cobre o rosto, e não falta quem se encontre convencido de que é o mesmo o diabo em pessoa. (2010, p. 185)[8]

Esse estranho chefe dos malfeitores usava a armadura e as armas do antigo senhor feudal, e parecia pertencer ao domínio do sobrenatural. Capturam o estranho chefe dos bandidos e pretendem condená-lo por seus crimes, mas ele não tira sua viseira quando ordenado. Acabam por descobrir que dentro da armadura não havia nada, a habitava um ser invisível: um demônio ou o próprio diabo:

---

[7] Ésta comenzó terrible y sangrienta. Se peleaba con todas armas, en todos sitios y a todas horas, con la espada y el fuego, en la montaña y en la llanura, en el día y durante la noche [...] Al cabo, triunfó la causa de la justicia. (2010, p. 180)

[8] Jamás se desnuda de sus armas ni abate la visera de su casco después de la victoria [...] Las espadas que le hieren se hunden entre las piezas de su armadura, y ni le causan la muerte ni se retiran teñidas en sangre [...] Entre nosotros, unos le creen un extravagente; otros, un noble arruinado, que por un resto de pudor se tapa la cara, y no falta quien se encuentra convencido de que es el mismo diablo en persona. (2010, p. 185)

> O capacete, cuja viseira de ferro se via em parte levantada até a frente, em parte caída sobre a brilhante gola de aço, estava vazio. Quando, passado já o primeiro momento de terror, quiseram tocá-lo, a armadura estremeceu ligeiramente e, descompondo-se em peças, caiu no chão com um barulho estranho. (2010, p.189).[9]

Após muita luta, que envolveu muito esforço e fé de todos, e com a ajuda de um ermitão que vivia por ali, o povoado consegue transformar a armadura em uma cruz:

> O constante trabalho, a fé, as orações e a água benta conseguiram, por último, vencer o espírito infernal, e a armadura se transformou em uma cruz. Essa cruz é a que hoje vocês viram, e na qual se encontra sujeito o diabo, que lhe empresta seu nome. (2010, p. 193).[10]

Esta cruz fica conhecida como a cruz do diabo, e assim é explicado o motivo de ela não ser de Deus, e por conseguinte, o motivo desta cruz não ser destinada a orações e à fé dos cristãos.

**Álvares de Azevedo, *Macário***

De acordo com Hildon Rocha, na apresentação de *Macário* (1987), Manuel Antônio Álvares de Azevedo (São Paulo SP 12/Set/1831 - Rio de Janeiro RJ 25/ abril/1852) filho de Inácio Manuel Álvares de Azevedo e Maria Luísa Mota Azevedo, mudou-se aos dois anos para o Rio de Janeiro, onde passou a infância. Iniciou os estudos em um colégio de Niterói, onde foi tido como incapaz para a aprendizagem; transferiu-se então, em 1840, para o colégio do professor

[9] El casco, cuya férrea visera se veía en parte levantada hasta la frente, en parte caída sobre la brillante gola de acero, estaba vacío. Cuando, pasado ya el primer momento de terror, quisieron tocarle, la armadura se estremeció ligeramente y, descomponiéndose en piezas, cayó al suelo con un ruido extraño. (2010, p. 189).

[10] El constante trabajo, la fe, las oraciones y el agua bendita consiguieron, por último, vencer al espíritu infernal, y la armadura se convirtió en una cruz. Esa cruz es la que hoy habéis visto, y a la cual se encuentra sujeto el diablo, que le presta su nombre. (2010, p. 193).

Stoll (Rio de Janeiro), causando espanto neste devido a sua inteligência. Em 1841, já falava inglês, latim e francês. Em 1846 concluiu o sexto ano com menção honrosa, tornando-se bacharel em letras no Colégio Pedro II. No ano seguinte, mudou-se para São Paulo e matriculou-se na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Não terminou o curso de Direito. E em 1852, tuberculoso, ao passear a cavalo durante as férias pelos arredores de sua fazenda, em Itaboraí, sofreu uma queda, que resultou em um tumor na fossa ilíaca. Em 25 de abril de 1852, depois de receber a extrema-unção, pronunciou suas últimas palavras, que foram dirigidas ao pai: "Que fatalidade, meu pai!".

Álvares de Azevedo foi contra muitos ideais do Romantismo brasileiro. Segundo Cilaine Alves (1998) ele rompeu com as tendências vigentes, que eram as dos primeiros autores românticos. Azevedo, ao contrário dos primeiros, não trouxe em sua obra o nacionalismo e indianismo, em realidade, ele tentou inovar em sua escrita, ainda que recebesse muitas influências europeias. Álvares de Azevedo criticou bastante a visão simplista de que a literatura brasileira era resultado de uma combinação artificial entre indianismo e exotismo. De acordo com Maira Angélica Pandolfi (2006), em sua tese de doutorado:

> Destaca-se no contexto supracitado, a posição excepcional ocupada pelo poeta Álvares de Azevedo na contramão do pensamento crítico oficial, combatendo veementemente a idéia dominante de que a literatura brasileira resultava da combinação artificial entre indianismo e exotismo. Por isso, ironiza em Macário a plêiade de Gonçalves Dias ao mencionar que "nas margens e nas águas do Amazonas e do Orenoco há mais mosquitos e sezões do que inspiração" (AZEVEDO, 2000, p. 550), revelando uma atitude crítica de tendência universalista e questionando alguns lugares-comuns da poesia romântica, cujo eco se faria perceber mais tarde quando Machado de Assis (1873) colocaria em dúvida, em seu "Instinto de Nacionalidade", a consolidação das bases que iriam constituir a literatura brasileira. (p. 67)

Como notamos na citação acima, o escritor chega mesmo a fazer uma crítica sobre o assunto em *Macário*, o que revela, como coloca Pandolfi (2006) uma atitude crítica que questionava alguns lugares-comuns da poesia romântica.

Suas principais obras são: *Lira dos Vinte Anos*, *Poesias Diversas*, *O Poema do Frade*, *O Conde Lopo*, *Noite na Taverna* e *Macário*. Embora toda a sua obra tenha sido publicada postumamente (incluindo a *Lira dos Vinte Anos*, única preparada em vida), Álvares de Azevedo é um dos nomes mais representativos da chamada segunda geração do Romantismo brasileiro.

Em grande parte por fazer parte da segunda geração, criaram-se lendas sobre seu estilo de vida, impulsionadas também pelo fim trágico. Pandolfi (2006) destaca o fato, que não envolveu apenas Álvares de Azevedo:

> Dentre as características da chamada segunda geração romântica, está o fato de integrar poetas nascidos ao redor de 1830 e de ser formada por poetas-estudantes. A vida desses poetas está marcada pelo destino trágico de morrer jovem, em geral, vitimados pela tuberculose e pela sífilis. Adotaram, real ou fictício, um estilo byroniano, tanto na vida como na obra, o que lhes valeu uma série de lendas que, muitas vezes, tinham pouca ou nenhuma correspondência com a vida real de cada um. (p. 62,63)

Álvares de Azevedo se encaixa neste perfil: estudante, falecido precocemente, influenciado por Byron. Os escritores da segunda geração do romantismo eram vistos, muitas vezes, como boêmios e de moral duvidosa. Candido (1969) lembra que Álvares de Azevedo era um adolescente, e que para ele o mundo dos sonhos e da fantasia tornava-se mais real que a própria realidade; e ele esclarece que não importa se o escritor foi bem comportado ou devasso, isso não tem a ver com o que escreveu, não é importante para sua obra.

A obra *Macário* (1987), analisada aqui e publicada postumamente, tem como temática principal a relação entre duas personagens: Macário (personagem principal) e Satan; é escrita em forma de peça teatral, ainda que seja bastante problemático classificá-la como tal. *Macário* é dividida em dois episódios. Dentro destes episódios existe o que podemos chamar de cenas, porém estas não são numeradas. Percebemos a mudança de cena de acordo com a mudança de cenário ou de personagens. Além dos dois episódios temos um tipo de introdução à obra, intitulada *Puff*.

De acordo com *Presença da Literatura Brasileira* (1964), volumes I e II de Antonio Candido e José Aderaldo Castello, em *Macário (*1987):

> [...] abundam as criações feitas para não serem representadas, em verso ou em prosa, ou mistura de prosa e verso, da mais audaciosa concepção em que avultam excessos de sentimentalismo e de imaginação, oscilando do sublime ao demoníaco, do normal ao mórbido e macabro. É o modelo dramático cujo modelo é oferecido por Byron, e que não apresenta a exata estrutura de uma peça de teatro. Álvares de Azevedo daria entre nós, com Macário, o melhor exemplo dele. (p. 252)

Assim, em *Macário* temos mistura de prosa e verso, e também excessos de imaginação e sentimentos, e não apresenta estrutura de peça teatral, é um tipo de inovação que Álvares de Azevedo faz, inspirado também por modelos de Byron. No primeiro episódio, segundo Antonio Candido (1989):

> A ação desta primeira parte decorre toda à noite, salvo a breve cena final, e é organizada em cinco cenas [...] vivas e bem construídas, distribuindo em réplicas curtas, não raro humorísticas, um debate moral e psicológico muito denso, desenvolvido com excelente articulação. (p. 11)

O Primeiro Episódio do drama *Macário* (1987), relata uma viagem feita por um jovem estudante, rumo à cidade na qual ele irá estudar (provavelmente São Paulo):

> Primeiro episódio
> Numa estalagem da estrada
> MACÁRIO (falando para fora)
> Olá, mulher da venda! Ponham-me na sala uma garrafa de vinho, façam-me a cama e mandem-me ceia: palavra de honra que estou com fome! Dêem alguma ponta de charuto ao burro que está suado como um frade bêbado! Sobretudo não esqueçam o vinho! (p. 67)

Percebemos logo como Macário é grosseiro, isso se traduz neste trecho pela forma pouco cortês que se dirige às demais personagens. Além disso, logo percebemos que o estudante Macário é ultrarromântico, cético, irônico, além de desencantado, o que culmina em um encontro, numa estalagem de beira da estrada, com um Desconhecido, com quem fala sobre o amor, sobre aquilo que idealiza e o que é real (para ele decepcionante). O Desconhecido depois de uma longa conversa com Macário acaba se revelando como o próprio diabo:

> O DESCONHECIDO
> Admira-me uma coisa. Tens vinte anos: deverias ser puro como um anjo e és devasso como um cônego!
> MACÁRIO

> Não é que eu não voltasse meus sonhos para o céu. A cisterna também abre seus lábios para Deus, e pede-lhe uma água pura e o mais das vezes só tem lodo. Palavra de honra que às vezes quero fazer-me frade. (1987, p. 84).

Satan deixa claro que considera Macário uma vítima ideal para seus intentos, classificando-o como devasso, percebemos neste trecho também, uma visão pouco favorável sobre a religião católica, característica de alguns escritores românticos, principalmente os da segunda geração. Isso ocorre quando Satan classifica os cônegos como devassos. Posteriormente, temos Satan confessando quem realmente é:

> O DESCONHECIDO
> E o teu nome?
> MACÁRIO
> Macário. Se não fosse enjeitado, dir-te-ia o nome de meu pai e o de minha mãe. Era de certo alguma libertina. Meu pai, pelo que penso, era padre ou fidalgo.
> O DESCONHECIDO
> Eu sou o diabo. Boa-noite, Macário.
> MACÁRIO
> Boa-noite, Satan. (Deita-se. O Desconhecido sai). O diabo! uma boa fortuna! Há dez anos que eu ando para encontrar esse patife! Desta vez agarrei-o pela cauda! A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles ... Olá, Satan! (1987, p. 85-86)

Novamente vemos o lado irônico de Macário, ele simplesmente caçoa do fato de que conheceu o diabo e se refere a um exemplo clássico deste tipo de relação, aquela presente em Fausto, famoso principalmente na obra de Goethe. Na cena seguinte Macário e Satan estão a caminho de uma cidade (São Paulo). Os dois continuam conversando, nesta parte o amor é reduzido a algo degradante e a ironia e o tédio predominam:

> MACÁRIO
> Tenho ânsia de lá chegar. É bonita?
> SATAN (boceja )
> Ah! é divertida.
> MACÁRIO
> Por acaso também há mulheres ali?
> SATAN
> Mulheres, padres, soldados e estudantes. As mulheres são mulheres, os padres são soldados, os soldados são padres, e os estudantes são estudantes: para falar mais claro: as mulheres são lascivas, os padres dissolutos, os soldados ébrios, os

> estudantes vadios. Isto salvo honrosas exceções, por exemplo, de amanhã em diante, tu.
> MACÁRIO
> Esta cidade deveria ter o teu nome.
> SATAN
> Tem o de um santo: é quase o mesmo. Não é o hábito que faz o monge. Demais, essa terra é devassa como uma cidade [...] É a monotonia do tédio. Até as calçadas! (1987, p. 88-89)

E novamente temos uma forma diferente de encarar o cristianismo, demônios e santos são colocados na mesma categoria. Era característica desta fase do Romantismo criticar a religião, buscando romper com padrões estabelecidos, um destes padrões, talvez o mais forte, era a religião, representada no Brasil da época principalmente pela igreja católica.

A terceira cena ocorre na casa de Satan, já na cidade, na qual o amor é retratado como algo frágil. Na cena seguinte, o cenário é um cemitério, lugar em que o diabo leva Macário, onde este mergulha em um sonho amaldiçoado, proporcionado por Satan:

> SATAN
> Vamos pois. Dá-me tua mão. Está fria como a de um defunto! Dentro em alguns momentos estaremos longe daqui. Dormirás esta noite um sono bem profundo.
> MACÁRIO
> O da morte?
> SATAN
> Fundo como o do morto: mas acordarás, e amanhã lembrarás sonhos como um ébrio nunca vislumbrou. (1987, p. 101,102)

Com a promessa de que acordará, Macário dorme o sono proporcionado por Satan, que é, logo percebemos, um sono terrível, povoado de sonhos dignos do inferno, uma mostra de que Satan tinha um lado maligno:

> SATAN
> Acorda!
> MACÁRIO (estremece)
> Ah! pensei nunca mais acordar! Que sono profundo!
> SATAN
> Divertiste muito à noite, não?
> MACÁRIO
> É horrível! horrível!
> [...]

> SATAN
> Era pois muito medonho o que vias? Levanta-te daí.
> MACÁRIO
> Não posso: quebrou-se meu corpo entre os braços do pesadelo. Não posso. (1987, p. 102, 103)

Macário se vê aterrorizado pelos sonhos e pela maldade e indiferença de Satan, que parecia saber muito bem o sonho que proporcionaria ao amigo, fazendo mal a este de propósito, tanto que ele ri da desgraça de Macário:

> SATAN (ri-se):
> Ah! ah! ah!
> MACÁRIO
> Satan! Satan! Que ai era aquele?
> SATAN
> Queres muito sabê-lo?
> MACÁRIO
> Sim! pelo inferno ou pelo céu!
> SATAN
> É o último suspiro de uma mulher que morreu, é a última oração de uma alma que se apagou no nada.
> MACÁRIO
> E de quem é esse suspiro? por quem é essa oração?
> SATAN
> De certo que não é por mim ... Insensato, não adivinhas que essa voz é a de tua mãe, que essa oração era por ti?
> MACÁRIO
> Minha mãe! minha mãe!
> [...]
> MACÁRIO
> Vai-te, vai-te; Satan! Em nome de Deus! em nome de minha mãe! eu te digo: - Vai-te!
> SATAN (desaparecendo)
> É por pouco tempo. Amanhã me chamarás. Quando me quiseres é fácil chamar-me. Deita-te no chão com as costas para o céu; põe a Mão esquerda no coração; com a direita bate cinco vezes no chão, e murmura- Satan!. (1987, p. 107-109)

Percebendo a faceta maldosa de Satan, Macário o manda embora. A última e também breve cena do Primeiro Episódio acontece com Macário novamente na estalagem. O jovem já não sabe se o seu encontro com o diabo foi ilusão ou realidade, e acaba por acreditar que tudo não passara de um sonho. Porém, ocorre uma confirmação dos fatos sobrenaturais:

> A estalagem do caminho (do princípio). As janelas fechadas. Batem à porta.
> MACÁRIO (acordando)
> Que sonho! Foi um sonho... Satan! Qual Satan! Aqui estão as minhas botas, ali está o meu ponche... A ceia está intacta na mesa! Minha garrafa vazia do mesmo modo! Contudo eu sou capaz de jurar que não sonhei! Olá mulher da venda! (1987, p. 109)

No fragmento acima Macário realmente acredita que sonhou, mas logo descobre, no fragmento abaixo, a aterradora verdade:

> A MULHER (espantada, benzendo-se):
> Não, senhor! não ouvi nada... O burro está amarrado na baia. Comeu uma quarta de milho...
> MACÁRIO (chega à janela):
> Como! Não choveu a cântaros esta noite? É singular! Eu era capaz de jurar que cheguei até a cidade, antes de meia-noite!
> A MULHER (benzendo-se):
> Se não foi por artes do diabo, o senhor estava sonhando.
> MACÁRIO
> O diabo! (Dá uma gargalhada à força.) Ora, sou um pateta! Qual diabo, nem meio diabo! Dormi comendo, e sonhei nestas asneiras! Mas que vejo! (Olhando para o chão) Não vês?
> A MULHER
> O que é? Ai! ai! uns sinais de queimado aí pelo chão Cruz! Cruz! minha Nossa Senhora de S. Bernardo!.. É um trilho de um pé...
> MACÁRIO
> Tal e qual um pé!...
> A MULHER
> Um pé de cabra ...um trilho queimado...Foi o pé do diabo! o diabo andou por aqui!". (1987, p. 111,112)

Posteriormente, no Segundo Episódio, nota-se uma grande mudança, não existe mais o dinamismo que se viu no Primeiro Episódio. Temos uma nova personagem com quem Macário dialoga bastante e que é responsável por falas muito extensas, o que exatamente quebra com o dinamismo que havia no Primeiro Episódio. Segundo Antonio Candido (1989):

> A segunda parte do *Macário* pode ser chamada de "o momento de Penseroso" (novo personagem, de cunho angélico em oposição ao demônio) e é inferior sob

> todos os pontos de vista, a começar pela composição desarticulada em dez cenas sem nexo, duas das quais desprovidas da indicação de lugar. (p. 13)

No episódio, passado na Itália, há a predominância de dois temas: amor sentimental e puro encarnado pela personagem Penseroso que debate muito com Macário, um Macário cínico, que não acredita no amor de que fala Penseroso e a discussão sobre literatura, que segundo Candido (1989) acaba agravando o cunho pouco teatral de *Macário*. Também temos a presença do diabo, que continua interessado em Macário e que revela ao final possuir a alma deste.

> MACÁRIO (passando)
> Penseroso! Boa noite, Penseroso! Que imaginas tão melancólico?
> PENSEROSO
> Boa noite, Macário. Onde vais tão sombrio?
> MACÁRIO (sombrio)
> Vou morrer.
> PENSEROSO
> Eu sonhava em amor!". (1987, p. 116, 117)

Percebemos neste trecho a binomia entre Macário e Penseroso, um quer morrer o outro sonha com o amor.

> Numa sala
> *Sobre a mesa livros de estado. PENSEROSO encostado na mesa. MACÁRIO fumando.*
> PENSEROSO
> Li o livro que me deste, Macário. Li-o avidamente. Parece que no coração humano há um instinto que o leva à dor como o corvo ao cadáver. Aquele poema é frio como um cadáver. É um copo de veneno. Se aquele livro não é um jogo de imaginação, se o ceticismo ali não é máscara de comédia, a alma daquele homem é daquelas mortas em vida, onde a mão do vagabundo podia semear sem susto as flores inodoras da morte.
> MACÁRIO
> E o ceticismo não tem a sua poesia?... O que é a poesia, Penseroso? não é porventura essa comoção íntima de nossa alma com tudo que nos move as fibras mais íntimas, com tudo que é belo e doloroso?... A poesia será só a luz da manhã cintilando na areia, no orvalho, nas águas, nas flores, levantando-se virgem sobre um leito de nuvens de amor, e de esperança? [...] Assim como se cobre de capelas de flores a cruz de uma cova abandonada, por que não derramar os goivos da morte no cemitério das ilusões da vida? A natureza é um concerto cuja harmonia só Deus entende, porque só ele Ouve a música que todos os peitos exalam. Só ele combina o canto do corvo e o trinar do pintassilgo, as nênias do rouxinol e o uivar

> da fera noturna, o canto de amor da virgem na noite do noivado, e o canto de morte que na casa junta arqueja na garganta de um moribundo. Não maldigas a voz rouca do corvo -ele canta na impureza um poema desconhecido, poema de sangue e dores peregrinantes como a do bengali é de amor e ventura! Fora loucura pedir vibrações a uma harpa sem cordas, beijos à donzela que morreu- fogo a uma lâmpada que se apaga. Não peças esperanças ao homem que descrê e desespera. (1987, p. 130, 131)

Já aqui temos uma longa discussão sobre literatura, Macário defende o ceticismo, e os temas tristes e pessimistas. É este tipo de trecho que deixa claro o quanto o segundo episódio perde em dinamismo.

> PENSEROSO
> Não crer! e tão moço! Tenho pena de ti.
> MACÁRIO
> Crer? e no que? No Deus desses sacerdotes devassos? [...] Crer no Deus em que eles mesmos não crêem, que esses ébrios profanam até do alto da tribuna sagrada? (*Macário,* p. 136)

No trecho acima, temos novamente o que parece ser uma crítica à religião católica, para Macário os sacerdotes são devassos e ébrios. No final de *Macário* (1987), com a morte de Penseroso, temos uma reaproximação entre Satan e Macário. Segundo Antonio Candido (1989):

> Penseroso, puro, sonhador, morre simbolicamente, e Macário, depois de um momento de revolta, acamarada-se de novo com Satan, que é o anti-Penseroso, enquanto o próprio Macário é a frágil síntese de ambos, encarnando a suprema "binomia" do bem em face do mal, das forças que arrastam para os impulsos "inferiores" e das que resistem a elas. (p.14)

E, nesta parte, temos a última cena de *Macário* (1987), onde temos um final um tanto inacabado, pois a última fala é de Macário, que pede silêncio ao diabo (escutam uma orgia); segundo Cândido (1989), *Macário* pode ter uma continuação em *Noite na taverna* (obra do mesmo autor, porém escrita como narrativa), que conta a história de alguns homens de moral duvidosa; assim *Macário* teria uma continuação, o que explicaria o final um tanto abrupto, porém, não há como termos certeza disto, já que Álvares de Azevedo morreu antes de publicar suas obras:

À porta de uma taverna. MACÁRIO vai saindo e encontra SATAN
SATAN
Onde vais?
MACÁRIO
Sempre tu, maldito!
SATAN
Onde vais? Sabes de Penseroso?
MACÁRIO
Vou ter com ele.
SATAN
Vai, doido, vai! que chegarás tarde! Penseroso morreu.
MACÁRIO
Mataram-no!
SATAN
Matou-se.
MACÁRIO
Bem.
SATAN
Vem comigo.
MACÁRIO
Vai-te.
[...]
SATAN
Abrir a alma ao desespero é dá-la a Satan. Tu és meu. Marquei-te na fronte com meu dedo. Não te perco de vista. Assim te guardarei melhor. Ouvirás mais facilmente minha voz partindo de tua carne que entrando pelos teus ouvidos.
Uma rua
MACÁRIO e SATAN *de braços dados.*
SATAN
Estás ébrio? Cambaleias.
MACÁRIO
Onde me levas?
SATAN
A uma orgia. Vais ler uma página da vida cheia de sangue e de vinho - que importa?
MACÁRIO
É aqui, não? Ouço vociferar a saturnal lá dentro.
SATAN
Paremos aqui. Espia nessa janela.
MACÁRIO
Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas ... Que noite!
SATAN
Que vida! não é assim? Pois bem! escuta, Macário. Há homens para quem essa vida é mais suave que a outra. O vinho é como o ópio, é o Letes do esquecimento... A embriaguez é como a morte. . .
MACÁRIO
Cala-te. Ouçamos. (1987, p. 152, 153, 154, 155)

Macário, sem Penseroso que morreu, volta a sentir simpatía por Satan. Os dois terminam a peça juntos, observando o que seria provavelmente uma orgia.

Concluímos assim as apresentações das obras e dos autores e passaremos aos capítulos teóricos, para posteriormente nos lançarmos à análise das obras.

## CAPÍTULO 1: O FANTÁSTICO, FENÔMENO DESESTABILIZADOR DA REALIDADE

Para o estudo e análise comparativa das obras *Macário* e *"La cruz del diablo"* o fantástico é de suma importância, pois as obras podem ser inseridas como pertencentes a este gênero. Nas obras literárias em questão temos presente o sobrenatural inserido em um mundo que é aquele conhecido como nosso. Faz-se importante deixar logo claro o que se entende por sobrenatural e por fantástico, o que diferencia os dois. Na verdade, o sobrenatural é uma ferramenta que o fantástico utiliza para chegar ao efeito que deseja. Logo, nos relatos fantásticos temos a presença do sobrenatural, pois é este que causará a inquietação e o medo que o fantástico busca causar em seus leitores. O sobrenatural por si só não é fantástico, mas o fantástico depende do sobrenatural, pois, utliza-o em seus textos.

O fantástico, portanto, se estabelece a partir de um acontecimento inexplicável ocorrendo em um mundo que imita perfeitamente aquele habitado por nós. Tanto na peça teatral de Álvares de Azevedo quanto no conto de Gustavo Adolfo Bécquer temos a presença do diabo, figura desestabilizadora daquilo que entendemos como mundo real; ou seja, temos um efeito de medo e insegurança causados pelo fantástico.

É obvio que apesar da crença religiosa que muitos possuem da existência do diabo, tê-lo fisicamente presente em nosso mundo causaria um enorme choque e um terrível temor; em *"La cruz del diablo"* o diabo comete terríveis crimes, vestido em uma armadura; em *Macário* o diabo tenta um jovem a todo momento, deixando evidente que quer a alma deste; são histórias fantásticas, pois nelas o nosso mundo pode ser invadido por elementos sobrenaturais, coloca-se em xeque todo o mundo seguro ao qual julgamos pertencer.

David Roas (2001), escritor e teórico espanhol, explica esta insegurança causada pelo fantástico. Segundo ele, o fantástico seria "um fenômeno transtornador da estabilidade", um fenômeno que nos faz perder a nossa segurança diante do mundo real. O fantástico coloca o leitor de frente com o desconhecido, com o que conhecemos como sobrenatural. É neste momento que este leitor passará a se interrogar sobre o que é possível ou não e desta forma sentirá insegurança, pois o conhecido por ele como mundo real foi questionado. Neste momento o leitor se coloca no lugar da personagem e se pergunta o que faria em uma situação tão fora do que conhece por comum; é normal ele perder a segurança que tinha sobre o mundo ao encarar algo sobrenatural.

Em *Macário*, o jovem Macário fica surpreendido ao descobrir que o demônio existe realmente e que ele não sofreu uma alucinação. O povoado invadido pelo diabo em *"La cruz del diablo"* também sofre um choque ao descobrir que dentro de uma armadura não há um ser com um corpo físico, mas sim um ser maléfico, encarado pelos aldeões como o próprio diabo. Em nenhuma das obras os acontecimentos são encarados com naturalidade, e sim com medo e perplexidade, características do fantástico.

Desta forma, o fantástico mostra-se bastante abrangente; é fantástico aquele acontecimento sobrenatural que se passa no mundo que conhecemos por real, evento este que não pode ser explicado racionalmente. Segundo ROAS (2001):

> Ao contrário, minha definição inclui tanto os relatos nos quais a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, como aqueles nos quais a ambiguidade é irresolúvel, visto que todos defendem uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, além disso, a impossibilidade de explicar isso de forma compreensível. (p.18).[11]

Desta maneira, caracteriza-se como fantástico todo o texto no qual ocorre uma invasão do sobrenatural ao que está estabelecido como mundo real, a partir do momento em que temos essa quebra com as leis do mundo conhecido, estabelece-se o fantástico. Além disso, não podemos explicar esses acontecimentos, pois eles pertencem a um domínio que desconhecemos: o sobrenatural. Por isso, não conseguimos compreendê-los racionalmente e tudo aquilo que nos foge à compreensão nos causa medo.

Inicialmente, em um relato fantástico, temos o nosso mundo, porém este mundo é assaltado por um acontecimento inexplicável, e mesmo impossível. Podemos pensar no impossível como algo que nunca aconteceu antes, ou que aconteceu, mas não foi comprovado. Esse acontecimento que rompe com o real, destrói as certezas traçadas por nós em nosso mundo. Instala-se então uma instabilidade geradora de inquietação, perplexidade e mesmo medo, pois estamos seguros em um mundo que conhecemos e sabemos como funciona. Como bem coloca Roas (2011):

---

[11] Por contra, mi definición incluye tanto los relatos en los que la evidencia de lo fantástico no está sujeta a discusión, como aquellos en los que la ambiguedad es irresoluble, puesto que todos plantean una misma idea: la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable. (p.18).

> Porque o relato fantástico substitui a familiaridade pelo estranho, nos situa inicialmente em um mundo cotidiano, normal (o nosso), que imediatamente é assaltado por um fenômeno impossível –e como tal, incompreensível– que subverte os códigos –as certezas- que traçamos para compreender a realidade. Em suma, destrói nossa concepção do que é real e nos instala na instabilidade e, assim, em absoluta inquietude. (p. 14).[12]

Destruir o que entendemos por real nos transporta para uma inquietante instabilidade, o real ou aquilo aceito como real por nós traz consigo uma enorme sensação de segurança. É exatamente essa segurança que o fantástico nos faz perder frente a um fenômeno que destrói completamente as certezas que julgávamos ter.

O que compreendemos como fantástico hoje se originou no século XVIII, segundo Roas (2002), foi no romance gótico que o fantástico se manifestou pela primeira vez: "Nascido na Inglaterra na metade do século XVIII, o romance gótico foi a primeira forma em que se manifestou o gênero fantástico". (ROAS, 2002, p. 8)[13]. É possível notar que gótico e fantástico têm em comum histórias com temáticas sobrenaturais, assim é bastante compreensível que o fantástico tenha se manifestado inicialmente em um relato gótico. É importante esclarecer, porém, que estes gêneros possuem diferenças importantes, no gótico, por exemplo, existe o fascínio por temas grotescos e por ambientes sombrios.

O fantástico é um gênero que ganhou bastante espaço desde seu surgimento e principalmente nas últimas décadas, tem sobrevivido e se reinventado até os dias atuais: "O gosto pela literatura fantástica seguiu crescendo à medida que avançava o século XIX, tanto no que se refere à publicação de obras de autores espanhóis quanto de traduções". (ROAS, 2002, p.15).[14]

---

[12] Porque el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos situa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible– y como tal, incomprensible– que subvierte los códigos –las certezas– que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en absoluta inquietud. (p. 14).

[13] Nacida en la Inglaterra de mediados del siglo XVIII, la novela gótica fue la primera forma en que se manifestó el género fantástico. (p. 8).

[14] El gusto por la literatura fantástica siguió creciendo a medida que avanzaba el siglo XIX, tanto en lo que se refiere a la publicación de obras de autores españoles como de traducciones. (p. 15).

Foi também muito importante para o fantástico a escola literária conhecida como Romantismo, no sentido de que o gênero fantástico encontrava-se bastante presente em obras românticas. De acordo com Rodrigues (1988):

> O imaginário transposto para a literatura chama a atenção para os elementos inquietantes e inexplicáveis ao nível de uma lógica racional. É importante observar que na literatura fantástica (séculos XVIII e XIX) o sobrenatural é de natureza humana, nunca teológica. O diabo, que passa a ser tema constante na literatura, é laicizado, a contaminação da realidade pelo sonho engendra novas histórias, a existência do duplo, e mais: o magnetismo, o hipnotismo são usados para explicar experiências, a viagem no tempo (o salto no tempo), a catalepsia, a volta dos mortos, as desordens mentais, as perversões, etc. Todos são temas antropocêntricos. (p. 27 e 28)

Na literatura, depois de toda a valorização do real, o Romantismo marca a volta destes elementos inquietantes e inexplicáveis. O sobrenatural vem encarnado no diabo, nas viagens no tempo, na existência do duplo, de acordo com Roas (2002). E é nessa época que temos o nascimento do fantástico, que coloca o sobrenatural diretamente em choque com a realidade, é importante compreendermos que o sobrenatural se insere como uma característica do fantástico. Também nesta época, em um período pós-romântico, houve o aparecimento de relatos fantásticos baseados em lendas, conhecidos como "relatos fantásticos legendários". Sobre estes relatos escreve Roas na introdução de *El castillo del espectro*, uma coletânea de relatos fantásticos:

> A segunda história da antologia, "O castelo do espectro", de Engenio de Uchoa, publicado na revista El Artista em 1835, é um exemplo perfeito de relato fantástico lendário. Com este termo identifico aqueles contos fantásticos que desenvolvem uma lenda tradicional ou que imitam este gênero popular, intensificando seu componente sobrenatural (em detrimento do tradicional valor religioso ou moral) para transformá-la em um verdadeiro conto de terror. (p. 12).[15]

[15] El segundo relato de la antología, "El castillo del espectro", de Eugenio de Uchoa, publicado en la revista *El Artista* en 1835, es un perfecto ejemplo de relato fantástico legendario. Con dicho término identifico aquellos cuentos fantásticos que desarrollan una leyenda tradicional o que imitan este género popular, intensificando su componente sobrenatural (en detrimento del tradicional valor religioso o moral) para convertirla en un verdadero cuento de miedo. (p. 12)

Roas (2002) trata dos relatos fantásticos lendários, que trazem o desenvolvimento de uma história baseada em alguma lenda ou de uma história que se pareça com uma, mesmo que tal lenda não seja verídica. Nestes relatos temos a intensificação do componente sobrenatural, para que assim a sensação de medo possa ser maior, pois uma lenda normalmente é baseada em algo que se acredita ser verídico. Podemos pensar em Gustavo Adolfo Bécquer como um escritor deste tipo de relatos, já que este nomeia seus contos de lendas. Elas intensificam e muito o caráter fantástico de uma obra, pois são baseadas sempre em uma história que se julga ser real, assim, escrever um conto em formato de lenda é deixar evidente o fato de que aquele mundo descrito na história é o nosso. Apenas por chamar a história de lenda seu status de realidade já aumenta.

As lendas de Bécquer, em sua grande maioria, trazem o componente do sobrenatural e atrelado a este, o medo. O medo é um componente importantíssimo dentro dos relatos fantásticos. O fantástico, segundo Roas (2011), traz uma série de criaturas que os seres humanos em geral temem. As pessoas tem medo destes seres porque suas existências os ameaçariam, pois estas escapam a uma explicação racional, por não pertencerem ao mundo conhecido. Portanto, é comum em relatos fantásticos deparar-se com vampiros, fantasmas, duplos, e muitos outros seres ameaçadores. Estes são inseridos em um palco que imita com perfeição o mundo real e, portanto, causam terror. Sua existência no mundo seria perigosa para os seres humanos e este fato vai contra nosso soberano instinto de sobrevivência: criaturas como as que habitam narrativas fantásticas poderiam facilmente nos matar ou causar outros danos.

De acordo com Roas (2001) o leitor deve perder a segurança que possui em seu mundo, sentir não conhecer mais o mundo que habita. O fantástico coloca o leitor frente ao acontecimento sobrenatural, assim, haverá espaço para o questionamento, para o medo e para a dúvida que a perda da segurança traz. O medo existe em grande parte pelo temor do desconhecido, como não ter medo de algo que não se conhece? Frankenstein queria ser bom, mas era um monstro, uma aberração segundo as demais personagens, representava o desconhecido para elas. Quando o viam, o repeliam. Na atualidade, sabemos ser verdadeiro o medo que muitos possuem de extraterrestres, este medo também se justifica pela questão de não conhecermos seres extraterrestres, representam o desconhecido para nós. Outros tipos de medo existem, mas o medo do desconhecido é o medo que percebemos no fantástico.

Desta forma, vemos que o medo é uma característica fortemente fantástica. De acordo com Roas (2001) o fato de termos uma ameaça ao mundo real por meio de um acontecimento

sobrenatural gera o medo. Segundo o autor, nos relatos maravilhosos o bem sempre vence o mal e normalmente há um final feliz, o que não é garantido no fantástico, além disso, mesmo que houver uma atmosfera de medo em um relato maravilhoso não será algo intenso, pois o mundo maravilhoso não é o nosso mundo e por isso o leitor não se sente ameaçado.

Com isso Roas (2011) deixa claro que o medo é uma condição necessária para a criação deste gênero. No mínimo uma inquietação deve ser sentida pelo leitor, pois este irá se deparar com um acontecimento que o fará questionar seu próprio mundo ao lidar com o desconhecido. O desconhecido em si causa o medo, pois tudo o que não é conhecido traz consigo um risco. E mesmo o medo sendo uma sensação bastante subjetiva (não é possível comprovar ou ter certeza de que todos os leitores sentiram medo ou o sentiram no mesmo grau), a atmosfera de medo deve ser criada no relato fantástico, para ser possível criar no leitor uma sensação de insegurança que muito provavelmente o fará questionar o mundo conhecido por ele e, assim, sentir medo.

Compreendemos então que em uma história fantástica, o medo é característica importantíssima, ocorre de forma bastante diferente no gênero maravilhoso, pois nestas histórias o palco é um mundo inventado, o leitor não se sente assim inserido na atmosfera de medo, já que aquele não é o seu mundo.

No relato maravilhoso, nos deparamos com um mundo inventado, há o estabelecimento de uma realidade para este, as leis deste mundo maravilhoso não são as nossas leis, portanto, não deve haver questionamento se uma fada for uma personagem, ou se uma princesa for despertada apenas quando seu príncipe a beijar; este mundo não é o nosso, portanto, não deve ser questionado quanto a sua verdade, e também não devemos temê-lo, não seremos atingidos pelos seus acontecimentos, só podemos temer por uma personagem. Segundo Roas (2011):

> O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado no qual os confrontos básicos que estabelecem o fantástico (possível/impossível, ordinário/extraordinário, real/irreal) não se apresentam: encantamentos, milagres, metamorfoses, tudo é possível dentro dos parâmetros físicos desse espaço maravilhoso, o que justifica que os personagens –e o narrador– assumam aquilo que acontece sem questioná-lo. Porque é algo normal, natural. E, por sua vez, o leitor aceita isso também, pois não há nada no texto que o obrigue a confrontar o que ocorre com sua própria experiencia do que é real: os espaços nos quais se ambientam os contos de fadas ou *O senhor dos anéis* são mundos autônomos que

> não colocam em questão nossa noção de realidade. Não há neles possibilidade de transgressão nem, portanto, efeito fantástico sobre o receptor. (p. 47).[16]

Assim, no maravilhoso não temos os confrontos básicos existentes no fantástico, não se questiona a realidade, aquele é um palco no qual tudo pode acontecer, e esses acontecimentos devem ser encarados com naturalidade, pois segundo as regras daquele mundo inventado, aquilo é normal, só podemos questionar o que conhecemos, ou seja: o nosso mundo; é por isso que o fantástico é tão amedrontador. O leitor dos relatos maravilhosos aceita tudo o que ocorre na história como normal, aquele não é o ambiente que conhece, então tudo pode acontecer.

Rodrigues (1988) também traz contribuições sobre o maravilhoso, segundo ela o maravilhoso é um mundo que não é como o nosso, é sim um lugar de faz-de-conta, nele não questionamos os acontecimentos, não há, segundo a autora, verossimilhança que o ligue com o nosso. O que reforça o que o próprio Roas (2001) coloca, pois, em um relato maravilhoso não há espaço para questionamentos, naquele espaço o sobrenatural é aceito e nem mesmo é visto como tal, pois no maravilhoso ele é nada menos do que o natural e a realidade é o comum para aquele mundo inventado. Por sobrenatural entendemos tudo aquilo que não é natural para nós, ou seja, que foge a explicações racionais.

Desta forma, percebemos que as obras analisadas nesta dissertação não possuem características do relato maravilhoso. As histórias de *"La cruz del diablo"* e de *Macário* têm como palco o nosso mundo e não aquele de faz de conta, as leis destes mundos são as leis do daquele que conhecemos, leis quebradas a partir da presença do sobrenatural. Em *Macário* o sobrenatural se faz presente pela aparição e participação ativa do diabo na história como o tentador de Macário, em *"La cruz del diablo"*, algo bastante similar: a aparição de um demônio vestido de armadura, após a morte de um terrível senhor de terras.

---

[16] El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (posible/imposible, ordinario/extraordinario, real/irreal) no se plantean: encantamientos, milagros, metamorfosis, todo es posible dentro de los parámetros físicos de ese espacio maravilloso, lo que justifica que los personajes –y el narrador– asuman lo que ocurre sin cuestionarlo. Porque es algo normal, natural. Y, a su vez, el lector lo acepta también porque no hay nada en el texto que le obligue a confrontar lo que en él sucede con su propia experiencia de lo real: los espacios en los que se ambientan los cuentos de hadas o *El señor de los Anillos* son mundos autónomos que no ponen en cuestión nuestra noción de realidad. No hay en ellos posibilidad de transgresión ni, por tanto, efecto fantástico sobre el receptor. (p. 47)

Contrastando o fantástico com o maravilhoso percebemos que enquanto no fantástico existe questionamento, surpresa e quebra com a realidade, no maravilhoso temos algo bastante distinto, segundo Roas (2001), dentro dos parâmetros físicos que estabelecem o maravilhoso não existe espaço para questionamentos, simplesmente aceitamos tudo o que acontece. Logo, na literatura maravilhosa aceitamos os fatos como verídicos, pois compreendemos que naquele espaço as leis do nosso mundo não têm valor, exatamente porque aquele não é o nosso mundo. O que faz o fantástico diferente é exatamente o fato de acreditarmos que o espaço descrito no relato fantástico é realmente o nosso mundo ou uma cópia bastante fiel deste, o que causa um estranhamento e muitas vezes possibilita a sensação de medo, afinal, se aquilo realmente acontecesse em nosso mundo seríamos surpreendidos, e pior, ameaçados.

Assim, em um relato fantástico é muito importante o conceito de verossimilhança. Segundo Luiz Costa Lima (1973) a verossimilhança sempre é resultado de um cálculo sobre a possibilidade de real contida dentro de um texto, assim uma obra por si só não é verossímil, mas depende de seu grau de redundância. Desta forma, é verossímil um relato que mostre um mundo que imite aquele que conhecemos como real, não dando margem para qualquer possibilidade de que aquele não seja o mundo real, este deve ser o nosso para que seja verossímil inserir um acontecimento sobrenatural em seu interior. O fantástico faz este jogo: cria um mundo, completamente verossímil, aquele mundo é o nosso, é o real; e a partir disto é inserido um elemento que quebra com o que é compreendido como aceitável. De acordo com Roas (2011):

> Afirmar a „verdade‟ do mundo representado é, ademais, um recurso fundamental para conseguir convencer o leitor da „verdade‟ do fenômeno fantástico. Inclusive nas narrações apoiadas numa ambiguidade irresolúvel (como a já citada *A volta do parafuso* de Henry James), é necessário empregar essa construção realista para que o leitor (como os personagens) pensem na possibilidade da irrupção do impossível, ainda que esta nunca seja efetiva. Se a história não tivesse essa construção realista e verossímil, o receptor abandonaria a possibilidade do impossível que caracteriza todas as histórias fantásticas. (p. 111, 112).[17]

[17] Afirmar la „verdad‟ del mundo representado es, además, un recurso fundamental para conseguir convencer al lector de la „verdad‟ del fenómeno fantástico. Incluso en las narraciones que descansan sobre una ambigüedad irresoluble (como la ya citada *Otra vuelta de tuerca* de Henry James), es necesario emplear esa construcción realista para que el lector (como los personajes) se planteen la posibilidad de la irrupción de lo imposible, aunque esta nunca sea efectiva. Si la historia no tuviera esa construcción realista y verosímil, el receptor rechazaría la posibilidad de lo imposible que caracteriza a toda historia fantástica. (p. 111, 112)

Assim, segundo Roas (2011) para que o leitor possa ser conduzido de maneira a acreditar em uma história fantástica é necessário que o texto traga, em suas páginas, algo muito próximo do mundo em que vivemos, deve haver verdade e verossimilhança, para que as pessoas "entrem no jogo do escritor", e vejam o mundo da ficção como aquele no qual vivem, não importa se a história é ambígua, o mundo retratado deve imitar com perfeição aquele que conhecemos. Caso isto não ocorra o efeito desejado também não acontecerá.

Como reforça Rodrigues (1988) em *O fantástico*:

> O Romantismo libera o gênio criador das restrições da poética clássica de modo geral, mas garante o lugar da verossimilhança. As narrativas puderam delirar à deriva em lugares exóticos e em situações fantásticas. Mas guardando uma lógica interna, de modo a referendar a ilusão de verdade. (p. 23)

As obras devem ter, portanto, uma lógica interna, para que a ilusão de verdade seja mantida e o efeito esperado possa ocorrer. Mesmo no Romantismo, onde as criações literárias ganharam maior liberdade, as leis da verossimilhança devem ser mantidas para que haja lógica interna, e dentro de uma obra fantástica perder esta lógica é também perder o efeito fantástico que se busca. Nas obras estudadas nesta dissertação, que são datadas da época do Romantismo, mantêm-se a verossimilhança. Tanto em *"La cruz del diablo"* quanto em *Macário* o mundo retratado é o nosso, e neste espaço, temos a presença de seres que vão desestabilizá-lo.

De acordo com Bellemin Noel (2001) o fantástico finge jogar o jogo da verossimilhança, pois, para deixar um acontecimento sobrenatural mais real, ele coloca este acontecimento ocorrendo em nosso mundo. Então, lemos um relato fantástico e nos deparamos com um mundo idêntico ao nosso, e de repente, algo inadmissível, sobrenatural acontece, com isso, o leitor recebe um choque que está diretamente relacionado com o fato do mundo apresentado a ele ser mostrado como sendo o seu. Este leitor sabe que um acontecimento assim em seu mundo seria um enorme choque e que contrariaria todas as leis do mundo que conhece. Por isso o jogo da verossimilhança é tão importante no relato fantástico.

Desta maneira, o real é uma peça importante dentro do mecanismo do fantástico. De acordo com Roas (2001), necessita-se de um palco onde a imitação da realidade predomine, para

que um acontecimento inexplicável possa ser inserido, causando assim uma ruptura, que fará com que o leitor se questione sobre sua própria realidade, pois o mundo retratado como aquele que habita foi invadido por um acontecimento sobrenatural. De acordo com o autor em uma obra fantástica tudo costuma ser descrito de maneira realista e verossímil, o narrador constrói um mundo que seja, ao máximo, semelhante ao do seu leitor. É essa verossimilhança que deixa o sobrenatural ainda mais surpreendente. Pois, este mundo é retratado como tão nosso, que aquele acontecimento sobrenatural se torna algo chocante, além de totalmente inesperado, é o que ocorre nas narrativas fantásticas.

Ainda de acordo com Roas (2011), para que uma obra seja considerada fantástica deverá ser ambientada em um espaço que imite o mundo real, porém isso depende do que se considera real, pois o fantástico vai depender sempre daquilo que consideramos e estabelecemos como real. Como consideramos a presença de seres como vampiros e demônios impossíveis, o uso destes em relatos fantásticos estará justificado, porém um relato que narre assassinatos cometidos por um assassino em série, mesmo que possa ser assustador, não será fantástico, pois as pessoas sabem que assassinos em série existem, ou seja, que pertencem ao domínio do real. Tudo depende do que consideramos como real. Assassinatos em série, portanto, não aparecerão em relatos fantásticos, a não ser que sejam cometidos por alguma criatura sobrenatural.

Deste modo, considera-se que algumas coisas são reais e possíveis e outras não. De acordo com Roas (2011) estabelecemos expectativas e convenções com relação à realidade, e inclusive traçamos linhas divisórias para separar o que é aceito como real do que não é:

> Em outras palavras, as „regularidades" que constituem o nosso dia a dia nos levaram a estabelecermos algumas expectativas em relação ao que é real e sobre elas construímos uma convenção tacitamente aceita pela sociedade. Traçamos alguns limites que nos separam do desconhecido, daquilo que é ameaçador, entre os quais vivemos mais ou menos com comodidade. Somos, salvo as distâncias, como Clínio Malabar, o protagonista de „O descobrimento da circunferência" de Leopoldo Lugones, um louco que só pode viver seguro dentro dos limites de uma circunferência que continuamente desenha ao seu redor. Quando finalmente, um dos médicos do manicômio em que ele está internado a apaga, Clínio morre de terror. Nós, como este personagem, necessitamos delimitar a realidade, demarcar nosso mundo para podermos funcionar dentro dele. (p. 34, 35).[18]

[18] En otras palabras, las „regularidades" que conforman nuestro vivir diario nos han llevado a establecer unas expectativas en relación a lo real y sobre ellas hemos construido una convención tácitamente aceptada por la sociedad. Hemos trazado unos límites que nos separan de lo desconocido, de lo

Pode-se concluir que nós, seres humanos, temos limites claros do que é real ou não em nossas mentes, aquilo que é desconhecido é deixado de lado, como algo mentiroso ou fantasioso. Podemos até ter superstições, mas estas continuam no domínio das histórias sem comprovação. Para nosso próprio conforto, definimos o que pode ou não ocorrer em nosso mundo. E o fantástico usa este fato a seu favor, explorando os medos humanos e assim criando o efeito desejado. O fantástico está sempre se reinventando à medida que os medos das pessoas mudam e, assim, mantendo-se atual.

Os medos explorados nas obras estudadas nesta dissertação são medos antigos do ser humano que, no entanto, continuam atuais, ainda que não com a mesma força. Já se temeu muito mais o diabo, como veremos em outra parte deste trabalho. As obras *Macário* e *"La cruz del diablo",* no entanto, continuam fantásticas, ainda consideramos o diabo como um ser que não pertence ao que compreendemos e instituímos em nossas mentes como mundo real. O diabo continua sendo uma criatura com a qual não esperamos nos deparar em nossa realidade.

Concluímos com este capítulo ser o fantástico um gênero abrangente e atual que utiliza o sobrenatural e o medo como ferramentas importantes para possibilitar os efeitos que busca. Além disso, confirma-se também o fato de as duas obras presentemente analisadas serem fantásticas.

---

amenazante, entre los que vivimos más o menos cómodos. Somos, salvando las distancias, como Clinio Malabar, el protagonista de „El descubrimiento de la circunferencia" de Leopoldo Lugones, un loco que solo puede vivir seguro dentro de los límites de una circunferencia que continuamente dibuja a su alrededor. Cuando, finalmente, uno de los médicos del manicomio en el que se halla encerrado la borra, Clínio muere de horror. Nosotros, como este personaje, necesitamos acotar la realidad, delimitar nuestro mundo para poder funcionar dentro de él. (p. 34, 35)

# CAPÍTULO 2: O DIABO, FIGURA MULTIFACETADA

## 2.1. A origem do diabo

Figura emblemática e polêmica, relacionada àquilo que conhecemos como o mal, eis o diabo como representação máxima do mal. Para grande parte das religiões cristãs praticamente todos os males que existem em nosso mundo são causa primária da existência de Lúcifer. Porém, é certo que esta figura não surgiu do nada, foi construída ao longo dos séculos, sua história é anterior à criação do cristianismo. A bíblia inclusive veio antes da igreja católica. Esse diabo que conhecemos hoje foi criado e recriado até ser transformado no que é. Porém, ainda assim ele é uma figura movediça, sem contornos exatos. Veremos a razão disto.

O diabo que conhecemos atualmente foi baseado em muitas ideias que existiam antes do nascimento de Cristo. Segundo Nogueira (1986):

> Foi a religiosidade hebraica que imprimiu nas consciências posteriores o arquétipo do Grande Inimigo [...] os hebreus [...] foram [...] herdeiros naturais de crenças religiosas e para-religiosas estreitamente ligadas ao conjunto de mitos e práticas hieráticas existentes naquela região. (p. 5)

A figura que conhecemos como diabo começou a ser pensada, portanto, com os hebreus e suas ideias sobre o Grande Inimigo; podemos dizer mesmo que o diabo cristão foi uma recriação feita pelas religiões cristãs, que utilizaram informações de outras religiões e culturas para criar seu diabo. Também é importante ter em mente que este ser tem muitos nomes, o que significa que não é exatamente o mesmo.

Assim, o diabo foi pensado e criado a partir de outras religiões e divindades. Um exemplo é Pã, divindade grega, muito se usou desta criatura para caracterizar o diabo. De acordo com Luther Link (1998), cinco das características físicas mais comuns do diabo derivam de Pã, estas seriam: chifres, cascos, orelhas, rabo e parte inferior do corpo peluda. Desta forma, se ridicularizava as religiões anteriores, em sua maioria politeístas (neste caso a grega), usando suas características para criar um ser grotesco como o diabo. Para confirmar esta ideia, Link (1998) explica o motivo da identificação entre deuses pagãos e o diabo, segundo este autor tal identificação não é acidental, mas reflete o modo como a Igreja deturpou a ciência e a filosofia

clássica. O cristianismo negava alguns aspectos da cultura clássica e desta forma nada melhor do que dotar o diabo, encarado como símbolo do mal, de características clássicas, para mostrar a negatividade vista nesta cultura. Porém, é importante lembrar que também existem aspectos positivos na relação entre igreja católica e antiguidade clássica: a igreja conservou escritos dos gregos e dos romanos, preservando assim sua cultura, mesmo que a usasse muitas vezes para caracterizar seu diabo.

É importante deixar claro os nove temas dentro dos quais o diabo aparece. Com isso podemos entender melhor sua origem e seu percurso. Link (1998) deixa claro estes temas:

> Podemos encontrar o diabo em nove temas, dos quais os dois primeiros são os mais importantes, ao passo que o último está ligado a seus pequenos agentes: 1. o Apocalipse (do qual uma parte se transforma no tema dos anjos rebeldes); 2. o Juízo Final (com a boca do Inferno de Leviatã); 3. as tentações de Jesus; 4. o tormento do Inferno; 5.Teófilo, sua história; 6. tentação de Jó; 7. o jardim do Éden; 8. diabos atacando e tentando santo Antônio; 9. diabos tentando, espreitando por toda parte e a qualquer hora. (p. 87)

Assim, o diabo está envolvido em grandes ações e é dotado de importância, ainda que para o mal. Esta mesma criatura, para alguns, seria uma criação de Deus, e segundo Salma Ferraz: "Satanás e os outros demônios são por natureza espíritos criados por Deus e, portanto, originalmente bons, mas caíram no pecado no exercício de sua vontade livre" (2011, p. 25). Assim, Deus seria redimido de qualquer culpa, pois Satanás teria partido para o mal por sua própria vontade e, apesar de ser criação de Deus, teria escolhido o mal.

Ainda sobre a criação do diabo pelo cristianismo, Link (1998) nos traz uma importante discussão:

> Se o Diabo houvesse nascido mau, poderíamos dizer que ele pecou? Ele não teria opção, a não ser fazer o mal. Mas se Deus não criou o Diabo, Deus não é onipotente, e assim mergulhamos em um mundo maniqueísta, marcado pelo conflito entre bem e mal cujo resultado é inerentemente inconclusivo. Os padres cristãos do século XV resolveram o problema em duas etapas. Sim, Deus criou o Diabo, mas o Diabo não era inerentemente mau quando foi criado, ele escolheu tornar-se mau. Portanto, Deus permanece onipotente, mas não é responsável pelo mal. (p. 29)

Assim, notamos que o cristianismo fez o possível para redimir Deus da culpa pelos males feitos pelo diabo, ao mesmo tempo em que explicava que, embora Deus o houvesse criado, não era sua culpa que ele fosse mau, já que ele não nascera mau, o que foi um golpe bastante inteligente por parte dos cristãos, pois redimia Deus da culpa, ao mesmo tempo em que deixava claro que o diabo não era nada além de um filho que não deu certo. Deus ser o culpado seria o mesmo que dizer que ele não é perfeito, o que diminuiria a fé das pessoas e faria com que as religiões cristãs perdessem fiéis, o que não era nada desejável.

O diabo é citado em muitas obras religiosas importantes. No Antigo Testamento, por exemplo, segundo Ferraz (2011), aparece pela primeira vez uma menção a ele:

> No Antigo Testamento temos o episódio da tentação e da serpente que provocou a queda de Adão e Eva, relatado em "Gênesis", depois o ritual envolvendo o dia da expiação e o bode expiatório em "Levítico", e, mais à frente, o surpreendente "Livro de Jó", no qual aparece pela primeira vez Satanás. (p. 20)

Posteriormente, segundo Ferraz (2011), o diabo aparece no Antigo Testamento, no livro de Jó. Porém, no livro de Jó, o diabo não é tão importante, segundo Ferraz (2011), o conflito maior é entre Deus e Jó. Enquanto isso, o Novo Testamento, de acordo com Ferraz (2011), já se inicia com o envolvimento do diabo, que seria com este tentando Jesus. O diabo busca prejudicar Jesus (com a tentação), mas ele não se assusta com sua presença.

Quando já temos o estabelecimento da figura do diabo pelo cristianismo, este diabo já é maligno, e com seus aliados, os demônios, se ocupa em praticar maldades. Nogueira (1986) explica que o diabo e os demônios no Novo Testamento torturavam fisicamente os homens além de impeli-los a rejeitar Cristo:

> O Diabo no Novo Testamento, como nas crenças judaicas tardias, é assistido por uma multidão de demônios inferiores que tentam os homens, impelindo-os a rejeitar Jesus, ao mesmo tempo que não param de os afligir com sofrimentos físicos. (p. 19)

O diabo assim tenta os homens e não se sente satisfeito apenas com isso, ele também os aflige fisicamente. E não podemos esquecer dos demônios, seus ajudantes. Além da criação do

diabo, a partir de outras religiões, também houve a criação dos demônios, que seriam criaturas más que habitariam o inferno com o diabo. Essa criação foi feita a partir de outras religiões, ou seja, também foi uma recriação. Segundo Nogueira (1986): "[...] a Idade Média encarregou-se de promover a redução completa das divindades pagãs à condição demoníaca, preenchendo o inferno cristão com as divindades do Além Túmulo greco-romano". (1986, p. 33). Desta forma, os cristãos se aproveitaram das antigas divindades greco-romanas para povoar seu inferno, pois os deuses pagãos não sendo mais aceitos, deveriam tornar-se demônios.

Depois de (re)criado, o diabo passou a ter importância crucial dentro do cristianismo, tanto que muitas vezes falava-se mais nele do que em Deus e em Jesus. Podemos confirmar este fato a partir do que coloca Nogueira (1986): "No Grande Catecismo de Canisius [...] o nome de Satã é citado 77 vezes, enquanto o de Cristo apenas 63 [...]". (1986, p. 76)

Percebemos assim que as religiões cristãs se importavam muito mais com o diabo do que com o próprio Cristo, como se sua função primeira fosse aterrorizar fiéis, para que estes temendo o diabo comparecessem e seguissem a religião. Se pensarmos bem, o diabo era necessário e útil à religião cristã, pois mantinha os fiéis mais ligados a esta; o medo era a ferramenta utilizada e que dava mais resultado do que qualquer outra, o que percebemos ocorrer mesmo nos dias atuais.

O próprio cristianismo dotou o diabo da importância que teve e tem até hoje, segundo Ferraz (2011), a Igreja Católica chegou a considerar heresia a não crença no diabo, heresia digna de excomunhão. Quem não acreditasse em Satã seria um ateu, da mesma forma que aquele que não acreditasse em Deus, ou seja, a figura do diabo ganhava força com o tratamento que a igreja católica lhe dispensava, nenhum fiel poderia esquecer-se da existência dele. Era como colocá-lo no mesmo patamar de Deus e de Jesus: todos deveriam crer em sua existência.

Antonio Augusto Nery (2013) nos explica os motivos de ser assinalada tanto a existência do diabo. Segundo o autor:

> De certa forma utilizar-se do Diabo para explicar as desventuras do mundo material, espiritual e os ardis que a realidade apresentava para impedir que o homem vivesse a plenitude espiritual daquilo que o cristianismo institucionalizado pregava; tornou-se método fácil para os papas, bispos e padres difundirem não somente entre os neocristãos, mas entre todos os crentes, a peculiar doutrina católica que se incrementava. Afinal, se o Mal estivesse derrotado, qual seria a função da Igreja e o sentido dela existir? (p. 126)

Assim, percebemos que o diabo era e é até hoje um instrumento interessante para o cristianismo, pois uma das principais funções deste é lutar contra o que se considera mal, desta maneira, o diabo deve existir, pois os cristãos sempre lutarão contra ele, o representante desse mal. Se ele não existir o mal que precisa ser combatido também não existirá mais, e assim a função do cristianismo, sua razão de existir, desaparece. E isso não é, de forma alguma, interessante para as religiões cristãs, que querem obter mais fiéis e mais prestígio, tanto no passado quanto no presente.

Ainda de acordo com Nery (2013), as pessoas deveriam "vigiar e orar" para que o diabo não possa prejudicá-las. Desta forma, pode-se notar como o papel das igrejas é importante, pois, para que as pessoas possam afastar o mal, pensam necessitar da Igreja para auxiliá-las, como se sozinhas elas não pudessem afastá-lo.

Percebemos assim que o diabo está fortemente ligado às religiões cristãs, como a Igreja Católica. Sua criação/recriação foi feita por estas. Sua origem não é nada cristã, porém sua figura foi moldada para atender aos ensejos do cristianismo.

## 2.2. Os nomes e a aparência do diabo

Sabe-se que a figura conhecida por diabo possui também outros nomes, abundantes. Como a figura multifacetada que é, este fato torna-se facilmente explicável, os nomes, caracterizações físicas e personalidade mudam de acordo com o uso que se busca fazer desta figura.

De acordo com Maurício Cesar Menon (2008), uma série de fatores contribui para que o diabo possua tantos nomes, inclusive cita o fato de terem ocorrido traduções equivocadas:

> Em decorrência do tempo, das traduções equivocadas, das diferentes interpretações acerca do assunto é que Diabo, Satã, Lúcifer, Mefistófeles, Príncipe das Trevas, Rei do Inferno, Coisa Ruim, O Cão, Capeta, Capiroto, Satanás, entre outros nomes e epítetos, passam a servir de denominação a um único ser. Sendo assim, além de multifacetado, o Diabo também terá várias designações, usadas de acordo com a cultura ou o momento histórico de um dado lugar. (p. 222)

Assim, seus nomes são múltiplos, o que combina com sua personalidade multifacetada. Um dos nomes deste ser é Lúcifer. Segundo Nogueira (1986): "Lúcifer – o astro da manhã, o filho da aurora, a estrela Vênus – associado ao rei da Caldéia. Sua primeira aparição se encontra em Isaías (14:12), onde o profeta escarnece de sua queda do poder [...]". (NOGUEIRA, 1986, p. 10).

Lúcifer é então um nome associado ao rei da Caldéia e possuía características divinas: astro da manhã, filho da aurora. Notamos que ocorre uma reincorporação do nome Lúcifer para nomear o muitas vezes nomeado diabo.

Link (1998) nos traz outra explicação para o nome Lúcifer, segundo o autor: "Lúcifer tornou-se o nome do Diabo como parte do raciocínio usado para fundamentar a ideia de que o Diabo foi originalmente um anjo criado por Deus, mas que recusou a graça e deu as costas à verdade". (LINK, 1998, p. 30). Ou seja, o nome Lúcifer era usado para ligar o diabo ao anjo caído, ao anjo criado por Deus, que se tornou o ser maligno que é agora. Lúcifer é por assim dizer, seu nome divino.

Como foi dito, esta figura conhecida principalmente como "diabo" possui muitos outros nomes. Nogueira (1986) demonstra que esses nomes estão ligados a diferentes características presentes dentro da figura do diabo, características estas, negativas, pois o diabo sempre é associado à negatividade. Logo para cada pecado ele recebia um nome diferente:

> Ele era chamado Lúcifer, como o chefe dos anjos caídos e o tentador de Adão e Cristo, Diabolus por orgulho, Satã como o inimigo, Demonium pela iniqüidade, Leviathan pela avareza, Asmodeus pela luxúria, Behemoth pela glutoneria, Belial pela licensiosidade e Beelzebub como o senhor das moscas". (p. 64)

Assim, para cada característica negativa que possuia, recebia um nome que caracterizava cada faceta de sua personalidade hostil. Sobre o nome Satã, nos interessa o que coloca Link (1998), segundo este autor "Satan" é uma palavra hebraica que, de modo geral, significava "adversário", Satã seria mesmo um título e não um nome.

Link (1998) também nos explica a origem do nome "demônio", segundo o autor "daímon" e "daimônion", significavam um espírito perverso e dominador, o que condiz bem com a ideia que temos do diabo.

Também Link (1998) coloca que houve muita confusão com o nome do diabo, e posteriormente: "[...] Satã tornou-se o nome do Diabo na equação *satan* = *diabolos*, que é especificamente mencionada em Apocalipse". (LINK, 1998, p. 27).

Foi possível perceber como são abundantes os nomes dados ao diabo e como cada nome está ligado com alguma faceta deste ser, que possui muitas, logo necessita de muitos nomes. Cada nome representa uma parte de sua personalidade maligna. E para combinar com sua personalidade temos a aparência quase sempre medonha.

O diabo, na maioria das descrições feitas, é caracterizado como uma criatura de aparência horrível, normalmente para opô-lo às divindades cristãs, que seriam muito belas. O que ocorre muitas vezes é que a aparência do diabo muda conforme quem o caracterize, segundo Menon (2008), tal criatura não possui uma forma definida.

É importante demarcar quando esta figura começa a ganhar espaço dentro da religião católica e passa a ser caracterizada de tantas maneiras. De acordo com Link (1998), isso ocorre no século IX: o diabo é apresentado como um espírito impuro, expulso do céu, com o rosto de Pã e usando saia.

Segundo Link (1998), Satã é muitas vezes descrito como de pele negra, segundo o autor o preto representaria o mal e a poluição, características ligadas ao próprio diabo. Muitas vezes, o diabo é citado como um negro de origem egípcia: "o Diabo é representado preto como sinal de imundice corrompida, em contraste com os anjos brancos e puros". (LINK, 1998, p. 64). É evidente, e ressaltamos aqui, que estas são ideias bastante preconceituosas, sabemos muito bem que a cor da pele não faz ninguém melhor ou pior, porém, as ideias do autor, que são baseadas em pesquisas feitas por ele, expressam essa visão preconceituosa, apenas o citamos aqui para deixar completa a caracterização da figura que estudamos. Buscava-se colocar o diabo em oposição a tudo que era considerado bom, dotá-lo do máximo de negatividade em tudo que o envolvesse, fosse personalidade, nome ou caracterização física.

É possível compreendermos esta falta de um critério definido para caracterizar o diabo fisicamente a partir do que explica Link (1998). Segundo o autor, os atributos e as concepções gráficas sobre a figura do diabo não eram muito definidas, assim aqueles que o retratavam, acabavam fazendo-o de formas variadas. Link (1998) explica que as fontes literárias confundiam o Diabo, Satã, Lúcifer e outros demônios, e assim era difícil o estabelecimento de uma imagem

unificada da criatura. Inclusive, os pintores que faziam as imagens tinham essa dificuldade, o que tem ligação com os muitos nomes, pois para cada nome uma representação.

Outro fato muito comum na caracterização física do diabo é o de que, algumas vezes ele se assemelha a um ser humano e outras vezes a animais. Isso também comprova a falta de uniformidade quanto às descrições do diabo, é retratado de tantas formas diferentes que, às vezes, parece que nem se trata da mesma criatura. Para ilustrar este fato, trazemos o que explica Link (1998) sobre este assunto: "[...] no século IX, o Diabo ocasionalmente tem forma humana; esta logo foi substituída por um ser grotesco, peludo, alado e de patas com garras [...] no século XV, o Diabo reaparece em forma humana". (LINK, 1998, p. 91).

Ele também é retratado como mariposa ou mosca, segundo Cousté (1997). O autor explica que assim o diabo possui uma pessoa e, depois do exorcismo ele sai pela boca deste indivíduo.

Outra possibilidade é a de o diabo ser compreendido como um tipo de ser que se metamorfoseia. Segundo Alberto Cousté (1997), ele pode mudar de forma da maneira que quiser, quando quiser, ainda que nem sempre se lembre exatamente de seus disfarces. Para a proteção do ser humano seu disfarce nunca é perfeito, assim aqueles mais precavidos podem reconhecê-lo.

Ainda segundo Cousté (1997), o diabo toma com frequência a aparência de homem jovem, atraente e melancólico, cuja beleza é irresistível. Nesta forma, as pessoas não sentiriam repulsa por ele, muito pelo contrário, se sentiriam atraídas, o que percebemos ser uma armadilha.

Além da caracterização física do diabo, também temos a dos demônios, que como seu chefe (o diabo) seriam horrorosos, da mesma forma que à semelhança de Deus os anjos são bonitos. De acordo com Nogueira (1986, p. 38), tais entidades inferiores são rebaixadas em sua aparência, exatamente para contrastar com a beleza de Deus e dos anjos. Desta maneira, o autor deixa claro que o bem é ligado à beleza e o mal à feiura.

Link (1998), fala sobre a caracterização física do diabo entre os séculos XI e XVI. Nesta época o diabo era caracterizado principalmente como animal, inclusive como dragão, às vezes parecido com um morcego, além de outros animais, sempre com a finalidade de mostrar a criatura como grotesca e perversa.

No decorrer dos séculos as características físicas do diabo passam por mudanças. É perceptível a dificuldade de estabelecer algo permanente para a forma física desta criatura. De acordo com Link (1998):

> Do século IX ao XIII, Satã e seus diabos têm asas emplumadas como as dos anjos, embora com penas enegrecidas, encurtadas e rotas. No século XIV, o Diabo ganha asas pretas com nervuras dos morcegos; as asas emplumadas começam a desaparecer. Asas negras de morcego evidentemente fazem um contraste mais dramático com as asas emplumadas leves, brancas [...] dos anjos. Ninguém parece capaz de dizer exatamente quando ou como essa mudança aconteceu. (p. 80)

Assim, mudanças aconteceram na caracterização do diabo e de seus aliados, de modo a torná-los mais ligados ainda ao mal. Existe um acessório muito relacionado à figura do diabo: o tridente. Muitas das caracterizações do diabo trazem esse elemento como muito importante. É interessante saber a origem deste fato, Link (1998) nos esclarece de onde se origina esta relação entre o objeto e o diabo: "Nas ilustrações da literatura cristã básica e nas histórias em quadrinhos, o Diabo geralmente tem na mão um garfo ou forcado. Esse instrumento deriva do tridente de Posêidon, que, por sua vez, deriva do triplo relâmpago de Adad, o antigo deus babilônico do tempo". (LINK, 1998, p. 18). Ou seja, também essa característica do diabo é uma recriação feita a partir de características de divindades antigas. Nota-se este fato inserido na figura do diabo cristão. Utiliza-se de religiões e divindades anteriores para transformá-lo no que ele é, o que além disso, mostra o desprezo que as religiões cristãs tinha pelas antigas religiões, pois empregava características de suas divindades para carcterizar um ser que era símbolo do mal absoluto.

Outra característica marcante sobre o diabo é a saia com a qual era retratado. Segundo Link (1998), esta figura aparece em muitas pinturas utilizando tal vestimenta. Link (1998) possui uma teoria para o uso desta saia. Segundo o autor a saia derivaria de pinturas gregas sobre peças satíricas, novamente um empréstimo das tradições clássicas pelo cristianismo, lembrando que sobre o diabo tudo seria negativo, inclusive a saia originalmente grega.

Porém, às vezes, o diabo não possui as características que melhor conhecemos, pois, foi retratado de muitas formas distintas. Segundo Link (1998), foi retratado mesmo como uma figura cômica, ridícula, novamente para deixar claro sua inferioridade, sua indignidade.

O que acontece também com a caracterização do diabo é que, muitas vezes, é retratado como destituído de genitália. Link (1998) aborda algumas possibilidades sobre a falta deste órgão no Diabo: "Talvez o Diabo não tenha genitália porque originalmente foi um anjo [...] Talvez a ideia de procriação pelo Diabo pareça desagradável. E, no final das contas, embora nu, o Diabo das artes é destituído de genitália". (LINK, 1998, p. 66). Cousté (1997) traz informações sobre

um diabo dotado de genitália, que inclusive passaria noites com mortais. As feiticeiras são famosas quando se diz respeito à prática de sexo com o diabo. Novamente vemos como o Diabo é descrito de formas distintas, neste caso de maneira contraditória, pois, em uma descrição possui orgão sexual e na outra não possui. Isto é como temos visto algo muito comum nas descrições desta criatura: a contradição.

O diabo seria, portanto, um ser excluído da sociedade, seu convívio com esta não seria desejado, muito pelo contrário. É possível concluir que sua aparência contribuía para este fato, como estamos vendo até aqui, a caracterização do diabo praticamente nunca é esteticamente agradável, salvo algumas exceções, algumas descrições de Lúcifer, por exemplo. Percebemos como a caracterização física é importante para nossa sociedade: o diabo deve ser feio, tenebroso, para que seja mais fácil compreendermos que não devemos aceitá-lo.

Assim, o diabo não possui uma aparência fixa, ainda que muitas vezes algumas descrições e representações desta criatura sejam parecidas. De acordo com Link (1998): "Sem uma iconografia fixa, o Diabo pôde ser Godzilla, um Pã desvirtuado, uma peste peluda com ou sem asas, com ou sem chifres, com ou sem cascos fendidos, feroz ou cômico". (LINK, 1998, p. 193). Mas mesmo que seu nome e aparência mudem, é sempre certo que sua caracterização é toda voltada para o fato de que ele é uma criatura pertencente ao compreendido por mal.

É importante que fique claro que o diabo possui ainda mais nomes do que aqueles trazidos neste item. Por ser principalmente ligada ao mal esta figura tem muitos nomes e caracterizações distintas, o que muda conforme a religião e a cultura em que esteja inserida.

Quanto ao mal, sua origem é mítica e  muito antiga, mais do que a criatura que estudamos neste capítulo. A ideia do mal, como dito, existia antes do cristianismo, mas o mito cristão constroi sua própria ideia do que é mal. Segundo Andréia Régia Nogueira (2005): "Quando o mito cristão desenvolve a ideia do Mal, o Cosmos é redividido em dois reinos: o Céu, onde habita Deus, representante do Bem; e o Inferno, moradia do Demônio, que é responsável pelo Mal no mundo". (p. 103). Com isso o mal fica circunscrito ao diabo e a seu reino, o inferno.

## 2.3. A luta do diabo e suas "funções"

O diabo possui funções que são por ele desempenhadas. Sabemos que governa o inferno e que é o adversário de Deus.

Uma função atribuída ao diabo é a de fazer pactos ou acordos com os mortais. Normalmente o preço exigido em troca destes favores é a alma do interessado. Muitas vezes, o homem busca o diabo ou algo similar, no caso os demônios (que são também seres ruins). Além disso, ficou enraizada no homem por muito tempo a ideia do politeísmo, segundo Nogueira (1986) a ideia de um Deus infinito e universal era de difícil compreensão em épocas anteriores. As pessoas pediam favores aos demônios (que depois foram substituídos pelos santos), que não possuíam ainda um cunho tão negativo:

> O homem, não podendo chegar à idéia de um deus infinito e universal senão por uma noção vaga e incompleta, buscava os demônios, que lhe ofereciam a personalidade divina sob formas humanas. Constituíam os executantes da vontade divina, encarregados de velar sobre os mortais e levar a Deus as orações e pedidos. (p. 13)

Nota-se que os demônios são um tipo de mensageiros. Eles, podemos pensar, eram mais "disponíveis e alcançáveis", ao contrário de Deus. Se o homem ainda não podia entender a magnitude de seu Deus, ele podia pedir que os demônios o ajudassem, já que esses eram mais "humanos", mais acessíveis. Vê-se bem a dificuldade do homem de se desprender de suas raízes politeístas.

Outra função desempenhada pelo diabo e por outros demônios é a de causar prejuízos aos homens, tais como coloca Nogueira (1986, p. 23). Segundo ele, este ser e seus demônios buscam causar doenças e provocar calamidades coletivas. Novamente algo negativo, pois, como estamos vendo, ao diabo são atribuídos os piores atos.

O diabo então causa prejuízos aos homens. Notamos a partir do que coloca Nery (2013), que um destes prejuízos são as doenças. Segundo Nery (2013), causar doenças aos homens deu ao diabo bastante prestígio, pois, desta maneira, ele era ainda mais temido. Principalmente nos séculos XVI e XVII como coloca o autor, a medicina não podendo curar muitas doenças, culpava o diabo por estas, assim como são também culpa do diabo as epidemias e pestes. Logo não apenas os líderes cristãos responsabilizavam o diabo pelos males ocorridos, mas também a

medicina. Desta forma, percebemos que para explicar todo o mal que acontecia e acontece em nosso mundo, colocá-se a culpa no diabo, que possui a função maior de fazer o mal.

Tudo é culpa do diabo. É muito mais fácil culpá-lo para justificar uma série de coisas. A igreja católica e outras religiões cristãs se utilizavam muito deste ser para justificar suas ações. Link (1998) nos traz um exemplo sobre isso, segundo ele, o próprio papa colocou a culpa no diabo pela Inquisição, a existência de hereges seria sua culpa. Outra função do diabo: causar guerras e desentendimentos.

Resumidamente sua principal função é tentar e enganar. Segundo Link (1998) é isso o que ele faz, porque é o inimigo dos homens e de Jesus, assim sempre buscará prejudicá-los. As funções que cumpre, portanto, são praticamente sempre destinadas ao mal.

O reino do diabo é o inferno, é para lá que irão aqueles que são considerados maus. O diabo se encarrega de suas almas, e, segundo as religiões cristãs pregam, aquele é um lugar terrível, onde são infligidos os maiores sofrimentos possíveis. Em oposição temos o Céu, lugar para onde vão aqueles que fazem o bem (ou o que se considera como bem), onde tudo é belo, é o lugar do descanso e da paz eternas.

Sabe-se que existe uma luta entre Deus e o diabo e entre os reinos Céu e Inferno. O Universo, segundo Nogueira (1986) estaria dividido entre os dois. Estes lados duelam visando à destruição um do outro:

> O Universo inteiro passa a ser pintado como dividido entre dois reinos, o de Cristo e o do Diabo [...] Imerso em um combate que data da Criação, Satã se esforça para impedir de todos os modos o alargamento do reino de Cristo, enquanto este, ao contrário, tem por missão destruir o reino do Mal. (p. 18)

Céu e Inferno lutam. Sabemos que o Céu é o reino de Deus e o Inferno, o reino do diabo, e os dois reinos brigam pela Terra, pelas almas que nela habitam. Segundo Cousté (1997), também existia a ideia de que a Terra pertencia ao diabo, ele resgata o que santo Agostinho disse, segundo o santo a Terra é reino de Satanás e nós somos seus servos.

Deus nem sempre representa a bondade pela qual é conhecido. Deus, no Livro de Jó, segundo Régia Nogueira (2005), permite e participa de ações que provocam o sofrimento do ser

humano, neste caso, representado por Jó. O diabo, com o nome de Satanás, trabalharia no auxílio a Deus, para comprovar se os homens lhe são de fato, fiéis.

O que acontece é que, segundo algumas teorias, o diabo poderia ser um tipo de funcionário de Deus, e este mesmo Deus deixaria os pecadores a encargo do diabo; ou seja, de acordo com esta visão, este apenas seguiria ordens, como bem coloca Link (1998):

> Espinosa indica uma característica definidora do Diabo: é a ele que Deus entrega os pecadores [...] o Diabo é usado por Deus, e em certo sentido, não está em conflito com ele. Se isto parece teologicamente infundado, não obstante é a base comum a maioria das descrições do Inferno. (p. 21)

Assim, apesar dessa luta entre as duas entidades, que parecem medir forças, seria possível que Deus e diabo estivessem do mesmo lado. O diabo auxiliaria Deus, não seria então seu adversário, mas seu aliado. Novamente, de acordo com Link (1998):

> [...] apesar da tentativa de muitos satanistas para indicar que o Diabo é um símbolo do mal, ele não é. A dedução mais plausível, ainda que manifestamente perversa, a se tirar das imagens do Diabo encontradas na arte de 800 a 1600 é que o Maligno está do lado de Deus. Ele leva o lixo para fora. (p. 195)

Fica claro que em certos casos o diabo pode ser encarado como um servo de Deus, ele faria o trabalho que Deus acha indigno, ele ficaria com o lixo, ou seja, a parte que Deus designou para ele, que seria um tipo de resto do qual Deus não se incumbiria. Percebemos assim que nessa luta entre Deus e o diabo eles nem sempre são adversários, podem mesmo aparecer como aliados. No Antigo Testamento, por exemplo, o diabo ainda não é caracterizado como adversário de Deus. Segundo Régia Nogueira (2005), o diabo perante Deus: "[...] é um de seus súditos mais diretos, habitando o céu. Nesse contexto, os sofrimentos ou os castigos, enviados aos homens, só acontecem porque Deus consente [...]". (p. 104). Porém, apesar disso, a ideia geral e mais aceita é a de que os dois são adversários eternos, pensamento estimulado pelas religiões cristãs. É importante, no entando, saber que esta ideia de adversários nem sempre existiu.

## 2.4. O diabo e a literatura

Escreve-se muito sobre o diabo, em obras religiosas e também em obras literárias. O diabo é muitas vezes uma personagem dentro destas obras, e tornou-se para a literatura uma personagem interessantíssima, pois como vimos até aqui este possui muitas facetas, logo muitas possibilidades para serem exploradas como personagem em uma obra literária. Segundo palavras de Ferraz (2011):

> Ninguém pode ter o monopólio dos personagens bíblicos, muito menos do Diabo. Basta ver como ele transitou da Bíblia para magníficas páginas da literatura. A literatura se abriu como palco privilegiado e propício para contar a antiodisseia de Lúcifer e em várias literaturas de várias línguas, o Anjo de Luz foi retratado ou teve a oportunidade de narrar em primeira pessoa, por meio do espelho das palavras, a sua versão dos fatos. Seria uma tentativa insana relacionar todas as obras nas quais ele figura, ou como protagonista ou como coadjuvante. (p. 32)

Estudos religiosos sobre o diabo existem há muitos séculos. Segundo Nogueira (1986) muito se escreveu sobre o diabo nos primeiros séculos depois de Cristo: "Dos séculos II a.C. ao I d.C. se desenvolverá uma rica literatura sobre o demoníaco, à margem da tradição erudita: uma literatura apocalíptica, baseada em revelações sobrenaturais sobre o futuro". (NOGUEIRA, 1986, p. 12).

É também importante ressaltar aqui que a escola literária denominada Romantismo utilizou bastante o demoníaco em suas obras literárias (tais como *Macário* de Álvares de Azevedo e *"La cruz del diablo"* de Gustavo Adolfo Bécquer). De acordo com Leminski, Pellegrini et al (2013):

> O romantismo, em seu primeiro período, salientava a presença do infinito no finito. Já em seu segundo período, outra coisa aconteceu. A dimensão da profundidade, a dimensão do infinito, não permaneceu apenas no divino, mas desceu ao demoníaco. (p. 106)

O diabo é, como estamos vendo, um tema recorrente dentro da literatura. Nogueira (1986) ressalta que esta criatura foi muito utilizada dentro de obras literárias, na época do Romantismo (escola literária que privilegiou esta temática como vimos no parágrafo anterior). O maior

exemplo disso é a obra *Fausto* de Goethe. Um exemplo brasileiro, inspirado também na obra de Goethe, é *Macário*, de Álvares de Azevedo. Nas duas obras temos presentes, como personagens, tipos de diabos, que tentam, respectivamente, Fausto e Macário. Sobre tais obras, podemos levar em consideração a colocação de Menon (2008), que comprova o fato de que *Macário* é inspirado no *Fausto* de Goethe:

> Um dos grandes ultra-românticos brasileiros, Álvares de Azevedo, trabalha na peça Macário (1855) um Satã de recortes que não correspondem ao legado deixado por Dante ou Milton. A caracterização desse Diabo passa a ser mais nobre, garbosa e de fino trato – herança visível do Fausto, de Goethe. (p. 223)

Também é importante citar Dante e Milton, nomes importantes quando se trata do diabo como personagem, eles retratam o diabo que conhecemos melhor, aquele responsável por toda a maldade existente no mundo. Novamente, de acordo com a citação de Menon (2008):

> Nenhuma descrição acerca do Diabo encontra maior repercussão que a de Dante e a de Milton na história literária. Donos de uma assombrosa habilidade, os dois escritores são capazes de dar forma àquilo que não se vê, traçam o perfil de um ser sem rosto, condenado à exclusão e pai de toda a maldade existente; o primeiro dá prioridade à descrição da moradia do Senhor das Trevas, enquanto o segundo se detém na "personalidade" do Enganador. (p. 219)

Ferraz (2009) também cita outros escritores importantes que tratam desta temática, como Dante Alighieri, em *A divina comédia*, *O paraíso perdido*, de John Milton, Charles Baudelaire e suas *Litanias de Satanás*, e obras de outros escritores como Shakespeare, Thomas Mann e Paul Valéry. Ela cita, além destes, *O Arquiinimigo Belfegor*, de Maquiavel, *O diabo coxo*, de Luis Vélez de Guevara, *O recibo do diabo*, de Walter Scott e *"O diabo no campanário"*, de Edgar Allan Poe.

Constata-se que a literatura e as outras artes, em séculos anteriores, são essenciais para que as igrejas mantenham o seu poder e, além disso, para ressaltar que são o único meio de salvação. De acordo com Nery (2013):

> As exortações às penitências para escapar do inferno, os teatros que representavam com muito "realismo" a morada de Satã e as representações artísticas e literárias foram instrumentos eficazes utilizados pelo clero para referendar a Igreja como única possibilidade para aqueles que se encontravam, segundo eles, "sob influência do diabo". (p. 129)

A literatura, mostrando muitas vezes o lado perverso do diabo, funcionava como uma espécie de aliada das igrejas. Este fato é posto em choque com o Romantismo, que mostra facetas mais atraentes do diabo. Assim, percebemos o poder desta criatura como personagem, já que esta é multifacetada. A literatura serve-se dela para criar obras onde esta figura é retratada de muitas formas. Sua personalidade pode ser moldada de acordo com o objetivo do escritor, pois, como temos visto, sua caracterização varia bastante, o que o torna um tesouro para a literatura.

Com este capítulo foi possível esclarecer melhor quem é o diabo, desde o plano físico até o plano psicológico. É importante compreender neste que o diabo não é um ser uno, ele se divide em muitos, o que confirmamos neste último item ser bastante positivo para criações literárias.

# CAPÍTULO 3: GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, CONSERVADORISMO E INOVAÇÕES

## 3.1. Obras

Gustavo Adolfo Bécquer foi um grande escritor pós-romântico. É possível notar em suas obras tanto características mais conservadoras, como aspectos religiosos presentes em muitos contos seus, quanto um lado mais inovador: Bécquer buscava novas possibilidades em sua escrita, como as que explorou com seus contos baseados em um estilo lendário.

As obras de Bécquer possuem principalmente características concretas e românticas. O que acontece é que existe uma discordância da crítica quanto a situar este autor. Parece mais interessante pensar que o autor possui ambas características e que ambas contribuem para o que ele escreveu. Podemos confirmar isto a partir do que coloca Izquierdo (2006):

> Como pontua García Viño, Bécquer, ainda que cronologicamente pós-romântico, utiliza elementos estéticos próprios do romantismo, ou melhor, como termos de um determinado estilo de decoração: abundam ruínas, o mistério, a melancolia, a solidão e a escuridão, mas a sensibilidade do poeta, ainda que também participe do espírito romântico, é outra; outras são as técnicas narrativas, outras as necessidades expressivas e outros os resultados. O romântico pretende recriar e idealizar o passado a partir de seus vestígios históricos, para que a nostalgia tinja de beleza aquilo que um dia foi história e hoje apenas é esquecimento. Bécquer volta ao passado atraído pela sua distância e mistério. (p.41).[19]

Nas narrativas de Bécquer existem muitas características do Romantismo; o autor espanhol recria o passado a partir dos vestígios deixados. Ele se sente atraído pela distância e pelo mistério do passado, o que dá margem para a imaginação, para a criatividade, tão valorizada

[19] Como puntualiza García Viño, Bécquer, aunque cronológicamente posromántico, utiliza elementos estéticos propios del romanticismo, pero más bien como términos de un determinado estilo de decoración: abundan ruinas, el misterio, la melancolía, la soledad y las nocturnidades, mas la sensibilidad del poeta, aunque también participa del espíritu romántico, es otra; otras son las técnicas narrativas, otras las necesidades expresivas y otros los resultados. El romántico pretende recrear e idealizar el pasado a partir de sus vestigios históricos, para que la nostalgia tiña de belleza lo que un día fue historia y hoy sólo es olvido. Bécquer acude al pasado atraído por su lejanía y misterio. (p. 41)

na época em que vigorou o Romantismo; tudo isto ocorre ainda que o autor seja inserido em um Romantismo mais tardio.

Assim, é possível dizer que Bécquer une características do Romantismo com outras. Isso ocorre possivelmente devido ao fato de o autor ter escrito em uma época que não dominava mais o estilo romântico; mas, é possível notar que tais características da escola literária mencionada estão bastante presentes, ainda que conciliadas a outras.

### 3.2. Lendas

Para escrever suas *Leyendas*, Bécquer utilizou muito do folclore europeu. Ele apresentou suas lendas como histórias que haviam sido comentadas por muitas pessoas, dando um tom realmente lendário para seus contos, e assim, aumentando seu realismo. Os narradores destes contos muitas vezes explicavam que iriam narrar uma lenda. Um exemplo é o conto *"Los ojos verdes"* (Os olhos verdes). Neste conto temos um narrador que deixa claro que irá contar uma história:

> Eu creio que vi uns olhos como os que pintei nesta lenda [...] De qualquer forma conto com a imaginação de meus leitores para me fazer compreender neste que poderíamos chamar esboço de um quadro que pintarei algum dia. (BÉCQUER, 2010, p. 218).[20]

Percebemos neste trecho que o narrador já viu os olhos que serão tema de seu relato, ele parece, portanto, acreditar na história que irá contar. Ele chama o relato que irá fazer de lenda e ele mesmo parece não compreender inteiramente o que aconteceu. Faz-se necessário entendermos melhor o que seria uma lenda, segundo Pascuala Morote Magán (2005):

[20] Yo creo que he visto unos ojos como los que he pintado en esta leyenda. [...] De todos modos cuento con la imaginación de mis lectores para hacerme comprender en éste que pudiéramos llamar boceto de um cuadro que pintaré algún día. (BÉCQUER, 2010, p. 218).

> Com a lenda nos introduzimos nos domínios de uma história que, por vezes pode ser baseada no real e, em outras, escapa da realidade e nos coloca dentro do maravilhoso, do fantástico, do extraordinário, do paranormal. (2005, p. 391).[21]

Já é possível compreender por este trecho que a lenda pode ser baseada em fatos verídicos, mesmo que por vezes escape à realidade. As lendas de Bécquer tentam inserir o leitor em um mundo real, que imita o nosso, no entanto, um acontecimento sobrenatural assalta este mundo. Magán (2005) utiliza também um dicionário, no caso o da Real Academia Espanhola da Língua para explicar melhor este conceito. Segundo o dicionário, lenda é uma ação de leitura, história da vida de santos, relação de acontecimentos que são mais tradicionais e sobrenaturais do que históricos e verdadeiros. Assim temos a lenda como relato pertencente ao domínio da tradição e do sobrenatural. Com a tradição podemos entendê-las como histórias que são passadas de geração em geração, o que justifica o fato de guardarem em si um pouco de verdade, pois, como coloca a autora, não existem apenas lendas escritas, antes de tudo são histórias contadas oralmente.

Estudamos as lendas de Bécquer muitas vezes como contos, pois possuem características em comum. Como Magán (2005) explica, os contos e lendas surgem historicamente como relatos em prosa que variam em extensão, mas que sempre trazem personagens e feitos fictícios ou de um passado identificável. Em *"El Monte de las Ánimas"* (O monte das Almas Penadas) podemos notar este passado possível de identificar, pois Bécquer diz ter ouvido o conteúdo da lenda no mesmo lugar em que a história se passa.

Segundo Martín Taffarel (2001):

> Mas é Gustavo Adolfo Bécquer quem impõe a lenda literária em prosa. Suas lendas bem podem denominar-se contos lendários, antecipando o gênero que uns anos mais tarde se denominará conto fantástico [...] Os temas da tradição popular, a recriação de temas históricos [...] dão lugar a um conjunto de relatos de grande qualidade literária, que situam Bécquer à altura dos melhores narradores de contos líricos. (2001, p.78).[22]

---

[21] Con la leyenda nos introducimos en los dominios de una historia, que, si a veces, puede estar anclada en lo real, otras se escapa de la realidad y nos introduce en lo maravilloso, lo fantástico, lo extraordinario, lo paranormal. (2005, p.391)

[22] Pero es Gustavo Adolfo Bécquer quien impone la leyenda literaria en prosa. Sus Leyendas bien pueden denominarse cuentos legendarios, anticipando el género que unos años más tarde se denominará cuento fantástico [...] Los temas de la tradición popular, la recreación de temas históricos [...] dan lugar a un

Bécquer, recriando temas históricos, que dão veracidade ao relato, também inova com lendas em prosa, ele antecipa o que hoje conhecemos como fantástico em seus contos, pois nas lendas do escritor temos muitos dos elementos que definem o fantástico, presentes. Os relatos de Bécquer nos levam a ambientes sobrenaturais, onde o impossível pode acontecer.

Com a inovação vem também o risco. Bécquer escreve suas lendas, sabendo que elas não estão mais na moda. Para isso, ele tenta de alguma forma adequar-se ao gosto popular. Ele faz isso mudando a forma de escrever estes relatos, escrevendo lendas em forma narrativa, pois, na sua época, as lendas costumavam ser escritas em verso, com estilo mais apreciado pelos leitores do período. Bécquer quis conservar algo das lendas mais antigas. Ele se utiliza então, em seus relatos, da arquitetura, descrevendo castelos e relíquias arquitetônicas.

Outra característica marcante presente nas suas lendas é a transgressão seguida logo depois pelo castigo, como se ficasse explícito que o mal pede o castigo, e esse vem muito rápido e de maneira terrível. Essa transgressão é motivada por um amor, normalmente o homem ama a mulher que o faz transgredir as regras morais, mas mesmo assim o pecado não é perdoado, o castigo vem com muita rapidez. A personagem masculina não resiste à transgressão por que não resiste à mulher, esta pode ser vista como o símbolo da tentação, sendo assim, é inevitável ele ser castigado, assim como era inevitável que ele se apaixonasse, e era inevitável que ele fizesse o que ela desejava, mesmo isso se caracterizando como uma transgressão, principalmente uma transgressão religiosa; ele não pode resistir à mulher amada. Podemos pensar neste esquema de punição como vindo, no caso de Bécquer, um autor espanhol, da religião católica, que pregava que o pecador deve ser punido. Inclusive, alguns cenários criados nos contos de Bécquer são igrejas, o que confirma esta ideia, além disso, os personagens sabem que estão pecando, eles acreditam em Deus. Lendas como *"Los ojos verdes"* e *"El Monte de las Ánimas"* trazem estas questões. Em *"Los ojos verdes"* temos um homem que ama uma mulher mesmo sabendo que ela é uma espécie de demônio, e acaba perdendo a vida por este amor, não consegue resistir à atração que sente por ela. Em *"El Monte de las Ánimas",* Alonso sai durante a noite de finados, sabendo que correrá risco, pois acontecimentos sobrenaturais ocorrem naquela noite; o moço sai apenas para recuperar um véu que a vaidosa e egoísta prima, por quem ele está apaixonado, perde; o

---

conjunto de relatos de gran calidad literaria, que sitúan a Bécquer a la altura de los mejores narradores de cuentos líricos. (2001, p. 78).

final: ele morre e ela perde a razão. Vemos bem, nestes dois exemplos o esquema de transgreção = castigo.

Assim, nas lendas de Bécquer, quanto ao tema, ocorre com frequência um esquema punitivo para aqueles personagens que cometem transgressões. Já quanto à linguagem, Izquierdo (2006) expõe que é perceptível o fato de nas lendas do autor existir uma linguagem bastante poética, provavelmente devido ao fato de Bécquer ter sido um grande poeta. Sua prosa é intensamente lírica, e às vezes está formada por uma série de pequenos poemas. Atentemo-nos à linguagem do começo do conto *"La ajorca de oro"* (O bracelete de ouro): "Ela é linda, linda com essa beleza que inspira a vertigem, linda com essa beleza que não se parece em nada àquela que sonhamos nos anjos e que, por isso mesmo, é sobrenatural". (BÉCQUER, 2010, p. 196).[23]

Percebemos que o trecho se assemelha muito a um poema, onde é ressaltado em uma linguagem bastante lírica, a beleza hipnotizante da mulher retratada.

Segundo Sebold (2011) existem dois elementos fundamentais nos contos fantásticos de Bécquer: a ação sobrenatural e a ambientação realista. É possível dizer que a união de tais características garante às lendas maior verossimilhança; pois há o retrato do mundo real, e neste mundo ocorrerão ações sobrenaturais, fator importante no sentido de causar maior sensação de medo, pois, é mais fácil para as pessoas aceitarem acontecimentos sobrenaturais em um mundo fictício, que não lembre o seu; e os ambientes retratados nos contos do autor se assemelham aos do nosso mundo.

Este fato remete imediatamente ao fantástico, que ocorre a partir de um acontecimento sobrenatural ocorrido no que é retratado como o mundo conhecido como real. Os contos de Bécquer são, em sua grande maioria, contos que podem ser classificados como fantásticos. Sebold (2011) seleciona as quatorze lendas de Bécquer que estão relacionadas com o fantástico:

> Por fim, as quatorze lendas –relatos fantásticos no sentido indicado no parágrafo anterior- cuja poiesis vamos estudar, são: «A cruz do diabo» (1860), «O bracelete de ouro » (1861), «O monte das almas penadas» (1861), «Os olhos verdes» (1861), «Maese Pérez o pianista» (1861), «Creia em Deus» (1862), «O miserere» (1862), «O Cristo do crânio» (1862), «O gnomo» (1863), «A caverna da moura» (1863), «A promessa» (1863), «A corça branca» (1863), «O beijo» (1863) e «A rosa da paixão» (1864), publicadas pela primeira vez em La crónica de ambos

[23] Ella era hermosa, hermosa con esa hermosura que inspira el vértigo, hermosa con esa hermosura que no se parece en nada a la que soñamos en los ángeles y que, sin embargo, es sobrenatural. (BÉCQUER, 2010, p. 196)

> mundos, a maioria em El Contemporáneo, e quatro das escritas em 1863 em La América. (2011, Capítulo I).[24]

Sebold (2011) classifica estas lendas como fantásticas. Também relacionado ao fantástico, Bécquer procurava descobrir histórias populares para inspirá-lo na escrita de seus contos. No trecho abaixo, o autor explica também como este fato se relaciona com o efeito fantástico produzido nos contos, o que ocorria a partir do relato de uma experiência pessoal de Bécquer.

> A primeira vez que Bécquer expressa sua curiosidade de saber a história de tia Casca, a reação de sua empregada revela como ela mesma foi afetada quando contaram para ela. «Não podem os senhores imaginar a cara que ficou ao ouvir o nome da bruxa - escreve Gustavo -, nem a expressão de inquietude e medo com a qual voltou a vista ao seu redor, procurando iluminar com a lâmpada a óleo os cantos escuros da cela antes de me responder» (OC, 571). Precisamente este é o efeito que todo autor de relatos fantásticos quer estimular nos seus leitores, e Bécquer sabe exatamente quais recursos literários deve reunir para conseguir isso, porque ele mesmo sentiu essa fascinação temerosa em incontáveis situações, com certeza. (2011, Capítulo I)[25]

Assim, Bécquer se inspira em relatos populares para criar suas lendas, atentando para o medo que tais relatos causam, buscando esse temor, assim como as histórias populares trazem medo em quem as ouve.

Estes relatos populares inspiram Bécquer a chamar seus contos de lendas, e, fazendo isto, ele deixa seus relatos mais autênticos e verossímeis, já que uma lenda é baseada por vezes em um acontecimento real. Sebold (2011) comenta que tal recurso deixa o relato sobrenatural realmente

---

[24] En fin, las catorce leyendas -relatos fantásticos en el sentido indicado en el párrafo anterior- cuya poiesis vamos a estudiar, son: «La cruz del diablo» (1860), «La ajorca de oro» (1861), «El monte de las Ánimas» (1861), «Los ojos verdes» (1861), «Maese Pérez el organista» (1861), «Creed en Dios» (1862), «El miserere» (1862), «El Cristo de la Calavera» (1862), «El gnomo» (1863), «La cueva de la Mora» (1863), «La promesa» (1863), «La corza blanca» (1863), «El beso» (1863) y «La rosa de Pasión» (1864), publicadas la primera en La Crónica de Ambos Mundos, la mayoría en El Contemporáneo, y cuatro de las de 1863 en La América. (2011, Capítulo I)

[25] La primera vez que Bécquer expresa su curiosidad por saber la historia de la tía Casca, la reacción de su sirvienta revela cómo ella misma fue afectada cuando se la contaron. «No pueden ustedes figurarse la cara que ha puesto al oír el nombre de la bruja -escribe Gustavo-, ni la expresión de medrosa inquietud con que ha vuelto la vista a su alrededor, procurando iluminar con el candil los rincones oscuros de la celda antes de responderme» (OC, 571). Precisamente éste es el efecto que todo autor de relatos fantásticos quiere estimular en sus lectores, y Bécquer sabe exactamente qué recursos literarios hay que reunir para lograrlo porque él mismo ha sentido esa medrosa fascinación, seguramente en incontables ocasiones. (2011, Capítulo I)

mais autêntico, já que caracterizar o conto como lenda faz com que tal relato pareça estar confirmado pela ciência; um acontecimento que é menos contestado. Para escrever seus contos Bécquer era bastante cuidadoso nas pesquisas que fazia. Segundo Sebold (2011) ele viajava para descobrir o folclore de certas regiões:

> Ao principio da carta IV fala dos resultados de suas expedições, inclusive os termos com que se expressa se assemelham à ciencia do folclore de hoje. (Tenhamos sempre em mente ao lermos estas passagens, que aos mesmos termos e procedimentos serão encontrados no terreno fictício das lendas.) «Não podem os senhores suspeitar – escreve dirigindo-se a seus colegas jornalistas de Madrid– a quantidade de ideias e impressões que para enriquecer a imaginação eu recolhi nesta volta por um país ainda virgem […] aqui para retirar uma tradição obscura da boca de uma aldeã, lá para apontar os fabulosos dados sobre a origem de um lugar ou sobre a fundação de um castelo, traçar ligeiramente com o lápis os contornos de um casebre meio árabe, meio bizantino […] Só assim poderíamos conseguir a última palabra de uma época que se vai, da qual só restam alguns rastros nos mais distantes cantos de nossas províncias e da que apenas restará amanhã uma recordação confusa». (2011, Capitulo I).[26]

Bécquer buscava resgatar as tradições de seu povo antes que estas fossem esquecidas. Pode-se dizer com segurança que estas pesquisas que o autor fazia no sentido de conhecer melhor as lendas e as tradições que circulavam por seu país foram também importantes para estabelecer com maior veracidade os seus relatos. Tais relatos não eram apenas contos, possuíam maior verossimilhança, graças à preocupação do autor em conhecer o folclore de certas regiões da Espanha.

Muitas vezes, desde o título ou subtítulo fica perceptível como o autor queria dotar seus contos de características lendárias. De acordo com Sebold (2011):

---

[26] Al principio de la carta IV habla de los resultados de sus expediciones, y una vez más incluso los términos con que se expresa parecen de la ciencia folklorista de hoy. (Tengamos siempre presente, al leer estos pasajes, que los mismos términos y procedimientos los volveremos a encontrar en el terreno ficticio de las Leyendas.) «No pueden ustedes figurarse -escribe dirigiéndose a sus colegas periodistas de Madrid– el botín de ideas e impresiones que para enriquecer la imaginación he recogido en esta vuelta por un país virgen aún [...], aquí para recoger una tradición oscura de boca de una aldeana, allá para apuntar los fabulosos datos sobre el origen de un lugar o la fundación de un castillo, trazar ligeramente con el lápiz el contorno de una casuca medio árabe, medio bizantina [...] Sólo así podríamos recoger la última palabra de una época que se va, de la que sólo quedan algunos rastros en los más apartados rincones de nuestras provincias y de la que apenas restará mañana un recuerdo confuso». (2011, Capitulo I)

> Nove dos quatorze relatos que distinguimos como propriamente fantásticos levam a palavra lenda em seu subtítulo: Lenda toledana, lenda sevilhana, lenda religiosa, etc. No subtítulo de "Creia em Deus" aparece o termo cantiga, com o mesmo sentido folclórico local: « Cantiga provençal ». As duas narrações que excluímos da categoria de fantásticas, por não acontecer nelas nada ocasionado pela intervenção do sobrenatural, « O raio da lua » e « A voz do silêncio », tem respectivamente os subtítulos: Lenda soriana e Tradição de Toledo. Ambas palavras, lenda e tradição, se encontram frequentemente no texto dos contos, inclusive nos daqueles em cujos títulos não aparece nenhum dos termos: por exemplo, « Os olhos verdes », que não possuem subtítulo mas em cujo segundo parágrafo encontramos já um exemplo de lenda (OC, 133), com o mesmo recurso implícito de fé que possui sempre a ficção de Bécquer. (2011, Capítulo I)[27]

Bécquer procura relacionar seus contos com a lenda. Para isso, além de usar os nomes lenda e tradição, ele procurou pessoas que diziam ter presenciado fatos estranhos. Sebold (2011) comenta no Capítulo II sobre as testemunhas oculares, que são aquelas pessoas que testemunharam algum acontecimento peculiar, neste caso, um acontecimento sobrenatural. Bécquer usa destas ideias vindas de testemunhas para criar suas *leyendas*; porém, o que acontece muitas vezes é que um acontecimento passado há muito tempo não tem mais uma testemunha viva e, então, o que se faz é realizar uma pesquisa no lugar onde tal acontecimento peculiar ocorreu, interrogando pessoas conhecedoras das tradições da região em questão.

O autor também costuma trazer introduções em suas lendas, segundo Sebold (2011) ele faz isso para que confiemos no narrador da história, deixando claro que a história tem algum tipo de compromisso com a realidade, ou seja, o autor cria toda a atmosfera e elementos para que seus contos se assemelhem realmente a lendas.

Desta maneira, Bécquer cria um ambiente de expectativa para seus leitores. Esse ambiente é criado de acordo com um acontecimento sobrenatural. Ele procura envolver seus leitores e fazer com que eles se surpreendam com o que vai acontecer. Já o leitor mais acostumado com seu

[27] Nueve de los catorce relatos que hemos distinguido como propiamente fantásticos llevan la palabra leyenda en su subtítulo: «Leyenda toledana», «Leyenda sevillana», «Leyenda religiosa», etc. En el subtítulo de «Creed en Dios» figura el término cantiga, con el mismo sentido folklórico localista: «Cantiga provenzal». Las dos narraciones que hemos excluido de la categoría de las fantásticas, por no acontecer en ellas nada debido a la intervención de lo sobrenatural, «El rayo de luna» y «La voz del silencio», tienen respectivamente los subtítulos: «Leyenda soriana» y «Tradición de Toledo». Ambos vocablos, leyenda y tradición, se encuentran a menudo en el texto de los cuentos, incluso en el de aquellos en cuyos títulos no aparece ninguno de los dos términos: verbigracia, «Los ojos verdes», que no tiene subtítulo pero en cuyo segundo párrafo encontramos ya un ejemplo de leyenda (OC, 133), con la misma petición implícita de fe que lleva siempre en la ficción de Bécquer. (2011, Capitulo I)

estilo provavelmente espera um final trágico. Exemplos de lendas com finais trágicos: em *"Los ojos verde*s", um homem é afogado pela mulher/demônio que ama; em *"La ajorca de oro"*, depois de roubar um bracelete da imagem de uma santa, um homem vê terríveis criaturas e perde a razão.

Quanto às descrições de lugares e personagens, Sebold (2011) expõe:

> As descrições contidas nas narrações fantásticas de Bécquer se dividem em quatro categorias segundo os objetos descritos: (1) os personagens; (2) os edifícios; (3) a natureza; e (4) o ambiente. Descrições detalhadas de personagens individuais são relativamente poucas. As descrições de edifícios formam a categoria mais numerosa; o que é explicado tanto pelos gostos arquitetônicos do Bécquer autor da *História dos templos da Espanha*, como pelas exigências do gênero fantástico. (2011, Capítulo V)[28]

Neste trecho fica perceptível que Bécquer não se preocupa muito em descrever detalhadamente suas personagens; já as características arquitetônicas são descritas com enorme riqueza de detalhes, e desta forma, percebe-se sua grande relevância na obra do autor; os personagens muitas vezes são menos aprofundados que os lugares descritos.

Quanto a estas descrições arquitetônicas, Bécquer utiliza-se muito de igrejas para os cenários de seus contos, além do caráter arquitetônico da questão também há o religioso; a religião católica influencia sua escrita em muitos contos, principalmente a parte do castigo. Muitos dos personagens de Bécquer são punidos por seus atos, o que está de acordo com a filosofia do catolicismo, segundo a qual os pecadores serão punidos. Exemplos disso são contos como *"La ajorca de oro*" (O bracelete de ouro) e *"El beso"* (O beijo).

Em *"El beso*", soldados franceses que participam da conquista de Toledo resolvem dormir em uma igreja abandonada. Depois de uma noite no local, o capitão relata a alguns homens do grupo que havia estado com uma mulher belíssima e que a mulher era uma estátua de mármore; como todos riem, o capitão os convida para passar a noite no mesmo lugar. Na igreja todos se

[28] Las descripciones contenidas en las narraciones fantásticas becquerianas se dividen en cuatro categorías según los objetos descritos: (1) los personajes; (2) los edificios; (3) la naturaleza; y (4) el ambiente. Descripciones detalladas de personajes individuales hay relativamente pocas. La categoría más numerosa la forman las descripciones de edificios; cosa muy explicable tanto por los gustos arquitectónicos del Bécquer autor de la *Historia de los templos de España*, como por las exigencias del género fantástico. (2011, Capítulo V)

embebedaram e o capitão comenta que havia decifrado um pouco das escrituras da lápide onde estava a estátua e que aquela era dona Elvira, também comenta que a estátua ao lado da dela era de seu marido. O capitão então joga bebida na estátua do homem e a provoca dizendo que irá beijar sua mulher. Ao tentar consumar o ato, porém, cai ao chão, sangrando pelos olhos, boca e nariz. Algumas testemunhas do ocorrido dizem terem visto a estátua masculina golpear o capitão, para que esse não beijasse a estátua da mulher. Percebemos no conto a estrutura de crime = castigo, pois, o capitão dos soldados deseja uma estátua de mulher dentro de uma igreja, um local considerado por alguns, santo. A mulher estátua, porém, tem um marido, logo o responsável por tentar beijá-la dentro de um lugar considerado sagrado é punido terrivelmente.

Em *"La ajorca de oro*" um homem chamado Pedro Alfonso de Orellana é perdidamente apaixonado por uma mulher, a bela María Antunez. Um dia, vendo-a chorar insiste para que ela lhe conte o motivo daquele pranto. Depois de muito pedir ela lhe conta: desejava obsessivamente o bracelete de ouro que estava no braço da imagem da Virgem patrona de Toledo. O homem então rouba o bracelete de dentro da igreja, dos braços da Virgem, mas não consegue levá-lo consigo, pois na igreja, depois do roubo, vê seres sobrenaturais que o aterrorizam terrivelmente, cai desmaiado, enlouquecido. No dia seguinte é encontrado com o bracelete e completamente sem juízo. Aqui, em "*La ajorca de oro*" temos novamente o esquema: crime = castigo. Alfonso rouba a pedido da mulher, e não é um roubo qualquer, ele rouba de uma imagem religiosa, dentro da própria igreja (local considerado santo por alguns), e é punido com a perda de sua sanidade.

Assim, confirmamos que nos contos de Bécquer, semelhantemente ao que prega a igreja católica, depois do crime do pecador vem logo o castigo. Podemos ver isso até mesmo em *"La cruz del diablo*", conto no qual todo um povoado é aterrorizado pelo diabo para que culpas do passado sejam resgatadas.

Vemos, nestes contos e nos demais, a busca do autor em criar uma atmosfera desinteressada e objetiva dos acontecimentos:

> O que é brilhante na técnica de Bécquer como escritor fantástico é que ele vai nos incutindo com toda esta expectativa fatídica, uma descrição que parece desinteressada e objetiva, mas que no fundo é interessadíssima. (2011, Capítulo VI)[29]

[29] Lo brillante de la técnica de Bécquer como prosista fantástico es que toda esta expectación fatídica nos la va infundiendo con una descripción al parecer desinteresada y objetiva, pero en el fondo desde luego interesadísima. (2011, Capítulo VI)

A maneira de Bécquer narrar busca ir direto ao ponto, principalmente nas partes que causam medo no leitor, mas na verdade esse narrador nos engana brilhantemente com sua objetividade, pois ele espera causar terror e medo e está sim interessado no efeito que causará.

### 3.3. O Romantismo

O Romantismo foi um movimento literário de grande importância para compreendermos melhor as obras de Bécquer; o autor compôs suas obras em uma época um tanto tardia desta escola literária, conhecida como pós-romântica. Assim, faz-se importante estudar aqui, ainda que brevemente, tal movimento.

O Romantismo começou a expandir-se a partir da Alemanha e da Inglaterra desde 1800 até 1830, e depois se difundiu em outros países. A escola literária demorou a fazer realmente parte da sociedade espanhola, tendo sido incorporada por ela mais ou menos em 1835. Temos que ter em mente também que, no caso de Bécquer, houve um Romantismo tardio, pois, na época em que ele escreveu suas obras, a Europa passava por um período de predominância do Realismo.

Sobre o caráter romântico da obra de Bécquer expõe Moreno Hernández (1987):

> Na ampla bibliografia de Bécquer se dão, entre outras, duas posturas aparentemente contrárias: por um lado aquela que tenta delimitar em sua obra a influência do Romantismo alemão, e aquela outra que duvida do romantismo do poeta sevilhano apoiando-se em alguns elementos supostamente materialistas de sua obra, de certa forma relacionados com aspectos biográficos, que a vinculariam com o realismo. (p. 95)[30]

Assim, percebem-se diferentes opiniões quanto ao fato de Bécquer ser ou não um escritor romântico; mas parece que não há muitas dúvidas de que a obra de Bécquer possua muitas características da escola literária conhecida como Romantismo, ainda que tais características sejam menos numerosas, pois, como já foi dito, Bécquer se situa em um Romantismo mais tardio.

---

[30] En la amplia bibliografia becqueriana se dan, entre otras, dos posturas aparentemente contrapuestas: la que intenta delimitar en su obra la influencia del Romanticismo alemán, por un lado, y aquella otra que duda del romanticismo del poeta sevillano apoyándose en algunos elementos supuestamente materialistas de su obra, más o menos relacionados con aspectos biográficos, que la enlazarían con el realismo. (1987, p. 95)

As obras de Bécquer possuem então muitas características deste movimento. De acordo com Sebold (2011) temos em suas obras o mistério, a melancolia, a solidão e o gosto pelo noturno. Além disso, Bécquer mescla características do Romantismo com outras características, muito provavelmente devido ao fato de ter escrito já em uma época que não dominava mais o estilo romântico; caracterizando o pós-romantismo.

Outro fator importante sobre as obras de Bécquer diz respeito às influencias que ele recebeu, de acordo com Moreno Hernández (1987):

> [...] classificar como românticos, simplesmente, autores tão diferentes como Rivas Larra, Espronceda, Zorilla e Bécquer, citando apenas os mais importantes e conhecidos. De fato, é Bécquer o único entre eles que recebe uma clara influência do Romantismo alemão, algumas das características mais evidentes no poeta sevilhano foram mostradas aqui para tentar rebater diversas interpretações que classificam sua obra em uma perspectiva incompatível com as características desse movimento. (p. 105).[31]

Desta maneira, fica perceptível que Bécquer recebe influências do Romantismo alemão. É possível concluir desta forma que também por isso suas obras possuem características um pouco diferentes das dos outros autores.

Segundo Garcia López, "Uma das características cruciais [...] do Romantismo reside em seu espírito individualista [...] Agudo egocentrismo que tem suas raízes na doutrina enciclopedista" (1996, p. 460). [32] Tem-se como grande característica romântica o individualismo, o eu está em primeiro lugar; e esse eu egocêntrico irá se expressar de várias formas na literatura: em romances, poemas, lendas. O romântico é um incompreendido. Vive num ambiente onde não se sente adaptado. Suas alternativas tornam-se escassas, ou foge ou se rebela. Vemos o quanto o eu é supervalorizado, tanto que os conflitos que esse "eu" sofre se tornam tão numerosos. Para citar um exemplo do próprio autor, Alonso, de *"El monte de las Ánimas*" é incompreendido pela prima, que não vê nele a bravura e a nobreza que ele possui, ela o despreza, o subestima, e por

---

[31] [...] clasificar como románticos, sin más, a autores tan dispares como Rivas, Larra, Espronceda, Zorilla y Bécquer, por citar solo los más importantes y conocidos. De hecho, es Bécquer el único entre ellos que recibe una clara influencia del Romanticismo alemán, algunos de cuyos rasgos más evidentes en el poeta sevillano se han mostrado aquí para intentar rebatir diversas interpretaciones que sitúan su obra en una perspectiva incompatible en apariencia con este movimiento. (p. 105)

[32] Uno de los rasgos capitales [...] del Romanticismo reside en su espíritu individualista [...] Agudo egocentrismo que tiene sus raíces en la doctrina enciclopedista". (1996, p. 460).

isso ele sofre e acaba perdendo a vida por um capricho dela. Percebe-se que tanto Alonso quanto sua prima são egocêntricos, o primeiro perde a vida apenas para provar algo à mulher que deseja, a segunda se sente superior, é incrivelmente vaidosa, sentindo prazer em humilhar o primo e fazê-lo realizar seus caprichos.

Uma importante característica do Romantismo usada por Bécquer seria a liberdade. A escola propunha essa ideia, por isso temos nesse período uma literatura libertária. Temos a moral deixada de lado, o que importa e o que é valorizado é a natureza livre, a espontaneidade, ou seja, a quebra das convenções e das regras que a boa moral impunha. Nas obras de Bécquer não vemos tanto isto, pois suas lendas trazem muito da tradição e da religião.

Novamente tomamos as palavras de García López: "[...] são os sentimentos depressivos – melancolia, nostalgia, desespero – os que melhor caracterizam esse período" (1996, p. 461). [33] Temos os sentimentos que melhor caracterizam o período do Romantismo. Se pensarmos nos contos de Gustavo Adolfo Bécquer, veremos que tais sentimentos (melancolia, nostalgia, desespero) estão presentes. O próprio Fernando, em *"Los ojos verdes",* vive entre a melancolia e o desespero até finalmente se jogar no lago em busca de sua amada. Em "*La cruz del diablo*", a atmosfera de desespero é intensa, pois um ser maléfico aterroriza a cidade, como veremos melhor em outro capítulo.

O autor romântico busca a novidade para suas obras literárias: ele quer inovar. Apesar de muitas vezes haver uma retomada das tradições clássicas, o que se vê é que o Romantismo traz consigo uma enorme carga de novidades no campo da literatura. O próprio Bécquer inova ao escrever seus contos, pois ele transforma as lendas que antes eram escritas em verso, em narrativas em prosa, que ele chama de *leyendas*.

Como García López (1996) comenta, no Romantismo a intensidade ganha valor, sendo um fator de grande importância para muitos românticos, assim como a emotividade. Em tais obras existe beleza, mas não a beleza calma e serena, com traços regulares, e sim a beleza que muitas vezes assusta, a beleza que pode trazer uma grande carga de deformidades. Podemos pensar na mulher idealizada pelos românticos, era bela, mas muitas vezes sua beleza era

[33] "[...] son los sentimientos depresivos – melancolía, nostalgia, desesperación... – los que mejor caracterizan a este período". (1996, p. 461).

diabólica, tem-se desta maneira, o belo aliado ao monstruoso, como a mulher demônio de "*Los ojos verdes*". O que faz lembrar não apenas de "*Los jos verdes*", mas da maioria das mulheres que se encontram nos contos de Bécquer: elas são lindas, mas são normalmente más e por vezes, diabólicas, ou seja, a beleza carregada de deformidades, como a de Beatriz de "*El monte de las animas*", ela é bela, mas é egoísta e vaidosa ao extremo.

Apesar de serem chamados de lendas, reconhecemos nos relatos de Bécquer características que os classificam como contos. Sobre o conto na época do Romantismo, segundo Teresa Martín Taffarel (2001), os românticos chamavam com o nome de conto as narrativas fantásticas como as de Hoffman, mas preferiam chamar as suas narrativas de lendas e baladas. Os autores perferiam dar outros nomes aos contos, o que não quer dizer que tais obras deixassem de ser contos. O que se chama de contos atualmente, simplesmente possuía nomes distintos no passado. A partir destas considerações, é obviamente possível pensar em Bécquer e suas *leyendas,* elas têm presente em si aquilo que hoje está estabelecido como necessário possuir para se dizer que certa obra literária é um conto. Mas era característica do Romantismo dar outros nomes a esses contos, como o próprio Bécquer fez, chamando suas narrativas de lendas.

Assim, de acordo com Izquierdo (2006) o Romantismo marcou o retorno de gêneros como o conto, a novela, a lenda, entre outros:

> É sabido que no Romantismo, com seu gosto pela imaginação, pela fantasia, pelo maravilhoso, a ênfase na recriação do medieval e na aproximação ao popular e ao pitoresco -incluindo o resgate dos velhos relatos tradicionais- trouxe consigo um retorno ao cultivo dos gêneros propriamente narrativos: conto, novela, lenda, relato lendário, artigo de costumes, etc. No Romantismo espanhol, dentro de um marco narrativo dominado pelo romance histórico, pelo romance social e pelo quadro de costumes, o conto lendário inicia seu nascimento caminhando junto com traduções e imitações -escritas em prosa poética- das baladas germânicas. (2006, p. 30)[34]

[34] Sabido es que el romanticismo, con el gusto por la imaginación, la fantasía y lo maravilloso, el énfasis en la recreación del medievo y el acercamiento a lo popular y pintoresco – incluido el rescate de los viejos relatos tradicionales – trajo consigo un retorno al cultivo de los géneros propiamente narrativos: cuento, novela, leyenda, relato legendario, artículo de costumbres, etc. En el romanticismo español, dentro de un marco narrativo dominado por la novela histórica, la novela social y el cuadro de costumbres, el cuento legendario inicia su nacimiento y andadura de la mano de traducciones e imitaciones -escritas en prosa poética- de las baladas germánicas. (2006, p. 30)

Assim, podemos concluir que o movimento romântico representou grandes e importantes mudanças na literatura, com seu espírito livre, os sentimentos intensos e valorização do eu. Na obra em prosa de Gustavo Adolfo Bécquer é possível sentir a atmosfera romântica. Está presente a mulher muito bela e sem caráter, muitas vezes diabólica, os sentimentos exacerbados, sentidos por algumas das personagens masculinas em relação às belas mulheres como em "*Los ojos verdes*" e "*El monte de las ánimas*". Desta forma, nos contos do autor existe a beleza que choca, o amor que mata, a emotividade em destaque, os fins trágicos. Mas deve-se levar em consideração também que, quando as convenções são quebradas nos contos de Bécquer, vem o castigo, portanto a liberdade no decorrer das lendas é limitada, como pudemos ver nos contos utilizados aqui: "*La cruz del diablo*", "*El beso*", "*El Monte de las ánimas*", "*La ajorca de oro*" e "*Los ojos verdes* ". Em todos estes contos temos uma forma de castigo, em "*La cruz del diablo*" todo um povoado é castigado devido a crimes do passado; em "*El beso*" um homem é brutalmente espancado por tentar beijar uma estátua, em "*El monte de las ánimas*" Alonso é punido por desrespeitar a noite de finados e Beatriz por ser extremamente vaidosa e egoísta; em "*La ajorca de oro*" um homem é punido com a perda da sanidade por tentar roubar algo de uma santa para a mulher que amava; e em "*Los ojos verdes*", Fernando, um nobre, é punido com a morte por amar a uma mulher que é na verdade um demônio.

# CAPÍTULO 4: ÁLVARES DE AZEVEDO, ENTRE INOVAÇÕES E EXCESSOS

## 4.1. Influências

Álvares de Azevedo é um nome marcante dentro da literatura. O autor, morto na juventude, deixou muitas obras, principalmente inacabadas que possuem, porém, grande valor literário. Ele escreveu na época em que predominava a escola romântica e foi o grande nome da segunda geração deste movimento: o ultrarromantismo também conhecido como mal do século, por seu caráter exagerado. O autor recebeu muitas influências estrangeiras, como veremos neste item.

Em *Formação da literatura brasileira*, Candido (1969) fala sobre a influência de Byron e Musset na obra de Azevedo:

> O cansaço precoce de viver, o desejo anormal do fim, assaltam com frequência a sua imaginação [...] No seu caso em particular estas disposições foram animadas pela influência de Byron e Musset, que aceitou com o alvoroço de quem encontra forma para as próprias aspirações. (p. 179)

A influência que Azevedo recebia destes autores alimentava as características ultrarromânticas de suas obras. Ainda em *Formação da literatura brasileira*, Candido (1969) pontua o fato de que Byron foi uma influência avassaladora dentro da obra de Azevedo:

> A influencia de Byron é avassaladora nele, embora coada em grande parte através de Musset, manifestando-se em declarações, citações, epígrafes, pastichos, temas, técnicas, concepções de vida. (p. 187, 188)

A influência de Byron foi bastante marcante dentro da obra do escritor brasileiro. Também marcante foi a de Goethe, ainda que não atingisse a profundidade da influência de Byron. Dentro de *Macário* temos um forte diálogo com a obra *Fausto*, além de se aproximar também de *A história trágica do doutor Fausto*, de Christopher Marlowe. Em dissertação de Mestrado defendida em 2007 por Francisco Roberto Szezech Innocêncio temos argumentos que provam a relação entre tais obras:

> Azevedo afirma que uma das fontes em que estudaria sua concepção teatral seria, entre outras obras de Goethe, o episódio da tragédia de Margarida, em *Fausto*. E de fato, há vários elementos de inspiração fáustica em *Macário*. O mais marcante desses elementos é a separação indissolúvel entre os anseios do personagem que dá título à obra e as limitações inerentes ao mundo provinciano e de maneiras rurais em que o encontramos no início da peça. Assim como Fausto sente-se frustrado e oprimido entre as vidrarias de seu laboratório [...] Macário, com seus modos adolescentes e imaturos de estudante, considera-se deslocado em meio aos hábitos provinciais de um Brasil recém-saído da condição de colônia, traduzindo esse deslocamento numa repulsa pueril e beirando a intolerância aristocrática. Macário também exibe traços de personalidade fáustica ao manifestar textualmente sua intenção de seguir os passos do personagem de Goethe, o que fica claro quando o personagem saúda a chegada de Satã, afirmando que não há desgraça pior que ser um Fausto sem Mefistófeles (AZEVEDO, 2006, p.38). A associação com o demônio Mefistófeles é o recurso que permite a Fausto conhecer o mundo, superando assim as limitações inerentes ao seu modo de vida e, principalmente, à sua época. Macário sente necessidade de adotar um expediente semelhante, que lhe permita ultrapassar as barreiras da província e tomar contato com aspectos do mundo que lhe são ainda estranhos. (p. 166, 167)

Em *Presença da Literatura Brasileira* (1964), no volume I, Antonio Candido e José Aderaldo Castello trazem algumas passagens importantes sobre Álvares de Azevedo. Os autores comentam a obra de Azevedo, enfocando o Romantismo e seu lado mais sombrio, que seria uma herança de Byron:

> Como uma atitude singular do Romantismo, mas traduzindo a convergência de tantas outras, impõe-se aquele que foi cultivada por Byron e seguida por poetas que levaram ao extremo a exacerbação da sentimentalidade e mesmo as fantasias da imaginação mórbida [...] o byronismo se entrega aos caprichos e contradições da sensibilidade e da fantasia [...] E suas paixões amorosas são macabras e demoníacas, ou mórbidas e incestuosas [...] nem sempre se reconhece a fronteira entre o imaginado e o real, como nos exemplifica muito da personalidade, da obra poética e em prosa de Álvares de Azevedo, também nesse sentido preocupado com definições críticas. Falecidos muito cedo, os seus adeptos, se pensam na morte, veem-na sobretudo, como sacrifício da glória e do futuro. (1964, p. 247)

Assim deixa-se evidente este lado mais exagerado e sombrio de Álvares de Azevedo, bastante marcado pela influência byroniana.

Segundo Candido a relação de Azevedo com Byron, apesar de avassaladora, é um pouco coada pela influência de Musset. O autor foi também influenciado por outros grandes autores, como Victor Hugo e Shakespeare.

Assim, fica perceptível que Álvares de Azevedo recebeu muitas influências, principalmente de autores ultrarromânticos, e que estas contribuíram bastante em suas obras.

## 4.2. Obras

Em *Formação da literatura brasileira* (1969), Antonio Candido salienta que, para apreciar a obra completa de Álvares de Azevedo, devemos ter em mente que ela possui limitações e, para melhor apreciação, devemos aceitar tais limitações. Suas limitações devem-se ao fato de o autor não ter revisado suas obras, desta forma, muitos de seus textos apresentam uma estrutura fragmentada, por vezes faltam partes e alguns de seus escritos são confusos ou repetitivos. Candido acrescenta que Azevedo foi um grande representante do Romantismo no Brasil.

Nas obras de Álvares de Azevedo predominavam temáticas depressivas, como o desejo de morte, temas estes comuns na época, influências de nomes como Musset e Byron.

Candido (1969) explica que ainda que sua obra em prosa seja bastante irregular, esta traz importantes contribuições, como, por exemplo, ter sido o primeiro poeta brasileiro a dar categoria poética ao prosaísmo cotidiano. O crítico analisa um pouco da poesia do escritor romântico, que varia entre sentimental e ultrarromântica, além de satírica; e nas quais figuram mulheres virgens e puras, pobres mulheres do povo e mesmo prostitutas. Segundo Candido (1969): "[…] virgem ou rameira, a mulher aparece na sua obra com a força obsessiva que tem na adolescência". (p. 184).

Candido comenta sobre a associação que Álvares de Azevedo faz entre amor, sono e sonho. Segundo o crítico: "É, por toda a obra, uma sensação geral de evanescência, de passagem do consciente ao inconsciente, do definido ao indefinido, do concreto ao abstrato […]". (CANDIDO, 1969, p. 185). Assim, amor, sono e sonhos são para o autor, de alguma maneira, relacionados. Muitas vezes é apenas no sonho que ele pode alcançar sua amada, logo fica evidente sua importancia.

Álvares de Azevedo escolhe como temática importante em sua obra a noite. Segundo Candido (1969) tal escolha corresponde a um sentimento noturno, à visão lutuosa e desesperada do amor, às vezes tal desespero chega mesmo à profanação. A noite, segundo o crítico, seria também um meio psicológico, pois parece demonstrar os sentimentos e estados dos personagens, que muitas vezes sentem-se deprimidos, principalmente por problemas amorosos.

Candido (1969) comenta sobre Byron, que cometia excessos "coerentes", porém quando imitados os excessos normalmente tornavam-se exagerados, como ocorre com Álvares de Azevedo. Em *O conde Lopo*, por exemplo, temos os piores e mais vulgares chavões românticos. Porém, algumas de suas obras, ainda que sejam inspiradas nos escritos de Lord Byron alcançaram êxito, mesmo que parcial, como *Macário*, obra bastante irregular, mas indiscutivelmente fascinante e bem realizada em algumas partes:

> [...] o triunfo se encontra no extravagante *Macário*, mistura de teatro, narração dialogada e diário íntimo; no conjunto e como estrutura, sem pé nem cabeça, mas desprendendo, sobretudo na primeira parte, irresistível fascínio [...] Inserida no seu quadro real, a angústia, a dúvida, o sarcasmo ganham densidade e nos atingem, ao contrário dos bonecos que se agitam no Conde Lopo ou no Livro de Fra Gondicário [...] A outra circunstância é o caráter de projeção do debate interior, pelo desdobramento do poeta nos dois personagens de Macário e Penseroso [...] cada um representando um lado da „binomia" que [...] condiciona a sua vida e a sua obra [...]. (p. 189)

Candido (1969) coloca a parte mais madura da obra de Azevedo, como os poemas *Spleen e Charutos*, *Ideias Íntimas* e alguns poemas de *A lira dos vinte anos* e de *Poesias Diversas*, onde temos a dose exata de humor e delicadeza sentimental.

Em *A educação pela noite* (1989) Candido trata da obra de Álvares de Azevedo, principalmente sua obra em prosa, provando como o autor rompe com os gêneros literários de sua época, fator que explora neste ensaio. Candido (1989) também trata neste ensaio dos contos ou novelas metrificadas que Álvares de Azevedo escreveu. Além disso, destaca o fato de que Azevedo também se dedicava a estudos críticos, fazendo do escritor um destaque entre os autores românticos.

Candido (1989) fala da "binomia" dentro da obra do autor ultrarromântico. A binomia seria um choque entre contrários, esta questão foi percebida pelo próprio Álvares de Azevedo no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*.

Para Candido o fato de a obra em prosa e verso de Álvares de Azevedo ser tão irregular ocorre devido a uma mistura de fatores: 1. o autor queria inovar, 2. Álvares de Azevedo morreu muito cedo, antes mesmo de poder rever o que escreveu. Para o crítico, as duas coisas estão combinadas.

Candido (1989) trata bastante neste ensaio da obra *Macário*, publicada postumamente, que tem como tema principal a relação entre duas personagens: Macário (personagem principal) e Satan. É escrita em forma de peça teatral, ainda que seja bastante problemático classificá-la como tal. *Macário* é dividida em dois episódios. Dentro destes episódios existe o que podemos chamar de cenas, porém não são numeradas. Percebemos a mudança de cena de acordo com a mudança de cenário ou de personagens. Além dos dois episódios temos um tipo de introdução à obra, intitulada *Puff*. O primeiro episódio é mais dinâmico enquanto o segundo é um tanto confuso, com muitas falas longas.

O crítico ainda destaca o fato de que a maior parte do drama *Macário* ocorre à noite (fato que percebemos ser importante dentro da obra de Azevedo).

Candido (1989) também trata da obra *Noite na taverna*, que possui cinco episódios independentes, narrado por cinco pessoas que participam da orgia que ocorre na história. O crítico também mostra como Álvares de Azevedo utilizou elementos da literatura europeia para enriquecer sua obra. As histórias narradas pelos cinco personagens são terríveis, a maioria com mortes.

Candido destaca o fato de que tanto em *Macário* quanto em *Noite na taverna*, temos o desenvolvimento do lado obscuro do homem, algo que era fascinante para o Romantismo. Nas duas obras temos a representação do destino como fatalidade inexorável. Satan estaria propondo a Macário uma espécie de educação pela noite, partindo de conotações de mistério e treva para chegar a um discurso aproximativo.

Candido (1989) comenta acerca de outra obra de Azevedo, *O livro de Fra Gondicário*. Ele compara este livro com *Noite na taverna*, devido à justaposição de episódios, encontrada nas duas obras, porém, ao contrário de *Noite na Taverna*, *O livro de Fra Gondicário*, se aproxima como estrutura dos contos metrificados. O crítico ressalta também que a obra possui um conjunto de lugares comuns do Romantismo, o crítico conta um pouco da história narrada. Além disso, é explicado que as tendências seguidas por Álvares de Azevedo em *O livro de Fra Gondicário* são também resultado de certos modelos utilizados por escritores como Byron e Musset.

No final do ensaio Candido (1989) explica que em uma parte da obra de Álvares de Azevedo (principalmente sua obra em prosa) temos uma constante fuga do assunto, o que faz de muitos de seus escritos, vastas meditações. Temos, segundo o crítico, na obra deste autor uma acentuação das tendências características do Romantismo: Azevedo teria abusado da liberdade romântica. Porém, o crítico ressalta que, a obra de Álvares de Azevedo, como bem sabemos, foi publicada sem que o autor pudesse opinar ou fazer revisões. Por fim, ele destaca duas obras em prosa do autor, que seriam *Noite na taverna* e *Macário*, a primeira tem como mérito uma composição mais acabada, a segunda um surto de inspiração criador.

Neste ensaio, Candido (1989) deixa em evidência o caráter inovador de Álvares de Azevedo, explorando mais sua obra em prosa, salientando assim que este era um grande escritor tanto na poesia quanto na prosa. Apesar de destacar muitas falhas dentro do que escreveu o autor romântico, Candido (1989) termina o ensaio de maneira elogiosa, lembrando que o autor deixou excelentes obras, que se destacam dentro do Romantismo e da literatura brasileira.

Em *Na sala de aula* Antonio Candido (1993) destaca e explica a importância do noturno para os românticos, característica importante dentro de um poema intitulado *Meu sonho*. Candido (1993) ainda revela que no Romantismo brasileiro, Álvares de Azevedo "foi por excelência o poeta da noite [...]" (p. 46), salientando que grande parte da obra do autor é ambientada à noite, tanto sua obra em prosa quanto sua obra poética, *Meu sonho* faz parte do universo onírico.

Candido (1993) também compara o poema analisado a uma balada, que é uma forma romântica por excelência, o autor coloca que *Meu sonho* possui características da balada macabra, que teve origem na Alemanha.

O autor também deixa claro que, apesar de Azevedo basear-se em formas já existentes, ele consegue ser original em alguns pontos. As baladas seriam mais objetivas, o que não ocorre no poema de Álvares de Azevedo que é uma narrativa interior, que seria outro ponto positivo deste poema, levantado por Antonio Candido (1993). O autor destaca o nível de complexidade do poema de Álvares de Azevedo, nível que não teria sido alcançado por poetas que escreveram poemas baseados neste.

Percebemos ao longo deste capítulo a enorme importância de Álvares de Azevedo para a literatura. Mesmo tendo escrito por pouco tempo, por conta de sua curta vida, o autor deixou excelentes obras, ainda que a grande maioria não tenha sido revisada; e, além disso, outras obras do autor ficaram inacabadas. É interessante notar também como o autor variava nos gêneros em

que escrevia; escreveu poemas, ensaios, narrativas e peças teatrais. A própria obra analisada nesta dissertação, *Macário*, é em parte muito elogiada e bem realizada, apesar de possuir problemas que podem ser explicados pela impossibilidade do autor de revisar suas obras. Em *Formação da literatura brasileira* (1969) Antonio Candido salienta que para apreciar a obra de Álvares de Azevedo é importante recordar que esta é possuidora de limitações e para melhor apreciação, devemos aceitar tais limitações, apreciando as partes que são positivamente bem realizadas.

## 4.3. O problema da classificação de *Macário*

### 4.3.1 *Puff*

Em *Puff*, que é uma introdução à obra *Macário*, o autor traz algumas de suas ideias sobre o teatro. Elas já deixam claro que *Macário* não deve ser compreendida como uma obra escrita especialmente para o teatro. No trecho a seguir, o autor fala sobre a origem de suas ideias teóricas sobre o drama, que percebemos virem de grandes autores; porém ele deixa claro que ainda está desenvolvendo-as. Logo, podemos pensar que *Macário* foi produto destas primeiras ideias de Álvares de Azevedo sobre o teatro:

> Criei para mim algumas idéias teóricas sobre o drama. Algum dia, se houver tempo e vagar, talvez as escreva e de a lume. O meu protótipo seria alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego - a força das paixões ardentes de Shakespeare, de Marlowe e Otway, a imaginação de Calderon de la Barca e Lope de Vega, e a simplicidade de Esquilo e Eurípedes - alguma coisa como Goethe sonhou, e cujos elementos eu iria estudar numa parte dos dramas dele [...] Estudá-lo-ia talvez em Schiller, nos dois dramas do *Wallenstein*, nos *Salteadores*, no *D. Carlos*: estudá-lo-ia ainda na *Noiva de Messina* com seus coros, com sua tendência à regularidade. (AZEVEDO, 1987, p. 61)

O autor deixa claro no trecho seguinte que suas crenças sobre o que seria teatro não constituem exatamente o que propõe em *Macário. Macário* é antes para o autor um surto de inspiração, realizado às pressas, sem muita preocupação da parte dele, que não estava se importanto com o que fosse pensado a respeito. E quanto ao nome que dariam a *Macário* (quanto ao gênero), ele também não se importava. O autor confirma que não o fez para o teatro, ainda que reconheça o fato de que este pode ser chamado de drama; assim notamos ser a questão do gênero

pouco importante para o autor quando escreveu a obra e nem sabemos se posteriormente ele mudaria de ideia e optaria por fazer alterações em *Macário*. Importa aqui principalmente o fato de que nem para o próprio autor *Macário* é essencialmente um drama:

> São duas palavras estas, mas estas duas palavras têm um fim: é declarar que o meu tipo, a minha teoria, a minha utopia dramática, não é esse drama que aí vai. Esse é apenas como tudo que até hoje tenho esboçado, como um romance que escrevi numa noite de insônia -como um poema que cismei numa semana de febre -uma aberração dos princípios da ciência, uma exceção às minhas regras mais íntimas e sistemáticas. Esse drama é apenas uma inspiração confusa-rápida- que realizei à pressa como um pintor febril e trêmulo.Vago como uma aspiração espontânea, incerto como um sonho; como isso o dou, tenham-no por isso. Quanto ao nome, chamem-no drama, comédia, dialogismo: - não importa. Não o fiz para o teatro: é um filho pálido dessas fantasias que se apoderam do crânio e inspiram a *Tempestade* a Shakespeare, *Beppo* e o *IX Canto de D. Juan* a Byron; que fazem escrever *Anunciada* e *O Conto de Antônia* a quem é Hoffman ou *Fantasio* ao poeta de *Namouna*. (*Macário,* 1987*,* p. 65)

Desta forma, comprova-se que para Álvares de Azevedo o que menos importava era o nome pelo qual chamariam sua obra, pois ele não estava pensando em questões de gêneros literários enquanto escrevia *Macário*.

### 4.3.2 A classificação segundo Antonio Candido

Antonio Candido nos seus dois textos: *Formação da Literatura Brasileira* (1969) e *A educação pela n*oite (1989) traz contribuições importantes sobre a obra de Álvares de Azevedo, inclusive sobre a obra *Macário.*

No seu ensaio, *A educação pela noite*, Candido (1989) coloca uma hipótese sobre o motivo da desorganização de *Macário :* "[...] o desejo de desrespeitar as normas estéticas tradicionais levou à desorganização do texto [...]" (p. 11). Assim, o autor, no intuito de inovar pode ter obtido tal desorganização em seu texto; porém, Candido (1989) assinala que:

> Mas é preciso sempre lembrar que as obras de Álvares de Azevedo foram publicadas depois da sua morte, sem que ele tivesse podido organizá-las nem dizer o que considerava acabado, o que era rascunho e o que não era para publicar. (1989, p. 11)

Ou seja, não podemos dizer com certeza os motivos que levaram *Macário* a chegar até nós da forma em que está, pois Álvares de Azevedo, morrendo precocemente, não pôde rever seus textos antes de publicá-los.

Em *Formação da Literatura Brasileira*, Candido (1969), propõe:

> [...] o triunfo se encontra no extravagante *Macário*, mistura de teatro, narração dialogada e diário íntimo; no conjunto e como estrutura, sem pé nem cabeça, mas desprendendo, sobretudo na primeira parte, irresistível fascínio [...]. (1969, p. 189)

Aqui, temos *Macário* como uma mistura de gêneros: teatro, narração dialogada, diário íntimo, de forma que não é possível classificar a obra apenas como peça de teatro. O que vemos em *Macário* é que existem partes do texto mais semelhantes ao drama e outras que fogem deste, aproximando-se de outros gêneros e quebrando a ação, que seria essencial existir dentro de uma peça de teatro.

Posteriormente em *A educação pela noite*, Candido (1989) coloca:

> O *Macário* é um drama fascinante, feito mais para a leitura do que para a representação, com duas partes diferentes enquanto estrutura e qualidade, sendo a primeira melhor e uma das mais altas realizações de Álvares de Azevedo. (1989, p. 11)

Segundo esta colocação de Candido (1989), *Macário* se presta mais à leitura do que a representação, ou seja, de alguma forma não possui os elementos necessários para ser essencialmente uma obra que funcione como peça de teatro, o que reforça o que vimos antes sobre *Macário* ser uma mistura de gêneros. Candido (1989) fala sobre os dois Episódios serem diferentes. Sabemos que o Primeiro Episódio é mais dinâmico enquanto o segundo é um tanto confuso, com muitas falas longas, o que não é esperado dentro de uma peça de teatro.

*Macário* seria então uma obra inacabada, apesar de muito bem realizada, principalmente no Primeiro Episódio. Segundo Candido (1989):

> [...] só podemos ler o seu teatro e a sua ficção em prosa e verso como um conjunto de tentativas e fragmentos, dos quais se destacam *A noite na taverna*, pela composição mais acabada, e o *Macário*, como surto de inspiração verdadeiramente criadora. (1989, p. 22)

Além de *Macário*, outras obras também ficaram inacabadas, a leitura destas obras é possível, porém, muitas vezes, fica perceptível a fragmentação presente nelas, como acontece com *Macário*, principalmente no segundo episódio.

### 4.3.3 Dicionário do teatro brasileiro: Temas, Formas e Conceitos

Em *Dicionário do teatro brasileiro: Temas, Formas e Conceitos* (2006) de GUINSBURG, J. et al. encontramos dois verbetes que tratam em algum momento sobre *Macário* (1987). No primeiro verbete, intitulado "Drama Romântico", temos a enumeração de alguns elementos que constituem o drama romântico:

> DRAMA ROMÂNTICO:
> O drama romântico é uma forma teatral que nasceu em oposição à tragédia clássica. Se nesta vigoram as regras impostas pela poética do Classicismo, naquela as regras são abandonadas em nome da liberdade de criação artística [...] o drama romântico dispensa as unidades de tempo e espaço, mistura elementos da tragédia e da comédia [...]. (2006, p. 117)

Posteriormente, ainda na mesma página, temos a enumeração de sentimentos comuns dentro das peças escritas em tal período; identificamos em *Macário,* por exemplo, o suicídio e o amor desesperados, sentimentos presentes principalmente na personagem Penseroso:

> O adultério, o incesto, a bastardia, o suicídio, o assassinato, ao lado do ciúme, da ambição, da traição, do amor desesperado e insensato são os sentimentos que alimentam a maioria das peças escritas no período romântico (2006, p. 117)

E, por fim, J. Guinsburg (2006) coloca que em *Macário* a forma do drama romântico se desintegra, devido ao fato de que Álvares de Azevedo realmente buscou inovações em sua escrita e procurou não seguir formas preestabelecidas.

O segundo verbete que nos interessa aqui é "ROMÂNTICO (TEATRO)", onde novamente temos informações sobre *Macário*, e também de novo temos a afirmação de que a obra é mais destinada à leitura do que ao palco. E reforçando o que antes trouxe Candido (1989), J. Guisburg (2006) comenta sobre a ousadia da obra, que foge às convenções da época:

> Nesse panorama é que surge uma obra revolucionária, uma autêntica experiência dramática que não teve seguidores, destinada mais à leitura do que ao palco: entre 1851 e 1852, Álvares de AZEVEDO escreve *Macário*, um texto ousado, distante das convenções teatrais da época, que mescla, no interior do enredo, elementos fantásticos, líricos e épicos. (p. 274)

Vemos que Candido (1969; 1989) e J. Guinsburg (2006) concordam quanto ao cunho pouco teatral de *Macário*, e também ambos reconhecem ser *Macário* uma grande obra literária, ainda que publicada sem as possíveis e prováveis modificações de Álvares de Azevedo.

### 4.3.4 Uma anatomia do drama – Martin Esslin

É importante para uma melhor compreensão sobre o drama nos atermos a algumas colocações de Martin Esslin (1976), em *Uma anatomia do drama*, sobre o teatro:

> Uma peça que não é encenada é apenas literatura. Quando encenada, ou a peça funciona ou não, o que quer dizer que ou o público a considera aceitável ou não. (1976, p. 26)

Assim, o que parece fazer de uma obra uma peça de teatro é o fato de esta ser ou não encenada, pois, quando encenada, saber-se-á se funciona ou não, porque depende da reação do público. No caso de *Macário*, a peça já foi encenada, mas é muito provável que adaptações tenham sido feitas, já que o Segundo Episódio quase não possui ação o que torna bastante maçante uma representação da obra.

Tanto que, nesta próxima afirmação de Esslin (1976) percebe-se que a linguagem essencial dentro do drama é a própria ação: a linguagem deve transformar-se nela. Em *Macário*, como já vimos, existe pouca, principalmente no Segundo Episódio, onde temos grandes monólogos e discussões sobre literatura, além de muitas vezes o texto ser um tanto confuso, tudo isso vai contra o que coloca Esslin (1976):

> No drama, é claro, a linguagem muitas vezes é a ação. Podemos dar um passo mais adiante e afirmar que toda linguagem no drama necessariamente *transforme-se* em ação. (1976, p. 45)

Numa peça teatral é muito importante de acordo com Esslin (1976) em *Uma anatomia do drama,* prender a atenção do público, captar sua atenção, pois se ocorrer de o público perder a concentração naquilo que está vendo, tudo estará perdido, ou seja, a apresentação. Devido a este motivo, não seria ideal encenar *Macário*, a plateia pode muito facilmente perder a concentração, principalmente no Segundo Episódio, no qual há tão pouco dinamismo e falas enormes, que podem fazer o espectador cansar-se.

Além disso, dentro de uma peça teatral, deve existir um equilíbrio extremamente delicado, como bem coloca Esslin (1976), e assim, uma cena calma não deve vir seguida de outra parecida, deve haver dinamismo, revezamento entre cenas mais calmas e mais agitadas:

> [...] a estrutura total de uma obra dramática depende do equilíbrio extremamente delicado entre uma multiplicidade de elementos, que devem todos contribuir para o desenho total [...] Uma cena muito calma poderá parecer entediante se vier logo após uma outra do mesmo teor, porém constituirá um alívio se seguir-se a uma outra que seja excepcionalmente barulhenta. (1976, p. 58)

O que vemos em *Macário*, no Segundo Episódio, por exemplo, é que cenas calmas pontuadas por enormes diálogos seguem-se a cenas do mesmo teor, o que não é interessante dentro de uma obra teatral, onde a ação é um componente essencial. Portanto, *Macário* não seria idealmente uma obra feita para o teatro, não sem adaptações.

A partir de toda a teoria usada neste item, incluindo palavras do próprio Álvares de Azevedo, conclui-se que *Macário* não seria uma peça de teatro, pois o que define o teatro é

principalmente a ação, a marcação correta de atos e cenas, o que em *Macário* não é central. A obra possui sim algumas características do drama, porém como já discutimos, atreladas a outras.

# CAPÍTULO 5: A FIGURA DO DIABO NAS OBRAS *MACÁRIO* E *"LA CRUZ DEL DIABLO"*

## 5.1. *"La cruz del diablo"*

*"La cruz del diablo"* conta a história de um povoado que vive aterrorizado, primeiro por um terrível senhor de terras e depois de sua morte, pelo próprio diabo, que vive dentro de uma armadura. Depois de muito padecer, conseguem, com a ajuda de um santo ermitão, transformar a armadura em cruz e, assim, aprisionar o diabo e se livrar finalmente do mal.

De acordo com Izquierdo (2006) *"La cruz del diablo"* está dividida em duas partes. Na primeira parte temos a história do cavaleiro que é responsável por muitas más ações, na segunda parte temos à solta as forças sobrenaturais, na forma de um demônio que dá vida a uma armadura.

> [...] „A cruz do diabo" se divide estruturalmente em duas partes: na primeira há a história do mau cavalheiro, responsável por numerosos ultrajes e abusos cometidos em seu feudo, que é substituído na segunda parte pelo protagonismo das forças sobrenaturais do mal, as quais, ocultas sob a mítica armadura, tomam relevo na campanha de destruição e morte iniciada por seu antecessor. (p. 52)[35]

No conto, a armadura do cavaleiro é um símbolo das forças do mal. É, além disso, o símbolo do mal presente em nosso mundo. Neste caso um mal que se manifesta de forma sobrenatural, o que parece torná-lo ainda pior, pois, lidar com o sobrenatural é marcadamente mais difícil. É essencial deixar claro quando o elemento sobrenatural aparece pela primeira vez no conto. Ocorre quando o povoado começa a observar luzes misteriosas perto do castelo do senhor falecido, ninguém sabia explicar a procedência destas luzes: "[…] entre as ruínas do castelo […] viam-se correr, se cruzar, se esconder e tornar a aparecer […] umas luzes misteriosas e fantásticas, cuja procedência ninguém sabia explicar". (BÉCQUER, p. 182, 183).[36]

---

[35] [...] „La cruz del diablo" se divide estructuralmente en dos partes: en la primera tiene lugar la historia del „mal caballero" responsable de numerosas tropelías y desafueros cometidos en su feudo, que queda reemplazada en la segunda por el protagonismo de las fuerzas sobrenaturales del mal, las cuales, ocultas trás la mítica armadura, toman el relevo en la campaña de destrucción y muerte iniciada por su predecesor. (IZQUIERDO, 2006, p.52)

[36] […] entre las ruinas del castillo […] se veían correr, cruzarse, esconderse y tornar a aparecer […] unas luces misteriosas y fantásticas, cuya procedencia nadie sabía explicar. (BÉCQUER, p. 182, 183).

O sobrenatural traz consigo o medo e o desconhecido: as pessoas não sabem como se portar frente àquilo que desconhecem. Assim, segundo Izquierdo (2006):

> A armadura tem importância como protagonista simbólico, seja transformada em cruz [...] seja concretizada em signo presente e ativo dentro da liturgia da destruição. A armadura é a encarnação exterior, o símbolo concreto das forças do mal, tanto humanas quanto sobrenaturais, que acendem estranhas luminárias pela noite, perseguem donzelas escondidas, são capturadas com a ajuda de orações milagrosas ou se retorcem nas chamas como serpentes feridas. (p. 53)[37]

Assim, a armadura é uma espécie de personagem principal simbólica, é também a encarnação das forças do mal, pois quem está dentro desta armadura é o diabo. Não temos muitas personagens, a personagem principal, a mais bem realizada, é o diabo e é sobrenatural. Assim, de acordo com Izquierdo (2006) há em *"La cruz del diablo*" um predomínio da narração, não são muito descritos os acontecimentos ou personagens. A acão predomina sobre o ambiente.

Novamente de acordo com Izquierdo (2006), em *"La cruz del diablo*" terror e religião estão unidos, temática recorrente nas obras de Bécquer. Há a luta entre o bem e o mal, onde o mal é uma força irredutível, que parece sempre estar presente para ser combatida e logo vencida. É a luta da religião que Bécquer incorpora em seus contos, especialmente neste.

Neste conto, Bécquer coloca elementos que servem para intensificar a ideia de que a história é uma lenda. Segundo Sebold (2011):

> Na epígrafe de «A cruz do diabo», o narrador fala com o leitor e esclarece como soube da tradição que agora não faz mais que editar: «Meu avô narrou isso ao meu pai, meu pai se referiu a isso para mim, e eu conto a você agora». (Capítulo II).[38]

---

[37] Importancia como protagonista simbólico tiene la armadura, ya sea convertida en cruz [...] ya sea concretada en signo presente y activo dentro de la liturgia de la destrucción. La armadura viene a ser la encarnación exterior, el símbolo concreto de esas fuerzas del mal, tanto humanas como sobrenaturales, que encienden extrañas luminarias en la noche, persiguen doncellas escondidas, sufren captura con la ayuda de oraciones milagrosas o se retuercen en las llamas como sierpes heridas. (IZQUIERDO, 2006, p. 53)

[38] En el epígrafe de «La cruz del diablo», el narrador habla con el lector y aclara cómo él ha venido a saber la tradición que ahora por lo visto no hace más que editar: «Mi abuelo se lo narró a mi padre, mi padre me lo ha referido a mí, y yo te lo cuento ahora». (Capitulo II)

De acordo com Izquierdo (2006), o medo é também um componente de algumas lendas de Bécquer. Em *"La cruz del diablo*", o medo é projetado como uma consequência de um acontecimento sobrenatural, que se caracteriza pela existência de um cavaleiro diabólico. Um acontecimento como este não faz parte do nossa realidade e isso já nos causa um estranhamento, além disso, a temática da figura do diabo intensifica as sensações do leitor, que pode, com facilidade, ter medo, pois, este tema é polêmico e é inclusive um tema religioso. O medo é uma característica importante no fantástico, o que também auxilia na compreensão de *"La cruz del diablo*" como uma obra fantástica, lembrando que o medo e a desestabilização da realidade é que tornam este conto uma obra fantástica. Este medo, presente em *"La cruz del diablo*" pode ser encarado como uma mistura de medo do desconhecido e medo religioso, encarnados pela personagem demoníaca.

Ainda sobre o medo, é importante dar enfoque para a cruz, objeto fundamental dentro do conto. Esta não é uma cruz comum, é a cruz do diabo. Apenas este fato é suficiente para gerar medo, pois uma cruz do diabo é considerada uma terrível contradição, principalmente para os adeptos do cristianismo, devido ao fato da cruz ser para os cristãos, símbolo que os faz pensar imediatamente em Jesus Cristo.

A cruz é um símbolo que pode trazer questões importantes para esta análise. De acordo com o Dicionário de Símbolos de Juan Eduardo Cirlot (2005) a cruz serve de ponte ou de escada pelas quais se torna possível chegar até Deus. Segundo esta acepção da palavra, podemos pensar em como faz sentido o narrador do conto tentar rezar sob a cruz do diabo, pois este é um símbolo bastante religioso. A cruz é vista como Cirlot (2005) denomina, uma escada até Deus.

A cruz também pode ser pensada como: "[...] uma conjunção de contrários, em que se casam o princípio espiritual e vertical com a ordem da manifestação e da terra; daí sua transformação em sentido agônico de luta e de instrumento de martírio". (CIRLOT, 2005, p. 195). Assim, a cruz é vista no sentido de que traz sofrimento, ela serve de instrumento de luta e de martírio. Se pensarmos em sua origem, este fato se explica: a cruz era usada para punir com a morte àqueles que cometiam crimes graves. Ela só ganha o lado divino devido à crucificação de Jesus Cristo. Podemos pensar que, em *"La cruz del diablo*", esta luta existe, vivenciada pela batalha do povo de Bellver, invadido e brutalizado duas vezes por um homem que depois se transforma no diabo, e, finalmente, convertendo a armadura maldita em cruz, onde o diabo estaria preso.

Outra definição importante sobre a cruz explica que ela pode ser compreendida como uma conjunção de contrários, segundo Cirlot (2005), estes contrários são: positivo e negativo, superior e inferior, vida e morte. Ainda segundo o autor: "[...] estar crucificado é viver a essência do antagonismo base que constitui a existência, sua dor agônica, seu cruzamento de possibilidades e de impossibilidades, de construção e destruição" (CIRLOT, 2005, p. 197). Podemos pensar na cruz do conto analisado como esta conjunção de contrários. A parte boa é a essência da cruz, que diz respeito ao seu surgimento, que remete a Cristo, a cruz em si, no conto, só pode ser uma armadilha para o diabo porque é divina, é o oposto do mal, só assim consegue aprisioná-lo. A parte ruim é consequência da prisão do diabo dentro de uma armadura transmutada em cruz, por abrigar o diabo ela deixa de ser boa, ela agora não é mais instrumento da piedade dos fiéis, é uma cadeia para a criatura maligna que aterrorizou um vilarejo, ela se torna junto com o diabo, algo medonho. Assim, temos como pontuou Cirlot (2005) um cruzamento de possibilidades e impossibilidades no mesmo objeto. A cruz, que já aparece no título, é um símbolo importantíssimo dentro do conto, como comprovamos.

Aprisionar o diabo na cruz significa no conto, dominá-lo, restringir suas ações. Não significa destruir o mal, este está dentro da cruz, preso, não morto. É dito no conto que a armadura só se transforma em cruz depois de muito trabalho, fé, orações e água benta. É possível compreender, a partir desta dificuldade em conter o diabo, que ele não pode ser destruído, pode ser no máximo aprisionado, e ainda assim suas ações maléficas não são completamente anuladas. Basta lembrar o começo do conto, quando o narrador tenta rezar para a cruz do diabo, o guia fica enlouquecido e diz que quando algum viajante pede a ajuda aos céus, utilizando esta cruz, em lugar de encontrar um caminho caso esteja perdido, acaba por perdê-lo, de uma vez por todas. E, ao final do conto, é dito que, o lugar onde fica a cruz é abandonado por Deus, transformando-se em um lugar maldito:

> [...] Deus fechou seus ouvidos [...] os bandidos esperam à sua sombra aos caminhantes que enterram ao seu pé depois de os assassinarem, e quando a tempestade vem, os raios torcem seu caminho para enrolar-se, silvando, na haste desta cruz e romper as pedras de seu pedestal. (p. 193, 194)[39]

[39] [...] Diós ha cerrado sus oídos [...] los bandidos esperan a su sombra a los caminantes que entierran a su pie después que los asesinan, y cuando la tempestad se desata, los rayos tuercen su camino para liarse, silbando, al asta de esa cruz y romper los sillares de su pedestal. (p. 193, 194)

Percebemos no trecho acima que o mal, representado pelo diabo, apesar de diminuído e aprisionado, não cessa. O lugar onde fica a cruz passa a ser esquecido por Deus, entregue a bandidos.

Apesar de ser chamada de lenda, *"La cruz del diablo*" tem muitas características de conto. Logo é necessário definir aqui o que seria um conto. Teresa Martín Taffarel (2001), em sua obra *El tejido del cuento*, coloca que o conto tem categoria autônoma à narrativa. De acordo com a autora: "O conto é um tecido. Fios que se entrelaçam, amarram-se e desatam-se para formar o desenho que a fantasia vislumbrou". (p. 15).[40] O conto, então, se assemelha a um tecido formado por muitos elementos que se juntam, se unem para formar um todo único. Cada pedacinho, cada parte tem sua importância, em uma rede onde se forma um todo significativo. E não basta que o tema seja significativo se a técnica empregada não é boa.

Nadia Battella Gotlib (1985) nos fala sobre Edgar Allan Poe, nome importante para os estudos sobre o conto. Para o autor temos o estabelecimento de um efeito, que pode ser causado ou não dentro de um conto. O conto, pois, tem que ter certa extensão, algo que permita ao leitor lê-lo rapidamente e sem pausas, para que o efeito esperado esteja garantido. Se o conto se estende muito, o efeito desejado pode ser perdido. O conto deve ser lido de forma diferente, de uma só vez, sem interrupções.

Gotlib (1985) comenta sobre a diferença das personagens de um conto. Temos no conto personagens que não nos permitem uma grande aproximação. É como se estas fossem mais independentes e não deixassem que nós, leitores, nos identificássemos com elas. Mostrar-se-á, no conto, uma breve parcela dessa personagem, o que não significa que isso seja pior do que no romance, é apenas um enfoque diferente. Podemos ver isso claramente nos contos de Bécquer, inclusive em *"La cruz del diablo*". Muitas vezes os lugares narrados são mais importantes do que os próprios personagens.

No próprio conto analisado neste trabalho não temos grandes caracterizações de personagens, é como se o povoado como um todo fosse apenas uma personagem, a personagem mais bem realizada é o senhor de Segre, que depois retorna como um espírito maligno ou o próprio diabo. O foco no conto está muitas vezes nas características do lugar e, principalmente, na ação.

---

[40] El cuento es un tejido. Hilos que se entrelazan, se anudan y se desatan para formar el dibujo que la fantasía ha vislumbrado. (p. 15).

*"La cruz del diablo*" segue um estilo tradicional e religioso, bastante comum nos contos de Bécquer. Conta a história de um diabo sem corpo, que habita uma armadura. Podemos pensar neste caso em uma possessão diabólica, da mesma forma que o diabo toma corpos, como ele faz muitas vezes em forma de mosca, ele pode adentrar em formas inanimadas, no caso a armadura, que, se refletirmos, possui uma conotação maligna. Aquela era a armadura do mau cavalheiro, homem que aterrorizou e prejudicou muitos aldeões.

No caso deste conto não temos presente um pacto demoníaco, a única alusão a este fato ocorre quando os malfeitores resolvem seguir e ser fiéis ao diabo dentro da armadura (não sabem com certeza, porém, que se tratava dele): "[…] naquela noite pronunciamos o mais formidável dos juramentos, e na noite seguinte tiveram principio nossas incursões noturnas".(BÉCQUER, p. 185) [41]. Neste trecho podemos pensar que, mesmo sem querer, os malfeitores fazem um tipo de acordo ou pacto com o demônio.

Além disso, em *"La cruz del diablo*" temos o caráter lendário, pois a história é narrada no presente (a época em que Bécquer viveu), história que conta a origem de uma cruz maldita.

## 5.2. *Macário*

Como visto na introdução desta dissertação de mestrado, *Macário* nos conta a história de um jovem, que leva o nome do título da obra, que se vê envolvido por Satan, um diabo possuidor de muitas características humanas. Ao longo do texto a relação das duas personagens sofre alguns abalos, para no final, se firmar. A obra romântica e fantástica traz consigo muitas questões interessantes a serem pensadas e discutidas.

Guisnburg (2006) coloca que em *Macário* temos algo novo dentro do cenário da época: o elemento fantástico: "Com Álvares de Azevedo, a forma do drama romântico se desintegra; em *Macário* (1851-1852) ele acrescenta o elemento fantástico no enredo [...]" (p. 118).

Em *Macário* temos como palco o nosso mundo, aquele que conhecemos como verdadeiro, e este mundo é assaltado por um fenômeno que vai trazer uma desestabilização da

[41] […] aquella noche pronunciamos el más formidable de los juramentos, y a la siguiente dieron principio nuestras nocturnas correrías. (BÉCQUER, p. 185)

realidade, uma quebra. Essa quebra com a realidade seria exatamente a presença do diabo, o que faz de *Macário* uma obra fantástica.

O medo, característica do fantástico, ainda que menos presente em *Macário* do que em *"La cruz del diablo*", é percebido dentro da obra. Ocorre, por exemplo, quando Macário descobre que realmente conheceu Satan, que sua experiência não foi um sonho. Neste momento, junto com Macário, percebemos a verdadeira dimensão do acontecido: ele conhecera realmente o diabo, Satan era real, assim como as marcas que ele deixa em seu quarto na estalagem. Temos presente o medo do desconhecido misturado à surpresa de tal revelação. Outro momento em que ocorre é quando Satan mergulha Macário em um sono cheio de pesadelos, é neste momento que percebemos que Satan possui as características diabólicas marcadamente más que o tornam célebre e passamos a temê-lo, o que não havia sido feito antes, pois a personagem mostrava-se cativante e jovial, ainda que irônica.

Segundo Candido (1989), em *Macário* existiriam dois lados de Álvares de Azevedo:

> Macário é o Álvares de Azevedo byroniano, ateu, desregrado, irreverente, universal; Penseroso, o Álvares de Azevedo sentimental, crente, estudioso e nacionalista [...] Álvares de Azevedo- Penseroso censura Álvares de Azevedo-Macário por não se incorporar ao nacionalismo paisagista e indianista; este rebate, lembrando o convencionalismo da tendência e a ânsia de horizontes humanos [...]. (p. 189, 190)

O trecho acima deixa evidente muitas das características de Macário: o desprezo pelas regras vigentes, sua descrença religiosa, seu senso de humor um tanto negro. Macário é a representação de um dos lados mostrados por Álvares de Azevedo em suas obras, no caso o lado mais obscuro.

Macário, segundo coloca Cilaine Alves (1998), pode ser visto como um tipo de aluno predileto de Satan. Satan inicia Macário em sua doutrina filosófica e poética, tenta ensinar a ele o que acredita ser verdadeiro. Porém, podemos pensar que seus métodos de ensino nem sempre são ideais, em certo momento, ele passa de professor paciente a torturador, quando, por exemplo, mergulha Macário em um sono infernal.

Sabemos que a obra analisada é pautada na relação de duas personagens com a protagonista Macário: Penseroso e Satan. Um fator marcante nestas relações é como elas não são igualitárias. Satan busca ensinar Macário, nem que seja de maneira forçada. Penseroso apenas

discute com Macário, não temos, como coloca Cilaine Alves (1998) um caráter doutrinal por parte de Penseroso, como o temos por Satan. Macário, inclusive, sobrepõe suas opiniões acima das de Penseroso, o que ele não consegue fazer com Satan.

No final de *Macário*, com a morte de Penseroso, temos uma reaproximação entre Satan e Macário. Segundo Antonio Candido (1989):

> Penseroso, puro, sonhador, morre simbolicamente, e Macário, depois de um momento de revolta, acamarada-se de novo com Satan, que é o anti-Penseroso, enquanto o próprio Macário é a frágil síntese de ambos, encarnando a suprema "binomia" do bem em face do mal, das forças que arrastam para os impulsos "inferiores" e das que resistem a elas. (p.14)

Assim, depois da morte de seu lado bom, Macário aceita novamente seu lado ruim, ou seja: Satan, que é o contrário de tudo o que Penseroso representava. É como se ele mesmo, Macário, dependesse de alguém para levá-lo ao lado negativo ou ao lado positivo, ele sozinho, não conseguia decidir-se. Macário possui os dois lados dentro de si: a capacidade para o bem e para o mal, como aliás, todo ser humano possui. É a dicotomia humana: Macário descobre tanto sua capacidade para o bem quanto para o mal. Macário é sensível às influencias tanto de Satan quanto de Penseroso. Na obra ele acaba optando finalmente por seguir Satan, pois a influência positiva de Penseroso morre junto com este.

## 5.3. Uma leitura de *Macário* e *"La cruz del diablo"* com enfoque na figura do diabo e na literatura fantástica

*Macário* e *"La cruz del diablo*", obras analisadas neste trabalho, tratam de temas parecidos de maneiras bastante diferentes. O denominador comum destas obras é a presença do tão conhecido diabo, figura emblemática que traz consigo uma gama de questões interessantes. Nas duas obras podemos perceber como esta mesma figura pode ser pintada de formas completamente diversas, e isso não é obra do acaso, justifica-se na verdade pela figura do diabo em si. Esta figura possui nomes, personalidades e caracterizações físicas tão diversas que por vezes não parece tratar-se da mesma criatura, e é o que ocorre com os diabos destas obras. Porém, ainda que sejam tão diferentes, conseguimos encontrar semelhanças entre eles, provando

que, por mais diferentes que sejam as caracterizações físicas e psicológicas de tal criatura, ela possui uma essência que a revela e distingue das demais.

Em *Macário* e em *"La cruz del diablo*" temos como semelhança principalmente o fato de a figura do diabo estar presente, ainda que estes diabos não sejam os mesmos. Com estar presente busca-se dizer que os diabos participam ativamente das obras, como personagens importantes. Outra semelhança reside no fato de as duas obras serem divididas em duas partes, ainda que esta divisão não seja marcada em *"La cruz del diablo*" como é em *Macário*. Em *"La cruz del diablo*" segundo Izquierdo (2006) temos esta divisão da história em duas partes. Na primeira parte está presente a história do mau cavaleiro e na segunda parte a história do diabo, que reside em uma armadura. Esta divisão no conto, não é formal, ao contrário do que ocorre em *Macário,* onde temos a divisão em primeiro e segundo episódios. Em *Macário* além da divisão formal, existem outras mudanças, como o fato de o primeiro episódio ser passado no Brasil, enquanto o segundo acontece na Itália. Como já dito em um outro capítulo deste trabalho, o primeiro episódio é mais dinâmico e se baseia na relação entre Macário e Satan, enquanto o segundo episódio possui enormes falas de personagens que discutem temas como amor e literatura e é bastante desorganizado, ademais, além da relação entre Macário e Satan, temos uma nova personagem: Penseroso, que é grandemente responsável pelas discussões que tornam *Macário* pouco dinâmica. Esta personagem se relaciona bastante com Macário, é um tipo de oposto de Satan. Ilustramos estas considerações com uma parte de uma fala de Penseroso:

> Vê – o mundo é belo. A natureza estende nas noites estreladas o seu véu mágico sobre a terra, e os encantos da criação falam ao homem de poesia e de Deus. As noites, o sol, o luar, as flores, as nuvens da manhã, o sorriso da infância, até mesmo a agonia consolada e esperançosa do moribundo ungido que se volta para Deus. Tudo isso será mentira? As esperanças espontâneas, as crenças que um olhar de virgem nos infiltra, as vibrações unânimes das fibras sensíveis serão uma irrisão? O amor de tua mãe, as lágrimas do teu amor – tudo isso não te acorda o coração? Serás como essas harpas abandonadas cujas cordas roem a umidade e a ferrugem, e onde ninguém pode acordar uma harmonia? Por que estalaram? que dor profunda as rebentou? Quando tua alma ardente abria seus voos para pairar sobre a vida cheia de amor, que vento de morte murchou-te na fronte a coroa de ilusões, apagou-te no coração o fanal do sentimento, e despiu-te das asas da poesia? Alma de guerreiro, deu-te Deus porventura o corpo inteiriçado do paralítico? Coração de Romeu, tens o corpo do lazarento ou a fealdade do Quasímodo? [...] A descrença é uma doença terrível: destrói com seu bafo corrosivo o aço mais puro [...] Mas nós, mas tu e eu que somos moços, que sentimos o futuro nas aspirações ardentes do peito, que temos a fé na cabeça e a

> poesia nos lábios, a nós o amor e a esperança: a nós o lago prateado da existência [...]. (p. 138, 139)

A fala de Penseroso é exaustivamente longa, nela ele tenta convencer Macário das belezas da vida, tenta mostrar o otimismo para o amigo. Falas longas como esta são abundantes no segundo episódio, o contrário do que ocorre com os diálogos mais curtos e dinâmicos do primeiro episódio.

Trataremos agora das diferenças verificadas entre as duas obras. Em relação ao ambiente, em *Macário* temos cidades mais urbanizadas, como São Paulo. Em *"La cruz del diablo*" temos um povoado de interior, conhecido como Bellver. A segunda parte de Macário é passada na Itália, mas a cidade ali não parece ser muito grande, não como a capital São Paulo, onde ocorrem as ações do primeiro episódio. Uma diferença marcante é quanto ao tratamento dado ao cristianismo, mais especificamente à religião católica, que possuía muitos adeptos nas épocas em que as obras foram escritas tanto na Espanha, onde Bécquer escreveu *"La cruz del diablo*", quanto no Brasil onde *Macário* foi escrita.

Em *Macário* temos uma visão mais livre e crítica sobre a igreja católica, santos são comparados a demônios, cônegos são considerados devassos e o diabo muitas vezes parece ser uma pessoa divertida e espirituosa, o que contraria aquilo que é imposto pelos ensinamentos cristãos. Podemos comprovar estes fatos com uma fala de Satan:

> Macário
> E tu és mesmo Satan?
> Satan
> É nisso que pensavas? És uma criança. De certo que querias ver-me nu e ébrio como Caliban, envolto no tradicional cheiro de enxofre! Sangue de Baco! Sou o diabo em pessoa! Nem mais nem menos: porque tenha luvas de pelica, e ande de calças à inglesa, e tenha olhos tão azuis como uma alemã! Queres que te jure pela Virgem Maria? (p. 95)

Aqui percebemos, além do lado jovial e mesmo irônico de Satan, a visão descompromissada para com o cristianismo. Satan argumenta que Macário de nada sabe e que sua aparência humana não significa que ele não possa ser o diabo. Ironicamente ele pergunta a

Macário se quer que ele jure pela virgem Maria, o que confirma a despreocupação com o cristianismo: o próprio diabo quer jurar em nome da mãe de Jesus.

Em *"La cruz del diablo*" o catolicismo e os seus símbolos são muito respeitados, tanto que o diabo só é vencido ali pela ajuda de um homem muito devoto, a armadura maldita é transformada em cruz, símbolo muito conhecido desta religião. Podemos comprovar estas ideias com este trecho do conto: "O santo homem ordenou ao povo uma penitência geral. Se trancou por três dias no fundo da caverna que lhe servia de abrigo, e ao fim deles decretou que fossem fundidas as diabólicas armas, e com elas e com algumas pedras do castelo de Segre fosse levantada uma cruz". (p. 193). [42] Neste trecho temos presente ideias fortemente ligadas à religião cristã, fala-se em penitências, que são uma forma de buscar o perdão e os favores de Deus. Ao final temos a ideia de transformar a armadura em cruz, dada pelo ermitão que diz ser devoto de São Bartolomeu.

Outra diferença importante é quanto ao tratamento das personagens. Em *Macário* Satan, Macário e Penseroso são muito bem caracterizados. Apesar de não termos um narrador presente em Macário, percebemos pelas falas das personagens, as personalidades e peculiaridades de cada uma, as próprias se apresentam conforme dialogam. Em *"La cruz del diablo*" não temos grandes personagens ou caracterizações, tanto que a personagem central é o próprio diabo, que presente na segunda parte da obra, é nada mais do que um espírito dentro de uma armadura. Outra personagem importante dentro do conto é o senhor de Segre, que depois de morto é substituído pelo diabo. Mas, mesmo assim, é uma personagem que não possui falas, simplesmente são narradas as suas ações. O ermitão, conhecido por homem santo, é outra personagem importante dentro do universo de *"La cruz del diablo*", é ele quem consegue ter a ideia que impede o diabo de continuar causando mal ao povoado, mas é também pouco desenvolvido, não recebemos muitas informações sobre ele ao longo da narrativa.

Sobre as personagens Arnaldo Franco Jr (2003), em *Operadores de leitura da narrativa* observa:

> A personagem é um dos principais elementos constitutivos da narrativa. É sobre ela que recai normalmente, a maior atenção dispensada pelo leitor, dada a ilusão

[42] El santo varón ordenó al pueblo una penitencia general. Se encerró por trés días en el fondo de la caverna que le servía de asilo, y al cabo de ellos dispuso que se fundiesen las diabólicas armas, y con ellas y algunos sillares del castillo del Segre se levantase una cruz. (p. 193).

> de semelhança que tal elemento cria com a noção de pessoa [...] As personagens são, portanto, representações dos seres que movimentam a narrativa por meio de suas *ações* e/ou *estados* [...] podem ser classificadas a partir de dois critérios: a) segundo o seu grau de importância para o desenvolvimento do conflito dramático presente na história narrada pelo texto narrativo; b) segundo o seu grau de densidade psicológica. (p. 38)

Desta forma, podemos compreender que é sob a personagem que recai a atenção do leitor, exatamente pelo fato de nos identificarmos com estes como pessoas. No contexto das obras estudadas na presente dissertação, podemos concluir que esta identificação ocorre melhor em *Macário*, onde temos pelo menos três grandes personagens: Satan, Macário e Penseroso. Ainda que Satan não seja humano, possui muitas características que o aproximam da esfera humana. Porém, em *"La cruz del diablo*", talvez por ser um conto, não temos grandes personagens, podemos nos identificar com elas com relação ao medo sentido devido às más ações do senhor de Segre, posteriormente diabo, porém, não existe possibilidade de maior identificação, pelo pouco desenvolvimento das personagens. A personagem mais bem realizada no conto é justamente o diabo.

Franco Jr. (2003), na mesma citação, apresenta dois critérios para a classificação das personagens: importância no desenvolvimento da história e densidade psicológica. É isto que faz de uma personagem, principal ou secundária. A personagem principal, pontua Franco Jr., tem suas ações como fundamentais dentro da obra, podemos pensar que nas obras analisadas temos como personagens principais: Penseroso, Satan e Macário (*Macário*) e o senhor de Segre/ diabo (*"La cruz del diablo*"). A personagem secundária tem suas ações compreendidas como não fundamentais para a constituição do conflito, que são nas obras em foco as demais personagens, por exemplo: os funcionarios da estalagem onde Macário se hospeda; os habitantes de Bellver, os criminosos que ajudam o Senhor de Segre/ diabo.

Também é bastante relativo e relevante o tempo nas duas obras. O tempo, segundo Franco Jr. (2003), pode ser objetivo (cronológico) ou subjetivo (psicológico). O tempo objetivo é aquele referente à sucessão temporal dos acontecimentos e o subjetivo se vincula mais à experiência subjetiva das personagens, isto é, como cada personagem sente a passagem do tempo. Temos nas obras principalmente o tempo objetivo. O maior exemplo de tempo subjetivo ocorre em *Macário*. Quando Macário é mergulhado no sonho proporcionado por Satan, um sono terrível, ele sente que passou um tempo extremamente prolongado vivenciando o pesadelo. Porém, Satan explica

que o tempo que Macário dormiu, foi extremamente curto, isto é, o tempo objetivo. Podemos pensar que, para aquele que sofre, o tempo realmente parecerá maior, e no caso de *Macário*, ainda temos presente o elemento sobrenatural, Satan pode ter, propositadamente tornado o sono de Macário mais longo na esfera subjetiva. Por este trecho ilustramos o terror vivenciado por Macário em seu sono:

> Vi muitas coisas … Eram mil vozes que rebentavam do abismo, ardentes de blasfêmia! Das montanhas e dos vales da terra, das noites de amor e das noites de agonia, dos leitos do noivado aos túmulos da morte erguia-se uma voz que dizia: – Cristo, sê maldito! Glória, três vezes glória ao anjo do mal! – E as estrelas fugiam chorando, derramando suas lágrimas de fogo … E uma figura amarelenta beijava a criação na fronte – e esse beijo deixava uma nódoa eterna". (p. 105)

Macário vive uma experiência única proporcionada por Satan, o que não significa que esta seja positiva. Como já mencionamos, o jovem é mergulhado em um sono vívido e infernal, no trecho acima podemos perceber um pouco da agonia pela qual passa Macário, ele presencia coisas terríveis, realmente infernais, pois Cristo é chamado de maldito e o diabo, reverenciado. As estrelas fogem chorando. Confirmamos por uma fala de Satan esta questão do tempo ser para Macário psicológico: "Estás muito pálido. E contudo sonhaste só meia hora". (p. 106).

Tanto em *Macário* quanto em *"La cruz del diablo*" temos bastante presente o mal. Este é representado pelos diabos: criatura sem corpo que habita uma armadura, e um irreverente Satan, respectivamente. O mal nas obras é encarnado mais claramente pelo diabo, criatura ligada principalmente ao negativo, principalmente pelas religiões cristãs. Temos mais deste diabo, completamente maligno, em *"La cruz del diablo*", o diabo neste conto não possui nenhuma característica humana, ele é completamente ligado ao sobrenatural, pois, nem mesmo corpo ele tem. Este diabo apenas comete crimes, este é seu único objetivo. Podemos ver isto melhor no trecho a seguir, que é parte da fala de um de seus seguidores:

> […] nosso misterioso chefe marcha sempre na frente de todos. Nem o fogo lhe detêm, nem os perigos o intimidam, nem as lágrimas o comovem. Nunca desprega seus lábios; porém quando o sangue fumega em nossas mãos, quando os templos caem queimados pelas chamas; quando as mulheres fogem espantadas entre as ruínas, e as crianças produzem gritos de dor, e os idosos perecem por nossos

> golpes, responde com uma gargalhada de feroz alegria aos gemidos, imprecações e aos lamentos. (p. 185)[43]

Notamos neste trecho a intensidade da maldade da personagem. Além de ser imune ao fogo e a outros ferimentos, ele sente verdadeiro prazer em cometer crimes. Nada de humano existe em seu comportamento, pois absolutamente nenhum sofrimento o comove. Ele é um diabo que pratica o mal pelo simples divertimento.

Em *Macário,* o diabo assume muitas características humanas, o que principalmente é comprovado pelas extensas discussões que trava com Macário. Ele é irônico, tem senso de humor, é convincente e também maldoso. O trecho a seguir comprova algunas destas características:

> O desconhecido
> Tens razão: a virgindade é uma ilusão! Qual é mais virgem, aquela que é deflorada dormindo, ou a freira que ardente de lágrimas e desejos se revolve no seu catre, rompendo com as mãos sua roupa de morte, lendo algum romance impuro? (p. 83)

Satan, quando ainda é o desconhecido, discute com Macário temas comuns, como a virgindade. Ele deixa claro suas opiniões, desnuda os preconceitos da época e já traz uma crítica aos religiosos, com o exemplo da freira que, sendo mulher, possui desejos carnais. Nesta parte não há nenhuma mostra de que ele possua um lado mau.

Podemos concluir que é ingênuo pensar que o mal vem apenas de criaturas como o diabo. O mal é primordialmente humano. Em *Macário* temos uma mistura do mal diabólico e humano, assim como em *"La cruz del diablo*", pois, apesar de o diabo do conto de Bécquer ser completamente sobrenatural, o senhor de Segre, autor de crimes terríveis, era humano.

---

[43] […] nuestro misterioso jefe marcha siempre delante de todos. Ni el fuego le ataja, ni los peligros le intimidan, ni las lágrimas le conmueven. Nunca despliega sus lábios; pero cuando la sangre humea en nuestras manos, como cuando los templos se derrumban calcinados por las llamas; cuando las mujeres huyen espantadas entre las ruinas, y los niños arrojan gritos de dolor, y los ancianos perecen a nuestros golpes, contesta con una carcajada de feroz alegría a los gemidos, las imprecaciones y los lamentos. (p. 185)

Como já mencionado, o diabo é a figura central desta análise, é ele inclusive que torna fantásticas as obras. Pois, como já dito, não é normal ou aceitável em nosso mundo a presença de um ser como este, sua participação no mundo que conhecemos violaria muitas regras que estabelecemos para a definição da realidade, além de trazer consigo o medo. Tudo àquilo que é desconhecido facilmente causa medo. O diabo, apesar de ser uma figura bastante conhecida por causa de algumas religiões, principalmente as cristãs, é desconhecido no sentido de que não é uma criatura que deve participar de nosso mundo, seu lugar é no inferno. Desta forma, é natural compreender que o diabo causa o medo nos leitores, principalmente dentro de uma obra fantástica. Pois, o fantástico traz consigo a ambientação realista que leva o leitor a acreditar que, aquele espaço ficcional é na verdade, o mundo que conhece e no qual não espera encontrar este tipo de criatura.

Em *Macário* o diabo tem voz, o diabo de *"La cruz del diablo*" não fala nenhuma vez, o diabo de *Macário* tem corpo, ao contrário do diabo da lenda becqueriana que comete diversos crimes, o diabo de Álvares de Azevedo não comete nenhum, prefere tentar Macário e atormentá-lo. Ainda assim, são iguais no sentido de que são maus. O mal os une, não buscam trazer benefícios às personagens com quem se relacionam, muito pelo contrário, visam o prejuízo destas, como o diabo que conhecemos bem pelo cristianismo. Tanto Macário quanto o povoado do conto de Bécquer recebem um tipo de punição que vem em forma da criatura diabo. Em *Macário* o diabo vem como um tipo de punição ao fato de Macário ser irônico, desencantado e devasso, ainda tão jovem, Satan sente um tipo de afinidade por ele. Ainda que não precise de Macário, quer tê-lo:

> És uma criança. Ainda não saboreaste a vida e já gravitas para a morte. O que te falta? Ouro em rios? eu t"o darei. Mulheres? tê-las-às virgens, adúlteras ou prostitutas ... – O amor? dar-te-ei donzelas que morram por ti, e realizem na tua fronte os sonhos de seu histerismo ... Que te falta? (p. 153)

Neste trecho Satan oferece tudo o que está ao seu alcance para fazer Macário feliz: desde bens materiais até o amor de qualquer tipo de mulher que o jovem preferir. Macário recusa, chama Satan de maldito. O diabo, ofendido, revela a Macário que o possui, que marcou-o, pois entregar a alma ao desespero é o mesmo que entregá-la ao diabo. Ou seja: por possuir

características melancólicas, irônicas e mesmo depressivas, Macário atraiu para si Satan, e não pode mais livrar-se dele.

Em *"La cruz del diablo*", um povoado é punido para expiar as possíveis culpas do lugar, como comprova o trecho: "Mas o diabo, que ao que parece, não se encontrava satisfeito com sua obra, sem dúvida com a permissão de Deus, e com a finalidade de fazer a comarca expiar algumas culpas, voltou a dar cartas no assunto". (2010, p. 182).[44] É interessante notar neste trecho de *"La cruz del diablo*" a menção a um Deus que permite que o diabo atue, este fato remete a duas possíveis ideias cristãs. A primeira delas diz respeito ao livro de Jó, no qual Deus tinha como ajudante, o diabo, que cumpria suas ordens. A segunda diz respeito ao cristianismo e seu hábito de justificar as ações de Deus, segundo algumas ideias cristãs, Deus é superior, e se o diabo age é porque Deus, por algum motivo maior, o permite, pois, as igrejas não podiam deixar que as pessoas pensassem que o diabo era mais forte, isto enfraqueceria o grande poder desta instituição.

O diabo, podemos concluir quanto às duas obras, nunca vem como algo benéfico, ele é o mal, ainda que se disfarce e tenha algum encanto, como visto em *Macário*.

Assim, a partir da análise das duas obras foi possível concluir, que o diabo é encarado principalmente de duas formas: como uma figura do mal (relacionada ao pecado para algumas religiões) e como uma maneira de se libertar das regras sociais, ou seja, o diabo pode ser visto como alguém/algo que não aceita as convenções impostas (do que é certo e errado, por exemplo), e que inclusive, se rebelou contra o símbolo de tudo isso: Deus e as religiões. Assim, foi possível notar que existe uma forma mais tradicional de ver o diabo, que é o olhar da religião (principalmente das religiões cristãs), que transformou a figura do diabo no que ela é hoje, já que o diabo que conhecemos atualmente foi uma recriação, pois, de acordo com Nogueira (1986) o nome Lúcifer está associado ao rei da Caldéia.

A partir desta recriação feita pelo cristianismo passou a existir o diabo como figura máxima do mal, que é a visão que temos, por exemplo, em *"La cruz del diablo*", é o diabo inimigo das igrejas, aquele que vemos assombrando as pessoas de um vilarejo. Já em *Macário*, temos bastante do que seria a forma não tradicional de ver o diabo, o diabo em *Macário* é uma personagem, que possui, inclusive, características humanas, ele até mesmo parece nutrir

[44] Pero el diablo, que a lo que parece, no se encontraba satisfecho de su obra, sin duda con el permiso de Dios, y a fin de hacer purgar a la comarca algunas culpas, volvió a tomar cartas en el asunto. (2010, p. 182)

sentimentos por Macário, porém, mesmo assim, este diabo ainda tem traços daquele criado pelas religiões cristãs: um diabo que possui almas e que deixa rastros de sua presença, como descrito pelo cristianismo.

Ambos os diabos querem algo. Em *Macário*, Satan deseja e luta pela amizade e devoção de Macário, que podemos pensar não ser algo inocente, pois afinal ele assume possuir a alma do jovem. Satan busca um companheiro para seus vícios, quer alguém para conversar e desfrutar de uma vida boêmia. Como vimos anteriormente, Satan oferece tudo o que Macário desejar, como se estivesse pagando pela alma do moço.

O diabo de *"La cruz del diablo*" busca, pura e simplesmente, causar danos ao povoado. Ele quer ferir e matar, se diverte com isso, é o seu único objetivo. Ele não planeja nada muito elaborado, apenas deseja fazer o máximo de vítimas que puder, como já comprovamos anteriormente. Talvez levado pela punição que o povoado parece merecer.

Outra forma de aproximar as obras é utilizando a literatura comparada, de acordo com José Carlos Redondo Olmedilla (1997) :

> Pensamos pois, que a Literatura comparada apareceu como é no dia em que um escritor descobriu que ele tinha um colega do outro lado das fronteiras de sua esfera cultural e linguística. No momento em que todos estes escritores estabeleceram relações através de suas obras e se deram conta de que suas inquietudes, desejos e preocupações eram idênticas ou diferentes; ou seja, comparáveis, podemos inferir que surgiu a Literatura comparada. Se esta não surgiu como um sistema crítico, surgiu pelo menos como um ponto de partida e referência que lançaria futuras luzes sobre o tema. (p. 954)[45]

Assim, podemos compreender a literatura como um fenômeno que não respeita fronteiras geográficas, um escritor brasileiro pode sentir a mesma inquietação que um espanhol e podem, desta forma, escrever sobre o mesmo tema, como ocorre nas obras analisadas nesta dissertação. Os escritores e críticos puderam perceber com a Literatura Comparada que seus anseios e preocupações eram idênticos ou diferentes, mas sempre comparáveis. Assim, Álvares de

[45] Pensamos pues, que la Literatura comparada apareció como tal el día en que un escritor descubrió que él tenía un colega allende las fronteras de su esfera cultural y lingüística. En el momento en que estos escritores establecieron relaciones a través de sus obras y se dieron cuenta de que sus inquietudes, deseos y preocupaciones eran idénticos o diferentes; en definitiva, comparables, podemos inferir que surgió Literatura comparada. Si ésta no surgió como un sistema crítico, sí al menos como un punto de partida y referencia que arrojaría futuras luces sobre el tema. (p. 954)

Azevedo, no Brasil e Gustavo Adolfo Bécquer na Espanha, em épocas próximas escrevem sobre o diabo, mas a forma com que eles fazem isso é muito diferente, mesmo estando inseridos em épocas e escolas literárias similares. Ainda assim esta figura, o diabo, conhecida mundialmente, mantêm características nas duas obras que nos possibilitam aproximá-las.

Esta análise entre as presentes obras busca ser uma contribuição dentro dos estudos literários, principalmente dentro dos estudos sobre *Macário* e *"La cruz del diablo*", para a literatura fantástica e também para os estudos literários sobre a figura do diabo. As obras que, aparentemente, não haviam sido relacionadas antes, agora podem ser melhor compreendidas quanto a função dos diabos em ambas e de como o fantástico utilizando esta figura emblemática causa os efeitos que deseja no leitor.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação de mestrado pudemos compreender como uma mesma figura pode ser encarada de formas distintas e retratada assim. Esta figura, é claro, é representada pelo diabo. Pudemos elencar características e conceitos que nos permitiram concluir que as duas obras literárias possuem ainda que em pequeno número, semelhanças importantes: as duas obras são divididas em duas partes, ambas possuem como personagens centrais figuras sobrenaturais, no caso diabos. Além disso, tanto no conto de Bécquer quanto em *Macário* existe o mal sobrenatural e o mal humano, convivendo no palco que imita o mundo real. Também nas duas obras os diabos funcionam como um mecanismo de punição para as personagens: Macário é punido por sua personalidade, o povoado de Bellver por faltas do passado.

Com o estudo das biografias e obras dos autores pudemos inseri-los dentro do Romantismo e da literatura fantástica e perceber que estas particularidades foram decisivas para que os diabos de suas obras fossem tão diferentes. Álvares de Azevedo procurava romper com os padrões estabelecidos, bastante inspirado em Byron, o seu diabo é também contestador, busca a liberdade, expressa suas opiniões, ainda que seja essencialmente mau. Inserido em um Romantismo tardio, Bécquer era conservador quanto à religião, mas inovou com as lendas em prosa, seu diabo é reflexo do catolicismo: um tipo de punição, no caso, pelos pecados cometidos em uma região da Espanha, pois para o cristianismo, e no caso da Espanha, a igreja católica, todo pecado deve ser punido. Desta forma, seu diabo é o mal encarnado literalmente, no caso em uma armadura.

É possível assim concluir que as obras estudadas nesta dissertação possuem semelhanças e diferenças. Em grande parte diferenças, começando pelos gêneros textuais: *Macário* é uma peça de teatro e *"La cruz del diablo*" um conto. As histórias são muito diferentes, *"La cruz del diablo*" é centrada em um povoado, *Macário* na figura da personagem Macário e em sua convivência com Satan, porém, a presença do diabo aproxima estas duas obras.

Os dois diabos estudados nas obras literárias possuem muitas distinções, que vão desde o modo de agir até a caracterização física. Porém, é igualmente visível que estes possuem características que os unem: ambos funcionam em suas narrativas como um mecanismo de punição, e estão ligados quase sempre ao mal.

Este mal, porém, como concluímos, possui algumas particularidades. O mal é bastante pensado nesta dissertação como inerente à figura do diabo. Não podemos nos esquecer, porém, que o mal é uma característica humana. O mal é humano e sobrenatural nestas duas obras. O senhor de Segre é mau como ser humano e depois o diabo que retorna em seu lugar também o é. O mal em Macário é personificado principalmente por Satan, que apesar de ser uma criatura sobrenatural, como provam seus poderes, possui características humanas, ao contrário do diabo do conto de Bécquer, que habita uma armadura (o que poder ser encarado como um tipo de possessão, mas sobre um objeto), o que prova que para praticar o mal um corpo físico não é necessário. Logo concluímos que o mal nas obras é uma mescla de sobrenatural e humano.

Em ambos os casos também é possível notar que as personagens que representam o diabo estão inseridas em obras fantásticas, pois suas presenças em nosso mundo contrariam completamente as suas leis. Tanto um diabo que conversa com um jovem, quanto um diabo que, invisível, dentro de uma armadura, aterroriza pessoas. Ambos não são algo com que estamos acostumados a lidar. Além disso, tanto no conto de Bécquer quanto em *Macário* de Azevedo temos presente fortemente a atmosfera de medo, outra característica fantástica atuante nas duas obras. O medo ocorre a partir da presença dos distintos diabos. O diabo de *"La cruz del diablo*" traz atrelado a si o medo, ele todo é construído como personagem para gerar este sentimento. Em *Macário* o medo só aparece nos momentos nos quais Satan revela sua verdadeira natureza e quando Macário descobre ter realmente estado com o diabo.

Caracterizar estes diabos tão diferentes foi de grande importância nesta dissertação, pois, ao longo desta pudemos perceber como essa criatura se apresenta de maneiras tão distintas e mesmo assim se mantêm em sua essência a mesma. Foi importante empreender o estudo sobre esta figura, pois para a análise das obras o diabo foi figura essencial. Principalmente a partir de sua figura e do gênero fantástico é que se tornou possível relacionar as obras de Álvares de Azevedo e de Gustavo Adolfo Bécquer.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ALVES, Cilaine. **O belo e o disforme**. São Paulo: Ed USP, 1998.

AZEVEDO, Álvares**. Macário.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Leyendas.** 23ª ed. Madrid: Cátedra, 2010.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Leyendas y rimas** / edición, introducción, notas y actividades, Joan Estruch, Juan Raman Torregrosa, Agustan Sanchez Aguilar; Barcelona: Vicens Vives, 2002.

BELLEMIN-NÖEL, Jean. Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier). In: ROAS, D. (org.) **Teorías de lo fantástico.** Madrid: Arco Libros, 2001. p. 107-140.

CANDIDO, Antonio; CASTELO, Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira (volumes I e II)**. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1964.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1969.

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. In: **A educação pela noite & outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. Cavalgada ambígua. In: **Na sala de aula**. São Paulo: Ática, 1993.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

COUSTÉ, Alberto. **Biografia do diabo: O diabo como a sombra de Deus na História**. Trad. Laura Albuquerque. Rio de Janeiro: Record, 1997.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama.** (1976) Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

INNOCÊNCIO, Francisco Roberto Szezech. **Um Fausto e seu Mefistófeles: O mito de Fausto na obra "Macário" de Álvares de Azevedo**. Curitiba, 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná.

FERRAZ, Salma. O bruxo do Cosme Velho decretou a morte do diabo. In: ___ **As Malasartes de Lúcifer: textos críticos de Teologia e Literatura**. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina. 2011.

FERRAZ, Salma. **O diabo na literatura para crianças**. Florianópolis, 2009. Disponível em: http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/Vertentes34/Salma%20Ferraz.pdf. Acesso em maio de 2013.

FLUSSER, Vilém. **A história do diabo.** 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2008.

FRANCO Jr, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: ___ BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.** Maringá: EdUEM, 2003.

GARCÍA LÓPEZ, José. El Romanticismo. In:___ **Historia de la literatura española**. Barcelona: Vicens-Vives, sd. 1996, p. 421-431.

GOTLIB, Nádia. **Teoria do conto.** 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1985.

GUINSBURG, Jacob. et al. (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: Temas, Formas e Conceitos**. São Paulo: Perspectiva/ SESC São Paulo, 2006.

INNOCÊNCIO, Francisco Roberto Szezech. **Um Fausto e seu Mefistófeles: O mito de Fausto na obra "Macário" de Álvares de Azevedo**. Curitiba, 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná.

IZQUIERDO, Pascual. Introducción. In: BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Leyendas.** 21ª ed. Madrid: Cátedra, 2006. p. 9-93.

LEMINSKI, Paulo; PELLEGRINI, Domingos et al. Trilhando a floresta do mito Jesus. In: ___ **Sois como deuses**. Leopoldo Dourados: Ed. UFGD Editora, 2013.

LIMA, Luiz Costa. **Estruturalismo e Teoria da Literatura**. Petrópolis: Vozes, 1973.

LINK, Luther. **O diabo: A máscara sem rosto**. Trad. Laura Teixeita Mota. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1998.

MAGÁN, Pascuala Morote**. Las leyendas y su valor didáctico**. In: ___ XL Congreso 400 años de *Don Quijote*: pasado y perspectivas de futuro. Valladolid: AEPE, 2005.

MARTÍN TAFFAREL, Teresa. **El tejido del cuento.** Barcelona: Octaedro-Accent, 2001.

MENON, Maurício Cesar. **O diabo: um personagem multifacetado**. Campo Mourão: Línguas e Letras, 2008.

MORENO HERNÁNDEZ, Carlo. Notas sobre Bécquer: Materialismo y Romanticismo. Castilla: **Estudios de Literatura**, n. 12, 1987. p. 95-106.

NERY, Antonio Augusto. A caça aos "emissários" de Satanás durante a Idade Média. In: ___ **Sois como deuses**. Leopoldo Dourado: Ed. UFGD, 2013.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O diabo no imaginário cristão.** São Paulo: Ática, 1986.

NOGUEIRA, Andréia Regia. A desmitificação do Mito Judaico-Cristão na Literatura Paródica Pós Moderna. In: ___ **Mitos: perspectivas e representações**, organizadora Celeste Ramos. Campinas, SP : Editora Alínea, 2005.

PANDOLFI, Maira Angélica. **Leituras e releituras românticas: José de Espronceda e Álvares de Azevedo.** 2006. Tese (Doutorado em Literatura e Vida Social) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, São Paulo .

REDONDO OLMEDILLA, José Carlos. **Hacia una interpretación integradora del concepto de literatura comparada .** In : ___ CAUCE, n° 20-21, p. 951-960. Centro Virtual Cervantes. 1997.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: ___ **Teorías de lo fantástico.** Madrid: Arco Libros, 2001. p. 7-44.

_____. **De la maravilla al horror: los inícios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)**. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006.

_____. **Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico.** Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

SEBOLD, Russell. **Bécquer en sus narraciones fantásticas**. Disponível em [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361631977804307313802/index.htm]. Acesso em 22 de maio de 2011.