UNESP UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

Marcos Renato Holtz de Almeida

AS METAMORFOSES DO DIABO NA MODERNIDADE: A SECULARIZAÇÃO DO MITO E SUA APROPRIAÇÃO PELA INDÚSTRIA CULTURAL NO SÉCULO XX

ARARAQUARA – SP.
2008

MARCOS RENATO HOLTZ DE ALMEIDA

AS METAMORFOSES DO DIABO NA MODERNIDADE: A SECULARIZAÇÃO DO MITO E SUA APROPRIAÇÃO PELA INDÚSTRIA CULTURAL NO SÉCULO XX

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de pós-graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Linha de pesquisa: Cultura e Ideologia

Orientador: Prof. Dr. Raul Fiker

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – SP.
2008

Almeida, Marcos Renato Holtz de
As metamorfoses do diabo: a secularização do mito e sua apropriação pela indústria cultural no século XX / Marcos Renato Holtz de Almeida – 2008

148 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

ORIENTADOR: RAUL FIKER

l. Indústria cultural. 2. Demônio. 3. Arte. 4. Secularização. 5. Modernidade. 6. Cultura. I. Título.

MARCOS RENATO HOLTZ DE ALMEIDA

AS METAMORFOSES DO DIABO NA MODERNIDADE: A SECULARIZAÇÃO DO MITO E SUA APROPRIAÇÃO PELA INDÚSTRIA CULTURAL NO SÉCULO XX

Tese de doutorado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título Doutor em Sociologia.

Linha de pesquisa: Cultura e Ideologia
Orientador: Prof. Dr. Raul Fiker
Bolsa: Capes

Data de aprovação: ___/___/____

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Raul Fiker – Professor Livre-docente em Filosofia
Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara.

Membro Titular: Milton Lahuerta – Professor Doutor em Ciência Política
Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara.

Membro Titular: Renato Bueno Franco – Professor Livre-Docente em Filosofia
Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara.

Membro Titular: Sandra Duarte de Souza – Professora Doutora em Ciências da Religião
Universidade Metodista de São Paulo – FFCR/São Bernardo do Campo.

Membro Titular: Carlos Roberto Figueiredo Nogueira – Professor Titular em História Medieval
Universidade de São Paulo – FFCLH/São Paulo.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras

Dedico esta tese a minha esposa Marcela, que sempre me apoiou nos momentos difíceis com sábios e carinhosos conselhos.

Agradecimentos

Agradeço aos membros do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara pela receptividade e profissionalismo que propiciaram um excelente ambiente para estudo e pesquisa.

Agradeço aos membros da Secretária de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara pela presteza no atendimento e orientações concedidas ao longo do curso.

Estendo meus agradecimentos aos funcionários da Biblioteca da FCL/CAr pela ajuda e agilidade no atendimento.

Agradeço a todos meus amigos, parentes e familiares que de maneira direta ou indireta contribuíram para as reflexões sobre a pesquisa e que me suportaram nos períodos mais difíceis e conturbados do curso.

E agradeço, finalmente, a CAPES pela concessão da bolsa de estudos sem a qual o curso e a pesquisa não seriam possíveis.

Resumo:

A tese aborda as diferentes faces e fases destinadas à representação da figura do Diabo pela arte mediante o devir sócio-histórico-cultural do ocidente desde a Idade Média até a modernidade. Assim, a produção artística de bens simbólicos sobre o Diabo adquiriu diversos contornos desde os séculos finais da Idade Média e, mediante o devir histórico, vivenciou sua transformação e reprodução em mercadoria no século XX. Tomando por base esse cenário, por meio da ação da Indústria Cultural, o imaginário existente sobre o Diabo passou a ser utilizado pela indústria do entretenimento e pela sociedade de consumo como mercadoria capaz de satisfazer os gostos das sociedades e das culturas contemporâneas. O símbolo mítico do mal perdeu sua função religiosa e tornou-se um instrumento a serviço da ideologia capitalista.

Palavras-chave: Indústria Cultural; Diabo; Arte; Secularização; Modernidade; Cultura.

Abstract:

The thesis aboards the different faces and phases destined to the representation of the figure of the Devil by art through the social, historical and cultural transformation of western society in the modernity. Thus, the artistic production of symbolic goods about Devil acquired many contours since the final centuries of the Middle Ages and, through the historical process, lived his transformation and reproduction in commodity in the XXth century. Based on this scenario, through the action of the Industry of Culture, the imaginary existent about Devil started being utilized by the industry of entertainment and by the society of consumption as commodity able to satisfy the taste of the society and culture contemporary. The mythical symbol of evil lost its religious function and became an instrument at the service of the capitalist ideology.

Key words: Industry of Culture; Devil; Art; Secularization; Modernity; Culture.

Lista de ilustrações:

Figura 1: *A separação das ovelhas dos bodes,* século VI**.**

Figura 2: *Satanás torturando Jó (1825)* William Blake (1757-1827)

Figura 3: *As punições dos condenados no Inferno*, 1432-33. Detalhe do *Julgamento universal*. Fra Angelico.

Figura 4: *O Diabo e os condenados no Inferno, 1303-6. Detalhe do afresco O Juízo Final. Pádua, Capela Scrovegni. Giotto.*

Figura 5: *Inferno*, Coppo di Marcovaldo, detalhe do mosaico do batistério de Florença (1260-1270).

Figura 6: *O Juízo Final: os condenados* (1499-1502) de Luca Signorelli (1450-1523)

Figura 7: *Dante e Virgílio observam Lúcifer* – Gustave Doré

Figura 8: *Satã retorna ao inferno para se vangloriar de sua vitória sobre Adão e Eva e encontra seus sequazes transformados em abomináveis serpentes.* (Gustave Doré).

Figura 9: *Pazuzu*, estátua, 1º milênio a.**C.**

Figura 10: Influência de *Bes* na representação do Diabo, início do séc. XII. St. Lazare, Autun.

Figura 11: *Pã e um bode* (Séc. I a.C.)

Sumário

Introdução 3
1.Capítulo I.....5
2.Capítulo II.....6
2.1. Dados gerais 6
2.2. Disciplinas cursadas 7
2.3. Relação das disciplinas cursadas.....8
2.4. Participação em eventos 15
2.5 Apresentação de trabalhos em eventos..... 19
2.6 Publicações..... 20
2.7. Atividades docentes realizadas nos últimos cinco anos 21
3. Capítulo III.....22
3.1. Título e tema 22
3.2. Resumo 22
3.3. Problematização e delimitação do tema 23
3.4. Objetivos gerais e específicos 30
3.5. Planejamento e desenvolvimento da Tese 31
4. Capítulo IV.... 32
4.1. Hipóteses 33
4.2. Revisão da literatura 34
4.3. Metodologia 41
4.4. *Corpus* a ser investigado 44
5. Considerações finais..... 47
6.Referências..... 56
7.Bibliografia consultada.....58
5.2. Cap. I: Uma breve história do Diabo: do século XII ao XX 65
5.3. Cap. II: A caminho da modernidade: o processo de secularização
e seus efeitos para o ocidente, para o cristianismo e para a figura do Diabo.....78
5.3.1. As bases do processo de secularização: retrospecto histórico 78
5.3.2. Secularização e modernidade.....89

Fig. 1. ***A separação das ovelhas dos bodes, século VI.***

Cristo, o Juiz, num dos primeiros modelos iconográficos do Juízo Final. Com seu braço direito estendido ele recebe as ovelhas, símbolo dos eleitos.

De acordo com Russell, o anjo azul representa **a primeira aparição do Diabo** na arte pictórica cristã.
"The Devil is blue, the color of the lower air into which He has been thrust down" (1992, p. 41).

As três ovelhas vistas à direita de Jesus estão separadas dos bodes, de acordo com o simbolismo do Juízo Final encontrado no Evangelho de Mateus (25:32-33).

Os três bodes à esquerda de Jesus personificam os condenados: negados à vida eterna, eles passaram a eternidade no Inferno.

Introdução

Estudar a figura personificada do Mal representada pelo Diabo reveste-se de características de atualidade no campo da Sociologia e da Antropologia, bem como da História, da Filosofia e da Psicologia. Isso porque no século XXI ainda permanece presente no *corpus* do imaginário ocidental a discutível figura do Diabo. Porém, presenciamos características diferentes das primeiras nas que ele desempenha atualmente na arte e no imaginário moderno. Mediante a pesquisa sociológica, torna-se necessário saber até que ponto a representação da figura do Diabo preserva suas características iniciais estabelecidas pelo cristianismo e seu subseqüente enriquecimento simbólico no período que compõe os séculos XIV ao XVI e até onde as representações artísticas foram transformadas pelo processo de secularização e pelo advento da sociedade moderna capitalista de mentalidade racional-técnico-científica, e de sentimentos religiosos adversos e plurais.

Delineado pelos artistas europeus desde o século VI até a consolidação da Renascença no século XVI, o Diabo se apresentou em várias formas na arte. Em algumas vezes assumia os contornos de um anjo sedutor e belo, em outras de um monstro grotesco, além destas retratações, ele também era descrito com aspectos teriomórficos e em outras, o Maligno assumia hibridismos entre as características anteriores, denotando sua proteiformidade no imaginário cristão ocidental.

Entre os séculos XVII ao XIX, época do Esclarecimento e do Romantismo, do fim da caça às bruxas e das Revoluções burguesas, as representações artísticas de Satanás mudaram de foco. Sua figura perdeu o caráter monstruoso e passou a se assemelhar aos homens fisicamente e intelectualmente, mas sempre mantendo a ardilosidade e o caráter soturno.

No final do século XIX e meados do século XX, o Diabo mal aparece nas produções artísticas, reflexo de um mundo em desencantamento devido ao processo de secularização, ao progresso da técnica e da ciência, tendo também a psicanálise feito sua parte.

Descoberto pela Indústria Cultural nas últimas décadas do século XX, o Maligno retorna triunfante. A partir da década de 60 e seguintes, o Anjo Caído

ressurge com ares Miltonianos, nas telas dos cinemas, nas histórias em quadrinhos, nas músicas *Heavy Metal*, na literatura comercial, nas campanhas publicitárias, nos jogos de *videogame* e na *Internet*. Satanás, revisitado pela produção moderna de bens simbólicos, reergue-se pelas engrenagens e mecanismos da Indústria Cultural.

A necessidade de compreendermos a permanência do Diabo na sociedade contemporânea reside no fato deste ter sido transformado numa mercadoria descartável, possível de ser consumida nas sociedades de consumo, com o objetivo de entreter seus consumidores. Deste modo, insere-se a de compreendermos sociologicamente o processo de secularização, a Indústria Cultural e a Sociedade do Consumo como fatores constitutivos e construtores da mentalidade, imaginário e ideologia dos homens e das sociedades no século XX e XXI.

A bibliografia sobre a temática do Diabo na sociedade ocidental é extensa, por isso, as obras escolhidas pretendem dialogar com o tema, porém sem a pretensão de esgotá-lo. Os principais autores que utilizamos em nosso estudo foram selecionados por terem discutido o tema da representação e do significado estrutural dessa representação nas quais elas foram criadas e para a sociedade ocidental contemporânea, que constantemente as revisita.

Ao propor o estudo da figura do Diabo na modernidade, faz-se necessário, para fins metodológicos, a escolha das fontes nas quais estão inseridas suas referências. Propomos, portanto, três fontes principais: a iconografia européia medieval e renascentista do século XII ao XVI, os clássicos da literatura ocidental que tem como personagem principal o Diabo e o cinema estadunidense do período entre 1985 e 2000.

A iconografia sobre o Diabo dos séculos XII ao XVI tem sua importância ao descrever de forma pictórica a mentalidade e o imaginário existente sobre o Diabo no momento em que ele desfrutava de uma alta credibilidade na sociedade européia. Já a literatura possibilita com o estudo dos clássicos compreendermos a contribuição deles para a formação do imaginário e no período romântico analisar a importância da passagem do mito religioso ao mito literário. E por último, a partir da segunda metade do século XX a figura do Diabo no cinema faz uso da iconografia e das produções literários dos séculos passados, mas incluirá outros elementos, como a crescente tecnologia dos

efeitos especiais que possibilitam uma descrição polissêmica. A justificativa para a escolha desse período para o cinema reflete o crescimento nos Estados Unidos da América de uma cultura pop e da expansão de um mercado consumidor de filmes cinematográficos. Nesse período também nos deparamos com um aumento considerável das produções cinematográficas que utilizaram a figura do Diabo em diversos outros gêneros que vão desde as comédias, passando pelos musicais e abarcando com mais intensidade os gêneros do já citado terror e do horror. Desse modo, pretendemos analisar a atuação da Indústria Cultural nesse período e quais foram suas conseqüências.

Portanto, a figura do Diabo será objeto de estudo sociológico a partir das obras de arte e dos produtos culturais derivados dela. As diversas descrições servirão para ilustrar, enriquecer a tese e contribuirão, principalmente, para delimitar o *corpus* a ser investigado.

Ao se delimitar o *corpus* da pesquisa se pretende que analise de seus detalhes – (inserção na sociedade; que sociedade; de todos os países ou particularmente de um?) – sejam complementares e que contribuam para que o foco da pesquisa se atenha em responder tais indagações. Pretendemos, portanto, revelar ao leitor o poder de alcance das imagens sobre o campo do imaginário e evidenciar sua relação com a sociedade contemporânea.

A primeira parte do *corpus* refere-se à iconografia sobre o Diabo dos séculos XII-XVI. Essa iconografia será analisada a partir da temática apocalíptica dos Juízos finais. A escolha das obras – *O Juízo Final* (1304-1313) de Giotto (1237-1337), *O Juízo Final* (1431-1435) de Fra Angélico (1387-1455) e *O Juízo Final: os condenados* (1499-1502) de Luca Signorelli (1450-1523) –, deveu-se a elas representarem o espírito da época dominado pela obsessão diabólica que assolava o continente europeu e pela representação dada à figura do Diabo e dos demônios em suas formas mais resgatadas pelo cinema estadunidense.

A segunda parte do *corpus* a ser analisada será a literatura e o Diabo. Obra necessária em qualquer pesquisa que irá se debruçar sobre a temática do Diabo: *A Bíblia* (Antigo e Novo Testamentos), principalmente o *Livro de Jó* e o *Apocalipse,* serão consultados com o objetivo de evidenciar o papel e a função do Diabo no cristianismo. Essas obras são especialmente pertinentes a várias produções cinematográficas. Em segundo lugar, analisaremos *O Inferno* de

Dante Alighieri*,* obra importante que contribuiu em dar à sociedade ocidental uma detalhada descrição de todos os níveis infernais e que se tornou referência para muitos cineastas, no entanto o Diabo apresentado por Dante é remoto, mas sua terrível personalidade é revelada pelos castigos que ele aplica a toda espécie de pecado. Em terceiro lugar, meditaremos sobre o *Paraíso Perdido* de John Milton. Poema épico que nos conta a história da revolta de Lúcifer e sua transformação no Diabo. O leitor pode se sentir persuadido com esta obra a ser solidário ao Diabo, dando razão a ele devido à sua trágica magnificência e dignidade, apesar de seu orgulho indomado. Por último, porém não menos importante, o *Fausto* de J. W. V. Goethe*.* Ocupar-nos-emos em analisar nesta obra a questão do pacto satânico. Motivo muito utilizado nas produções hollywoodianas, no qual o Diabo sempre está à espreita com o intuito de oferecer aos incautos a realização de seus desejos em troca de sua alma.

Por último, para completar o *corpus* da pesquisa, as análises de algumas obras do cinema estadunidense entre o período de 1985-2000 serão realizadas. O método escolhido para a seleção dos filmes que serão analisados tem seu fundamento em quatro pilares. Primeiro: o Diabo tem que aparecer em cena e ter um papel importante no desenvolver da trama. Esse primeiro pilar elimina uma série de filmes conhecidos do grande público, como, por exemplo, *O bebê de Rosemary* e *O exorcista.* A causa da eliminação desses filmes se deve a pequena exposição da figura diabólica no primeiro, pois apenas suas mãos aparecem e podemos ver somente de relance o rosto do Maldito, e no segundo, o demônio sumério Pazuzu é quem possui o corpo da criança atormentada. Segundo: os filmes devem ser em longa-metragem, ou seja, acima dos 40 minutos de filmagem segundo a *Academy of Motion Pictures Arts and Science*. Terceiro: A figura diabólica descrita tem que ser o próprio Diabo cristão. Quarto: o filme tem que existir no mercado e estar entre o período proposto.

Nestes filmes a figura do Diabo aparece tanto na formas bestiais, híbridas e teriomórficas – remetendo à influência da iconografia medieval e renascentista – como na forma humana – reflexo tanto das lendas populares como da literatura romântica. Portanto, os filmes que serão analisados são os seguintes.

- A lenda (*The legend) (1985)*
- O Advogado do Diabo *(The Devil's advocate)* (1997)
- Fim dos dias *(End of days)* (1999)
- Little Nick, um Diabo diferente *(Little Nick)* (2000)
- Endiabrado *(Bedazzled)* 2000

Delimitado o *corpus,* nosso estudo se desenvolverá em quatro capítulos:

O primeiro capítulo versará sobre como a figura do Diabo, enquanto permanente personificação do mal se desenvolveu nas religiões arcaicas do Oriente Médio e, posteriormente, se transformou e se metamorfoseou com o advento do Cristianismo nas sociedades européias.

Nos primeiros séculos do catolicismo medieval, a cultura popular imaginava o Diabo como uma figura de pouca expressão, quase inofensiva. Essa figura era passível de ser facilmente derrotada. Refletindo essa condição nos primórdios da era Cristã, quase não havia pinturas sobre o Diabo na arte sacra cristã. No entanto, nos séculos seguintes houve uma mudança de percepção sobre os poderes do Diabo. E as manifestações artísticas acompanharam essa mudança.

Durante o devir histórico dos séculos XII ao XVI, a elite do corpo religioso cristão europeu engendrou o desenvolvimento das descrições impactantes de Satã no imaginário popular a partir dos sermões e pregações. As necessidades políticas da Igreja católica pariram uma mentalidade que deveria temer o espectro demoníaco que, segundo ela, rondava todos os seguimentos sociais e individuais.

Durante esse período, o temor do Diabo refletia uma época de incertezas, de grandes medos e da iminência do fim do mundo que era anunciada pelos discursos religiosos baseados nas Escrituras.

> A partir do século XIII, o medo do Diabo aumenta sem cessar, e essa reviravolta na percepção da cristandade dos poderes e contínuas vitórias de Satã encaminhou a Europa ocidental para uma onda de pânico generalizado, na qual a crise do século XIV – a grande crise do feudalismo –, com a intensificação das catástrofes e o aumento da miséria, provocou o delírio das consciências aterrorizadas, que buscavam no Demônio e seus

> sequazes os responsáveis pelo sofrimento da coletividade. Os homens sentem-se abandonados por Deus, submersos em um mundo de terror. O Reino do diabo, em ascensão, lentamente encobre a imagem da Cidade de Deus (NOGUEIRA, 2000, p. 60-1).

Na Idade Média o Diabo foi responsabilizado por todos os males que os europeus estavam passando – guerras, fome, peste – e cabia a Igreja possibilitar o único acesso à salvação. Contudo, para enfatizar a necessidade de salvação, a Igreja outorgou ao Diabo, a partir dos tratados teológicos, vastos poderes.

Durante os séculos XIV e XVI, devido às inconstâncias sociais e à mudança da abordagem da Igreja em relação ao Diabo, uma obsessão diabólica se espalhou pelo continente europeu. Os reflexos dessa obsessão estavam impressos na maioria dos templos católicos. A Igreja comissionou artistas a conceberem artisticamente os temas bíblicos. Para Link, “[...] a arte cristã fora a mensagem e o veículo de comunicação com as massas iletradas” (1998, p. 49). Nessa época, um dos temas mais difundidos foram os apocalípticos Juízos Finais.

Influenciados pelas lendas iconográficas e literárias da cultura popular, artistas como Giotto, Fra Angelico, Signorelli, entre outros, magistralmente representaram o tema do Juízo Final, retratando o Diabo não mais como um ser etéreo ou um humanóide negro e quase inofensivo das pinturas anteriores ao século XI, mas como um monstro grotesco e com proporções enormes, torturando os condenados com requintes de crueldade. Essa transformação na maneira de retratar o Diabo reflete a mudança de tom do discurso adotada pela Igreja em relação aos hereges, com a instauração da Inquisição, e em relação à preservação da Cristandade medieval.

A iconografia diabólica desenvolvida pelos artistas do fim do medievo e do Renascimento legaram à Idade Moderna um vasto repertório iconográfico sobre o Diabo. Nos afrescos das igrejas a figura do Diabo deslocou-se da periferia para o centro. A importância desse fato refere-se ao reflexo que a obsessão diabólica estava causando na mentalidade e no imaginário dos cidadãos europeus. Com essa mudança de mentalidade, Satã havia chegado ao auge. A Europa ocidental curvava-se aos seus cascos fendidos.

Porém, na Idade Moderna o reinado diabólico começou a ruir devido às grandes descobertas, ao desenvolvimento da ciência e da filosofia moderna, ao crescimento das cidades e das riquezas. Mais adiante, o advento do Esclarecimento e as conseqüências do processo de secularização modificaram o horizonte diabólico. A partir deste momento, averiguaremos que o Príncipe das Trevas teve seu poder e influência nas mentalidades atenuados, e os reflexos dessa mudança também refletiriam na arte. E é desse tema que o seguinte capítulo se ocupará.

Desse modo, o segundo capítulo tratará da questão do processo de secularização e da conseqüentemente laicização da sociedade européia. Procuraremos analisar o conceito de secularização na modernidade e seus desdobramentos até o século XX. Esses desdobramentos não se limitam apenas à separação da esfera religiosa da laica.

A princípio, os teóricos que se detiveram em debater o conceito de secularização no ocidente (BERGER, 1985; WEBER 1981; MARTELLI, 1995; MARRAMAO, 1997, 1995) definiram o processo de secularização, entre outras hipóteses, como um processo que levaria ao declínio da religião nas sociedades industrializadas, desencantadas e racionalizadas, devido ao constante progresso da ciência e dos saberes.

Desse modo, o processo de secularização causaria também a possibilidade de libertação da esfera religiosa para os indivíduos, legando-lhes a autonomia para se orientarem ética e moralmente por esferas não-religiosas, nas quais predominam as conseqüências do pensamento racionalista herdado do Renascimento e do Esclarecimento. Como conseqüência, com o processo de secularização houve a ruptura dos esquemas tradicionais que faziam das instituições religiosas agências reguladoras do pensamento e da ação dos indivíduos. Portanto, para entendermos o fenômeno da secularização temos que ter em mente que ele é um conceito polissêmico e plurissignificativo e que compreende desde o declínio do papel e da influência da religião nos campos da cultura e do saber na Idade Moderna até a própria revitalização da religião devido à liberdade religiosa oriunda da diversidade simbólica permitida com o fim do monopólio sobre as crenças perpetradas pelo cristianismo.

Para entendermos a transformação do campo religioso na modernidade, também se faz necessário compreendermos um tema correlato ao conceito de

secularização, porém que não possui o mesmo significado, esse tema é o conceito de desencantamento do mundo tal qual Weber se referiu em diversas obras (1981, 1991, 1992; PIERUCCI, 2003). O conceito de desencantamento do mundo corresponde ao gradativo aumento da inserção do modo de ser (*ethos* moderno) e do pensamento racional de base técnica-científica a partir do século XVIII-XIX. A razão aliada à ciência e a técnica tiveram como objetivo suprimir do senso-comum a noção de um mundo encantado por noções metafísicas, convergindo no aumento do conhecimento da natureza e de si mesmo e evitando o apego ao insubstancial e ao improvável.

Desse modo, a partir da análise desses conceitos, a figura do Diabo na modernidade é remetida apenas como um símbolo religioso que já não mais goza de um *status* privilegiado como foi outrora. De mito religioso ele se torna uma alegoria literária. O Diabo é desencantado!

> Ele abandona, no entanto, o terreno das práticas sociais para refugiar-se no mundo dos mitos e dos símbolos (...). A fragmentação da imagem diabólica é visível, como se ela se adaptasse a inúmeros meios sociais diferentes, transportando, segundo o caso, no todo ou em parte, a herança aterrorizante ou, ao contrário, a visão racional (MUCHEMBLED, 2001, p. 207-8).

Mais ainda, durante os séculos XVII-XIX Satã é resgatado pelas penas dos românticos e dos filósofos, é revivificado na literatura. Como seu espaço havia diminuído nas cortes e nos tribunais, ele passa a ser representado de uma maneira diferente pelos poetas e pelos escritores. De Milton a Goethe Satã ressurge novamente. Tal é o tema do capítulo seguinte.

No terceiro capítulo pretendemos fazer um interlúdio artístico-literário com a figura do Diabo como foco de estudo. Assim, analisaremos algumas obras clássicas da literatura e da pintura medieval e renascentista européia. Nesta parte da tese pretendemos enfocar como as diversas manifestações artísticas refletiram o espírito do tempo no qual elas foram concebidas e como elas contribuíram para a metamorfose de Satã a Mefistófeles. Neste capítulo analisaremos também o impacto do romantismo na transformação da figura do Diabo. Identificado muitas vezes com o espírito libertador e impulsionado pelos

ideais do Esclarecimento o Diabo reflete as adversidades pelas quais o indivíduo e as sociedades convivem.

E, por último, no quarto capítulo utilizaremos a discussão dos três primeiros e nos dedicaremos a analisar a figura do Diabo e sua relação com a Indústria Cultural a partir do final dos anos 60 do século XX. Com o advento da modernidade Satã experimentou sua segunda queda, entretanto reergueu-se e voltou à cena no século XX. Se bem que dessa vez o Maligno voltou não mais como o temível adversário de Deus e o poderoso tentador dos homens, e sim como um *entertainer,* um dinâmico personagem das telas do cinema estadunidense. Que arrebata multidões, aos sempre abarrotados, templos do consumo dos países ocidentais.

Em virtude da presença, nas últimas décadas do século XX, de uma cultura fortemente marcada pelo hedonismo, a figura do Diabo transfigura-se substancialmente. A indústria do entretenimento notou nele um lucrativo tema que foi transformado e moldado para ser consumido em larga escala pelas massas, principalmente nos países onde o arquétipo ocidental do mal estava inserido no sistema simbólico dessas sociedades.

Portanto, no quarto capítulo a ideologia da sociedade capitalista, amparada pelas engrenagens da Indústria Cultural, reformulou o conceito do Diabo e adaptou-o às massas. As conseqüências desse processo estão presentes na vida cotidiana dos indivíduos e nas sociedades que compartilham e consomem as produções culturais do ocidente, principalmente dos EUA.

Nas considerações finais procederemos a um aglutinamento da pesquisa desenvolvida, sob a forma de um ensaio que objetivará captar a síntese e o pleno significado das principais questões desse estudo. Este, por sua vez, não visa esgotar o assunto, cuja natureza multiforme e ampla determina, certamente, várias interpretações e abordagens, o que não deixa de ser certamente instigante e necessário em qualquer campo epistemológico.

Capítulo I: O nascimento do Diabo na História das Religiões: uma reflexão acerca da origem e da personificação do mal

Ninguém pode saber a origem do mal sem ter entendido a verdade sobre o chamado Diabo e seus anjos, e quem ele era antes de tornar-se um diabo e como ele se tornou um diabo.
Orígenes

1.1.) Uma breve história do Diabo

Anjo decaído, mestre do caos, habitante das trevas, senhor da morte, rei do mal. Assim podemos definir com poucas palavras um dos mitos mais polêmicos do cristianismo e da História das Religiões: o Diabo.

Sua origem é diversa como também são diversos seus nomes. Satanás ou Satã, Lúcifer, Asmodeu, Belial ou Belzebu comumente são os termos encontrados na bíblia e na literatura apócrifa, já no uso popular a lista é maior ainda, por ter incorporado a nomenclatura dos espíritos inferiores relativos a cada país e sua religião autóctone. No Brasil, por exemplo, o Diabo recebeu várias alcunhas: Tinhoso, Cão, Capeta, Coisa-ruim, entre outros.

Desde os primórdios da humanidade o homem lida com o problema do mal. Sua existência sempre foi motivo de reflexão acerca do próprio ser. Daí surgiu a necessidade de identificar a origem do mal.

Nas sociedades da Antiguidade – tais como os povos da mesopotâmia e os povos do mediterrâneo – surgiram diversas divindades ou espíritos com tendências ambivalentes que possuíam como atributos o poder de fazer o mal, porém essas mesmas divindades também tinham em suas características aspectos positivos e, desse modo, também eram capazes de fazer o bem. Tal é o caso do deus grego Hades (senhor dos subterrâneos, deus tanto da fertilidade quanto da morte) ou o da divindade Shiva dos hindus (aquele que pode ser simultaneamente a origem de toda a vida e o deus da destruição).

A presença dessas divindades nas sociedades da Antiguidade foi uma maneira de justificar a existência do mal no mundo. Para os antigos povos a

origem do mal era sagrada e, portanto os deuses que eram associados a essa idéia deveriam ser venerados e reverenciados. A idéia de uma divindade que permitisse ou realizasse o mal não era separada da idéia de que a mesma divindade pudesse e realizasse o bem, ambas as idéias sobre o caráter ambivalente do sagrado coexistiam em harmonia. Para Eliade

> A ambivalência do sagrado não é exclusivamente de ordem psicológica (na medida em que atrai ou causa repulsa) mas também de ordem axiológica: o sagrado é ao mesmo tempo “sagrado” e “maculado” (1993, p. 21).

Para dar sentido à sua realidade, vários outros povos da Antiguidade definiram a questão do mal como sendo uma característica própria de uma hierofania, ou seja, de uma manifestação divina.

> Poder-se-ia dizer que a história das religiões – desde as mais primitivas às mais elaboradas – é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas. A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante de nosso mundo “natural”, “profano” (ELIADE, 1999, p. 17).

Dessa maneira, todas as experiências religiosas em relação a uma divindade estavam carregadas de sacralidade, mesmo a experiência do mal contém em si conteúdos sagrados.

> O Diabo é tanto uma manifestação do sentimento religioso quanto os deuses. Na verdade, as emoções provocadas pela experiência do Diabo são pelo menos tão grandes quanto as evocadas pela experiência de um deus bom (RUSSELL, 1991, p. 16).

Foi assim que os egípcios conceberam Seth – deus das tempestades, violento e perigoso –, os *daímon*[1] para os gregos – "palavra usada anteriormente (por Platão e sua escola) para exprimir a ação divina em geral, distribuidora tanto dos bens quanto dos males" (NOGUEIRA, 2003, p. 21), espíritos intermediários entre os deuses e os homens, e cuja acepção foi transfigurada pela igreja católica nos demônios –, para os povos meso-americanos Nahua de Chicontepec (atual região centro-leste mexicana) o mal estava associado à divindade Tlacatecolotl – grande homem-coruja, deus do bem e do mal –, Iblis no Islamismo – tentador dos homens e inimigo da humanidade –, o ambíguo Satanás dos hebraicos – aliado e servidor divino, tal qual é relatado nos capítulos 1 e 2 do "Livro de Jó"[2] no Antigo Testamento.

[1] En los primeros siglos después de Cristo, el pensamiento filosófico griego continuó desarrollando ideas que influyeron tanto en los autores cristianos como en los gnósticos. Los platónicos definían a los demonios como seres intermediarios entre los dioses y los seres humanos. Estos seres pudieron asimilarse sin dificultad a los ángeles judeocristianos. Para los platónicos, los demonios eran una mecha de bien y de mal, según el grado en que lo irracional dominara sus almas. En el pensamiento homérico y en el griego primitivo, no estaba clara la distinción entre un *daimon* y un *theos*: al igual que "dioses", los "demonios" eran manifestaciones del principio divino y, como éste, eran una mezcla de bien y mal. El famoso *daimon* de Sócrates era un espíritu guardián cuya influencia aparentemente era benigna. Ya en la época de Cristo, el término *daimon* era frecuentemente sustituido por *daimonion*, que tenía una connotación más negativa, y los cristianos relacionaban a los *daimonia* con los ángeles malignos (RUSSELL, 1986, p. 59-60).

[2] Ora, chegado o dia em que os filhos de Deus vieram apresentar-se perante o Senhor, veio também Satanás entre eles.
O Senhor perguntou a Satanás: Donde vens? E Satanás respondeu ao Senhor, dizendo: De rodear a terra, e de passear por ela.
Disse o Senhor a Satanás: Notaste porventura o meu servo Jó, que ninguém há na terra semelhante a ele, homem íntegro e reto, que teme a Deus e se desvia do mal?
Então respondeu Satanás ao Senhor, e disse: Porventura Jó teme a Deus debalde?
Não o tens protegido de todo lado a ele, a sua casa e a tudo quanto tem? Tens abençoado a obra de suas mãos, e os seus bens se multiplicam na terra.
Mas estende agora a tua mão, e toca-lhe em tudo quanto tem, e ele blasfemará de ti na tua face!
Ao que disse o Senhor a Satanás: Eis que tudo o que ele tem está no teu poder; somente contra ele não estendas a tua mão. E Satanás saiu da presença do Senhor. (Jó 1:6-12)

Chegou outra vez o dia em que os filhos de Deus vieram apresentar-se perante o Senhor; e veio também Satanás entre eles apresentar-se perante o Senhor.
Então o Senhor perguntou a Satanás: Donde vens? Respondeu Satanás ao Senhor, dizendo: De rodear a terra, e de passear por ela.
Disse o Senhor a Satanás: Notaste porventura o meu servo Jó, que ninguém há na terra semelhante a ele, homem íntegro e reto, que teme a Deus e se desvia do mal? Ele ainda retém a sua integridade, embora me incitasses contra ele, para o consumir sem causa.
Então Satanás respondeu ao Senhor: Pele por pele! Tudo quanto o homem tem dará pela sua vida.
Estende agora a mão, e toca-lhe nos ossos e na carne, e ele blasfemará de ti na tua face!
Disse, pois, o Senhor a Satanás: Eis que ele está no teu poder; somente poupa-lhe a vida.
Saiu, pois, Satanás da presença do Senhor, e feriu Jó de úlceras malignas, desde a planta do pé até o alto da cabeça. (Jó 2:1-7)

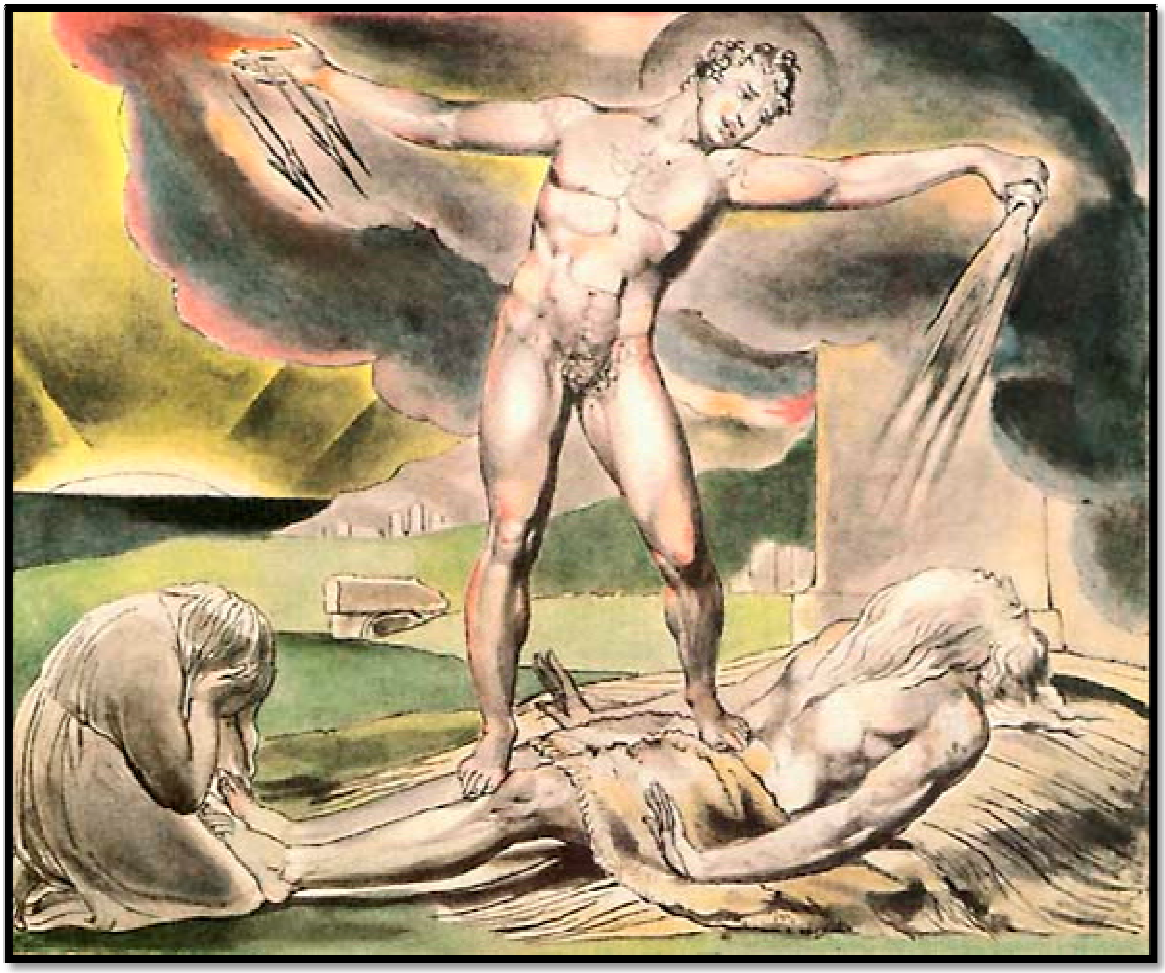


Fig. 2. *Satanás torturando Jó (1825)* William Blake (1757-1827)

Diferentes povos e culturas procuraram dar ao mal um sentido metafísico e teogônico. Porém, a personificação do mal em uma divindade exclusiva pode ser encontrada somente em algumas poucas religiões. Isso se deve à necessidade de uma elaboração mais sistemática da teologia e da cosmologia intrínseca a cada sistema simbólico dessas crenças. A concepção de mal aliada à sua personificação em uma divindade são fatos recentes na História das Religiões:

> *The historical approach observes the origins of the concept, sketches its early lines, and shows its gradual development through the ages down to the present. The concept of the Devil is found in only a few religious traditions. There was no idea of a single personification of evil in ancient Greco-Roman religions, for example, and there was and is none in Hinduism or Buddhism. Most religions – from Buddhism to Marxism – have their demons, but only four major religions have had a real Devil. These are Mazdaism (Zoroastrianism), ancient*

> *Hebrew religion (but not modern Judaism), Christianity, and Islam. Through these four religions, the tradition of the Devil can be historically traced and defined*. (RUSSELL, 1992, p. 4).

Para o maior estudioso do Diabo, o historiador Jeffrey Burton Russell, a maneira mais segura para compreender metodologicamente a complexa figura do Diabo na História é mediante o uso da história do conceito do Diabo. Para Russell:

> A história dos conceitos pode oferecer (1) a melhor definição existente do Diabo; (2) um entendimento do conceito do Diabo por dentro, de uma maneira que esclarece a psicologia humana; (3) uma demonstração do processo pelo qual se desenvolve o pensamento; (4) uma integração do teológico e filosófico com a criação de mito, artística e poética; (5) uma conexão com a sociologia histórica do conhecimento, a tipologia, a psicologia profunda, a fenomenologia e a história tradicional das idéias; (6) um entendimento humano e humanístico do problema do sofrimento (1991, p. 38-40).

Portanto, para darmos continuidade a nossa reflexão, utilizaremos e analisaremos o conceito do Diabo partindo do princípio que ele é definido em termos da tradição das percepções do Diabo.

1.2.) O Diabo no Masdeísmo: o protótipo do Diabo

Os primeiros indícios do surgimento da concepção religiosa ocidental do conceito do Diabo e de sua personificação foram encontrados nos mitos babilônicos. Foram os povos mesopotâmicos que primeiro elaboraram uma separação concisa entre as categorias bem e o mal.

Com o intuito de reformar as concepções politeístas do Vedismo[3], Zaratustra ou Zoroastro concebeu a idéia do dualismo. Seu nascimento tem uma data imprecisa, porém os historiadores costumam

[3] O vedismo ou religião do Veda constitui o aspecto mais antigo sob o qual nos são apresentadas as formas religiosas na Índia. Os textos védicos, que são os primeiros monumentos literários da Índia (e dos mais antigos da humanidade), proporcionam simultaneamente o testemunho mais arcaico da religião a que se chama ora bramanismo, ora hinduísmo. Se houvesse que limitar as duas palavras, bramanismo deveria designar a religião das épocas antigas e confundir-se depois, em parte ou na totalidade, com o

> (...) localizá-lo por volta do ano 600 a. C., mas as provas fornecidas pela linguagem estão a persuadir cada vez mais estudiosos a colocá-lo por volta de 1500 a. C., (...) o que faria dele o primeiro dos grandes profetas das religiões mundiais (HINNELS, 1996, p. 80).

A consolidação do zoroastrismo somente pode vir a acontecer mediante uma lenta transformação das práticas védicas.

> Há que ter cuidado com a tentação de pensar que o zoroastrismo se teria forjado de repente e que o mago apareceu com um sistema religioso todo ele equipado, completo e imutável. Os *Gâthas,* os hinos zoroastrianos, indicam, pelo contrário, uma lenta evolução (MESSADIÉ, 2001, p. 106).

A partir da reformulação do Vedismo, Zoroastro concebeu um novo significado ao universo religioso no qual ele estava imerso. Para a História das Religiões e para o desenvolvimento das religiões monoteístas o papel de Zoroastro representou uma nova e revolucionária maneira de se conceber o caos e o cosmos.

A partir da reformulação de Zoroastro, deus (Ahura Mazda) era o criador benevolente de todas as coisas, soberano do universo, contudo o mal no mundo não era obra dele e sim do Espírito Destrutivo (Angra Maynu ou Ahriman), governante do inferno e oponente de deus desde o princípio. No zoroastrismo o mundo é um campo de batalha, as forças do bem e do mal

---

vedismo, enquanto o hinduísmo visaria mais a evolução religiosa no seu conjunto, quer a partir do Veda, quer após o período védico. A religião védica é a que os invasores arianos levaram consigo quando irromperam no Noroeste da Índia (o Panjâb, bacia do alto Indo), entre 2100 e 1500 antes da nossa era. O fundo remonta a dados que se deixam caracterizar como "indo-iranianos". Voltamos a encontrá-los quando observamos o que, no Irão, é anterior à reforma de Zoroastro e, ao mesmo tempo, homólogo aos fatos conhecidos na Índia «védica»: é a crença em certas noções fundamentais, numa dupla hierarquia divina - os daivas e os asuras; por outro lado, o culto do Fogo, os sacrifícios animais, os sacrifícios de soma. Mas, para além desta religião indo-iraniana, que não passou de uma etapa, existe um plano Indo-europeu.
A religião indo-européia consistia numa rede de crenças já complexas, ao mesmo tempo naturalistas, rituais e «sociais». Sob um determinado ângulo, estavam repartidas em funções: uma propriamente religiosa, sacerdotal e jurídica, outra representativa do poder temporal e uma terceira de tipo econômico. Mas a religião védica só se explica numa medida muito reduzida por essa dupla herança indo-iraniana ou indo-européia. Em contacto com elementos autóctones ou pelo efeito de uma rápida evolução interna, as formas antigas foram enriquecidas ou alteradas. Absorveram uma parte daquilo a que se pode chamar o hinduísmo «primitivo» - de que nada conhecemos, à parte precisamente os vestígios que se encontram na religião védica e esclarecem quando comparados com fatos atestados na Índia ulterior (RENOU, 1981, p. 57).

estão em constante combate. Deus criou os homens para auxiliá-lo nessa guerra. Zoroastro previa que um dia essa batalha iria ser vencida pelo bem e o estado de perfeição do mundo seria restaurado. Deste modo, se procederia ao julgamento dos mortos, no qual os bons partilhariam da eternidade ao lado do criador e os maus iriam para o inferno. Torna-se evidente que a cosmologia elaborada por Zoroastro influenciou direta e indiretamente as religiões monoteístas que iriam se desenvolver no Oriente Médio.

A partir da teologia de Zoroastro encontramos indícios da aparição do monoteísmo na História das Religiões.

> O Deus único, só ele digno de adoração, é Ahura Mazda. Indra, o antigo deus, foi despromovido para a categoria de demónio, assim como as divindades "secundárias", que eram, antes da reforma, os dois Nasatya. Segundo os *Gâthas,* Ahura Mazda é o criador do céu e da terra, do mundo material e espiritual. Ele é o legislador soberano, o Juiz Supremo, O ordenador do dia e da noite, o Centro da natureza e o Inventor da lei moral. Não se poderia descrever melhor o Deus dos três monoteísmos posteriores, pois a filiação entre o Mazdeísmo, o Judaísmo, o Cristianismo e o Islão é evidente (MESSADIÉ, 2001, p. 106).

Com a reforma do Vedismo empreendida por Zoroastro, a separação entre bem e o mal puderam ser compreendidas simbolicamente a partir do momento em que uma divindade foi inteiramente associada a esse princípio negativo. Assim, a primeira divindade que passou a representar o mal foi o deus Ahriman.

> E é no Irão que o Diabo aparece assim pela primeira vez. Os *Gâthas* ensinam que no início do mundo houve dois espíritos que se encontraram e que foram livres de escolher. O primeiro, Ahura Mazda, fez a escolha boa e é o "deus sábio", precursos evidente de nosso Bom Deus. O segundo, Arimânio, Angra Manyu, o Mau Espírito, fez a escolha má, e é o Mau Deus, cujos discípulos são os "seguidores da mentira", os *dregvant,* enganados pela mentira, ou *druj* (MESSADIÉ, 2001, p. 107).

A força do zoroastrismo parece ter contribuído mais além para o Judaísmo e Cristianismo do que a cisão entre o bem e o mal. Até mesmo a

própria iconografia de Ahriman parece ter influenciado a iconografia satânica das bestas do Apocalipse de João e de outros livros da bíblia. Segundo nos relata Minois, Ahriman

> [...] representado sob a forma de serpente, tem sete auxiliares, ou arquidemónios, ao seu serviço – o erro, a heresia, a anarquia, a discórdia, a presunção, a fome e a sede – que, no seu conjunto, compendiam os principais males morais e físicos. Os que se deixam seduzir por Arimânio formam o "povo da mentira" e serão punidos com o Inferno. No exército maléfico de Arimânio vamos encontrar uma série de personagens que, mais tarde, farão parte da coorte maléfica de Satanás, nomeadamente, Azazel, Lilith, Rahab, Leviatã (MINOIS, 2003, p. 22).

Dessa forma, o zoroastrismo serviu de modelo para as diversas religiões do Oriente Médio, principalmente no que tange a personificação do mal. Concordando com Messadié, o historiador Jeffrey Burton Russell assinala que a primeira aparição do Diabo nas religiões pode ser encontrada no Mazdeísmo reformulado por Zoroastro:

> (...) o dualismo introduzido por Zaratustra foi um passo revolucionário na evolução do Diabo, pois postulou, pela primeira vez, um princípio absoluto do mal, cuja personificação, Angra Mainyu ou Ahriman, é o primeiro Diabo claramente definido. (RUSSELL, 1991, p. 86).

Temos aí, portanto, o primeiro momento do surgimento da personificação do mal na História das Religiões. A importância desse fato consiste na caracterização de divindades não ambivalentes, cuja inclinação para o bem ou para o mal se tornava mais evidente. Essa cisão com o pensamento tradicional de deuses ambivalentes possibilitou a elaboração de uma teologia moral que influenciou a teologia judaico-cristã. Os reflexos da reformas de Zoroastro ainda ecoam no campo religioso da contemporaneidade.

1.3.) O Diabo no Judaísmo: o bem e o mal como tendências humanas.

A religião que mais contribuiu para a elaboração das principais características do Diabo cristão foi o Judaísmo. Contudo, o Judaísmo, por sua vez, recebeu influências diretas do Masdeísmo e da cultura helênica que contribuíram para uma elaboração do conceito de mal e do Diabo mais incisivamente (MESSADIÉ, 2001; NOGUEIRA, 2000; MINOIS, 2003).

Na antiga religião israelita, a crença em poderes do mal era amplamente aceita pela maioria da população. Depois da transformação da religião israelita no judaísmo, pelos fariseus, o Diabo – normalmente, mas nem sempre – foi e é ignorado no pensamento judeu.

Segundo os ensinamentos do Judaísmo, o mal é resultado de influências espirituais sobre os homens, a doutrina teológica dos judeus rejeita qualquer conceito de um ser cujo mal esteja personificado. Para os rabinos, a idéia do Diabo é somente um símbolo da tendência para o mal inerente aos seres humanos.

> *According to rabbinic teaching, two antagonist spirits inhabit each individual: one a tendency to good* (yester ha-tob) *and the other a tendency to evil* (yester ha-ra). *The rabbis argued that the Lord had created both tendencies, but he gave humanity the Law so that we might overcome the evil yester by following Torah. The Devil was perceived as a personification of the yester ha-ra.* (…) *Satan has no existence independent of the Lord, who uses him as a tester of hearts, an agent to report our sins on high, and an official in charge of punishing them* (RUSSELL, 1992, p. 51-2)

Como já vimos acima, no livro de Jó, Satanás ou *ha-satan* é o título, e não o nome próprio, de um anjo submetido a Deus; ele é promotor chefe da corte divina. No Judaísmo *ha-satan* não causa o mal, de certa forma ele aponta a Deus as inclinações malignas da humanidade (Yestser ha-ra).

Em hebraico, a palavra bíblica *ha-satan* significa adversário ou obstáculo, ou mesmo “o acusador”, reconhecendo que Deus é visto como o Juiz Supremo de todas as coisas.

> Deus é assim, no Antigo Testamento, simultaneamente o Bem e o Mal. O Diabo não senão o seu servidor e nunca se encontra o conflito que colora tão fortemente o Novo

> Testamento, onde o Diabo aparece sempre como o inimigo de Deus e o “Príncipe deste mundo”, em oposição ao Rei dos céus. Na sua entrega à vontade suprema, a teologia do Antigo Testamento não recebe senão um pólo único no universo, e o Diabo nunca tem aí um papel senão conforme à vontade do criador. Satanás é o Mal? Não, ele é o sofrimento pretendido pela vontade de Deus. Nunca, aliás, se vê no Antigo Testamento os episódios de demonologia do Novo Testamento (MESSADIÉ, 2001, p. 303).

Em resumo, o papel do Diabo no Judaísmo contribuiu para legar ao Cristianismo uma já elaborada e sistematizada ideologia e teologia diabólica. Os Pais da Igreja a recuperaram para definir a função do Diabo no mundo após o advento do Cristianismo.

1.4.) O Diabo no Islamismo: um pequeno papel para uma pequena figura.

A religião islâmica foi fundada em 600 d. C., e está alicerçada nos ensinamentos do Corão e, secundariamente, no Hadith, cujo conteúdo se refere a um corpo de leis, lendas e histórias orais e escritas sobre as práticas e pensamentos de Muhammad ou Maomé. Para os muçulmanos, o Corão foi ditado diretamente em árabe pelo Arcanjo Gabriel palavra por palavra, por causa disso, os muçulmanos mais radicais não admitem a possibilidade de qualquer tradução ou interpretação das Escrituras. No entanto, muitas gerações de estudantes muçulmanos utilizaram a exegese, filosofia e a metáfora bem como a espiritualidade para compreender suas Escrituras. O Islã tradicional afirma o julgamento dos indivíduos de acordo com suas ações no mundo e de acordo com sua lealdade perante os ensinamentos do Profeta Maomé, especialmente os ensinamentos sobre compaixão e generosidade. O Islã focaliza a formação de uma sociedade justa na terra, mas o Corão também afirma a ressurreição do corpo. No final dos tempos os mortos ressuscitarão e serão julgados e depois separados entre os condenados e os fiéis. Os fiéis entrarão no Paraíso, um lugar melhor que a Terra, ainda que diferente fisicamente em seus atributos, incluindo jardins elaborados, carpetes, banquetes, bebidas frescas, sexo e outros confortos para o corpo.

O Corão pode ser lido metaforicamente, e al-Ghazali no século XII, junto com outros muçulmanos tais como os Sufis medievais, perceberam que a mente humana era incapaz de formular conceitos que estavam enraizados na mais fundamental e complexa realidade do cosmos, como, por exemplo, o Paraíso. Para eles, Paraíso significava estar na presença do eternamente justo e misericordioso Deus, Alá. O Islã, como o Cristianismo, admite ambos a divina predestinação e o livre-arbítrio, e encontra muita dificuldade em reconciliar os dois. Geralmente, no entanto, os muçulmanos aceitam a responsabilidade individual para se submeterem a autoridade do Profeta. Alguns indivíduos, provocados pelos conflitos dos desejos mundanos, rejeitam os ensinamentos do Profeta e, ao contrário, seguem o caminho da apostasia, idolatria, avareza, querelas, bebida, gula ou jogos e apostas. Eles irão se unir a Iblis, ou Satã, na eterna punição ardente.

De acordo com o Corão a principal característica do Diabo ou Shaitan, além do orgulho, é que ele não tem poder além do poder de lançar no coração dos homens que eles façam maldades. Ainda de acordo com o livro sagrado, a missão do Diabo até o dia da ressurreição é enganar os homens. Depois disso, o Diabo será lançado nos fogos do Inferno junto com todos que ele conseguiu ludibriar.

O Corão não descreve Shaitan como inimigo de Alá, pois Alá é supremo ante todas suas criações e Iblis é apenas mais uma entre suas criações. Diferente das crenças do Zoroastrismo, todas as ações boas e más provém de Alá e somente ele pode salvar a humanidade da maldade de seu universo e de sua criação. O único inimigo de Shaitan são os homens. Ele pretende desencorajar os humanos de obedecerem a Alá. Assim, a humanidade é alertada a lutar contra as injúrias de Shaitan e contra as tentações com as quais ele provoca os homens. Os que conseguem obter sucesso são recompensados com o Paraíso, atingível somente pela conduta dos íntegros.

No Corão, as discussões sobre o Diabo são poucas ou quase inexistentes, ele possui apenas um pequeno papel que tem a função de regulamentar as ações humanas para que eles exerçam uma moralidade e uma conduta de vida tal qual é descrita nas Escrituras. Assim, sua importância é minimizada na religião islâmica.

> Satanás e os seus demónios não constituem portanto objecto, no Corão, de nenhuma dessas fábulas extraordionárias que salpicam a literatura intertestamentária, por exemplo. Eles nem fizeram amor com mortais, nem geraram gigantes, nem monstros, nem homens célebres. Maomé não lhes atribui hierarquia, língua ou intenções. Eles não são descritos, não são nem belos nem feios, nem animais, nem vegetais, nenhuma outra residência lhes é atribuída a não ser o Inferno. Apenas uma referência passageira à heresia cristã que pretende que Deus teria também criado os demónios. Satanás e as suas tropas eventuais não senão inimigos de Alá e dos anjos. A sua presença é, aliás, relativamente discreta no Corão, o qual, nas suas evocações de aspecto negativo do mundo, menciona com maior freqüência a Geena, mas certamente com menor freqüência do que o "Jardim", isto é, o Paraíso (MESSADIÉ, 2001, p. 378).

Shaitan perdeu a graça divina quando ele recusou-se a prestar deferência a Adão, o pai de toda humanidade. Ele protestava ser superior a Adão. Mesmo que os outros anjos demonstraram um grau de suspeita quando Alá os informou sobre a criação do homem como o regente de todas as coisas da Terra, eles obedeceram a Alá e prostraram-se ante Adão em sinal de submissão. No entanto, Iblis, indomável em sua opinião de que o homem era um ser sem valor, nunca se curvou a mais ninguém a não ser Alá. Essa desobediência a Alá levou à sua expulsão, fato este que Iblis culpou a humanidade por sua perda. Inicialmente, o Diabo obteve sucesso em enganar Adão, mas uma vez que sua intenção se tornou clara, Adão e Eva se arrependeram perante Alá e foram libertados de seus pecados e perdoados. Alá deu os uma advertência em relação às atitudes de Iblis e pediu a eles e seus filhos (humanidade) para se afastarem das tentações que eram provocadas pelo Diabo.

Enfim, o Diabo no Islamismo existe para que a humanidade siga corretamente as orientações de Alá. Portanto, quem não cumprisse os ensinamentos do Corão corria o risco de cair nas garras do Diabo e se afastaria para sempre da presença sagrada de Alá.

1.5.) O Diabo no Cristianismo: a elaboração de uma explicação e de uma face ao problema do Mal no mundo.

Dentre as religiões mencionadas acima, foi o cristianismo que elaborou mais sistematicamente ao longo da história o conceito do Diabo. O papel atribuído a esse personagem na teologia cristã é fundamental para a própria possibilidade do cristianismo se estruturar como uma religião cujo objetivo é oferecer aos seus seguidores uma perspectiva salvacionista frente ao discurso escatológico que permeia seus textos, dogmas, doutrinas e ensinamentos.

No entanto, é preciso fazer alguns esclarecimentos. A partir de algumas passagens do Antigo e do Novo Testamento, a teologia cristã e a compreensão popular identificam Satanás como inimigo de Deus, que se rebelou contra Ele por orgulho (Isaías 14:12-14; Ezequiel 28:12-15)[4]. Nas vestes de uma serpente levou Adão e Eva a cometer o pecado original no Paraíso e, por conseqüência, eles tiveram decretada sua expulsão do Jardim do Éden (Gênesis 3:1-24). Satanás – cujas ambíguas aparições nas escrituras ora como instrumento da vontade divina[5] ora como o adversário, acusador –, foi por castigo arrojado

[4] Isaías (14:12-14)
Como caíste do céu, ó estrela da manhã, filha da alva! Como foste lançado por terra tu que prostravas as nações!
E tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu; acima das estrelas de Deus exaltarei o meu trono; e no monte da congregação me assentarei, nas extremidades do norte;
Subirei acima das alturas das nuvens, e serei semelhante ao Altíssimo.
Contudo levado serás ao Seol, ao mais profundo do abismo.

Ezequiel (28:12-15)
Filho do homem, levanta uma lamentação sobre o rei de Tiro, e dize-te: Assim diz o Senhor Deus: Tu eras o selo da perfeição, cheio de sabedoria e perfeito em formosura.
Estiveste no Éden, jardim de Deus; cobrias-te de toda pedra preciosa: a cornalina, o topázio, o ônix, a crisólita, o berilo, o jaspe, a safira, a granada, a esmeralda e o ouro. Em ti se faziam os teus tambores e os teus pífaros; no dia em que foste criado foram preparados.
Eu te coloquei com o querubim da guarda; estiveste sobre o monte santo de Deus; andaste no meio das pedras afogueadas.
Perfeito eras nos teus caminhos, desde o dia em que foste criado, até que em ti se achou iniqüidade.

[5] A ambigüidade do papel de Satanás no Livro de Jó é entendida pela função que este personagem exerce no Antigo Testamento. *"In the case of Job, we observe that satan not only reports on earthly matters but also serves as the executor (executor or executor) of the approved action. But is Yahweh who makes the decisions. The satan advises extreme measures and Yahweh approves them, even though He is convinced that they constitute uncalled-for harassment of a law-abiding citizen"* (KELLY, 2006, p. 27).
Esse papel atribuído a Satanás no Livro de Jó pode ser compreendido como ele sendo um funcionário da autarquia celeste, como bem ironiza Kelly descrevendo as aptidões necessárias para preenchimento das vagas oferecidas no "Departamento de recursos angelicais": *"Job Description of Official Satans. Patrol the Earth, observe Human behavior, test ostensible virtue by various means. Be prepared, upon consultation with High Command, to instigate preventative or punitive measures against sinful actions. Function as accusers in tribunal, and announce verdicts against culprits"* (KELLY, 2006, p. 28).

violentamente do firmamento, “caindo como um raio” (Lucas 10:18)[6]. Além disso, no simbólico Apocalipse de João, a compreensão geral que se tem é a de que Satanás, ao mesmo tempo sendo o Diabo, o Dragão e a antiga serpente[7](Apocalipse 20:2), arrastou consigo a terça parte dos anjos celestes, demonizados pela associação a Satanás e pela queda[8] (Apocalipse 12:4,7-9). Expulso do céu (espaço sagrado) Lúcifer[9] e sua coorte – já transformada em demônios – fixaram morada no mundo (espaço profano).

Essas passagens da Bíblia devem ser lidas com atenção, pois elas se referem em dados momentos a personagens históricos no caso de Isaías se referindo a um rei babilônico[10] e em dados momentos em textos de caráter altamente simbólico que devem ser interpretados à luz do estudo exegético, filológico e lingüístico. Árdua tarefa que não nos cabe realizar neste espaço.

Em suma, essa tradição de pensamento demonológico foi elaborada pelos Pais da Igreja. Durante os primórdios da igreja católica a idéia do Diabo enquanto personificação divina do Mal era alvo de intensas discussões acerca de seu papel e origem. Nos primeiros séculos da era cristã as doutrinas e dogmas da igreja ainda não haviam sido totalmente elaborados. Isso ocorreu porque os textos que compunham os evangelhos ainda eram recentes, e além deles havia ainda diversos textos apócrifos relatando as origens do Diabo.

---

[6] Eu via Satanás, como raio, cair do céu.

[7] Ele prendeu o dragão, a antiga serpente, que é o Diabo e Satanás, e o amarrou por mil anos.

[8] A sua cauda levava após si a terça parte das estrelas do céu, e lançou-as sobre a terra;
Então houve guerra no céu: Miguel e os seus anjos batalhavam contra o dragão. E o dragão e os seus anjos batalhavam,
Mas não prevaleceram, nem mais o seu lugar se achou no céu.
E foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, que se chama o Diabo e Satanás, que engana todo o mundo; foi precipitado na terra, e os seus anjos foram precipitados com ele.

[9] Devemos fazer uma ressalva neste ponto em relação ao nome que o Diabo adquiriu segundo a interpretação dos Pais da Igreja. Lúcifer significa “o que leva a luz”, representando a estrela da manhã, o planeta Vênus. Erroneamente a identificação de Satanás com Lúcifer vem do supracitado excerto de Isaías (14:12). Para Luther Link: “Isaías *não* estava falando do Diabo. Usando imagens possivelmente retiradas de um antigo mito cananeu, Isaías referia-se aos excessos de um ambicioso rei babilônico que caiu no mundo dos mortos. Suas palavras passaram a significar uma referência ao Diabo ao longo de quatro etapas: um rei tirânico é descrito em uma metáfora (o rei = uma estrela brilhante); a expressão hebraica *helel* (*helel bem shahar* = o que brilha) ou a grega *eosphorus* são traduzidas para o latim como a estrela da manhã, Lúcifer; posteriormente, o rei tirânico é identificado com o Diabo; *ergo* Lúcifer torna-se outro nome para o Diabo” (LINK, 1998, p. 28-9).

[10] Cf. KAISER, O. **Isaiah 13-39:** a commentary. London, 1974.; KELLY, H. A. **Satan:** a biography. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 191-99.

Portanto, no início da era cristã havia diversificada quantidade de fontes que explicavam a origem de Satã e se fazia necessário aos Pais da Igreja uma apurada reflexão sobre o tema.

Para Russell, a indeterminação intelectual acerca do papel do Diabo ocorreu devido às inconstâncias sociais as quais os cristãos enfrentavam.

> *En El siglo II aún no se habían formado del todo las doctrinas de la Iglesia. Antes del año 150 d. C., los cristianos eran una pequeña minoría en el mundo mediterráneo, un círculo que en primer término era pagano, y en segundo, judío. La hostilidad entre cristianos y judíos aumento después de la caída de Jerusalén en el año 70 d. C., cuando fueran vencidos los saduceos, los zealotes y los esenios, y surgieron los fariseos como la facción dominante entre los judíos. Los fariseos que luchaban por la unidad de su religión excluían a los cristianos de las sinagogas y los anatematizaban. Presionada por la hostilidad exterior, la comunidad cristiana tenía poca coherencia interna. El cristianismo tampoco tenía entonces una doctrina definida con claridad. En los primeros años del siglo II eran recientes los Evangelios, y en general no se los conocía. No se estableció un Canon para las escrituras hasta dos siglos después, y circulaban ampliamente muchos libros apócrifos, que se aceptaban como inspirados. Apenas existia una norma de ortodoxia (RUSSELL, 1986, p. 38).*

Dessa maneira, a compreensão e delimitação da figura do Diabo estavam indefinidas durante os primeiros séculos do cristianismo. O Diabo existia! Mas só existia enquanto conceito ou idéia para aqueles que conheciam as escrituras e os textos apócrifos, e participavam das discussões sobre os conteúdos da religião cristã. Como o cristianismo ainda era uma seita nos primeiros séculos da era cristã, para a grande maioria dos cristãos Satanás ainda não havia sido apresentado de uma maneira categórica e sistemática. De tal forma que ele permanecia como uma obscura, porém desconhecida personagem da cosmologia cristã.

Durante os primeiros quatro séculos da Era Cristã, período no qual a elaboração dos cânones oficiais da Igreja católica se realizou, a discussão sobre o Diabo era uma discussão acerca do problema do mal e de sua

vinculação ou origem divina. Para alguns debatedores a causa da origem do Mal é atribuída à revolta dos anjos celestes.

> Os pais são obrigados a abordar o problema, pois não existe senão um, dado que há que dar ao Mal sua genealogia. Eles começam por afirmar que Satanás é o chefe das forças das trevas, “uma criatura saída pura das mãos de seu autor, um anjo ocupando uma das categorias mais elevadas da hierarquia celeste”, idéia intrinsecamente oriental e mesmo iraniana, refletida no “Conselho celeste” referido no livro de Jó e no qual Satanás participa aparentemente sem causar perturbação nos outros membros. Este anjo ter-se-ia, segundo os Pais, revoltado contra Deus e teria arrastado na sua revolta anjos inferiores (MESSADIÉ, 2001, p. 327).

Em contraste a essa idéia da origem do Mal devido à revolta dos anjos, outros Pais da Igreja propuseram a teoria de que a queda se originou mediante a cobiça carnal.

> Outros pais propõem outras soluções: os maus anjos teriam caído por terem cedido à cobiça carnal. Explicação que não é de forma alguma mais convincente que as anteriores, pois a luxúria, assim como a inveja e o orgulho provêm do espírito do Mal segundo a teologia, e seria necessário, uma vez mais, quando apareceu esse tal Mal. Uns avançam que os demónios não cobiçaram as mulheres humanas senão depois de sua queda, enquanto os outros garantem que, pelo contrário, isso foi antes, e foi a causa de sua queda (MESSADIÉ, 2001, p. 328).

As discussões acerca da origem do Mal avançaram paulatinamente durante os primeiros séculos da Era Cristã, de tal forma que os Pais da Igreja não consentiam numa explicação plausível que sustentasse e conformasse a todos. Assim, no século IV a. C. o foco do debate muda e deixa de abordar a essência do Mal para discutir, de fato, o papel do Diabo no mundo.

> Como se vê, os Pais estão com um dilema lógico: o Diabo é a causa ou o efeito do Mal? Os séculos não lhes trarão qualquer solução satisfatória, o que é, afinal de contas, normal, quando se considera que eles debatiam um conceito inverificável. A partir do século IV, o debate tergiversa e incide sobre o papel de Satanás e já não

> sobre sua essência. Só se avançou depois do século II; Taciano, assírio de nascimento e grego de formação, tinha-se contentado em referir que alguns dos anjos se tornaram maus, sem explicar porquê ou precisar a natureza de seu pecado. Com efeito, no decurso dos séculos, o debate tende a pôr cada vez mais em evidência o papel de Deus e contornar a ontologia do Diabo (MESSADIÉ, 2001, p. 330).

Em suma, a confusão estava feita. Nem as escrituras nem os Pais da Igreja possibilitaram ou souberam explicar as verdadeiras origens do Diabo e de suas características, qualidades e peculiaridades. Para Messadié.

> No fundo, e desde os primeiros séculos, tinha sido assim impossível elaborar uma doutrina coerente sobre o Diabo e os seus demónios. Não se sabia nem a natureza do pecado que tinha feito Satanás cair do Céu, inveja, concupiscência ou orgulho; nem a sua aparência visual, bela ou feia; nem o momento da Criação em que ele tinha caído, antes ou depois da criação do Sol e dos homens; nem se ele era totalmente espiritual, ou subtilmente material, ou mesmo totalmente corporal; nem o seu local de residência; nem se era intrinsecamente mau ou capaz de caridade, nem se era supremamente inteligente, como alguns tinham dito, ou então medianamente inteligente ou ainda estúpido; nem se era susceptível de receber o perdão divino no final dos tempos (MESSADIÉ, 2001, p. 361).

Esse desconhecimento acerca de um dos personagens mais importantes do cristianismo permitiu muitas interpretações sobre seu papel e sua personalidade. A falta de uma teologia capaz de explicar o Diabo possibilitou que alguns teólogos utilizassem os conceitos maniqueístas para racionalizar sobre o Tinhoso.

Devido à impossibilidade dos Pais da Igreja de delimitar substancialmente a origem do Diabo, o debate voltou-se mais especificamente para a natureza da origem divina de Jesus. Questão que só será resolvida em 325 d. C. durante o Concílio de Nicéia.

No entanto, durante a Idade Média (séculos V até o XV), a idéia acerca do Diabo passou por uma transformação profunda, arquitetada principalmente pela igreja católica. Nesse período, a Igreja se consolidava como uma

instituição cujos interesses eram o de cuidar dos assuntos espirituais e de manter uma estrita relação com o poder secular, e assim permanecer como uma instituição atuante e com seus privilégios de classe. O Príncipe das Trevas entrava na cena política.

Capítulo II: A caminho da modernidade: o processo de secularização e seus efeitos para o cristianismo e para a figura do Diabo.

> *Mefistófeles: A lei da humanidade também se estende a nós:* Le monde marche. *Um vento que se chama"O Progresso", ora rijo, ora lento mas constante, que varre e leva a quanto existe, também por cá chegou. Foi-se o fantasma triste de nevoento Norte. Onde há já diabo, que use chavelhos, garra, ou pé de cabra e rabo?*
>
> Goethe - *Fausto*

2.1) As bases do processo de secularização: Retrospecto histórico:

Para podermos entender as causas que levaram ao enfraquecimento da figura do Diabo e do desenvolvimento do processo de secularização do ocidente será necessário, para fins metodológicos, fazermos um breve retrospecto da sociedade européia desde o fim da Era Medieval até os primeiros séculos da Era Moderna.

A sociedade moderna ocidental se inicia com as diversas transformações refletidas nas estruturas sócio-econômico-político-culturais ocorridas pelo advento do movimento artístico-humanista denominado Renascimento, o que possibilitou diversas revoluções que jamais haviam sido experimentadas pela sociedade européia. Foi o Renascimento que anunciou a proximidade do fim da Idade Média, também denominada "Idade das Trevas" por causa do obscurantismo intelectual que ela promoveu, embora tal concepção possa ser questionada.

Nos anos finais da Idade Média, o surgimento do movimento humanista deu aos indivíduos a capacidade de romper com o pensamento eclesiástico e tradicionalista que os impedia de se conhecerem como eles eram realmente.

Este movimento promoveu a revivificação das capacidades do ser humano, um novo despertar da consciência de si próprio e do universo.

O Renascimento propôs reatualizar a sociedade européia e se manifestou na pintura, escultura e arquitetura, aproximadamente de 1400 a 1600. Os traços principais da arte renascentista são: a imitação das formas clássicas da Antigüidade greco-romana e a preocupação com a vida profana, o humanismo e o indivíduo. O Renascimento corresponde, na História da Arte, à era dos grandes descobrimentos, refletindo o desejo da época de examinar todos os aspectos da natureza e do mundo. Era a saída de um longo período marcado pela proibição das atividades intelectuais que fossem contra os ideais da Igreja Católica. O papel dos filósofos para a transformação da sociedade européia e para o fortalecimento de uma visão científica do mundo foi de grande importância. Segundo Hélène Védrine,

> O nascimento da ciência moderna não pode compreender-se sem o trabalho crítico dos filósofos. Eles romperam com as idéias teóricas do aristotelismo e do geocentrismo, tornando caducos todos os esquemas em que se apoiava a reflexão desde a Antigüidade (VÈDRINE, 1974, p. 20).

O termo Renascimento deve-se à redescoberta, por parte dos europeus, de sua herança artístico-intelectual greco-romana, herança essa que estava relacionada com os saberes desenvolvidos pelos gregos e romanos em diversas áreas do conhecimento, sendo mais expoente nas áreas da filosofia, da geometria e da retórica, da matemática e da política e, também, na aplicação da matemática à arte, tanto na arquitetura como na música. Durante o processo histórico esse estágio intelectual adquirido e desenvolvido pelas civilizações greco-romanas entrou em declínio, tanto pela queda do império Romano como também pela ascensão da Igreja Católica ao poder. As artes e ciências tiveram o seu desenvolvimento interrompido ou somente progrediam quando elas se relacionavam diretamente com as aspirações da Igreja Católica. Esta se consolidava e se mantinha interligada com o poder temporal dos reis e senhores feudais, procurando, desta forma, perpetuar-se na estrutura do poder da Era Medieval, que relacionava estritamente o poder temporal e espiritual.

Para a Igreja Católica da Idade Média os desenvolvimentos artísticos e científicos poderiam ser considerados ameaçadores caso estes não estivessem vinculados com a causa da Igreja ou questionassem seus dogmas. Sem dúvida, houve nessa época, tanto nas artes como na ciência, consideráveis descobertas e avanços, como, por exemplo, o desenvolvimento dos Cantos Gregorianos, que proporcionou a elaboração de um método de escrita musical que podia ser interpretado por outros indivíduos ou escolas, iniciando uma transmissão do conhecimento através desse tipo de escrita.

> En el siglo XI se establecen las reglas de su escritura musical (notación) y durante los siglos XII y XIII se enriquece con nuevas aportaciones: a partir de esa época, al contacto con la música extralitúrgica y profana, cada vez más progresiva, se inicia un largo declive que, tras un nuevo esplendor a principios ya de nuestro siglo XX, acaba en nuestros días por desaparecer prácticamente de la liturgia (TORRES, 1997, p. 37).

No campo científico avançaram os saberes na área da filosofia, tanto a teológica como a metafísica. A arquitetura aliada ao estudo da matemática legou ao mundo os castelos e as fortificações medievais, além dos conventos e monastérios, verdadeiras criações de um intelecto de sólidas bases científicas, porém, vinculadas à glória e à consagração divina.

O ostracismo intelectual que vigorou desde o reconhecimento oficial da Igreja Cristã por Roma, através da conversão do imperador Constantino em 312, até o Renascimento, foi um período pouco produtivo para o avanço do conhecimento do homem. Durante toda essa época ocorreu o domínio da mente criativa pela força opressora da crença, da fé e do temor a Deus, determinado pela Igreja. Tudo estava submetido à Igreja e aos seus chefes – os papas – que ditavam as leis para a sociedade cristã. Conseqüentemente, qualquer criação humana no campo do conhecimento estava sob a regulação religiosa, pois poderia ser ofensiva e perigosa aos pilares dogmáticos que sustentavam a autoridade eclesiástica.

Desse modo, o desenvolvimento artístico e científico só foi possível e permitido na Idade Média enquanto estes serviam aos propósitos da ideologia da Igreja Católica, daí o rótulo de obscurantismo atribuído a esse período. Durante essa época, a arte era usada como instrumento de auxílio à evangelização, assim como as obras da Antigüidade que foram apropriadas e redirecionadas para este fim, sendo este o caso dos escritos de Platão e Aristóteles. Mesmo assim, o legado artístico da Era medieval significa o retratamento de um rico e expressivo período da história da humanidade, em que pesem as restrições impostas àqueles que puseram sua engenhosidade e talento a serviço do Sagrado.

O período renascentista marcaria a culminância do longo processo de transformações históricas e sociais que vinha se elaborando na sociedade européia nos dois últimos séculos medievais. Em virtude dessa transformação, os europeus experimentariam novas e imperiosas necessidades, que não poderiam ser satisfeitas pelas superadas estruturas sociais que no passado haviam produzido as artes bizantinas, românicas e góticas, ignorantes da natureza e do homem, porque inspiradas nas abstrações da fé religiosa e a serviço exclusivo da Igreja. As novas necessidades da vida européia se manifestariam de modo particular na maior liberdade de comunicação e circulação das riquezas entre países, na adoção de medidas de segurança e higiene públicas impostas pela progressiva internacionalização do comércio e do aumento considerável das populações, antes vítimas de epidemias devastadoras como, por exemplo, as calamitosas pestes medievais. A tônica desse processo vai também se intensificar na exploração de novas riquezas e recursos naturais; nos rápidos e revolucionários progressos da técnica, de modo significativo no campo da química e da mecânica; na acumulação e concentração de capitais em grandes organizações bancárias, industriais e comerciais que se internacionalizavam e introduziam os rudimentos dos monopólios e cartéis imperialistas dos nossos tempos.

Ao lado das velhas classes medievais representadas pela nobreza, clero e povo dominados por concepções estáticas e conservadoras, sustentadas pela economia autárquica e técnica artesanal, cada dia mais inadequadas às novas exigências sociais, surgiriam novas classes, ativas e renovadoras, cujos

interesses estavam desde muito se impondo. Em primeiro lugar, a burguesia urbana e industrial, dinâmica e empreendedora, criadora de cidades, construtora de catedrais, que os reis unificadores de nacionalidades, como Luís XI, da França, utilizarão para destruir os grandes senhores feudais. Com os seus interesses e ambições, sobretudo com a sua mentalidade prática e utilitarista, o seu individualismo sublimado no humanismo e a sua objetividade que se ancora no cientificismo, essa burguesia vai caracterizar a cultura e as artes renascentistas. Para Henri Pirenne, as cidades influenciaram e modificaram o modo de vida europeu na medida em que elas proporcionaram o surgimento da burguesia:

> El nacimiento de las ciudades marca el comienzo de una nueva era en la historia interna de la Europa occidental. La sociedad sólo había comprendido dos clases activas: el clero y la nobleza. Al ocupar un lugar al lado de ellas, la burguesía la completa, o mejor dicho, la perfecciona. Su composición no ha de cambiar en adelante, hasta el fin del Antiguo Régimen: posee ya todos sus elementos constitutivos, y las modificaciones por las que atravesará a través de los siglos sólo son, a decir verdad, diversas combinaciones de su alianza (PIRENNE, 1962, p. 133).

Para Torres (1997) outro fator importante que ajudou a modificar a estrutura social européia, através do surgimento das cidades, foi a constituição das cortes e de seus representantes: os cortesões:

> La ciudad adquiere una importancia destacada en la vida social, pues en ella se desarrolla el comercio y la actividad económica, y la vida ciudadana alcanza su más alta expresión en la Corte de los príncipes y grandes señores, donde se entretejen las maniobras políticas y los esplendorosos festines, el arte y el amor. La antigua imagen épica del caballero como modelo de virtudes va sustituyéndose por la del hombre de ciudad, elegante y negociador: el cortesano (TORRES, 1997, p. 76).

Em segundo lugar, como conseqüência dos progressos da técnica aplicados à produção industrial dos bens de consumo, surgiria o proletariado urbano e assalariado, o trabalhador livre, substituto do servo da gleba medieval, propriedade do senhor e escravizado a terra.

As atividades, necessidades e interesses dessas novas classes sociais criarão novos estilos de vida, de trabalho, de pensamento, de sentimento e de trânsito entre as esferas do sagrado e do profano. Gradativamente, o europeu passou a relativizar a contemplação mística, os êxtases, as visões e revelações divinas, para adotar métodos científicos de conhecimento da natureza e de si próprio, numa afirmação de independência espiritual. Para aumentar o seu domínio sobre a natureza e extrair-lhe o máximo de bens para o seu conforto foi, aos poucos, se afastando das abstrações metafísicas de essência teológica, para se entregar ao estudo das ciências exatas, aos conhecimentos de matemática, física, química e mecânica, adquirindo uma mentalidade científica que imprimiria sua marca definitiva nos séculos vindouros. Para o historiador Paolo Rossi, o desenvolvimento do saber com bases científicas modificou as estruturas sociais estáticas da sociedade européia do século XVI:

> Os que elaboram esse tipo de saber, os engenheiros ou artistas engenheiros passam a assumir uma posição de prestígio igual ou mesmo superior ao do médico, do mágico, do astrônomo da corte e do professor universitário (ROSSI, 2001, p. 70).

Esse homem que emergiu no panorama europeu sentiu-se animado por verdadeira fome de precisão, cultuando a exatidão e o rigor do conhecimento. Agora não é mais o homem dominado pelas crenças e superstições, aprisionado sem defesas aos dogmas religiosos, mas um ser pensante que emerge num contexto cultural que se maravilha com os progressos da Ciência.

> En el siglo XVI, la mentalidad burguesa se impone con su sentido práctico y utilitario de la vida y, con él, el empirismo, la experimentación, el estudio de la naturaleza y del hombre como fuente directa de conocimiento y no a través del prisma teológico. El desarrollo científico se plasma en todos los campos: la medicina, la astronomía, la química, la mecánica; los nombres de Copérnico, Galileo, Leonardo da Vinci, Miguel Servet, quedan ya para siempre unidos a esa actitud crítica de revisión de las soluciones convencionales (TORRES, 1997, p. 97-8).

O historiador Paolo Rossi acentua a importância do desenvolvimento do saber científico e a relação Homem X Natureza, mas adverte quanto ao papel que a ciência assumiu na estrutura da sociedade européia:

> Para os expoentes da revolução científica, a restauração do poder humano sobre a natureza, bem como o avanço do saber têm valor somente se realizados em um contexto mais amplo que concerne à religião, à moral e à política. A "teocracia universal" de Tomás de Campanella, a "caridade" de Francis Bacon, o "cristianismo universal" de Leibniz, a "paz universal" de Comênio não são separáveis de seus interesses e dos seus entusiasmos pela nova ciência. Na verdade, constituem outros tantos âmbitos dentro dos quais o saber científico e técnico deve operar para funcionar como instrumento de resgate e libertação. Por isso, tanto para Bacon e Boyle, quanto para Galileu, Descartes, Kepler, Leibniz e Newton a vontade humana e o desejo de dominação não constituem o princípio mais alto. A natureza é, simultaneamente, objeto de domínio e respeito. Ela pode ser "torturada" e dobrada ao serviço do homem, mas ela é também "o livro de Deus" que deve ser lido com espírito de humildade (ROSSI, 2001, p. 86).

A sociedade européia, que colhia os frutos do Renascimento e que estava sentindo os efeitos que o nascimento do pensamento científico moderno acarretara, tanto através dos tratados filosóficos de F. Bacon (1561-1623) e R. Descartes (1596-1650) como das novas técnicas que os artistas e homens comuns desenvolveram junto à sua área de atuação, sofreria outra ruptura com o legado medieval. Essa ruptura se tornaria emblemática perante a sólida estrutura institucional da Igreja Católica que até então havia reinado soberana no mundo terreno e espiritual dos homens do período.

A gênese da ruptura vai se iniciar com a Reforma Protestante que afetará sobremaneira toda a Europa ocidental cristã. As idéias de Martinho Lutero (1483-1546) balançariam os pilares do catolicismo ao propor uma nova forma de interpretar os ensinamentos de Cristo:

> Lutero, Zwingli e os seus partidários vão logo desenvolver o tema de um declínio moderno, repleto de inovações ilegítimas, da Igreja - o que justifica uma tentativa de "re-formação" segundo o modelo da Igreja considerada primitiva (Igreja Apostólica e tradição dogmática dos cinco primeiros séculos).

> Trata-se então de legitimar a pretensão de conferir uma "melhor forma" a uma igreja que permanece uma igreja de multidão (ROUSSEL; VOGLER, 1993, p. 646).

A ruptura desencadeada pela Reforma possibilitou também que se plantassem duas interpretações antagônicas, com católicos e protestantes, ambos os grupos cristãos, se afrontando em torno da veracidade e falsidade de cada igreja.

Lutero foi o autor das famosas *95 teses* pregadas na porta da Igreja de Wittenberg em 1517, que denunciavam as práticas anticristãs da Igreja Católica – como a venda de indulgências e de relíquias sagradas para a absolvição dos pecados de seus compradores – e seus vínculos com os monarcas, tendo o papa poderes maiores que um rei. O dogmatismo ingênuo de suas teses, marcado por uma contundente crítica às eventuais práticas da Igreja Católica, vai desencadear uma rivalidade extrema entre católicos e protestantes, cada um deles convencido da sacralidade da sua escolha.

Lutero é visto por seus seguidores como instrumento de Deus, o arauto da razão e liberdade de consciência. Para Lutero, a corrupção vinha desde o altar, estava nas práticas da Igreja, cuja ética professada não correspondia com as funções que os papas e seus subalternos exerciam e foi a controvérsia da Reforma que conferiu aos textos cristãos dos primeiros tempos o caráter que conservam ainda hoje.

Segundo as descobertas de Galileu Galilei (1564-1642), a ciência que ainda engatinhava abalou os pilares da religião cristã ao afirmar que a Terra não era o centro do universo, mas apenas uma partícula ínfima do sistema solar. Isso retirava o homem do centro do universo para colocá-lo à deriva no espaço sideral e transformava-o em acaso e não em causa do Cosmos. O cenário estava armado para a crise do cristianismo.

O inevitável progresso científico que sucede ao rompimento com o dogmatismo medieval pós-Reforma vai se alicerçar no século XVIII com o Esclarecimento, século ilustrado, em que as novas idéias seriam reelaboradas e apropriadas mediante múltiplas interpretações, com a primazia do conhecimento sobre a fé.

Com o advento do Esclarecimento, o conteúdo metafísico da sociedade européia e a autoridade da Igreja sofreriam ainda maiores ataques. Iniciado na

Inglaterra, o movimento humanista logo se difundiu na França, onde atingiu seu pleno florescimento e viria a ser a grande corrente de idéias racionalistas que livrariam os homens do "obscurecimento do conhecimento", das "superstições" e da "ignorância". Segundo os filósofos do Esclarecimento, a carência e a opressão eram as causas principais desse obscurantismo. Da mesma forma que os humanistas da Antigüidade, os filósofos do Esclarecimento tinham uma fé inabalável na razão humana e seu o objetivo era estabelecer uma base moral, religiosa e política coerente com a razão.

Com seus métodos científicos e seus instrumentos de observação e experimentação, os iluministas demonstraram que as leis teológicas poderiam ser contestadas e derrubadas e que as leis universais da natureza iriam obter sua primazia num mundo iluminado pela razão. Matemática, Física, Química e Biologia explicavam agora o mundo natural, não mais a Teologia. Cavou-se o túmulo para Deus, sua morte era iminente.

A profecia iluminista vai se concretizar no século XIX quando os modos de agir e pensar dos homens perante os dogmas religiosos passam a dialogar com o uso da razão. As doutrinas da Igreja Católica seriam postas na mira de pensadores materialistas como L. Feuerbach (1804-1872) (FEUERBACH, 1989) que considerava a teologia como antropologia e mais a fundo fisiologia e que, portanto, a essência de Deus era a essência do homem, e K. Marx (1818-1883) (MARX; ENGELS, 1980) que via o desenvolvimento da humanidade através de suas relações de produção, cabendo ao modelo econômico ditar a dinâmica da vida material. Os materialistas propunham uma análise crítica da religião para uma melhor compreensão da sociedade e do homem. As abstrações metafísicas não deveriam mais ocupar espaço na vida do homem moderno e sim o que realmente existia para ele: o que é material, o que se é suscetível de apreender através da observação e da experiência e direcionadas à sua emancipação como ser moral, racional e social. Marx ia além da crítica à religião e propunha um novo horizonte para o homem através de um processo político para chegar a uma sociedade sem classes. O homem que se libertara da metafísica agora precisava de um outro modelo para orientar sua vida, para dar sentido à sua existência. Marx viu essa possibilidade de reestruturação na transformação política da sociedade e do modo como ela produzia e se organizava, acreditando que a religião só existia numa situação

marcada pela alienação e, uma vez desaparecida a alienação de uma sociedade livre, desapareceria também a religião. Deus, incompatível com os seres humanos, passou a ser sua alienação e seu adversário. O sagrado, questionado, cede terreno à mente científica.

Portanto, no período entre os séculos XVIII e XIX, a secularização da religião se intensificaria e a Ciência se consolidaria como o fundamento da nova sociedade européia. Essa sociedade colhia os frutos da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, as quais introduziram novas formas de desenvolvimento e gestão. O modo de produção capitalista se fortificou, auxiliado pela ciência que, através do progresso técnico, permitiu uma maior capacidade para produzir riquezas nunca antes experimentada. Essa nova sociedade não se orientava mais pela autoridade da Igreja, mas pela dinâmica do mercado e os homens da sociedade moderna se adaptaram a essas transformações. A ética religiosa que outrora regulava e orientava o comportamento dos indivíduos perdeu influência para a ética de origem iluminista. O homem moderno viu-se diante de um dilema que lhe era inédito: como conciliar uma vida religiosa com o utilitarismo prático?

Nesse panorama, a sociedade européia do século XIX vivenciava a mais profunda crise existencial de sua História: O europeu, desde os seus primórdios, esteve imerso em valores morais com base em doutrinas metafísicas. Esses valores se baseavam em uma vida dedicada à experiência do *sagrado:* o modo de ser dos homens no mundo era uma profunda ligação com a essência metafísica e seus atos eram carregados de sacralidade. Porém, a sociedade moderna não necessitava mais do *sagrado* para se manter. Ao mesmo tempo, a religiosidade não podia ser suprimida e o homem moderno transitava entre a religião e a ciência e sua ética estava inspirada tanto pela religião como pela razão. Essas duas visões de mundo, em certos momentos da modernidade, se entrelaçariam, como foi constatado por Max Weber (WEBER, 1981).

Foi enorme o impacto da secularização sobre a religião, especialmente em suas formas institucionalizadas, o que acarretou “um amplo colapso da plausibilidade das definições religiosas tradicionais” (BERGER, 1985, p. 139). Ocorreu uma secularização subjetiva e o próprio indivíduo foi dessacralizado. Portanto, teria se instalado um conflito entre a sociedade moderna, científica,

economicamente organizada, de um lado, e a esfera religiosa, agora circunscrita à vida particular ou privada dos indivíduos. Ruíram os esquemas tradicionais que faziam das instituições religiosas agências reguladoras do pensamento e da ação dos indivíduos. Com o advento da ciência moderna, esperava-se que desaparecesse a noção de um mundo encantado, povoado por seres espirituais e divinos, porém o céu não foi totalmente despojado de seus deuses, a presença deles na sociedade moderna ainda é evidente, o que torna a teoria do desencantamento do mundo ainda discutível. Todavia, o mundo secularizado e em alguns momentos e partes desencantado não pôde mais suportar a presença desses deuses e estes foram subjugados pela racionalidade científica que não admitia hipóteses metafísicas para a compreensão do mundo, cabendo aos deuses e às religiões um lugar periferizado na sociedade moderna. Portanto, permanece ainda a noção de um mundo com sinais de encantamento, porém, passível de perder gradativamente o seu encanto na medida em que o progresso da ciência e da mentalidade racional-científica avança e transforma o ser humano num ser capaz de desvendar as suas maiores aspirações, isto é, de compreender a si mesmo e o ambiente que lhe envolve.

Para Weber, o desencantamento do mundo, oriundo do processo de racionalização, define o desenvolvimento histórico do Ocidente, no qual os meios mágicos extra-racionais foram dando lugar aos meios metódicos e calculados em todos os setores sociais. Sendo assim, Weber adverte e aconselha:

> A quem não é capaz de suportar virilmente esse destino de nossa época (intelectualização, secularização e racionalização) só cabe dar o conselho seguinte: volta em silêncio, com simplicidade e recolhimento, aos braços abertos e cheios de misericórdia das velhas igrejas, sem dar a teu gesto a publicidade habitual dos renegados. E elas não dificultarão este retorno. De uma forma ou de outra ele tem de fazer o seu ‘sacrifício do intelecto’ - isso é inevitável (WEBER, 1992, p. 453).

A racionalização atingiu também o domínio do Estado moderno, criando a dominação baseada em leis abstratas e efetivada por um corpo técnico-administrativo especializado, que Weber denominou Burocracia. Estava sendo efetivada a periferização da religião, a ela agora só cabia um papel secundário na formação dos indivíduos e da sociedade, os assuntos políticos não eram mais sua função. É dessa forma que Weber pode falar de um processo de racionalização, que ocorre também na esfera da religião. A forma específica do fenômeno é o progressivo abandono do misticismo – experiência em que a divindade se mistura ao corpo do indivíduo – em favor de uma prática ascética que leva à separação definitiva entre homem e Deus. O sociólogo alemão argumenta que esse processo é levado a cabo com o protestantismo europeu e ainda mais especificamente com o calvinismo.

Para Weber (1981) a religião não acabou com o advento da modernidade, mas se reestruturou para poder adaptar-se. Os resultados dessa adaptação referem-se à relação mais estreita entre capitalismo e protestantismo, uma verdadeira fusão entre religião e economia moderna. Essa fusão se evidencia no protestantismo luterano e no calvinista.

A doutrina calvinista alia a idéia de vocação formulada por Martinho Lutero (1483-1546) – o preceito pelo qual se transforma o trabalho terreno em via de salvação da alma – com a idéia de predestinação: antes do início dos tempos, Deus escolheu os que estão fadados à salvação e os condenados à danação, não restando ao homem nenhuma alternativa de reversão “mágica” de sua sentença. Em vista dessa destinação divina, a grande questão religiosa para os puritanos passa a ser, a de intuir quais os sinais perceptíveis pelos quais se pode distinguir se uma alma está predestinada à salvação ou à perdição.

O desenvolvimento do calvinismo viria a solucionar duplamente essa inquietação: em primeiro lugar, considerou que a perda da autoconfiança era sinal de falta de fé (característica dos condenados); em segundo lugar, para alcançar a autoconfiança o indivíduo deveria ser possuidor de uma dedicação intensa e metódica a uma atividade profissional.

Nesse sistema de crenças o lucro foi entendido como frutificação do trabalho, sinal de predestinação à salvação, desde que não utilizado com

usura, para satisfação de prazeres da carne, o que, na prática, resultou num estímulo para a reaplicação do excedente na produção. Tudo o que o trabalho – considerado fim em si mesmo, “vocacional” – gerasse seria sinal de aprovação divina e deveria ser novamente aplicado ao ciclo de produção para gerar mais trabalho, mais lucro, mais sinais de graça.

Nesse ponto, a ética religiosa protestante, que fazia parte de todos os momentos da vida do crente, atinge o “espírito do capitalismo”, ou seja, o impulso para a empresa racional, metódica e permanente. Portanto, para Weber a racionalidade e a espiritualidade moderna se encontram, em parte, interligadas no protestantismo (WEBER, 1981).

Para Weber esse entrelaçamento entre religião e racionalização foi um dos grandes fatores que levaram o capitalismo a se consolidar como atividade econômica dominante. Porém, para outros pensadores a ética religiosa, assim como as religiões, deviam ser suprimidas para que uma sociedade totalmente elaborada pela razão surgisse e retirasse o homem da pré-história da humanidade.

Karl Marx anunciaria essa nova sociedade propondo uma relação ética entre os homens e delineando os métodos para a construção de uma sociedade igualitária e a-religiosa. A proposta de Marx significava a crítica ao modelo econômico que vigorava no século XIX e que devia ser superado, pois sustentava uma sociedade injusta, onde a luta de classes se fazia presente. Marx pretendia abolir as classes e as suas diferentes concepções éticas e morais com o intuito de possibilitar, na história da humanidade, o desenvolvimento de uma sociedade sem classes e com uma única concepção ética. Essa sociedade seria, para Marx, a sociedade que representasse as capacidades racionais do homem em todas as suas instâncias e nuances (MARX; ENGELS, 1980).

Podemos, pois, considerar que o século XIX foi marcado pelas conseqüências que o processo de racionalização, secularização e desencantamento do mundo acarretaram. Uma nova concepção ética e moral, orientada pela razão, surgiriam para se antagonizar com a concepção ética e moral religiosa. Esse antagonismo permitiu uma nova leitura da religião a partir das luzes da razão. O sujeito religioso não desapareceu na era moderna, mas

se atualizou com as conseqüências por ela engendradas. A partir das conquistas da ética racional, esse sujeito poderia ter a liberdade necessária para encontrar a explicação que mais se adequasse à sua noção de existência. Isso permitiu que pudesse buscar nas variadas formas de religião a cosmogonia que lhe parecesse mais adequada, refletindo nas instituições religiosas a necessidade de se atualizar e de se adaptar à modernidade, isto é, de se utilizar da razão para dar continuidade a sua atividade, adaptando-se ao mercado e às suas exigências.

Após essa visão panorâmica do cenário europeu, aturdido no período por tantas transformações e revoluções, podemos agora lançar o olhar sobre as conseqüências que essas vicissitudes causaram na estrutura política e espiritual. Conseqüências que até os dias de hoje permanecem sendo sentidas, porém com novos elementos que se dinamizaram e se complexificaram. A principal delas foi o processo de secularização, (ao qual a Era Moderna deve muito de suas conquistas), fenômeno que só foi possível de ocorrer na sociedade européia devido às profundas mudanças sócio-estruturais que marcaram o mundo que até então navegava orientado somente pelo sagrado. Um mundo que deixava de reverenciar e venerar a religiosidade e se voltava para as considerações racionais e utilitárias. Enfim, um mundo que passou a vislumbrar chances reais de desenvolvimento e progresso, ultrapassando a fase do incognoscível rumo à modernidade.

2.2) Secularização e Modernidade:

Um dos conceitos-chave para compreender a modernidade é o conceito de secularização. Este conceito tem sido alimentado através dos últimos séculos por inúmeros debates acerca de sua definição e aplicação. Uma respeitável bibliografia foi produzida e diversas conclusões foram apresentadas, porém nenhum estudo tomou para si a responsabilidade de abarcar o fenômeno em sua forma definitiva, assim como nenhum autor que se debruçou sobre o tema conseguiu dar uma versão definitiva para o conceito, devido tanto à sua polissemia quanto à sua origem. Neste estudo não pretendemos dar uma resposta definitiva acerca do fenômeno nem de suas

implicações sociais, e sim, analisar as discussões acerca do tema e levantar dúvidas em relação a sua aplicação na sociedade contemporânea.

Falar em secularização significa falar em Modernidade, sendo a secularização fruto da Modernidade e, ao mesmo tempo, uma de suas características mais evidentes. O conceito *secularização* tem diversas definições, mas todas elas remetem, de certo modo, a esta definição: a deslegitimação do poder da esfera eclesiástica - defensora e reprodutora dos valores do *sagrado* - para a legitimação do poder da esfera civil e laica, que possui como orientação valores *não-sagrados,* portanto, *profanos* aos olhos do religioso*.* Essa deslegitimação do poder da esfera eclesiástica fez-se presente em todo o continente europeu após o século XVII e, logo depois, no mundo ocidental.

O início do processo de secularização do ocidente pode ser delimitado, para fins didáticos, através das conseqüências do Renascimento e da Reforma Protestante (séc. XV-XVI). Logo após a Reforma, o conceito de secularização expressava a “redução de um clérigo regular ao estado laical” (MARTELLI, 1995, p. 274), definindo, portanto, a deslegitimação do poder do funcionário da instituição eclesiástica e desautorizando o uso de suas funções sacerdotais. Posteriormente, a essa definição de caráter jurídico de secularização, soma-se outra de caráter político, isto é, com a perda de influência e poder da Igreja Católica muitos nobres viram a possibilidade, ao aderir à Reforma, de conseguir territórios antes pertencentes à Igreja Católica.

Nos séculos posteriores, com o advento do Esclarecimento (séculos XVII-XVIII), a concepção de secularização adquire uma definição filosófica, pois, a proposta iluminista era a de levar as luzes da razão onde antes reinavam as trevas do senso-comum e das superstições, incluindo nestas condições as religiões. A proposta da secularização dos iluministas era, portanto, reduzir a influência das igrejas em todos os setores da vida social, principalmente no campo da cultura e da educação. Iniciava-se com o Esclarecimento a ascensão do pensamento racional e científico em detrimento do pensamento místico e simbólico das religiões, uma verdadeira batalha que compôs o pensamento ocidental dos séculos seguintes.

A expressão aparece pela primeira vez registrada como um termo técnico no âmbito do direito canônico (*saecularisatio:* de *saecularis, saeculum*) e pode ser entendida como uma idéia de tempo ou época, ou até mesmo como espírito de uma época, o que traz consigo uma imensa gama de interpretações e compreensões. Portanto, proceder à hermenêutica dessa expressão se configura num desafio a ser enfrentado por aqueles que se debruçam a pesquisar suas relações no campo epistemológico e as interfaces que este estabelece com as Ciências Sociais.

Há que se atentar que, além dessas vertentes interpretativas, o conceito secularização também apresenta ambigüidades, pois a compreensão do fenômeno se difunde de forma ampla e se caracteriza dentro de várias situações, podendo ser teológica, política, social, etc. Assim, o fenômeno da secularização surge sob diferentes aspectos e sua interpretação é multifacetada, em estreita dependência da compreensão da História e dos interesses ideológicos que se colocam ao longo de seu desenvolvimento temporal e espacial.

O conceito de secularização, como objeto das diversas áreas do conhecimento tem, inclusive, seu significado discutido tanto no campo jurídico-político como no histórico-filosófico, transitando também entre os campos da ética e da sociologia, confluindo numa espécie de conceito-chave “capaz de sintetizar ou expressar unitariamente o desenvolvimento histórico da sociedade ocidental moderna, a partir de suas raízes (judaico)–cristãs” (MARRAMAO, 1997, p. 15).

No final do século XVI, durante as disputas canônicas francesas, a expressão foi pela primeira vez empregada por juristas como Jean Papon e Pierre Grégoire, porém, com um significado diferente do que é conhecido atualmente. Para esses juristas, segundo Giacomo Marramao, secularização era "a passagem de um religioso 'regular' ao estado 'secular'; ou, de um modo mais geral, de 'redução à vida laica de quem recebeu ordens religiosas ou vive segundo regra conventual" (MARRAMAO, 1997, p. 17).

É somente no século XVII que a secularização passa a ocupar um papel de destaque na esfera da política. Durante o período de guerras civis causadas por motivos de religiosos na Europa, o processo de secularização passou a indicar "a perda do controle de territórios ou propriedades por parte das

autoridades eclesiásticas" (BERGER, 1985, p. 117-8) Isso se deu principalmente na Alemanha onde os príncipes eleitos, descontentes com a Igreja Católica, resolveram apoiar a reforma luterana com o intuito de se apropriarem das suas posses e expandirem os seus reinos. Esse foi, por exemplo, um dos motivos mais fortes que fizeram com que a monarquia alemã apoiasse e acobertasse os reformadores da Igreja.

Durante a era Napoleônica (1803), a utilização do conceito de secularização deixou de ser neutra e adquiriu uma acepção mais valorativa. A partir daí, secularização passou a significar:

> subtração de direitos e bens religiosos e de emancipação da tutela e controle da Igreja: ação jurídica julgada ilegítima ou, ao contrário, apresentada como progressista, conforme a posição ideológica assumida em relação à instituição eclesial (MARTELLI, 1995, p. 275).

No século XVIII o conceito adquire sustentação filosófica após ser alimentado pelas diversas filosofias racionalistas do século das luzes e sua proposta passa a ser, através da sociedade civil, a de reduzir a influência das Igrejas em todos os setores da vida social, principalmente no campo da cultura e da educação:

> Na época moderna o termo secularização designa os processos de laicização, isto é, de autonomia em relação à esfera religiosa, que surgiram no Ocidente a partir da dissolução do feudalismo. Por isso, secularização tornou-se sinônimo de subtração de províncias, do saber, do poder e do agir social, do controle ou da influência de instituições eclesiásticas ou de universos simbólico-religiosos (MARTELLI, 1995, p. 276).

A secularização ocorreu ao longo da história moderna, com maior intensidade na modernidade avançada (século XIX/XX), devido ao processo histórico de autonomia e racionalização das idéias do ser humano em relação aos modos determinantes do pensamento religioso, estabelecido pela Igreja. Gogarten nota que o alcance da secularização na modernidade trouxe mudanças nos indivíduos inseridos numa sociedade avançada, afetando tanto o universo cristão como o não-cristão, ou seja, a secularização é um fenômeno que possui características universais, podendo atingir sociedades não-cristãs e

não-ocidentais e nelas promover reformas sócio-culturais e modernizantes (GOGARTEN, 1971).

Na modernidade, a secularização é caracterizada a partir da ruptura radical e irreversível com o passado. Exemplo disso foram as transformações tecnológicas, filosóficas, culturais, políticas, jurídicas, etc. que redesenharam o perfil social da humanidade. Como a racionalidade moderna possui um efeito reflexivo e crítico, o indivíduo é chamado a inquirir sobre sua interação com a natureza e a sociedade.

A modernidade marca o início de uma era totalmente diferente de qualquer outra ocorrida no devir histórico da humanidade. Ela representa o triunfo do desenvolvimento intelectual do ser humano, de sua capacidade investigativa capaz de desvendar os segredos mais sórdidos do universo. O homem moderno concebeu sua condição de autônomo para pensar e criticar os paradigmas preestabelecidos, ou seja, quaisquer elementos que estavam permeados de mística ou religiosidade passaram pelo depuramento dos paradigmas racionalizados da modernidade. Enquanto a Igreja primava em cuidar dos seus dogmas e credos religiosos, imersa numa atmosfera de espiritualidade cega, o mundo social se modificava por força do destino inexorável do homem em busca do progresso, havendo, pois uma ebulição de mudanças na sociedade. Com isso, os limites da instituição Igreja se resumiram a tal ponto que a expressão da religião é criticada e racionalizada.

Conseqüentemente, através do racionalismo, a modernidade ao retirar a verdade da explicação teológica - verdade esta que havia sido imposta e difundida desde os primórdios da Igreja Católica e tendo vigorado durante toda Idade Média - gerou o desmoronamento de todo o sistema que havia se consolidado durante esse período. Com a efetivação da ciência moderna como maneira de conhecer o mundo e o homem, as antigas formas de explicá-lo entram em contradição. A refutação da autoridade e da moral religiosa traz a necessidade de criar um novo sistema de valores éticos e morais, já que os valores que foram refutados não poderiam mais atuar como concernentes à sua realidade.

O espírito do século XIX, como paradigma da modernidade, necessitava de uma nova concepção de mundo, um mundo onde os valores iluministas

como o universalismo, o individualismo e a autonomia dos indivíduos se fixassem como os mais aptos a refazer o mundo à imagem e semelhança do homem enquanto ser racional e lógico. Logo, como conseqüência desse processo revolucionário, a teologia perderá espaço e influência sobre a ação moral dos homens e a ciência com seus métodos seguros, demonstráveis e infalíveis passará para o primeiro plano.

A metafísica fora rejeitada e Deus negado. Mas a negação de Deus veio para afirmar uma nova condição e criar uma nova e válida opção de modo de vida. Para Eliade, este novo modo de ser no mundo, gerado pela modernidade, denominou-se: *homo a-religiosus.* Este novo homem veio para criar uma nova maneira de lidar e de encarar a nova era, pois,

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

O homem a-religioso constituiu-se como o resultado do processo de secularização e dessacralização promovido pela modernidade, que ao experimentar a “morte de Deus” (NIETZSCHE, 2001), viu-se na necessidade de criar novos valores que remetessem à sua realidade empírica e à sua necessidade como ser racional e social. Nesse sentido, sua missão consistiria em reinterpretar o mundo e dotá-lo de sentidos e significados racionais, utilizando-se da ciência e da política. Isso porque ele necessitava de um substituto à altura de Deus para ocupar o imenso vazio que lhe fora deixado e enfrentar a angústia existencial que lhe dá a certeza de sua própria finitude. Com o otimismo que essa época lhe oferece, ele se vê como capaz de conseguir esse estágio. Porém, Eliade considera o homem a-religioso fruto do homem religioso e, portanto, carrega em si traços de sacralidade.

> O homem a-religioso *no estado puro* é um fenômeno muito raro, mesmo na mais dessacralizada das sociedades modernas. A maioria dos "sem religião" ainda se comporta religiosamente, embora não esteja consciente do fato. Não se trata somente da massa de "superstições" ou dos "tabus" do homem moderno, que têm todos uma estrutura e uma origem mágico-religiosa. O homem moderno que se sente e pretende a-religioso carrega ainda toda uma mitologia camuflada e numerosos ritualismos degradados (ELIADE, 1999, p. 166).

O homem da era moderna buscará na racionalização as respostas aos seus problemas. Porém, a religião e a religiosidade não deixarão de existir por conta dessa busca, dado que ela ajuda o ser humano a compreender quando este ignora as causas de sua existência e se debate quanto ao temor do próprio fim. Isso ocorre porque a ciência não consegue dar conta de explicar todas as nuances existenciais sofridas pelo ser humano e a religião, pelo menos, oferece algumas respostas que ainda mantêm a sua atualidade no universo simbólico.

A modernidade engendraria uma nova forma de lidar com a religião através da razão. A secularização foi a forma encontrada para repensar o ser humano em suas atitudes concretas e adaptá-lo ao mundo moderno.

Com a intensificação do processo de secularização na modernidade, os séculos XIX e XX apresentam novos desafios à Sociologia da Religião e à própria religião. Nesse período, a relação entre o pensamento religioso e o pensamento racionalista redefiniu o campo religioso ocidental. As mudanças mais sensíveis ocorreram dentro do âmbito das religiões tradicionais e, mais a fundo, na religião cristã, principalmente no catolicismo e em suas ramificações, como o protestantismo e o pentecostalismo.

O racionalismo cientificista, aliado à consolidação do sistema capitalista como modo de produção das riquezas, proporcionou uma nova mentalidade capaz de ser adotada pela sociedade ocidental. Essa nova mentalidade estava baseada na assimilação da Ciência enquanto característica inerente a ser difundida pelos indivíduos dessa época e influenciou a relação entre os indivíduos e a religião e entre as instituições religiosas e seus seguidores. Por um lado, a partir das mudanças influenciadas por essa nova mentalidade,

apareceu o sujeito religioso autônomo, distinto de seu predecessor porque livre para definir por qual cosmologia e universo simbólico a assumir ou rejeitar e, por outro lado, a assimilação de algumas vicissitudes da modernidade pelas instituições religiosas, acarretando na racionalização das práticas e dos discursos religiosos. Mais a fundo, a mentalidade racionalista e cientificista contrapunha-se com a mentalidade religiosa judaico-cristã inerente à cultura ocidental. Desse modo, a relação entre modernidade e religião e, mais amiúde, entre secularização e formas de expressão religiosa adquiriu uma dinâmica pautada, em alguns momentos, por "afinidades eletivas" (WEBER, 1981) e, em outros momentos, por sujeição das instituições religiosas à modernização incontinenti.

No século XIX verificou-se e evidenciou-se a periferização da religião como instituição doadora de sentido em virtude da ascensão e consolidação do pensamento racionalista e cientificista. Porém, as instituições religiosas para não sucumbirem ao "destino de nosso tempo", se viram na necessidade de assimilar algumas propostas da modernidade, ou seja, necessitaram adotar uma postura mais racional e menos mística, ao mesmo tempo em que mantiveram seu lado arcaico e tradicional. Portanto, na modernidade a esfera religiosa se compôs de seu aparato mítico e místico, porém, necessitou desenvolver uma postura e um discurso mais racional que abrangessem as mudanças ocorridas no seio da sociedade européia e, assim, adaptar-se a uma época que privilegiou a razão em detrimento da emoção.

Todos esses fatos nos evidenciam que o processo de secularização na modernidade avançada, isto é, nos séculos XIX e XX, revelou-se dinamicamente diferente em relação aos primeiros séculos da era moderna. Nesses primeiros séculos, o processo de secularização primava pela dessacralização da sociedade e pela deslegitimação e desautorização da esfera religiosa nos assuntos referentes ao Estado e à Sociedade. A partir das revoluções econômicas e sociais dos séculos XVIII-XIX, isto é, devido às revoluções seculares engendradas pela primeira e pela segunda Revolução Industrial no campo da técnica e da divisão social do trabalho, pela mentalidade científica desenvolvida pelo movimento Iluminista, pela Revolução Francesa e suas transformações ocorridas no campo da política e na área social (HOBSBAWN, 1981) e pela perda da plausibilidade das religiões

tradicionais doadoras de sentido (BERGER, 1985), o processo de secularização introduziu em suas características principais elementos novos que na modernidade avançada se revelaram distantes do que ele propunha em primeira instância.

Em primeiro lugar, a eliminação de todo conteúdo metafísico da sociedade européia não era mais o foco central que orientava o processo. A religião, periferizada, era vista como fator de inclusão social e não mais afetava o andamento do processo emancipador da humanidade, a qual estava atrelada diretamente à idéia de progresso econômico e material, tal qual na primeira concepção dos filósofos liberais iluministas.

> O progresso era, portanto, tão 'natural' quanto o capitalismo. Se fossem removidos os obstáculos artificiais que no passado lhe haviam colocado, se produziria de modo inevitável; e era evidente que o progresso da produção estava de braços dados com o progresso das artes, das ciências e da civilização em geral. Que não se pense que os homens que tinham tais opiniões eram meros advogados dos consumados interesses dos homens de negócios. Eram homens que acreditavam, com considerável justificativa histórica nesse período, que o caminho para o avanço da humanidade passava pelo capitalismo (HOBSBAWN, 1981, p. 259).

A análise marxista de François Houtart (1994) considera que:

> O desenvolvimento do sistema capitalista foi resultado de uma evolução das forças produtivas, dialeticamente condicionada por novas relações sociais de produção que (...) representa-se como fruto de um trabalho humano e não de uma decisão divina. Isso criou as condições para o desenvolvimento de filosofias atéias vinculadas a uma dupla crítica. Por um lado, uma crítica da representação religiosa da natureza, que foi um primeiro passo, e que esteve condicionado pelo desenvolvimento da ciência e das correntes filosóficas que lutavam contra o 'obscurantismo', ou seja, a explicação mítica da relação com a natureza. E, por outro lado, uma crítica das representações das relações sociais de produção e da dominação política do feudalismo, que se referiam a uma origem divina: o rei o era pela graça de Deus; o terratenente, por decisão divina (HOUTART, 1994, p. 63).

Em segundo lugar, o processo de secularização enquanto processo que travou diálogos entre a racionalização e o desencantamento do mundo, permitiu uma maior proximidade entre modernidade e religião, expondo na

"ética protestante e no espírito do capitalismo" a sua interface entre o Sagrado e o Profano (WEBER,1981). Revelou-se aí uma das características mais importantes da modernidade que foi a de conjugar as contradições existentes entre religião e racionalismo moderno e apontar para as possíveis sínteses, entre elas, a de atrelar o pensamento econômico moderno ao comportamento ético-religioso.

> Weber observa que o processo de racionalização que constituiu a sociedade moderna recebe seu impulso inicial, da desmagização da natureza realizada pela mensagem bíblica, consolidando-se, em seguida, de maneira estável, graças ao poderoso impulso ascético que a ética puritana lhe forneceu. A tese de Weber é que o 'espírito do capitalismo' - comportamento de cálculo dos meios em relação aos fins, de inovação econômica e de exigência ascética de poupança para investimentos em ulteriores atividades -, conseguiu se afirmar estavelmente no Ocidente somente graças à racionalização de todos os aspectos da vida, encorajada pela reforma protestante, de modo particular pelo comportamento de ascese intramundana difundido pelo Calvinismo e por outras seitas protestantes. Contudo, seria uma grave incompreensão pensar que Weber atribuísse ao Protestantismo o mérito (ou a culpa, conforme o ponto de vista) do surgimento do capitalismo: ele sublinha claramente que se trata de um efeito não intencional, não previsto pelos reformadores e que, além do mais, hoje repercute sobre o próprio protestantismo e, em geral, põe em crise qualquer religião. O capitalismo, hoje vitorioso, construiu uma sociedade regida unicamente pelo cálculo econômico; a sociedade moderna, para Weber, está baseada em interações impessoais, como se fosse um mecanismo auto-regulador, do qual o antigo espírito religioso, que inclusive a ajudou a nascer, desapareceu (MARTELLI, 1995, p. 77).

O desenvolvimento da cultura moderna teria sofrido, na visão de Weber, uma influência causal significativa do *ethos* racional da conduta da vida existente nas concepções protestantes, que trouxe os rigores da ascese, presente no mundo católico, para os costumes do mundo - a Reforma Protestante. Para os protestantes, a vocação humana estaria direcionada ao cumprimento das tarefas seculares, impostas ao indivíduo pela sua posição no mundo. A certeza da graça, da salvação, viria por meio de uma dedicação exclusiva ao trabalho, em que o homem estivesse condenado a seguir sozinho ao encontro de um destino que lhe fora designado na eternidade. Ninguém poderia ajudá-lo - nenhuma Igreja, nenhum sacerdote, nenhum sacramento e,

finalmente, nenhum Deus - o que significa que a eliminação da magia do mundo. Portanto, segundo a teoria de Weber o mundo estaria sendo desencantado através da adoção de uma mentalidade voltada aos fundamentos do pensamento racional e científico, os quais através do devir histórico eliminariam os vestígios de magicização e sacralização do mundo, da sociedade e de seus habitantes.

O processo de secularização nos séculos XIX e XX permitiu o desenvolvimento dos novos movimentos religiosos como resposta à relação entre modernidade e religião, caracterizando-se como um processo que, ao mesmo tempo, negava a religião para depois dinamizar e complexificar o campo religioso com o desenvolvimento e o surgimento de outras formas de expressão religiosa.

O pluralismo religioso foi outro fator avançado do processo de secularização em relação à modernidade e aos indivíduos, pois na modernidade dos séculos XIX e XX, por meio da "secularização subjetiva" (BERGER, 1985, p. 139), coube ao indivíduo optar por qual religião e por qual instituição religiosa ele deveria pautar sua espiritualidade e seu comportamento ético.

Um outro fator importante da relação entre religião e modernidade e a relação desenvolvida entre o campo econômico e o campo religioso foi a forma como a racionalização do mundo atingiu as instituições religiosas, fazendo com que elas tivessem que se adaptar à dinâmica da modernidade através da racionalização de suas ações e discursos. Essa adaptação e ajustamento das instituições religiosas aos princípios da era moderna (racionalização/secularização/desencantamento do mundo), se deram por meio da burocratização do aparato clerical. Seguidor de Weber, Berger observa que

> [...] a situação contemporânea da religião caracteriza-se, portanto, por uma progressiva burocratização das instituições religiosas. Esse processo deixa marcas quer nas relações sociais externas, quer nas internas. Com relação a estas, as instituições religiosas são administradas burocraticamente e suas operações cotidianas são dominadas pelos problemas típicos e pela 'lógica' da burocracia. Externamente, as instituições religiosas relacionam-se com outras instituições sociais, umas com as outras, através das formas típicas da interação burocrática. 'Relações públicas' com a clientela consumidora, 'lobbing' com o governo, 'levantamento de fundos'

> em agências privadas e governamentais, envolvimentos multifacetados com a economia secular (particularmente por meio de investimentos) - em todos esses aspectos de sua 'missão' , as instituições religiosas são compelidas a buscar 'resultados' por métodos que são, necessariamente, muito semelhantes aos empregados por outras estruturas burocráticas com problemas similares. A mesma 'lógica' burocrática aplica-se às relações das várias instituições religiosas entre si (BERGER, 1985, p. 151-2).

Concomitantemente à burocratização das instituições religiosas houve também a necessidade de desenvolver uma relação de concorrência com as demais instituições voltadas à sacralidade, fossem elas Igrejas consolidadas ou seitas emergentes. Portanto, o processo de secularização, ao contrário do que fora proposto em suas definições filosóficas iniciais, propiciou uma nova leitura religiosa do mundo através do debatido "reencantamento do mundo", processo que nas décadas finais do século XX se tornou evidente e merecedor da atenção dos sociólogos da religião. O reencantamento do mundo refere-se ao denominado "despertar religioso" observado nas sociedades pós-industriais e à multiplicação e à diversidade das instituições religiosas. Para um dos ramos da sociologia da religião o "despertar religioso" está atrelado a um "eclipse da secularização", Martelli assim conclui:

> (...) interpretamos o presumido 'despertar religioso' dos últimos anos, dentro da hipótese do 'eclipse da secularização', que deve ser entendido no sentido da co-presença, na sociedade contemporânea, de elementos de secularização e dessecularização (MARTELLI, 1995, p. 411).

Porém, essa hipótese permite controvérsias a respeito da dessecularização pelo fato de encontrarmos na contemporaneidade sociedades que estão em processo de secularização, especialmente as regidas pela religião islâmica, como, por exemplo, o Irã. Nas sociedades ocidentais talvez seja melhor afirmar que a secularização não significou o fim completo da religião e das formas de expressão religiosa, pois presenciamos um encantamento ainda presente e, em alguns pontos, maior que no século XIX.

Na modernidade avançada nos deparamos com novas características atribuídas ao processo de secularização: o surgimento dos novos movimentos

religiosos, o pluralismo religioso, a mercantilização da religião e o reencantamento do mundo. Esses fatos nos indicam que o processo de secularização não segue uma orientação unilateral e contínua, mas está permeado de descontinuidades em relação às próprias revoluções iniciadas pela consolidação da modernidade.

Portanto, ao velho Diabo restava um horizonte pouco favorável. Se nos anos finais do século XVI ele vivenciava o auge de seu poderio devido à obsessão diabólica empreendida pela igreja, no início da era moderna ele entraria em uma fase de declínio.

> A Europa do século XVI e XVII passou por uma verdadeira vaga diabólica. Nunca a figura do Príncipe das Trevas havia adquirido tamanha importância no imaginário ocidental. Nem voltaria jamais a tê-la posteriormente. O fenômeno ultrapassava o âmbito religioso para atingir todos os aspectos da vida. (MUCHEMBLED, 2001, p. 143).

O processo de secularização promoveu, enfim, uma revolução no cenário cultural e político. Tanto as instituições como as mentalidades existentes sofreram modificações que se refletiram em todos os campos da vida e da sociedade.

> (...) a matriz da transformação não é puramente intelectual ou religiosa. Ela provém de uma verdadeira revolução mental, visível em inúmeros aspectos da existência, constituída por um "desencantamento" do universo.
> (...) Neste contexto, a verdadeira razão do recuo da crença no diabo não está ligada apenas à ação de corajosos precursores, porém, muito mais profundamente, a uma radical transformação da relação entre a religião e o resto dos fenômenos que pesam sobre a existência humana. Encerrada a época da confessionalização, as sociedades ocidentais se desprendem pouco a pouco do domínio dos simbolismos religiosos, pois esferas novas concorrem com a explicação do mundo teológica. (MUCHEMBLED, 2001, p. 199-200).

Dessa maneira, as caças às bruxas foram cessando lentamente, os outrora hereges foram reconhecidos como praticantes de outras religiões e, portanto, perderam sua pejorativa denominação. O Diabo foi paulatinamente deixando de ser a figura aterradora que estava presente em tudo.

Portanto, o processo de secularização promoveu a transição do papel do Diabo na sociedade. De mito religioso ele progressivamente se tornou um mito literário. Sua influência ainda era grande no imaginário popular, porém para as elites seu papel diminuía cada vez mais.

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

No próximo capítulo veremos como se deu essa transição do mito religioso ao mito literário e como o Romantismo delineou novos atributos ao Príncipe das Trevas.

Interlúdio: O Diabo na arte e na literatura ocidental: do mito religioso ao mito literário.

Para compor uma face do Diabo nos filmes estadunidenses os cineastas recorreram a diversas fontes iconográficas do período medieval e renascentista. Um dos temas que foram bastante utilizados pelos artistas para representar o Diabo em toda sua majestade infernal foi o tema do Juízo Final.

A difusão da imagem do Juízo Final foi muito espalhada no leste e depois no oeste europeu, desde o século XII até o século XV, porém vagarosamente diminuiu, com muitas variações, após o século XVI. Na Itália essas representações eram mais freqüentemente elaboradas nos afrescos e mosaicos. Diversos artistas se dedicaram a elaborar cenas complexas as quais revelavam o que aconteceria quando esse fatídico evento se concretizasse.

De acordo com o que pode ser inferido pelas escrituras sagradas, o Juízo Final iria acontecer com a segunda vinda de Cristo. Todos os seres humanos participariam com seus corpos e almas do julgamento particular. O Juízo Final, profetizado no Apocalipse de João, descreve a vitória final do bem sobre o mal, um tema que se difundiu desde o mundo Bizantino até o resto da Europa. Uma das características principais do Juízo Final se refere a ser um evento decisivo que irá revelar até as últimas conseqüências o mal ou bem que cada pessoa fez enquanto vivia na Terra.

Como o tema do Juízo Final é um tema catastrófico, os cineastas hollywoodianos puderam se inspirar nele para criar um ambiente de tensão em suas produções. Muitas cenas que descreviam o Juízo Final foram utilizadas para poder criar essa ambiente de tensão que os cineastas almejavam, como, por exemplo, a ressurreição da carne, os escolhidos e os condenados, e os tormentos do inferno.

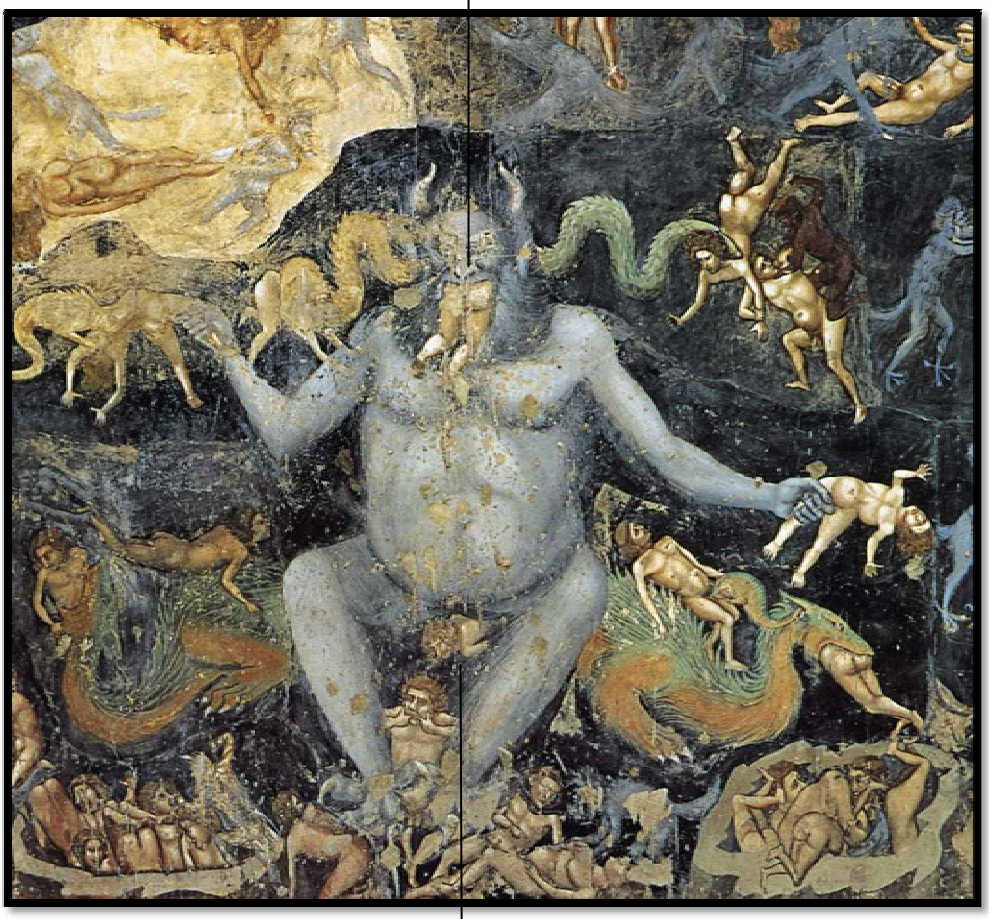
No Juízo Final de Coppo di Marcovaldo, Giotto, Fra Angelico e Luca Signorelli mostram ao observador as aterrorizantes características que o Juízo Final encerra. Nestas obras observamos também uma descrição do Diabo que se tornou muito característica e que influenciou a elaboração da figura diabólica de artistas como Dante Alighieri. Essa característica é a face de Satã de com

três rostos, nos quais as bocarras satânicas devoram os condenados constantemente.

Fig. 3. *As punições dos condenados no Inferno,* 1432-33. Detalhe do *Julgamento universal.* Fra Angelico.

Fig. 4. O Diabo e os condenados no Inferno, 1303-6. Detalhe do afresco O Juízo Final. Pádua, Capela Scrovegni. Giotto.

Os diabos de Giotto são velhos peludos, barbudos, com garras nos pés e rabo, possivelmente derivados dos costumes das encenações de mistérios, e se ocupam em atormentar os condenados nus (LINK, 1998, p. 148)



O Diabo, soberano das imundices e do esgoto, parece excretar os pecadores enquanto mastiga outro.

Figura 5. *Inferno,* Coppo di Marcovaldo, detalhe do mosaico do batistério de Florença (1260-1270).

Segundo uma tradição que remonta ao século XII, o Diabo aparece mastigando um pecador. Em seu reino não lugar para o perdão. Os traços do rosto de Satã inspiraram Giotto na criação seu Juízo Final (LINK, 1998).
É bem provável que Dante tenha se inspirado nesse detalhe ao retratar Lúcifer em sua obra *O Inferno.*

The infernal abyss is shown as a funnel-like landscape, in the bottom of which sits an enormous Lucifer. This disgusting monster has some human features, but he also has revolting serpents coming out of his ears and buttocks. His skin is slimy and part-coloured: the scaly torso is green, the head blue and the legs brown. Seated in the lake of fire, the Prince of Darkness clutches two naked sinners in his hands, a man and a woman. He is attended by a variety throng demons, calculated to fill the observer with alarm and dismay (LORENZI, 1997, 31-2)

Fig. 6. *O Juízo Final: os condenados* (1499-1502) de Luca Signorelli (1450-1523)

Um demônio alado carrega uma mulher em suas costas, esta, por sua vez, parece não mais procurar pelo Paraíso.

Os demônios se diferenciam dos humanos principalmente pela coloração anormal da pele, pelos chifres e vestes

Os condenados têm seus corpos violentamente brutalizados pelos mais diversos demônios.

Do mito religioso ao mito literário: Dante, Milton, Goethe e os românticos

Na alta literatura a descrição do Diabo é tão variada como são variadas suas faces. A princípio, as descrições não se assemelham a descrição arquetípica e tradicional do mesmo (cor vermelha, traços caprinos, forcado, garras, chifres, etc.). Cada autor buscou maneiras de descrever o Diabo concordando com a tradição popular, porém adicionando em suas narrativas inovações e modificações que respondiam às vicissitudes do processo histórico.

Como a literatura sobre o Diabo é vasta, escolhemos aquelas que julgamos mais importantes e que mais contribuíram para campo do imaginário sobre este tórrido tema.

Os trechos das obras a seguir descrevem um Diabo multifacetado.

A Divina Comédia (1307-1321)

"A Divina Comédia", escrita pelo florentino Dante Alighieri, é a primeira e, provavelmente, a mais importante obra de literatura na qual Satanás tem um relevante papel como um dos personagens principais, ainda que seja somente na primeira parte: "O Inferno", dado que o poema na íntegra é composto de mais duas partes, "O Purgatório" e "O Paraíso", porém, pelas leis divinas o Diabo não é encontrado nessas partes.

Na obra de Dante existe uma dualidade que remete a uma influência pagã-cristã, representada por Virgílio, o antigo mestre romano que guiará o personagem Dante pelos círculos do inferno e pelo Purgatório.

Em seu reino, o Inferno, o Diabo é muito poderoso, mas sempre inferior a Deus, seu criador. Lúcifer é representado como um ser gigante, colossal, e com três rostos que olham para o presente, outra para o passado e a terceira para o futuro. De sua enorme boca é possível ver três condenados que são mastigados constantemente, três traidores: Judas Iscariotes, cuja cabeça

desaparece na bocarra diabólica, além dele, Bruto e Cássio, desesperados devido à condição em que se encontram.

Dante descreve o Inferno de maneira concêntrica, assemelhando-se a um funil com a boca voltada para cima e se estreitando a medida que se chega a sua parte mais profunda. Porém, há na descida ao Inferno uma exceção, pois nem em toda parte desse lugar é castigo. Na entrada se situa o Limbo, lugar cujas almas das crianças que não foram batizadas são encontradas, e cujos sábios e poetas da Antiguidade – que não puderam gozar do conhecimento do Deus cristão – são vistos passeando por prados prazerosos.

No antro infernal impera o Anjo Caído – Lúcifer –, não mais branco e puro e sim sujo e ferido, e ruminando sua eterna cólera. Mas não se encontra só: está acompanhado de uma multidão de anjos também rebelados e caídos, convertidos em demônios. Entre os principais, os que se consideram seus ministros, Belzebu e Asmodeus. Aos demônios Dante os denomina de com nomes e características diversas como, por exemplo, Barbariccia, feroz, barbado, pérfido.

De acordo com o poema, já na metade de sua vida o poeta Dante, assediado por três paixões, a Luxúria, a Soberba e a Avareza, se afastou do caminho do bem. Sua amada Beatriz, musa poética, desde o Céu onde mora, para salvá-lo, envia em sua ajuda o gênio latino da poesia, Virgílio, para que o guie em uma descida ao Inferno, onde poderá contemplar as torturas que afligem aos condenados por seus pecados.

Quando Virgílio e Dante chegam ante a porta do Inferno, vêem inscrita sobre a padieira do portal abissal as seguintes palavras: “Deixai aqui todas as esperanças, ó vós que entrais” (Canto III, p. 32). E ao passar por este portal se encontrarão ante um céu sem estrelas e escutarão profundos suspiros, horríveis gemidos, gritos de dor, berros de ira, blasfêmias, alaridos permanentes, tudo isso produzido por um tumulto de almas que circulam por aquele espaço escuro. São as almas daqueles que não merecem o Céu, mas que não podem ser castigados atrozmente no Inferno, posto que em vida não mereceram nem clemência nem justiça, porque como os anjos que as acompanhavam e que não foram fiéis nem rebeldes a Deus, viveram egoisticamente somente para eles mesmos, mas sem cometer grandes pecados, talvez por comodidade ou temor de envolverem-se em algum

problema. Estes seres, que não foram para si nem para seus semelhantes, são nesse lugar molestados sem trégua pelo zumbido das moscas e pela picada das vespas que lá pululam.

Ao continuar a marcha os caminhantes chegam às margens do Aqueronte, o rio da dor, o qual devem atravessar para chegar, de fato, no Inferno. Lá se encontra Caronte, o barqueiro infernal, que se nega a transportar Dante, pois se encontrava vivo, e em sua barca só há lugar para as almas impuras dos mortos. Porém, ao saber que se trata de uma ordem do Supremo, Caronte os conduze a outra margem ainda que demonstrando ira e insatisfação.

De acordo com a narrativa, Dante nos revela que o Inferno além de afunilado também é dividido em círculos, cada um dos quais se purgam pecados diferentes.

No primeiro círculo está o Limbo, pradaria verde pela qual vagam as almas inocentes ou virtuosas, que não puderam receber o batismo. Lá, por mais que seja um lugar limpo e luminoso e que não se ouve queixas, são percebidos profundos suspiros causados pela impossibilidade e pela privação da glória celestial. Lá vivia Virgílio.

No segundo círculo, se encontra Minos, o juiz do Inferno. Ele examina as culpas dos que lá chegam e assinala, com o número de voltas com que enrosca sua cauda, o círculo infernal o qual devem ser conduzidos. Nesse círculo se encontram os luxuriosos, os quais vagam errantes entre as sombras, impelidos por ventos tempestuosos, sem lhes ser concedidos nem um momento de descanso. Nesse círculo Dante e Virgílio encontram também Helena e Cleópatra.

No terceiro círculo são encontrados os glutões que são atormentados por uma fortíssima e fria chuva e pelo assédio constante do mitológico cão Cérbero, “fera cruel e monstruosa, com três fauces caninamente raivosas” (CANTO VI, p. 41). Os pecadores são continuamente molestados por Cérbero, cujas unhas e dentes dilaceram seus corpos.

No quarto círculo, comandado por Plutão, sofrem os pródigos e os avarentos, que se encontram em eterna luta uns com os outros, procurando fazer o máximo de ferimentos possíveis enquanto exclamam “por que seguras

tanto?” é a interrogação dos pródigos; “por que jogas fora?” é a interrogação dos avaros.

No quinto círculo estão os irascíveis, enlodados no lago Estiges, que se atacam constantemente, enquanto os descontentes e melancólicos, que suspiram sob a água lamacenta, fazem com ela se ferva com suas lamentações e queixas. Em uma das margens do lago, Dante e Virgílio avistam as incandescentes torres de vigia da cidade de Dite, a cidade infernal, cujas portas dão acesso às regiões mais baixas do Inferno. Nessas chamas são castigados com sofríveis queimaduras os criminosos. Aparecem ante a porta da cidade maldita as três Fúrias e depois a Medusa, com serpentes em lugar de cabelos, as quais ameaçam Dante e Virgílio por sua ousadia em chegar a tal lugar. Porém, um anjo celeste os protege e permite com que eles entrem na cidade ardente, a cidade da dor.

A partir da entrada na cidade de Dite, os caminhantes ingressam no sexto círculo, nele eles podem ver, por todos os rincões possíveis, sepulcros envoltos num mar de chamas, nos quais estão sepultados os hereges.

No sétimo círculo, os condenados por atos de violência se encontram separados em três recintos: o dos violentos contra Deus, ou seja, os renegados e os blasfemadores; o dos violentos contra si mesmos e os suicidas; e, por último, os violentos contra o próximo: os ladrões, os incendiários e os homicidas, estando este último submergido em um rio de sangue. O guardião do recinto dos violentos contra o próximo, o terceiro, é um monstro: o Minotauro, metade homem e metade touro. Outro ser híbrido de besta e monstro, porém um serviçal, um Centauro, com corpo de cavalo e torso e cabeça de homem, conduz em sua garupa Dante e Virgílio pelo rio de sangue, para depois descerem ao próximo círculo nas costas de Gerión em direção ao oitavo círculo.

O oitavo círculo infernal está habitado pelos fraudulentos. Estando este círculo dividido em dez recintos, se encontram diversos pecadores que sofrem incessantemente. Os rufiões e sedutores no primeiro; aduladores e lisonjeiros no segundo; no terceiro estão confinados os simoníacos, aqueles que prostituem as coisas divinas por afã de riquezas. No quarto recinto sofrem os adivinhos. Mergulhados em piche fervente, no quinto compartimento, estão os trapaceiros. No sexto, os hipócritas. Os ladrões estão enclausurados no sétimo

recinto. No oitavo ambiente são punidos por infinitas chamas os maus conselheiros. Esfaqueados continuamente por demônios na nona fossa estão os autores de heresias, cismas e escândalos. E, finalmente, no décimo compartimento, acossados pela lepra estão os charlatães e falsários.

O nono e último círculo do Inferno abriga os traidores, e está dividido em quatro recintos. O primeiro destes recintos chamado Caina consiste de um grande lago gelado onde estão submergidos os traidores do próprio sangue, de seus parentes, Caim preside este espaço. No segundo, Antenora, está reservado aos traidores da pátria, é governado por Antenor, traidor de Tróia, por ter acolhido seu inimigo, Ulisses. No Ptoloméia, o terceiro recinto, estão os traidores de seus amigos e hóspedes. No último ambiente, a Judeca, é onde sofre Judas Iscariotes, junto com aqueles que traíram seus benfeitores.

Neste último recinto, Dante e Virgílio encontram encerrado até o peito, dentro de uma geleira, o imperador do reino infernal – Lúcifer –, cuja cabeça possui três faces: amarela, preta e vermelha, cada uma simboliza ao mesmo tempo a impotência, a ignorância e a animosidade, atributos contrários aos da Trindade. Em cada face havia uma boca que mastigava ardorosamente um condenado: Judas, Bruto e Cássio. Recluso em seu gélido cárcere no núcleo da terra, Lúcifer agita uma álgida ventania com suas seis gigantescas asas. O imperador infernal é descrito por Dante como um ser descomunal, ainda com atributos angelicais, porém desfigurados devido à sua culpa e malignidade. Suas asas se encontravam abertas e não eram emplumadas como são as dos membros celestes, e sim similares as negras asas de morcego.

Neste profundo recinto Dante e Virgílio contemplam com terror a figura do Diabo, personificada em Lúcifer.

Inferno, Canto XXXIV, 28-69

> O imperador do reino doloroso erguia o peito para fora da geleira. Eu, com minha estatura, mais próximo estou de um gigante do que um gigante com o braço, apenas, de Lúcifer. Imagina pois, leitor, quão grande será Lúcifer, se calculado pelo tamanho de seus braços.. Se um dia foi belo, bem entendo seja ele a fonte única do mal que o mundo inteiro chora. Nem sei como diga a estupefação que em mim causou o haver-me apercebido de que de três faces era a sua cabeça. Era vermelha (a indicar o

> ódio que o move) a face que eu via de frente; as outras duas repousam, cada uma, sobre largo ombro, mas lá em cima, no alto crânio, formavam as três um só conjunto. A face da direita estava entre o branco e o amarelo; a da esquerda lembrava a cor que amorena a gente nascida e afeita à terra onde o Nilo tem seu curso. Sob cada face, duas asas vastas quanto convém a um ser de tal modo volátil e mau. Velas tão grandes não vi jamais em nau de alto mar. Não tinham penas, e mais lembravam aquelas asas próprias dos morcegos. Continuamente agitadas, produziam os três ventos gélidos que mantêm o Cocito enregelado. Pelos seis olhos, chorava; por três peitos escorriam suas lágrimas, pranto feito de sangue e espuma. Em cada boca triturava um pecador, qual moinho a esmagar o grão. Ao condenado que na boca fronteira a mim atormentava, acrescentava-se um outro sofrimento, pois com as garras, em fúria constante, Lúcifer por inteiro lhe arrancava a pele.
>
> Indicou-me o Mestre: “Aquela alma que sofre maior padecimento é Judas Iscariotes. Dentro da bocarra infernal tem a cabeça, enquanto cá fora as pernas, em desespero, não cessa de agitar. Os dois outros que vês das demais bocas pendentes são Bruto, preso à boca de cor mais negra (repara como se contorce e silencioso se mantêm), e Cássio o de membros especialmente robustos (ALIGHIERI, 1994, p. 121).

Por fim, para escapar dos pesadelos físicos e morais do Inferno, instruído por Virgílio, Dante é obrigado a escalar o próprio Lúcifer para alcançar a única saída possível das profundezas da terra para voltar a rever o céu estrelado e continuar sua jornada.

Fig. 7 . Dante e Virgílio observam Lúcifer – Gustave Doré

A importância do *Inferno* de Dante está na sua descrição do Inferno como espaço físico, situado no centro do mundo, onde os tormentos e os medos da escatologia cristã se concretizavam. O impacto descritivo das punições refletia o imaginário que se tinha da época a qual os cristãos europeus viviam.

A influência pictórica dessa obra pode ser encontrada em diversos afrescos do Juízo Final que foram pintados na Itália e na Europa Ocidental durante os séculos XIV-XVI. Segundo Russell (1990; 1992; 2003), a inspiração de Dante para compor o cenário de seu Inferno e dos seres diabólicos que lá habitavam veio da literatura clássica, no entanto, ainda de acordo com Russell, Dante descreveu os seres infernais influenciado pelas tradições literárias e orais da Idade Média, principalmente pelo teatro de mistérios, pela teologia e, de acordo com Lorenzi, pelas pinturas de mestres florentinos contemporâneos seus como Coppo di Marcovaldo (1225-1274) e Giotto (1266-1337).

> *Florence can claim the dubious honour of disseminating diabolic iconography throughout Italy between the 13th and 16th centuries, since so many surviving representations of Hell exhibit objectives similarities with the first of them all in the Baptistery, which the great genius of Giotto absorbed and transplanted to the north and the south.*
> *Giotto was the first artist who understood the immense emotive power of the mosaic of Hell, and in Padua he made use of the same scheme and the same iconography. Giotto's high reputation, continuing after his death, explains why artists far and near made use of his arrangement when dealing with the Last Judgment. And Dante, who certainly borrowed some details from the Florence Baptistery mosaic, may well have carefully studied Giotto's fresco of Hell in Padua; he was in the north of Italy when he was putting the finishing touches on his great poem, around 1312 (LORENZI, 1993, p. 60-1) .*

Enfim, a descrição de Lúcifer dada por Dante no trigésimo quarto canto de seu *Inferno,* foi inspirada nas pinturas[11] de seus contemporâneos e nos mosaicos[12] de sua cidade natal, Florença, cuja difusão de uma iconografia relativa ao Diabo estava influenciando os demais artistas europeus que se aventuraram em dar ao Diabo uma face, ou melhor, três.

O Paraíso Perdido (1667)

O "Paraíso perdido" de John Milton é um marco na literatura sobre a temática do Diabo. Ainda que as reconhecidas vítimas da perda do paraíso terrestre foram Adão e Eva, não devemos esquecer que, por sua rebelião, perdeu também Lúcifer, o Anjo Caído, o paraíso celestial. Por isso, o "Paraíso perdido" de Milton possui como protagonistas não só os primeiros pais da humanidade, mas também, o Arcanjo rebelde.

Milton começa a obra, que é constituída de doze livros, precisamente quando Lúcifer e os anjos rebeldes são expulsos do Céu, caindo em direção a Terra onde a habitarão como castigo.

[11] Ver figura 4
[12] Ver Figura 5

Neste poema, Milton atribuiu à figura do Diabo uma complexa e sedutora personalidade que cativa os leitores e faz com que eles, no mais das vezes, se afeiçoem a essa intricada personagem. Nas páginas iniciais do poema os leitores são levados a pensar que Satã, devido ao seu utópico empreendimento de se defrontar contra um oponente invencível, desempenha o papel clássico de herói.

Paraíso Perdido, I

Nove vezes o dia e nove a noite,
Ele com sua multidão horrenda,
A cair estiveram derrotados
Apesar de imortais, e confundidos
Rolaram nos cachões de um mar de fogo.
Sua condenação, porém, o guarda
Para mais fero horror: e vendo agora
Perdida a glória, perenal a pena,
Este duplo prospecto na alma o punge.

Lança em roda ele então os tristes olhos
Que imensa dor e desalento atestam,
Soberba empedernida, ódio constante:
Eis quando de improviso vê, contempla,
Tão longe como os anjos ver costumam,
A terrível mansão, torva, espantosa,
Prisão de horror que imensa se arredonda
Ardendo como amplíssima fornalha.
Mas luz nenhuma dessas flamas se ergue;
Vertem somente escuridão visível
Que baste a pôr patente o hórrido quadro
Destas regiões de dor, medonhas trevas
Onde o repouso e a paz morar não podem,
Onde a esperança, que preside a tudo,
Nem sequer se lobriga: os desgraçados
Interminável aflição lacera
E de fogo um dilúvio alimentado
De enxofre abrasador, inconsumptível.

A justiça eternal tinha disposto
Para aqueles rebeldes este sítio:
Ali foram nas trevas exteriores
Seu cárcere e recinto colocados,
Longe do excelso Deus, da luz empírea,
Distância tripla da que os homens julgam
Do centro do orbe à abóbada estrelada.

Oh! como esse lugar, onde ora penam,
É diverso do Céu donde caíram!

Logo o monstro descobre a turba vasta
Dos tristes que na queda tem por sócios
Arfando em tempestuosos torvelinos
Do undoso lume que hórrido os flagela.
Próximo dele ali coas vagas luta
O anjo, imediato seu em mando e crimes,
Que foi chamado nas vindouras eras
Belzebu, nome à Palestina grato.

Então o arqu'inimigo, que no Empíreo
Foi chamado Satã desde esse tempo,
O silêncio horroroso enfim quebrando,
Nesta frase arrogante assim lhe fala:

"És tu, arcanjo herói! Mas em que abismo
Te puderam lançar! Como diferes
Do que eras lá da luz nos faustos reinos,
Onde, sobre miríades brilhantes,
Em posto tão subido fulguravas!
Mútua liga, conselhos, planos mútuos,
Esperanças iguais, iguais perigos
Uniram-nos na empresa de alta glória;
Mas agora a desgraça nos ajunta
Deste horrível estrago nos tormentos!
Caídos de que altura e em qual abismo
Nos achamos aqui tão derrotados!
Co'os raios tanto pôde o que é mais forte.
Té'gora quem sabia ou suspeitava
Dessas armas cruéis a valentia?
Mas nem por elas, nem por quanta raiva
Possa infligir-me o Vencedor potente,
Não me arrependo, de tenção não mudo,
Posto mudado estar meu brilho externo.
Rancor extremo tenho imerso n'alma
Pela alta injúria feita a meu heroísmo:
Ele impeliu-me a combater o Eterno,
E trouxe logo às férvidas batalhas
Inúmera aluvião de armados Gênios
Que dele o império aborrecer ousaram,
E, a mim me preferindo, opor quiseram
Nas planícies do Céu, em prélio dúbio,
As forças próprias às opostas forças
Fazendo-lhe tremer o empíreo sólio.
Que tem perder-se da batalha o campo?
Tudo não se perdeu; muito inda resta:
Indômita vontade, ódio constante,
De atras vinganças decidido estudo,

> Valor que nunca se submete ou rende
> (Nobre incentivo para obter vitória),
> Honras são que jamais há-de extorquir-me
> Do Eterno a ingente força e inteira raiva.
> Perdão de joelhos suplicar-lhe humilde,
> Acatar-lhe o poder, cujo alto império
> No âmbito inteiro vacilou há pouco
> Pelo impulso e terror das minhas armas,
> Fora abjecta baixeza, infâmia fora,
> Muito piores que este infando estrago.
>
> (MILTON, 2003, p. 26-9).

Contudo, a figura heróica revela-se mais complexa e profunda. Milton ao continuar a descrever Satã o apresenta como uma personagem marcada pelo ódio e motivada pela sede de se vingar do Criador.

> Milton atribui a Satã o poder e a majestade de um arcanjo, e, de início, em certos aspectos, não podemos nos furtar a admirá-lo. Mas quando começa a dirigir-se aos seus sequazes, a sua alocução revela tal distorção da verdade, os seus argumentos deturpam a lógica de tal maneira, e o seu interesse fundamental manifesta-se tão concentradamente dentro de si próprio que a mediocridade do seu caráter aflora por entre a nobreza de seus outros atributos. [...] O seu caráter está sintetizado no pensamento que confessa, de que “é melhor reinar no inferno do que ser vassalo no Céu” (ROBERTSON, 2003, p. 20-1).

De tal modo que ao continuar a leitura do poema, a afeição e a compaixão com a personagem de Satã vão se contrastando com a abjeção pelo mesmo.

> Embora, no início do poema, Satã manifeste alguns atributos de nobreza, embora pervertidos pelo seu critério, o seu verdadeiro caráter revela-se no desenrolar do poema. Cada alocução que pronuncia é uma exaltação do conceito em que se tem e do seu amor próprio. No dizer de *Mr.* C. S. Lewis, Satã evolui “de herói para general, de general para político, de político para espião, depois assume o aspecto de qualquer coisa que espreita pela janela do quarto de dormir ou do banheiro, a seguir para

> um sapo e, finalmente, para uma serpente" (ROBERTSON, 2003, p. 21).

No primeiro livro do "Paraíso perdido" é apresentada uma breve síntese do assunto recorrente em toda obra: a desobediência do homem, instigado por Satanás, as vezes, sob as formas de um sapo ou serpente e, como conseqüência dessa indisciplina, a expulsão de Adão e Eva do Paraíso e a potestade de Satanás sobre a terra que irão habitar.

Assim se apresenta Satanás e seus demônios – os quais, apesar de sua condição de anjos caídos, não são criaturas horrendas – em um Inferno que é descrito como anterior ao Céu e a Terra que ainda não haviam sido criados quando Lúcifer se rebelou. Era apenas um lugar de estranhas trevas dominadas pelo caos.

Nesse lugar de castigo, Satanás, brevemente recomposto da comoção do raio que o arrojou ao abismo, próximo ao seu lago de fogo, ordena que suas hostes infernais se preparem para uma nova guerra e faz com que Belzebu, querubim gigantesco, se eleve como porta-estandarte da bandeira bélica. Porém, esta nova guerra não será contra Deus, mas contra o homem, com o objetivo de poder ofender ao Criador por meio de sua obra.

Para dar seguimento ao seu plano contra a humanidade, Satanás incumbe a seus subordinados construírem um quartel-general, um grande palácio que se chamará Pandemônio. Satã recebe a valiosa ajuda da deusa Pecado, surgida de sua cabeça e com a qual copula dando nascimento a Morte. Satã também recebe o apoio de antigas divindades maléficas e até de antigos deuses egípcios.

Assim subministrado, Satã atravessa o caos e chega ao espaço onde, preso a uma corrente de ouro, pende dos céus o globo terrestre. Sob o aspecto de um querubim Satanás se introduz no mundo já criado e consegue enganar o arcanjo Uriel, incapaz por sua índole angelical de descobrir a hipocrisia, para poder se aproximar de Adão e Eva. Os anjos Ituriel e Zefón encontram Satã junto ao ouvido de Eva, sob a forma de um sapo, pois este pretendia contaminar os sonhos da incauta mulher, porém obrigam-no a fugir. Com efeito, os anjos avisam o Arcanjo Gabriel, príncipe dos anjos que guardam o Paraíso, para que redobre a vigilância.

O Arcanjo Rafael acautela Adão sobre o perigo que está correndo e lhe conta novamente a história da desobediência e queda a qual sofreu Satã.

Novamente o réprobo volta a ingressar no Éden, desta vez em forma de serpente, e se dirige a Eva com sua sedutora mensagem. Ela cai em tentação e, temendo que esse ato faça com que ela se separe de seu companheiro, consegue com que ele coma também o fruto proibido, com o intuito que eles fiquem sempre juntos.

Adão e Eva sentem vergonha de seu pecado e são castigados pelo Senhor com o afastamento de sua presença do jardim das delícias que eles viviam, entretanto os promete perdão e redenção depois de purgarem sua culpa. Assim, Deus ordena que o Arcanjo Miguel os conduza para fora do Paraíso.

Satã se retira triunfante para o seu Pandemônio, onde é recebido com um massivo aplauso, que se converte em uma dissonante sibilação, pois tanto ele como suas hostes infernais são nesse instante convertidos em serpentes que se arrastarão pelo solo.

Dessa maneira se encerra o “Paraíso perdido”, poema que, ao mesmo tempo em que relata a queda do primeiro casal humano, conta a história do Diabo como maligna divindade terrena.

É a sedução a arma preferida por Satã para obter sucesso em seu empreendimento contra os homens e contra o Supremo. Seu objetivo é encontrar Eva e fazê-la sucumbir aos seus encantos e fascínio e, conseqüentemente, provocar a ira divina e fazer com que a criatura preferida de Deus seja castigada. Satã, dessa maneira, assume a forma de uma serpente elegante no mover e habilidosa na adulação.

De tal modo, a Serpente do Gênesis, disfarce necessário de Satã para burlar a vigilância dos arcanjos e querubins, e descrita assim pelo poeta, ao se dirigir até a árvore sob a qual repousa a mulher:

> Como depois, não roja pela terra
> Com sinuosos corcovos ondulantes;
> Mas base circular coa cauda forma,
> Acima vai-se erguendo em roscas bambas,
> E em movediça máquina se ordena,
> Sobre a qual entonado se sublima

O luzidio colo auri-verdoso,
A cristada cabeça onde ígneos olhos,
Quais nítidos carbúnculos, cintilam:
Serpeando então co'o círculo da base,
E em sucessivas aspirais ondeando,
Avança pela relva em ar de torre.

(MILTON, 2003, p. 329)

Com esse brilho e colorido conseguiu Satã, a Serpente, que em sua figura se encerrasse a atenção da surpreendida jovem e logo procurou aproximar-se dela sem provocar temor nem suspeita de sua conduta.

[...]Anda primeiro em direção oblíqua,
Como o que busca e interromper receia
Sisuda personagem respeitanda.
Qual nau, que entregue a perspicaz piloto,
Manobrando de bordo a miúdo vira
À foz de um rio ou sobre um promontório
Onde varia a cada instante o vento, —
Tal a serpe manobra: e à vista de Eva
Dispõe garbosa no cilindro ondeante
Curiosas, diferentes perspectivas,
A fim de ver se assim lhe atrai os olhos.

Ocupada ranger ela ouve as folhas;
Mas atenção não dá, que pelo campo
Diante de si costuma ver tais brincos
Em toda a casta de animais, que atentos
Vêm com mais prontidão cumprir-lhe as ordens
Do que o triste rebanho disfarçado
Vinha à potente voz da maga Circe.
Mais a cobra se afoita, — e em frente de Eva
Pára espontânea, e nela fica absorta:
Curvando o colo nítido esmaltado,
Abaixando a cabeça e airosa crista,
Depois a miúdo cortesias faz-lhe,
E mesmo com respeito lambe a relva
Por onde ela pusera os pés mimosos.

Esta expressão de obséquio, inda que muda,
Atrair de Eva enfim consegue os olhos,
Que do bruto nos brincos se divertem.

(MILTON, 2003, p. 330-31)

Em seu lisonjeiro discurso, que começa com os maiores elogios a beleza de Eva, o Diabo se mostra como um sábio sedutor. De tal modo que assim começa, segundo o poema, seu argumento tentador.

Ele, contente da atenção ganhada,
Assim da tentação a fraude enceta,
Ou ajeitando da serpente a língua,
Ou simulando no ar a voz humana:

“Rainha do Éden, rogo-te humilhada
Que não te admires se falar tu me ouves,
Tu que és a admiração de quanto existe.
Teus belos olhos, como o Céu tão meigos,
De cru desprezo contra mim não armes;
Nem te desgoste que eu assim tão perto
Com insaciável atenção te admire.
Venho sozinha sem que tenha susto
Da majestade que em teu gesto adoro,
E que por seu recato mais se aumenta.
De teu excelso Criador formoso
Tu és a mais formosa semelhança:
De ti se admiram os viventes todos,
Que todos tua possessão se ostentam
E adoram tua angélica beldade,
À qual se curvaria inteiro o Mundo
Se inteiro contemplá-la ele pudesse.
Porém aqui em tão agreste sítio,
Entre animais, espectadores rudes
Que nem metade vêem quanto és de linda,
Quem contemplar-te pode além de um homem?
E que é um homem só... para admirar-te...
Tu que entre deuses como Deusa deves
Adorada e servida ser por anjos
Em corte sem quantia, em pompa eterna?”

(MILTON, 2003, p. 331-32).

Depois de ter conseguido, com habilidosas insinuações, a benevolência e até a amizade da mulher, Satã a conduz a árvore do fruto proibido e, com um discurso astucioso, a incita a provar do inconcesso fruto.

As artes de sedução de Satã, tanto como seu poder e astúcia argumentativa, triunfam. Eva come o fruto proibido e convence seu companheiro, Adão, a comê-lo também. O Anjo Caído triunfou sobre o homem, obra suprema do Criador, de tal modo que a humanidade perdeu o Paraíso.

Desse modo, com o banimento dos primeiros pais da humanidade do Jardim do Éden Milton encerra seu poema. Por um instante, Satã e seus sequazes proclamam sua vitória sobre Deus no palácio infernal, porém logo percebem que como Adão e Eva, eles também seriam castigados. Sua punição se daria na transformação de suas formas angelicais em rastejantes serpentes, e que no futuro, seriam subjugadas por aqueles a quem o Diabo no início dos tempos enganou.

O exército infernal observa atento
E reconhece o regressado chefe,
Por cuja volta ansioso suspirava.

[...] Por fim dei vista do recente Mundo
Que anciã fama nos Céus preconizara,
Maravilhosa fábrica perfeita
Onde o homem, por suprir-se a nossa falta,
Criado foi e colocado logo
Num Paraíso de delícias cheio.
Com meus enganos seduzi-lo pude,
Afastando-o de Deus que o ser lhe dera;
E o que mais tem de admiração causar-vos.
É ser tal sedução... feita co'um pomo!
Por este fato Deus todo ofendido
(O que do riso vosso é digno e muito)
O par humano, que prezara tanto,
Pôs, com esse orbe de que os fez senhores,
Sob o domínio do Pecado e Morte,
Como amplo espólio seu: daqui bem vedes
Que sem perigo, sem trabalho ou susto,
Possuímos já esse orbe onde habitemos;
Possuímos o homem, nele dominamos
E em tudo o mais que por senhor o tinha.

É certo que eu também fui condenado,
Ou antes (que não eu) a bruta cobra,
De cujo corpo me vestindo astuto
Pude ultimar a rebeldia do homem:
Minha sentença impõe-me a inimizade
Que haverá entre mim e os homens; devo
Morder o calcanhar da prole sua, —
E esta, sem que inda se prefixe o prazo,
Há de vir a pisar minha cabeça.
[...] Assim falou, e demorou-se um tanto —
Esperando escutar, com grato ouvido,
Geral aplauso, aclamação ingente...
Eis que, pelo contrário, ele ouve em torno
Um silvo universal de imensas línguas,
Horrível som de público desprezo.

Extático pasmou. Porém de pronto
Mais de si pasma: sente o seu semblante
Descarnar-se, aguçar-se, contrair-se;
Nas ilhargas sumirem-se-lhe os braços;
As pernas logo entortilharem-se ambas;
E dar consigo em terra comprimido
Sob a figura de serpente enorme,
Só possível lhe sendo andar de rojo.

Procura resistir, — porém debalde...
Que poder superior o abate e doma,
Castigando-o, conforme o seu julgado,
Na figura em que tanto delinqüira.
Quer falar, — mas de silvos longa série
De língua bifarpada obter só pode,
Só assim respondendo aos longos silvos
De outras imensas línguas bifarpadas, —
Pois que do Orco os guerreiros já, como ele,
Eram serpentes todos, tendo entrado
Com fúria audaz na rebelião segunda!

O ruído sibilante estruge horrível
No salão infernal, que ferve cheio
De monstros serpejando furibundos,
Vários em caudas, vários em cabeças:

Entre todos também maior avulta
O tenebroso rei, dragão gigante,
Muito maior do que Píton imenso
Que o Sol no Pítio chão gerou de lodo:
Sobre eles todos mesmo assim parece
Que inda conserva seu poder antigo.

(MILTON, 2003, p. 376-80)

A magnífica presença de Satã é reduzida ao estado bestial que utilizou para tentar e seduzir Eva. Ele presumiu que a maldição divina que lhe fora lançada no Éden somente ocorreu devido a sua inimizade com a humanidade, falhou, porém, em reconhecer que, como serpente, ele estava condenado a rastejar sobre seu ventre.

Fig. 8. Satã retorna ao inferno para se vangloriar de sua vitória sobre Adão e Eva e encontra seus sequazes transformados em abomináveis serpentes. (Gustave Doré).

FAUSTO

Uma das principais obras literárias modernas que trataram da temática envolvente da figura do Diabo como personagem significativa, ainda que não fosse o protagonista da história, mas como eixo de toda narrativa, foi o Fausto do escritor e poeta alemão J. W. V. Goethe, um dos principais expoentes do romantismo literário.

Sua inspiração para criar sua célebre obra proveio da tradição popular sobre o doutor Fausto, um misterioso alquimista que havia pactuado com o Diabo, estando este sob a caracterização de Mefistófeles.

> Mefistófeles, o diabo do *Fausto* de Goethe, obra iniciada em 1808 e terminada em 1832, conserva traços antigos, tal como os pés fendidos ora escondidos por calçados, mas nem os cornos nem a cauda, tornando-se sobretudo uma **face sombria do sujeito pensante.** O autor reúne assim os principais traços de uma evolução iniciada em meados do século XVII, e acentuada nos anos de 1720-1730. O Satã infernal perdeu a partida, mais familiar, diretamente ligado a cada mortal: o inferno é, antes de mais nada, o próprio homem, como proclamam cada vez mais artistas e autores que se debruçam sobre as profundezas da natureza humana. A transição simbólica não se faz, no entanto, bruscamente. Ela só se impõe à custa de inúmeras polêmicas, de discussões teológicas e eruditas. Foi preciso que a medicina e a razão dos filósofos empurrassem para dentro de suas trincheiras os adeptos da realidade de Lúcifer à medida que o imaginário mais leve da ficção se apossava, com seu próprio ritmo, do tema para ajudar a desdramatizá-lo ainda mais. Paralelos, mas não exatamente sincrônicos, os dois movimentos caminhavam no mesmo sentido, para afirmação de uma pura mitologia diabólica, em um tom lúdico e onírico, que se deveria tornar-se um tema importante da cultura ocidental até os nossos dias (MUCHEMBLED, 2001, p. 215, grifo meu).

Nas mãos de Goethe, o Diabo sofre uma mutação. Fisicamente sua figura não mais manifesta os atributos que concederam sua fama monstruosa.

Seus chifres e rabos não são mais vistos, embora seus cascos fendidos se ainda permanecem, porém ocultos dentro de seus sapatos.

Reflexo do pensamento filosófico do esclarecimento, Mefistófeles, sob a pena de Goethe, revela-se enfraquecido e adquire complexidade e insegurança em seu discurso. A maldade diabólica se reveste de sutilezas. O Diabo perde seu encanto.

Um pobre diabo
Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832)
***Fausto,* Quadro IV, Cena II**

MEFISTÓFELES
Quem eu sou? Parte da força,
que, empenhada no mal, o bem promove.
FAUSTO
Não te percebo o enigma.
MEFISTÓFELES
Sou o espírito
que estorva sempre. E com razão, pois tudo
quanto nasceu merece aniquilado;
portanto era melhor não ter nascido.
Meu elemento é o que chamais vós outros
Destruição, Pecado, o Mal, em suma.
FAUSTO
Dizes que és parte, e eu vejo-te completo!
MEFISTÓFELES
Falo verdade chã. *Retro* bazófias!
Cada homem (microcosmo de loucuras)
imagina-se um todo; e eu sou, confesso,
parte da parte que era tudo *in ovo*;
parte da treva, mãe da luz, sim dessa
vaidosa luz, que à sua mãe pleiteia
foros de universal; por mais que o tente
não lhos há-de usurpar; quem lhe deu posses
para mais que abraçar as superfícies?
penetra num só corpo? (e inumeráveis
são eles) só os tinge e aformosenta;
e o mais pequeno em seu correr a embarga.
Deixál-a; tenho fé que cedo acabe;
se perece a matéria, está perdida.
FAUSTO
Já sei o que és, e qual teu nobre empenho.
Como não podes destruir o todo,
pões-te a tomar desforra em ninharias.
MEFISTÓFELES
Consigo pouco, é certo. O oposto ao *Nada*,

o *Que quer que é* que existe, o mundo bronco,
por mais que em vulnerá-lo me desvele,
fica-me sempre ileso. Em vão lhe arrojo
ondas, procelas, fogos, terremotos;
ao cabo, terra e mar ficam serenos.
Pois a relé nojosa, a corja humana!
Não há meter-lhe dente. Ando, há que tempos,
a matar neles, sem parar na faina,
e a espécie a medrar sempre em sangue, em forças.
É para endoidecer! De ar, água, e terra,
do quente e frio, do húmido e do seco
mil germes brotam... Se não pilho o fogo,
ficava-me sem nada. (GOETHE, 1949, p. 85-6).

Capítulo IV: O Diabo e a Indústria Cultural: as diversas faces da personificação do mal nas telas de cinema.

The twentieth century was entirely mine. I'm peaking.

(John Milton em "O Advogado do Diabo")

Com o surgimento e ulterior desenvolvimento das sociedades de consumo do século XX, aliado a crescente presença da Indústria Cultural no campo das produções culturais, os antigos mitos, lendas, histórias populares, entre outras manifestações culturais, tornaram-se elementos passíveis de serem apropriados e transformados em mercadorias cuja finalidade não era a de manter vivas as antigas lendas e saberes, e sim de torná-las aptas a serem consumidas em larga escala, porém, desprovidas de seu significado original e reduzidas a produtos fragmentados, tanto na origem quanto à finalidade.

O mito do Diabo cristão passou por esse processo. Durante o devir histórico ele experimentou sua sistematização e unificação conceitual por meio dos teólogos dos séculos XII-XIII adquirindo, assim, suas características que o marcaram em toda a época moderna. Atingiu seu auge na sociedade européia nos séculos XIV-XVI por meio dos artistas renascentistas e dos demonólogos cristãos.

Como conseqüência, as trevas em que habitava Lúcifer foram confrontadas pelo fulgurante uso da razão. O mito do Diabo tornou-se enfraquecido pelos filósofos e cientistas da época do Esclarecimento nos séculos XVII-XVIII, porém, teve seus principais motivos resgatados pelos poetas e escritores românticos dos séculos XVIII-XIX e, por último, foi apropriado, distorcido e fragmentado pelas engrenagens Indústria Cultural no século XX.

A partir da mudança da mentalidade e das produções artísticas durante o período citado, o mito do Diabo mostrou características de descontinuidade em sua conceitualização, compreensão e representação, reflexo da visão que a

desenvolvimento da sociedade européia e ocidental secularizada e modernizada fazia dele.

Se em dados momentos o Diabo é figura terrível e temida nos afrescos das igrejas medievais e nos refinados traços dos pintores renascentistas, em outros momentos ele é submetido a ironias e aproximado à mentalidade dos burgueses na era romântica. Torna-se reflexo de uma sociedade contrária às ideologias da Idade Média e do Antigo Regime.

Por conseguinte, no século XX o Diabo é revisitado. Torna-se lugar comum encontrá-lo nas telas dos cinemas, nos jogos de *videogame*, na publicidade, nas letras das músicas de *Heavy Metal,* na *Internet* e nas histórias em quadrinhos, enfim, em todos os nichos nos quais a indústria do entretenimento pode se apropriar e difundir sua nova roupagem.

A partir dos anos 50, mas mais contundente nos anos 60, o avanço do processo de secularização nas sociedades ocidentais acarretou o desapego ideológico da figura satânica e possibilitou sua banalização enquanto a transformava em mercadoria descartável para as sociedades de consumo.

As artes são um possível medidor que evidenciam a transformação que o mito do Diabo lidou com o devir histórico e suas conseqüentes metamorfoses sofridas no campo das ideologias sagradas e profanas. Tendo, provavelmente, a Indústria Cultural desferido o golpe final que tornou o mito do Diabo um mito destinado a ser objeto de consumo, um mito a serviço do entretenimento nas sociedades modernas.

Desse modo, a figura emblemática presente no imaginário popular europeu devido à ascensão do cristianismo à religião dominante, o Diabo – personificação do Mal – recebeu diversas definições que o moldaram através dos séculos. Ludibriável, temido e apreciado, ele assumiu, conforme o veio cultural de cada época, seus adjetivos e contornos, porém, sempre esteve presente no seio da sociedade ocidental, contribuindo para o avanço do ocidente, se adaptando as suas transformações e dialogando com a mentalidade cultural de cada época.

Figura pouco discutida na Idade Média, limitada a discussão teológica a alguns concílios, aos monastérios e à elite laica cristã, não havia um consenso sobre quem ou o que era o Diabo.

> Satanás tinha assim saído dos quatro primeiros séculos do cristianismo com um singular estatuto: ele existia efectivamente, mas não se sabia verdadeiramente quem ele era nem por que é que tinha nascido. Em termos filosóficos, poder-se-ia assim concluir que a sua existência tinha precedido a sua essência. Muitas autoridades tinham cada uma a sua idéia acerca disso, mas ele não existia de comum acordo; em suma, não havia teoria do Diabo. (MESSADIÉ, 2001, p. 345).

Valendo-se da indefinição da Igreja acerca da origem do Diabo, grande parte do imaginário popular existente enquadrava-o como ser inferior ao homem e objeto de escárnio e zombaria, podendo ser facilmente vencido. O imaginário relativo ao Diabo durante a baixa Idade Média enriqueceu-se através das lendas transmitidas oralmente ou de forma escrita, mas especialmente pelas peças teatrais de apelo popular. Tais encenações permitiram um vasto conteúdo a ser desenvolvido mais amiúde por outros artistas, os quais, ao entrarem em contato com a estética teatral, contribuíram para a evolução da representação do Diabo na arte.

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

No entanto, a discussão sobre o Diabo e seu papel mudou nos séculos seguintes. No crepúsculo da Idade Média tornou-se forte objeto de acirrados debates teológicos a partir do século XII-XIII quando a unificação das idéias sobre as capacidades e características do Diabo e de seus auxiliares, os demônios, revelou-se necessária à Igreja. Dava-se, desse modo, o desenvolvimento de uma obsessão diabólica com o objetivo de identificar os inimigos da Igreja.

> Pode-se datar do fim do século XII, o momento em que, devido sobretudo à acentuação das ameaças heréticas, se passa de um estado de relativo equilíbrio na matéria a uma acentuada preocupação pela ação diabólica. A amplitude das ameaças com que se acha confrontada a Igreja, com os Bogomilos, os Valdenses e os Cátaros, sem esquecer a pressão turca e a presença dos judeus, explica em parte a atenção obsessiva que é dada ao Diabo. Como muito bem viu Jean Delumeau, instala-se na cristandade um medo difuso que ajuda a criar a idéia de que está em curso um ataque concertado contra o cristianismo, um ataque conduzido por uma potência sobrenatural, pelo inimigo, o Diabo. (MINOIS, 2003, p. 68).

A obsessão diabólica e o aumento da presença de Satã na Europa

Entre os séculos XI e XIII aumentou na Europa a preocupação com a ação diabólica devido à crescente ameaça das seitas heréticas, principalmente os Bogomilos, os Valdenses e os Cátaros, além do aumento da pressão turca (os temidos muçulmanos) e da presença dos judeus. Instaurava-se assim um grande medo, época bem analisada por Delumeau em seu livro *História do medo no Ocidente.*

O objetivo dessas seitas era possuir um corpo próprio de doutrinas não alinhadas com a igreja católica. Isso se revelava uma ameaça à unidade da Igreja Católica e à própria cristandade. Desse modo, segundo a Igreja, era Satã quem estaria por trás de tal plano. Iniciava-se, portanto, uma era de obsessão diabólica, os inimigos da Igreja eram todos aliados do Diabo.

A obsessão diabólica crescia também na medida em que os sermões dos pregadores enfocavam a proximidade do Juízo Final e a realidade do

inferno. Aos homens devia-se temer e evitar o pecado, pois Satã e os demônios estavam à espreita desde o berço ao túmulo para persegui-los e torturá-los no inferno.

Concertando um contra-ataque à ameaça diabólica a igreja católica convocou o Concílio de Verona em 1183 e em 1215 o IV Concílio de Latrão. O objetivo desses concílios, entre outros, era estabelecer métodos para reagir às ameaças ao corpo da igreja. Estabeleceu-se assim com o Concílio de Verona a criação da Inquisição. Já o IV Concílio de Latrão possibilitava a perseguição e punição dos hereges porque eles estavam em conluio com o “Pai da mentira”.

Desse modo, a Igreja legitimava e oficializava suas ações contra os hereges. As primeiras centelhas das fogueiras começaram a crepitar no velho continente. A caça às bruxas e aos hereges havia começado. Porém, foi somente no século XIV que a perseguição às bruxas e aos hereges ganhou maiores proporções, tendo atingido o ápice nos séculos seguintes.

Durante os séculos XII-XVII a obsessão diabólica contribuiu, sobretudo, para o florescimento na Europa de uma destacável produção artística que visava representar a figura de Satã e, desse modo, refletir a mentalidade e o imaginário social existente. Satanás deixava de ser uma figura espiritual e passava a ter um aspecto físico nas esculturas e nos afrescos das igrejas e catedrais, e, por conseqüência, no mundo.

Todavia, até meados do século XI as descrições sobre o Diabo pertenciam mais aos monges e ao seu mundo monástico. Detalhadas características do Diabo sobre essa época são encontradas na *Legenda Áurea* (VARAZZE, 2003), livro dedicado à vida dos santos. A imaginação alegórica permitiu aos artistas encontrarem soluções para os problemas primordiais que regulavam a tensão entre a vida e a morte. Desse modo, a arte tornou-se o principal veículo destinado a representar o símbolo mítico do Diabo. Contudo, o mundo do século XI ainda era demasiado encantado pelos resquícios das religiões pagãs para permitir ao Diabo que ele ocupasse totalmente o imaginário coletivo instigando o medo, a ansiedade e o terror. Porém, ao deixar o ambiente monástico e ganhar as regiões mais povoadas, a figura do Diabo passou a ser fazer parte do cotidiano das pessoas.

Dessa maneira, as representações da figura do Maldito nas artes somente vieram a ganhar destaque a partir do século XII, antes desse período

(séculos VI ao XI) elas raramente eram encontradas nas igrejas ou nas pinturas. Luther Link (1998) sustenta a tese de que esse vazio sobre a representação do Diabo na Alta Idade Média se deve a falta de uma tradição literária e pictórica que o descrevesse.

Para dar um rosto ao Diabo os artistas tiveram que buscar em outras fontes maneiras de representá-lo. Muitos dos atributos físicos de Satã que atualmente conhecemos resultam do sincretismo religioso e da assimilação da iconografia de divindades de outras culturas orientais e ocidentais, cuja diabolização foi empreendida pela igreja católica com o objetivo de deslegitimar os antigos deuses pagãos e rebaixá-los a demônios, deste modo, a igreja (re)afirmava o monoteísmo da divindade cristã.

> No século XI o Satanás é normalmente humano ou humanóide; a partir do século XI é mais provável que ele seja animal ou um monstro humano-animal; a partir do século XIV ele fica crescentemente grotesco. O Diabo monstruoso, com chifres nos joelhos, na batata da perna ou nos tornozelos e com faces no tórax, na barriga ou nas nádegas, reflete a monstruosidade moral interna de Lúcifer. O duende pequeno e preto comum no começo da Idade Média persiste, mas gradualmente dá lugar ao Diabo grotesco. São normalmente pretos ou escuros, mas o oposto também é comum: ele é lívido ou pálido, uma cor associado com morte, hereges, cismáticos e magos. Ele está normalmente nu ou usa só uma tanga, a nudez simbolizando sexualidade, selvageria e animalidade. Freqüentemente, o corpo é também musculoso, muito magro, mas raramente gordo, antes do século XII ele é apresentado ocasionalmente bonito ou agradável. Ele muito raramente é feminino, mas pode se disfarçar em qualquer forma que queira. Como animal é mais um dragão ou uma serpente. A serpente com uma face humana aparece na arte de muitas culturas; tal representação parece ter ficado comum no Cristianismo do século XIII. A cabeça humana da serpente está relacionada mais convincentemente a Adão e Eva; a tradição artística pode ter utilizado o teatro, onde a serpente teve o poder de falar. Também simbolizou a cumplicidade no pecado entre o humano e o Diabo. Além disso, a tradição misógina enfatizou a culpa de Eva mais que do marido dela, assim a serpente se parecia mais freqüentemente com Eva que com Adão. A sua característica animal mais comum depois do século XI eram os chifres que ainda tinham a conotação antiga de poder. A segunda característica animal mais comum era um rabo; a terceira eram as asas, divididas quase igualmente entre asas emplumadas apropriadas para um anjo e as asas sinistras de um morcego mais ajustadas para as cavernas do inferno. O cabelo do Diabo é penteado freqüentemente para cima formas

> pontiagudas, para representar as chamas do inferno ou para recorrer à prática dos bárbaros que penteavam o cabelo em forma de lança para intimidar os inimigos (RUSSELL, 2003, p. 203-4).

As principais características iconográficas do Diabo que se fixaram na imaginação popular são a de um Diabo carregando um tridente, com chifres na testa, pele avermelhada, cascos fendidos, rabo e barbicha de bode, meio-humano e meio-besta. Pois bem, esses elementos foram emprestados pelos artistas de outras figuras míticas. Por exemplo, o tridente é um instrumento de pesca, é uma reminiscência ao senhor dos mares – o deus grego Poseidon, já os chifres simbolizam o poder e a fertilidade que antigas divindades pagãs utilizavam como, por exemplo, o deus celta Cernunos, o vermelho da pele está ligado ao símbolo da luxúria, mas também com a cor do fogo infernal e do sangue, a presença de cascos fendidos e de outras características caprinas é derivada do deus arcádico/grego Pã, figura mitológica ligada à fertilidade. Por outro lado, também são comuns na representação de Satã as asas de morcego, o corpo hirsuto, feições bestiais, aspectos simiescos, cor negra, ou até mesmo o rosto angelical de Lúcifer – o mais belo dos anjos de Deus.

Portanto, essas conhecidas características do Diabo estão relacionadas a um processo de diabolização das antigas divindades perpetrado pela igreja desde o início do cristianismo como religião dominante. Segundo as narrativas bíblicas, o Príncipe das Trevas não foi imaginado pictoricamente assim. Nela, Satanás se assemelhava à serpente do Gênesis ou ao dragão do Apocalipse, mas também era identificado com o anjo decaído Lúcifer. Desse modo, o que levou os artistas a representarem Satã como um ser proteiforme foi tanto a orientação da Igreja – que enfatizava que a fealdade espiritual de Satã deveria ser representada pela correspondente aparência física monstruosa – bem como pela existência de um imaginário popular composto com os traços das antigas tradições locais.

A Europa nos séculos finais da Idade Média assistiu aturdida ao engrandecimento da figura do Diabo. Testemunhou a evolução de uma concepção religiosa que transformou a sociedade e o imaginário europeu. O

inexpressivo Diabo do primeiro milênio foi convertido em um apavorante e poderoso monstro que se contrapunha aos desígnios de Deus.

O papel da arte na obsessão diabólica

A partir do século XII e seguintes, devido às transformações produzidas pela sociedade européia no campo da política e da economia, as quais confluíram para uma significativa evolução das instituições laicas e civis, e devido também à necessidade européia de empreender uma maior coerência religiosa, e refletindo os problemas sociais da época, o Diabo passou a assumir um papel importante na formação do imaginário ocidental mediante as imagens criadas sobre o Juízo Final e o Inferno.

Concomitantemente, a arte cristã foi um dos principais instrumentos de repressão política desenvolvida pela classe dirigente, isto é, a Igreja e os representantes do Estado – os governantes. Ambos exerciam influência sobre as mentalidades e se utilizavam tanto do poder espiritual como do temporal para comunicar o poder do Diabo – “príncipe deste mundo” – ao povo no final da Idade Média. Como a idéia do Diabo provinha da Igreja, era ela que definia as diretrizes de como ele deveria ser representado nas artes.

A arte foi a ferramenta escolhida tanto por sua capacidade de inserir-se no imaginário por meio de imagens, as quais denotam identidade ao observador, como pela falta de uma população letrada que pudesse ler e compreender as escrituras sagradas. Desse modo, nos séculos finais da Idade Média e, com grande potencial, na Renascença, a arte tornou-se o meio de expressão, divulgação e difusão dos poderes nefastos do Maligno, contribuindo para moldar o imaginário popular sobre os terríveis perigos de uma vida que fosse contrária aos ensinamentos da Igreja e de seu código moral e, desse modo, do contexto cultural da época, além de ser uma ferramenta útil de coerção individual e social.

> O poder real teve então necessidade do Diabo para aterrorizar os seus inimigos e justificar suas cobranças, e o Papa

> ofereceu-lhe então suas bulas para o satisfazer. A nível elevado onde se tomam as decisões, o Diabo é uma ficção de propaganda que não serve senão para justificar os desígnios tenebrosos ou francamente crápulas dos príncipes. Se alguma vez reis ou papa tivessem acreditado verdadeiramente no Diabo, ele teria, para começar, ficado assustado pela sua própria infâmia. O Diabo era um espantalho para uso da plebe e, paradoxo amargo, a ficção deste Príncipe do Mundo servia, com efeito, para conquistar o mundo. Como na Mesopotâmia e no Irã, a religião era um instrumento do poder político. O Papado, há que recordá-lo, era então também um poder temporal.
>
> Ora, este poder é exercido tanto mais facilmente quando o povo é mantido num estado de ignorância, logo, de superstição e de irracionalidade. (MESSADIÉ, 2001, p. 351).

No entanto, durante os primeiros séculos da Idade Média a produção de bens simbólicos sobre o Diabo não foi muito grande e não teve a mesma importância que a época empreendida pelos séculos XIII-XVI.

> A função e o papel do Diabo na arte, bem como os nomes do Diabo, provêm da teologia do século V. Seu rosto e forma originaram-se de fontes helenísticas (inclusive os deuses osirianos adotados e Bes) e do drama litúrgico. Em um certo sentido, o que vem a seguir é como o Diabo fez sua aparição. As primeiras pinturas cristãs encontram-se nas catacumbas de Roma, mas nelas não há Diabo. Os estudiosos desdobram-se em esforços para descobrir por que inexistem representações do Diabo anteriores ao século VI. (...) A razão disso, a meu ver, é dupla: confusão acerca do Diabo e um vazio, a falta de algum modelo pictórico passível de ser usado durante o período em que formas de arte e motivos especificadamente cristãos emergiram e se distinguiram das influências clássicas (LINK, 1998, p. 85-6).

A unificação da concepção teológica sobre as características do Diabo só veio a ocorrer, como já foi citado, no século XIII. O Diabo ainda não tinha alcançado seu domínio hegemônico sobre o imaginário popular, porque

> [...] até o século XII o mundo era demasiado encantado para permitir a Lúcifer ocupar todo espaço do medo, do temor ou da angústia. O pobre diabo tinha concorrentes demais para reinar absoluto, ainda mais porque o teatro do século XII fazia dele uma imagem de paródia ou francamente cômica, retomando o

> veio popular referente ao Mal ludibriado. (MUCHEMBLED, 2001, p. 31).

Mediante o desenvolvimento de uma pedagogia do medo, isto é, de uma orientação dos dirigentes da Igreja aos sacerdotes para endurecerem o discurso e o controle moral, e aos artistas para que estes criassem obras de arte que pudessem exprimir o incrível poder do Maligno e o lamentável destino das almas que no Inferno chegassem, a Igreja se fortalecia. A pedagogia do medo se referiu à valoração e ao recorrente uso que se deu às representações da figura do Diabo através das artes plásticas (pintura, escultura, arquitetura) na inculcação (re)afirmação e na (re)construção da mentalidade e do imaginário cristão voltadas a demonstrar a finitude do corpo físico e a eternidade da alma, temas caros à época. A danação e a salvação eram vistas como próximas, realizando-se na morte. A pedagogia do medo foi a política cultural escolhida pelos governantes para impor sua ideologia e ajudá-los a se perpetuar no poder.

O auge do poderio e da presença do Diabo no imaginário europeu foi atingido com a crise do Feudalismo e com o advento da Renascença (sécs. XIV-XVI). Durante este período os europeus experimentaram um aumento da obsessão diabólica, em particular devido ao medo das inconstâncias sociais.

> [...] a Peste Negra que marca em 1348 o retorno ofensivo das epidemias mortais, as sublevações que se revezam de um país a outro do século XIV ao XVIII, a interminável Guerra dos Cem Anos, o avanço turco inquietante a partir das derrotas de Kossovo (1389) e Nicópolis (1396) e alarmante no século XVI, o Grande Cisma – “escândalo dos escândalos” –, as cruzadas contra os hussitas, a decadência moral do papado antes do reerguimento operado pela Reforma católica, a secessão protestante com todas as suas seqüelas – excomunhões recíprocas, massacres e guerras. Atingidos por essas coincidências trágicas ou pela incessante sucessão de calamidades, os homens da época procuraram-lhes causas globais e integraram-nas em uma cadeia explicativa. (DELUMEAU, 1989, p. 205).

A hegemonia satânica partiu da concepção da própria igreja, pois ela tinha por objetivo desenvolver uma mentalidade na qual o mal estava presente no âmago da humanidade e que o Diabo espreitava os homens e aguardava

um pequeno deslize de sua fé para que fosse possível corrompê-los. Com essa política cultural – a pedagogia do medo – a igreja esperava cooptar um maior número de fiéis, pois era somente através dela que os homens poderiam ser conduzidos à salvação e, por outro lado, serem mantidos nas precárias condições sociais que lhes era destinada, evitando através da repressão moral e inculcando o medo do inferno e a ameaça do advento do juízo final, as insubordinações e revoltas. Os medos escatológicos contribuíram para que o período entre os séculos XIV-XVI fosse um período marcado pela efervescência do imaginário sobre o Diabo, como podemos notar pela quantidade de obras de arte que ilustram essa angústia sofrida pelos europeus.

Na Renascença surgiram diversas obras de arte representativas do imaginário existente relativo ao Diabo. Uma das principais características do renascimento era a redescoberta e releitura do legado cultural da Antigüidade e complexificando-o com as inovações do campo da técnica e atualizando-o às transformações do momento histórico vivido, como o surgimento da burguesia, a formação e o fortalecimento dos Estados-nação, as grandes descobertas, a Reforma Protestante, etc. Desse modo, as políticas culturais da Igreja Católica, aliadas às transformações sócio-culturais do período da Renascença, foram responsáveis por influenciarem a alma do artista e pela produção de bens simbólicos inovadores sobre o Diabo.

De acordo com as determinações dos dirigentes da Igreja Católica, corroborada com as transformações sócio-culturais da época e mais a percepção diferenciada de artistas como Dante Alighieri (1265-1321), Giotto (1267-1337), os irmãos Limbourg (séc. XIV-XV), Bosch (1450-1516), Signorelli (1450-1523), Michelangelo (1475-1564), Rafael (1483-1520), Brueghel (1568-1625), John Milton (1608-1674), entre outros, a produção de bens simbólicos sobre o Diabo no período do fim do medievo e durante a Renascença contribuiu para uma reconfiguração do imaginário e influenciou toda a humanidade a partir desse momento, cujos ecos ainda podem ser percebidos até os dias de hoje.

Os artistas, com efeito, procuraram retratar o Diabo de acordo com os preceitos cristãos obtidos mediante a leitura das Escrituras. Inspirados pelas narrativas bíblicas e pelos sermões dos padres, aliados ao imaginário popular,

manifestaram o arquétipo do *Diabo* na arte tanto quanto pela figura do *tentador* como pela estereotipia do *monstro.*

> Para Jung, a existência do Diabo é indubitável, na medida em que se trata de um mito eficaz, de um *arquétipo*, ou seja, de uma estrutura da consciência individual. Do mesmo modo que Deus representa o lado claro dessa consciência, o Diabo representa o seu lado sombrio e escuro. Na sua obra *Modern man in a search of a soul* (1933), Jung declara que Deus e o Diabo são as duas faces de uma mesma moeda. Os arquétipos, com efeito, não são metáforas, mas imagens pulsionais indutoras de comportamentos. Desse ponto de vista e, a esse nível, o mito do Diabo é verdadeiro. Em todas as civilizações, o Diabo, seja ele representado iconograficamente como serpente ou como dragão, concentra em si as reacções de medo, de revolta, de rejeição, assim como o fascínio por todas as delícias proibidas. (MINOIS, 2003, p. 153-4).

O primeiro (tentador) seria o sedutor do homem por meio da oferta dos prazeres mundanos, refletindo os mandamentos da moral dos costumes imposta pela Igreja, a qual se devia negar o prazer, porque este levava à perdição e afastava os homens de Deus, sendo, portanto, o prazer o domínio do Diabo e contrário ao ascetismo cristão. O segundo (monstro) se referia ao Diabo como oponente de Deus, bestializado devido a sua queda e a sua feiúra moral, segundo a imaginação humana.

> (...) desde sempre, os artistas hesitaram entre duas representações da figura diabólica. E, na realidade, ora magnificaram um personagem sedutor, ora procuraram rebaixar uma espécie de monstro horrendo.
>
> Nos primeiros séculos [do VI ao IX], a arte destacou, sobretudo, as origens angelicais de Satanás, apresentado-o como um belo jovem nimbado e vestindo (*sic*!) como um nobre (...).
>
> No entanto, a partir do século XI, por influências dos contos populares e das narrativas de origem monástica, assim como por alguma iconografia oriental de monstros, o Diabo é transformado numa criatura imunda. (MINOIS, 2003, p. 54).

Contudo, os artistas necessitaram fazer um tremendo esforço intelectual para conseguir dar um rosto ao Diabo, pois não havia um consenso entre a

elite cristã sobre sua aparência, daí o recorrente uso da iconografia das mitologias pagãs para lhe dar feições:

> Na hora de pintar o Diabo, os artistas tinham enorme dificuldade. Não existia tradição literária digna do nome e, o mais exasperante, não havia tradição pictórica alguma. Nas catacumbas e nos sarcófagos *não* há Diabo. Essa inexistência de tradição pictórica, combinada a fontes literárias que confundiam o Diabo, Satã, Lúcifer e demônios, são razões importantes para a ausência de uma imagem unificada do Diabo e da iconografia irregular. Mas alguma coisa sempre é melhor do que nada. E havia algo que o artista cristão podia tirar das fontes clássicas que os comentários teológicos corroboravam – Pã. (LINK, 1998, p. 53).

A iconografia destinada a representar o Diabo na arte se alimentou das diversas manifestações culturais que os europeus mantiveram contato.

> (...) A encarnação do Mal apareceu sob as representações mais variadas: serpente, sapo, deuses e deusas antigas, monstros, animais fabulosos... O tipo mais corrente fixou-se no século XII: uma forma humana, o corpo veloso, as orelhas pontiagudas, os pés bífidos, cornos e provida de uma longa cauda. As asas de morcego, com as quais Giotto, Bosch ou Botticelli vestiram os seus demônios, provêm das pinturas chinesas no estilo das ondas de Li Long Mien. Os cornos e as unhas de Satanás revelam uma origem mediterrânea: *Pan, Dionísio* e as *Sátiras* possuíam estes atributos, eles próprios iguais à de certas figuras sagradas do Paleolítico... Uma verdadeira tradição da forma demoníaca aproxima-se assim dos gênios do panteão assírio-babilônio das gárgulas das nossas catedrais e das máscaras Khmers das figuras grotescas de Grünewald e de Callot. (NÉRET, 2003, p. 13).

Após esse período, considerado o auge do Diabo na sociedade européia, apareceram os primeiros sinais de seu suposto fim. Do mesmo modo que o Diabo assumia uma posição destacada na influência das práticas cotidianas no período da Renascença, surgia o prelúdio do pensamento racionalista através dos tratados filosóficos de pensadores como F. Bacon (1561-1623) e R. Descartes (1596-1650), os quais lançaram um dos aspectos fundamentais da Era moderna ao difundirem as idéias iniciais de toda filosofia moderna – o racionalismo e o empirismo – cuja contribuição para o nascimento

da ciência moderna na Europa foi primordial e impulsionou a dessacralização da natureza e revolucionou a relação do homem com o mundo material, implicando em um novo modo de lidar com o mundo.

No início da Idade Moderna o Diabo começa a perder espaço para a razão e para o pensamento crítico, no campo do imaginário ele ainda está presente:

> O Imaginário ocidental não expulsou brutalmente o diabo em meados do século XVII, mesmo que este momento possa marcar uma real cisão intelectual entre os racionalistas e os pensadores tradicionais, empenhados em manter para a teologia sua posição dominadora no campo das idéias. Na verdade, Satã foi perdendo lentamente, insensivelmente, sua soberba em uma Europa em profunda mutação. Sua imagem, até então concentrada no discurso de luta das Igrejas em acirrada concorrência e imposta ao conjunto das populações, e do cimo aos primeiros degraus da escala social, esfacelou-se em múltiplos fragmentos. O fim das graves crises religiosas, a ascensão de Estados nacionais rivais, a picada aberta pela ciência, e logo a seguir o fluxo das novas idéias que iriam ser qualificadas de Luzes, ou, para alguns, o gosto por uma *dolce vita,* compuseram a trama profundamente movediça da mudança. As sociedades do Velho Continente começaram a afastar-se do medo de um demônio aterrorizante e de um inferno escabroso. Não de maneira unânime, pois este imaginário continuou a ser defendido, mantido e difundido até os nossos dias, em setores mais ou menos amplos da sociedade, em função da vitalidade de seus partidários e da permeabilidade dos ambientes. (MUCHEMBLED, 2001, 191).

Em virtude do advento do Esclarecimento como fenômeno intelectual e racionalizador e ao processo de secularização – que compreende a deslegitimação do poder da esfera eclesiástica para a legitimação do poder da esfera civil e laica, ambos os processos de uma revolução mental que culminou no desencantamento do universo, a sociedade européia dos séculos XVIII-XIX não mais compartilhava do medo do Diabo tal como ele foi apresentado nos séculos anteriores.

Desse modo, tanto o medo do Diabo em si, como o temor do advento do Juízo Final e a perseguição às bruxas entraram em declínio, passando a serem tratadas pelos arautos da sociedade esclarecida como superstições fundamentadas no senso comum.

Devido às transformações culturais resultantes desses fenômenos, a arte sobre o Diabo e a noção do homem sobre a personificação do mal mudam de foco.

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

O Diabo passa a ser reflexo do próprio homem: “O diabo somos nós!”. Ele saiu dos afrescos das igrejas para entrar no universo da literatura trágica, cuja sobrevivência se dá através da ficção. Uma vez que a ficção enquadra-o ao olhar mais humano, em que o mal está contido no próprio homem. Fragmenta-se assim o poder do Maléfico e a Igreja já não mais possui grandes poderes para continuar inculcando imagens repressivas no imaginário popular.

> Em suma, a visão do Diabo diversifica-se, nos séculos XVII e XVIII. Ficção ultrapassada para os materialistas, mito literário eficaz para os pré-românticos, sedutor e amante dos prazeres para os epicuristas, revoltado indomável para muitos outros, a sua figura corre o risco de se dissolver num ser proteiforme. Todas essas visões não podem deixar de ser encaradas, por parte da Igreja, como uma evolução perigosa, a exigir uma resposta adequada. No entanto, apesar de todas as tentativas para impor a sua visão da figura diabólica, tarefa a que a Igreja se dedicou, durante todo o século XIX, as metamorfoses de Satanás revelaram-se imparáveis. (MINOIS, 2003, p. 114).

A secularização do Diabo ocorre como reflexo dos movimentos científico-filosóficos representantes de uma era que já não mais se encontrava sob o jugo das autoridades religiosas. Mediante o espírito artístico, em especial o literário o Diabo mostrava seus novos contornos para o homem moderno.

Libertados da tutela eclesiástica, os homens do século XVIII-XIX vão encontrar no Diabo a liberdade de expressão do espírito que outrora se

encontrava reprimida. O Diabo passará a representar o espírito da época, será visto como “um Prometeu, o libertador do homem, o promotor da ciência e do progresso” (MINOIS, 2003, 118). Portanto,

> O Romantismo transformará Satã no símbolo do espírito livre, da vida alegre, não contra uma lei moral, mas segundo uma lei natural, contrária à aversão por este mundo pregada pela Igreja. Satanás significa liberdade, progresso, ciência, vida. Tornar-se-á moda a identificação com o Demônio, assim como procurar refletir no semblante o olhar, o riso, a zombaria impressas nas feições tradicionais do Diabo. (...) O Diabo passa a representar a rebelião contra a fé e a moral tradicional, representando a revolta do homem, mas com a aceitação do sofrimento porque este é uma fonte purificadora do espírito, uma nobreza moral, da qual só pode surgir o bem da humanidade. E o demoníaco torna-se o símbolo do Romantismo: demoníaco como paixão, como terror do desconhecido, como descoberta do lado irracional existente no homem: a explosão da imaginação contra obstáculos excessivos da consciência e das leis. (NOGUEIRA, 2000, p. 104-5).

Por meio das obras de escritores românticos como Jacques Cazzote (1720-1792), Goethe (1749-1832), Willian Blake (1757-1827), Lord Byron (1788-1824), Honoré de Balzac (1799-1850), Victor Hugo (1802-1885), o imaginário literário romântico quebrou o monopólio teológico da explicação demonológica para lançá-lo ao mundo onírico do fantástico, do grotesco e do maravilhoso.

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

Abre-se aí espaço para o distanciamento entre o real e o imaginário, resultando na ruptura da percepção, da coerção e da crença. Porém, nunca efetivamente realizada, pois o medo do inexplicável encontra no âmago

humano abrigo e sustentação. Conseqüentemente, devido ao Romantismo, o mito de Satã perde sua coerência com a fragmentação do tema entre a elite culta. No entanto, para o populacho ele ainda se encontra presente e opressivo no imaginário.

> *The romantic Satan was not always positive; He could also be evil, symbolizing isolation, unhappiness, harness of heart, lack of Love, insensitivity, ugliness, and sarcasm. The growth of medievalism helped to restore some of the medieval sense of the evil. Devil, whom the Romantics saw as impending the progress of the human spirit and as the representation of destructive forces within the soul. There was, then, no one Romantic Satan or even two, but virtually as many Satans as there were Romantics. Their use of Satan was seldom designed as serious intellectual comment on the principle of evil, and even when it was, it lacked any epistemological basis in logic, science, revelation, tradition, the bible, or any other specific force. Whether one is a Christian, an idealist, a materialist, or a scientist, one finds such views incoherent and inconsistent* (RUSSELL, 1990, p. 175-6).

No século XX complexifica-se a discussão a respeito da representação e do papel do Diabo nas artes. Nos tempos modernos e contemporâneos, o Diabo é representado, tanto pelos escritores como pelos cineastas, como um ser humano, possuidor de traços malignos ou simplesmente irônico, mas raramente como um ser monstruoso.

> No século XX, ele se tornará absolutamente “laico” (ver Dostoievski, Papini e Mann): nem aterrorizante nem fascinante, infernal em sua mediocridade e em sua aparente mesquinhez pequeno-burguesa, ele agora é mais perigoso e preocupante, pois já não é inocentemente feio como se costumava pintá-lo (ECO, 2007, 182).

Após a desmistificação perpetrada pelo Esclarecimento e pelo Romantismo nos séculos XVIII-XIX, banalizou-se a figura do Diabo. Este fora afastado do circuito das grandes artes e dos grandes espíritos, pois não condizia mais às aspirações da época.

> Ao final do século XIX, o Diabo mostrava sinais evidentes de envelhecimento, primeiro porque sua existência física vinha sendo amplamente desacreditada, e depois porque sua função como metáfora do mal era considerada por muitos como ultrapassada. Assim, no início do século XX, novas e mais abstratas explicações filosóficas e políticas para os infortúnios mundanos já ocupavam um espaço muito mais amplo. Entretanto, mesmo relegado ao esquecimento, o Diabo continuou exercendo seu fascínio natural, pois embora os poetas, os artistas e os escritores o tivessem posto de lado em favor de outras soluções para os eternos dilemas da humanidade, a psique popular nunca deixou de tê-lo como bode expiatório, sobretudo nos tempos mais difíceis. (STANFORD, 2003, p. 279-80).

No século XX o Diabo encontrou espaço de expressão e de representação no veio da Indústria Cultural, a qual se apropriou de sua imagem e, conhecendo o seu permanente significado no imaginário, moldou-o ao grande público, vendeu-o como uma mercadoria apta a entreter uma sociedade consumista dos mais variados bens simbólicos, sem se dar conta de sua alienação perante o produto consumido:

> Em um universo cada vez mais marcado pelo hedonismo, a promoção do indivíduo e a busca da felicidade, ou mesmo um prazer incessantemente renovado, o diabo é muitas vezes consumido como algo positivo. Não só deixou de existir como figura exterior aterrorizante, como nem sequer provoca mais medo de si mesmo, o temor do demônio interno, aquele mesmo dos psicanalistas. Como elemento publicitário, veio a tornar-se símbolo de prazer ou bem-estar. É o que vem ocorrendo na França, após dois séculos de desmistificação sob a influência do romantismo e da cultura da igualdade. Ou, em geral nos países antes dominados pela religião católica, em que se revaloriza o mito maléfico banalizando-o, integrando-o em um vasto imaginário lúdico trazido pela literatura popular, a publicidade, os filmes, as histórias em quadrinhos etc. (MUCHEMBLED, 2001, 288).

No século XX o Diabo vive seu momento mais controverso. Objeto de consumo pelos meios de entretenimento das sociedades pós-modernas, porém presente no imaginário e ainda manifestamente símbolo do medo e do mal interior a todo ser humano, o Diabo revela-se como o reflexo do espírito de cada época.

> *Widely discredited in secular intellectual culture, then, Satan remains a ubiquitous figure in popular culture and even performs a certain sociological function: The representation of this figure reminds us that evil is a force that exists, like many social forces, above and beyond those individuals who seem to be their instrument. Because demons represent an objectified element of the social construction of reality – that is, something that exists outside of the – sociologists must at least remain agnostic about these figures as well as their positive counterparts, angels* (KURTZ, 2007, p. 153).

Nesse século a Indústria Cultural redescobre o Diabo. Ele se encontra presente desde as telas dos cinemas – no expressionismo alemão das décadas de 1920-30 e nas produções de Hollywood a partir da década de 50 – às canções das bandas de *Heavy Metal*, na literatura comercial e no ciberespaço da Internet, na televisão, nas campanhas publicitárias e nos jogos de videogame. Conseqüentemente, torna-se evidente a recuperação da figura do Diabo pelos interesses econômicos.

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

Portanto, as descontinuidades de sua representação artística na modernidade, refletem as próprias faces e fases da história da sociedade ocidental:

> Nos tempos medievos, são muitas as formas escolhidas para o mostrar. No entanto, a monstruosidade horrível domina as descrições e a iconografia. É uma forma de *representação.* Porque, enquanto espírito, o demônio não tem aspecto corpóreo, sendo o homem, submergido na cultura e na mentalidade próprias de cada época, quem o pinta com esta ou com aquelas cores. Ou seja, se o demônio, em si, está além da História, a sua *representação* (pelo discurso, pela afetividade, pela iconografia) é sempre produto da História... Monstruoso ou atraente é sempre aparente a forma escolhida e momentâneo o

> caráter adotado. De qualquer modo, de acordo com a mesma tradição. O demônio – anjo *caído* – é criatura maravilhosa e inteligente na vontade. (FONSECA, 2000, p. 8).

Conseqüentemente, as descontinuidades da representação artística da figura do Diabo na modernidade aliada aos novos esquemas econômicos e sócio-culturais promoveram um novo e diferenciado modo de se relacionar com a figura mítica do Diabo através da arte.

Desse modo, a consolidação do capitalismo industrial a partir dos anos 60 nos EUA e nos países pertencentes à Europa ocidental, propiciou o desenvolvimento de uma cultura do consumismo atrelada às aspirações capitalistas da Indústria Cultural, as quais fomentaram novas necessidades estéticas mediante a transformação da cultura em mercadoria. (HARVEY, 1992; JAMESON, 1997).

Consequentemente, por meio do desenvolvimento dos novos meios de comunicação tais como a televisão (e em especial a publicidade que utiliza a figura do Diabo como garoto-propaganda de diversos produtos), os *videogames* e a *Internet*, além, também, das inovações técnicas no cinema e na cultura pop, como as músicas de *Heavy Metal*, a literatura popular e as histórias em quadrinhos, abriu-se um novo campo para que a figura do Diabo, agora transformada em mercadoria, chegasse aos seus consumidores. Portanto, fomos levados a ele como consumidores, reflexo de uma era que:

> conduziu (...) a um deleite estético ou sensorial, e não mais ao medo, como nos tempos do passado, quando ele explodia nas cabeças avivando a angústia do fim último e o temor fisicamente sentido de um inferno chamejante, fedorento, destinado a expiações eternas. (MUCHEMBLED, 2001, 343).

Para compreendermos as metamorfoses dessa figura dinâmica da sociedade ocidental, faz-se necessário conhecer e analisar suas diversas mutações no campo artístico da Idade Moderna. A arte tem a possibilidade de expor o lado sombrio do homem, ainda que se ancore nas alegorias e nas descontinuidades de representação da personificação do mal – o Diabo.

4.2.) Os ancestrais diabólicos: as divindades que serviram de inspiração à iconografia cristã

4.2.1.) Pazuzu: uma das primeiras contribuições iconográficas ao Diabo Cristão

O aparecimento do Diabo, como já vimos, remonta aos princípios das religiões mesopotâmicas. Após a reforma empreendida por Zoroastro, o primeiro indício do surgimento de uma concepção mais clara do mal se daria com a separação entre as instâncias do bem e do mal. Essa cisão possibilitou o desenvolvimento de uma mentalidade que permitia uma identificação com essas essências.

De acordo com Russell (1991, p. 78) “a demonologia da Mesopotâmia teve enorme influência sobre as idéias hebraicas e cristãs dos demônios e do Diabo”. Essa influência se estendeu também à maneira como os primeiros artistas cristãos começaram a pintar e a esculpir o Diabo.

Uma das mais antigas deidades mesopotâmicas que influenciaram os traços desses artistas foi Pazuzu, o deus do causticante vento do norte, que secava o solo e prejudicava as colheitas, aterrorizava os rebanhos e os homens e trazia a destruição por onde ele passava (RUSSELL, 1991; 1992; HEEβEL, 2007).

Pazuzu é muitas vezes descrito como um híbrido de partes de animais e membros humanos. Ele tem o corpo de um homem, a cabeça de um leão ou cachorro, patas parecidas com a de uma águia, dois pares de asas, uma cauda de escorpião e um pênis sinuoso. Ele é muitas vezes representado com a mão direita apontando para cima enquanto que a esquerda aponta para baixo.

Segundo Heeβel, Pazuzu era uma divindade muito popular na Mesopotâmia, mesmo sendo atribuída à destruição, caos e morte, pois possuía a característica de ser uma divindade que afastava os demônios e que protegia os recém-nascidos do demônio Lamashtu, o que denota a já discutida ambivalência dos deuses da Antiguidade.

> *Representations of Pazuzu, usually in the form of small heads, were extremely popular since his image was used to ward off other demoniac beings. Pazuzu served particularly of the antagonist of the baby-snatching demon Lamashtu, and was a favorite amulet of pregnant women and mothers* (HEEβEL, 2007, p. 1).

Porém, tanto as características iconográficas como os poderes maléficos de Pazuzu foram apropriadas pelos artistas cristãos para incorporar mais elementos negativos na hora de elaborar uma descrição pictórica de Satã. Conforme a figura 8, o rosto bestializado de Pazuzu alude a sua hostilidade, sua cauda de escorpião denuncia a fatalidade, suas asas são o símbolo de que ele é o soberano do elemento ar, o que denota que ele governa os ventos e as tempestades, e estas trazem o medo e a destruição para os homens e animais.

Fig. 9. Pazuzu, estátua, 1º milênio a.C.

4.2.2.) Egito e o deus Bes: o feio como satânico

O Egito tem um destaque relevante na história do Cristianismo, desde os tempos de Moisés. Destarte, não é de se admirar que os deuses egípcios emprestaram algumas de suas características físicas e serviram de modelo para que os artistas pudessem retratar o Diabo na arte ocidental. Particularmente, para os primeiros cristãos a figura da deidade inferior Bes foi utilizada constantemente pelos artistas medievais. Estes se inspiraram em seus traços e lhe tomaram emprestado o semblante para que pudessem dar ao Diabo um rosto.

Bes era uma deidade anã cuja origem pode ser rastreada entre a Núbia e a atual Somália, uma área que historicamente oferecia ao Egito uma grande quantidade de deuses exóticos (LINK, 1998, p. 73-4). No entanto, Bes era considerado uma divindade menor no panteão dos deuses egípcios, porém seus ídolos foram encontrados em mais casas do que qualquer outro deus. Bes não era uma deidade exclusiva do Egito. Sua figura pôde ser encontrada na Mesopotâmia, Cartago e Fenícia. Sua caracterização e seus atributos sempre foram feios. Sua face assustadora não foi, contudo, associada a promover ou estar relacionada com a concepção de mal entre os egípcios. Na verdade, Bes era um deus de proteção contra maus espíritos.

Luther Link salienta que muitas estátuas de deidades esculpidas nas Américas, na Ásia e no Oriente Médio foram feitas para serem assustadoras, pois sua função era afastar os maus espíritos. Tradicionalmente, os cristãos europeus medievais para legitimar a unicidade de Deus julgavam essas imagens como grotescas representações do Diabo. Portanto, os primeiros cristãos, seja acidentalmente seja propositadamente, deturparam a imagem de Bes.

> Embora Bes protegesse contra maus espíritos, alguns cristãos teriam percebido como um diabo esse deus egípcio tipicamente grotesco. Aqui nos aproximamos de uma área de respostas inconscientes culturalmente determinadas. As reações típicas dos cristãos do Ocidente a deidades asiáticas e indianas podem ser equivocadas: figuras ferozes que nas culturas orientais defendiam os bons contra o mal são consideradas diabo pelos europeus. [...] Imagens “universais” podem revelar-se apenas constructos errôneos de eruditos. Portanto, é bem

> provável que os cristãos tenham interpretado Bes de maneira equivocada. Representado ora nu, ora com um calção de pele (ou saia síria), Bes tem os cabelos desgrenhados, a boca e dentes proeminentes, rabo, orelha de animal, rosto barbudo, lábios grossos e língua de fora, que mais tarde seriam de Satã (LINK, 1998, p. 76).

De acordo com Link, um exemplo de escultura ocidental que integra muitos dos atributos de Bes pode ser encontrado na Igreja de St. Lazare em Autun. Na obra “Moisés e o bezerro de ouro” esculpida no início do século XII, há uma representação de Bes como o diabo em um dos capitéis (Figura 10). Mantendo fidelidade ao Bes egípcio, a figura apresenta uma grande cabeça com uma vasta e aterradora boca. Essa figura também traja na cabeça uma faixa que se assemelha a cabelos em chamas, de tal sorte que os primeiros cristãos viram nesse atributo uma característica peculiar que remete aos atributos comuns ao Diabo.

> O Diabo feroz desafiando Moisés (...) tem enormes cabelos flamejantes e uma singular faixa na cabeça. A faixa na cabeça não deriva de deuses gregos ou romanos. Mas Bes muitas vezes usava na cabeça uma faixa onde eram fincadas penas de avestruz, e se essas penas tiverem sido confundidas com cabelos flamejantes, temos então nosso Bes-Diabo nesse capitel. (LINK, 1998, p. 76)

O flamejante cabelo visto em St. Lazare é um dos símbolos mais característicos das representações medievais da figura do Diabo, embora essa associação possa não ser inteiramente devido a Bes ou a conseqüentes deturpações de sua imagem. A imagética que comporta a selvageria e os cabelos em chamas é mais adequadamente atribuída às deidades gregas, como o Pã ou Apolo. Contudo, o desordenado cabelo de Pã é um notório símbolo de sua natureza bestial, o que levou a uma rápida identificação dessas características à representação da figura do Diabo na arte.

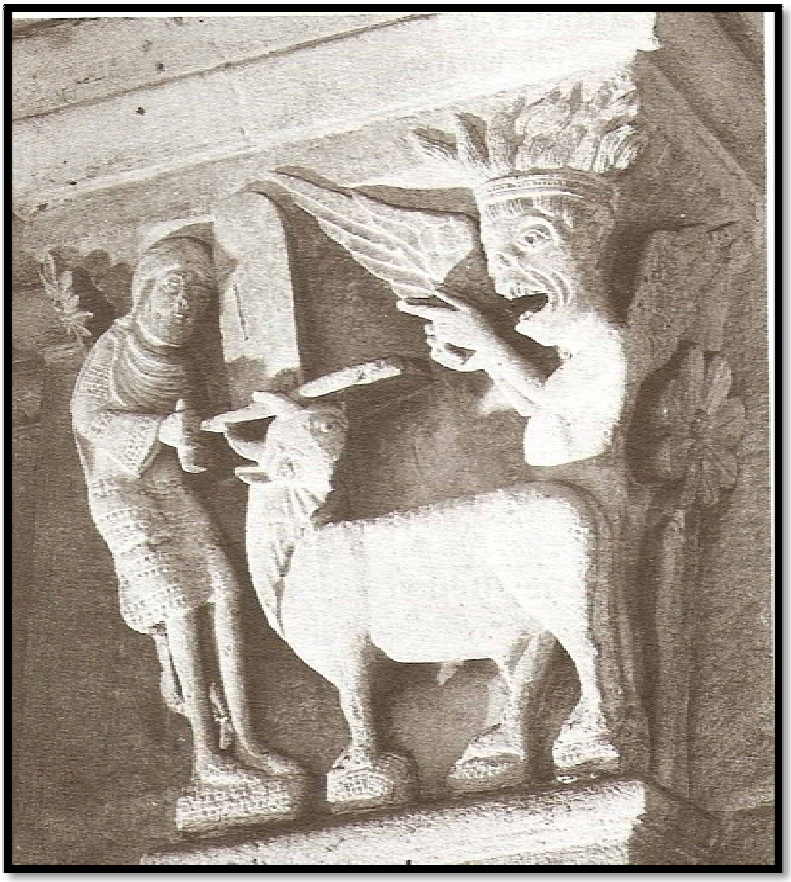


Fig. 10. Influência de Bes na representação do Diabo, início do séc. XII. St. Lazare, Autun.

4.2.3.) O grego Pã: o Diabo ganha um rosto

Dentre as diversas divindades da antiguidade identificadas e associadas ao Diabo pelos cristãos da Idade Média, o deus grego Pã tem sido quase universalmente aceito como a figura mais influente que possibilitou dar ao Diabo um semblante. Além disso, devido à ausência de uma tradição literária e pictórica no que se refere à forma como o Diabo se parecia, é um pressuposto lógico considerar que, como Bes, outras deidades gregas fossem introduzidas na história de Satanás.

Os primeiros cristãos associaram todas as divindades pagãs com os demônios – uma vez que a unicidade de Deus era a base de sua crença –, mas Pã foi associado com o Diabo mais do que a maioria.

> *Pan was feared for his association with the wilderness, the favorite haunt of hostile spirits, and for his sexuality. Sexual passion, which suspends reason, was suspect to both Greek*

> *rationalism and Christian asceticism; a god of sexuality could easily be identified as evil, especially since sexuality was linked through fertility to the underworld and to death. Pan, hairy and goatlike, with horns and cloven hooves, was the son of Hermes. A phallic deity like his father, he represented sexual desire in both its creative and its threatening aspects. Pan's horns, hooves, shaggy fur, and outsized phallus became part of the Christian image of Satan* (RUSSELL, 1992, p. 17).

Para Luther Link, as características pictóricas de Pã influenciaram a iconografia e a representação do Diabo em cinco características físicas que persistem até os dias de hoje no imaginário ocidental sobre o Diabo. Essas características incluem os chifres, cascos, orelhas, rabo, e a parte inferior do corpo peluda (figura 11).

Fig. 11. Pã e um bode (Séc. I a.C.)

> Imagine o que essas imagens significavam para as pessoas, alienadas da cultura clássica, que viam como ameaçadores os rabos pagãos. Bestial, lúbrico e inclassificável no esquema de mundo cristão (pois teria Deus criado tais criaturas?), Pã era

> um servo do Diabo, ou o Maligno disfarçado (LINK, 1998, p. 54-5).

O impacto do Pã iconográfico sobre o desenvolvimento das características pictóricas do Diabo na Idade Média foi enorme.

> A tradição medieval fala, com freqüência, de como o Diabo é peludo, outras vezes de seus chifres, e ocasionalmente de suas patas fendidas. Diz-se muitas vezes que o Diabo toma formas animais, sendo a do bode a mais comum. A raiz da semelhança é a associação do Diabo com as divindades de fertilidade ctônicas, rejeitadas pelos cristãos como demônios, juntamente com outros deuses pagãos particularmente temidos devido à sua ligação com a selvageria e a loucura sexual. (...) Um deus da sexualidade podia ser facilmente assimilado ao princípio do mal. A associação do ctônico com o sexo e com o mundo subterrâneo, e daí com a morte, selou a união (RUSSELL, 1991, p. 120).

Na verdade, qualquer deus ou deusa que estivesse relacionado com a sexualidade podia ser facilmente associado com a questão do mal. Por outro lado, para além do bode, outros animais foram associados à fertilidade em antigas religiões mundiais. Esses animais incluíam suínos, lobos, coelhos, cães, galos, touros, e gatos. Eles também aparecem com freqüência na tradição cristã como formas do Diabo. Porém, recaiu sobre Pã toda carga negativa que seus atributos geravam e que se traduziu na utilização de sua imagem para representar o Diabo. Pelo fato de Pã ser um deus do desejo sexual, “uma força que para os gregos era simultaneamente criativa e destrutiva, serviu de inspiração para a produção iconográfica dos cristãos do quinto século, sob a influência de Agostinho, condenavam as alusões ao sexo como diabólicas ou más”. (STANFORD, 2003, p. 19).

Enfim, a relação entre a divindade e a bestialidade de Pã agregada ao seu furor sexual, associada a pouca compreensão de sua figura entre os cristãos medievais, foi o suficiente para que ele fosse relacionado, pela Igreja, ao Diabo devido a sua conduta de vida contrária a das Escrituras e, assim, se tornasse um dos primeiros rostos do Diabo. A figura do grande bode seria resgatada mais tarde nas pinturas dos rituais sabáticos dos séculos XV-XVII durante a obsessão diabólica que assolou a Europa.

4.3) O Diabo e a Indústria do Entretenimento

A expressão “Indústria Cultural” foi utilizada pela primeira vez em um dos ensaios de M. Horkheimer e T. Adorno - que compuseram o livro *Dialética do Esclarecimento* (editado primeiramente em Amsterdã em 1947), e também nas diversas conferências radiofônicas pronunciadas por Adorno na Alemanha em 1962.

Em ambos trabalhos, fica bastante evidente a noção de que diante da indústria cultural e seu poder de alienar as massas, não há instrumento capaz de se contrapor com êxito[13]; os meios de comunicação aparecem como atrofiadores da imaginação e da espontaneidade do consumidor e criadores da “barbárie estética”; a mercantilização da arte é encarada como a sua corrupção definitiva.

Para Adorno o conceito de técnica não deve ser pensado de maneira absoluta: ele possui uma origem histórica e pode desaparecer. Ao visarem à produção em série e à homogeneização, as técnicas de reprodução sacrificam a distinção entre o caráter da própria obra de arte e do sistema social. Por conseguinte, se a técnica passa a exercer imenso poder sobre a sociedade, tal ocorre graças, em grande parte, ao fato de que as circunstâncias que favorecem tal poder são arquitetadas pelo poder dos economicamente mais fortes sobre a própria sociedade. Em decorrência, a racionalidade da técnica identifica-se com a racionalidade do próprio domínio. Essas considerações evidenciam que não só o cinema, como também o rádio, não devem ser tomados como arte.

A expressão “Indústria Cultural” cunhada talvez com objetivos mais retóricos que científicos, por exemplo em “A Indústria Cultural”, a definição do conceito se dá mais por comparação com o de cultura de massas que por

[13] Segundo Carlos Eduardo Lins da Silva “(...) essa possibilidade fica tanto maior na medida em que se desenvolve o capitalismo, especialmente quando ele atinge sua fase monopolista, segundo tem demonstrado a evidência histórica. A forma de acumulação monopolista desenvolve a indústria cultural de forma mais rápida que nunca, não só em função das novas possibilidades tecnológicas, mas também em razão de sua crescente e insaciável necessidade de informação. Exatamente por causa disso, é impossível ao capitalismo moderno exercer absoluto controle sobre a indústria cultural”.

explicitação de suas características intrínsecas, tendo chegado Adorno, em determinado momento, até a duvidar do termo que criou[14].

As produções intelectuais moldadas nos padrões da indústria cultural não são mais *também* mercadorias, mas o são integralmente. Produz-se para as massas produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo, porém as massas não são a medida mas a ideologia da indústria cultural. "O fato de não serem mais que negócios – escreve Adorno – basta-lhes como ideologia" (1971, p. 290). Enquanto negócios, seus fins comerciais são realizados por meio de sistemática e programada exploração de bens considerados culturais. A essa tal exploração Adorno chama de "indústria cultural".

A expressão "indústria cultural" visa a substituir "cultura de massas", pois esta induz ao engodo que satisfaz os interesses dos detentores dos veículos de comunicação de massa. Os defensores da expressão "cultura de massa" querem dar a entender que de trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas. Para Adorno, que diverge frontalmente dessa interpretação, a indústria cultural, ao aspirar à integração vertical de seus consumidores, não apenas adapta seus produtos ao consumo das massas, mas, em larga medida, determina o próprio consumo. Interessada nos homens apenas enquanto consumidores ou empregados, a indústria cultural reduz a humanidade, em seu conjunto, assim como cada um de seus elementos, às condições que representam seus interesses. A indústria cultural traz em seu bojo todos os elementos característicos do mundo industrial moderno e nele exerce um papel específico, qual seja, o de portadora de ideologia dominante, a qual outorga sentido a todo o sistema. Aliada à ideologia capitalista, e sua cúmplice, a indústria cultural contribui eficazmente para falsificar as relações entre os homens, bem como dos homens com a natureza, de tal forma que o resultado final constitui uma espécie de antiesclarecimento. Considerando-se – diz Adorno – que o esclarecimento tem como finalidade libertar os homens do medo, tornando-os senhores e liberando o mundo da magia e do mito, e admitindo-se que essa finalidade pode ser

[14] Adorno afirma na p. 289 de "A Indústria Cultural" In: Cohn, G. (org.) **Comunicação e Indústria Cultural.** São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1971, que "não se deve tomar literalmente o termo 'indústria' na expressão indústria cultural, pois "ele diz respeito à estandartização da própria coisa (...) e à racionalização das técnicas de distribuição, mas não se refere estritamente ao processo de produção".

atingida por meio da ciência e da tecnologia, tudo levaria a crer que o esclarecimento instauraria o poder do homem sobre a ciência e a técnica. Mas ao invés disso, liberto do medo mágico, o homem tornou-se vítima de novo engodo: o progresso da dominação técnica. Esse progresso transformou-se em poderoso instrumento utilizado pela indústria cultural para conter o desenvolvimento da consciência das massas. A indústria cultural – nas palavras do próprio Adorno – "impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente". O próprio ócio do homem é utilizado pela indústria cultural com o fito de mecanizá-lo, de tal modo que, sob o capitalismo, em suas formas mais avançadas, a diversão e o lazer tornam-se um prolongamento do trabalho. Para Adorno, a diversão é buscada pelos que desejam esquivar-se ao processo de trabalho mecanizado para colocar-se, novamente, em condições de se submeterem a ele. A mecanização conquistou tamanho poder sobre o homem, durante o tempo livre, e sobre sua felicidade, determinando tão completamente a fabricação dos produtos para a distração, que o homem não tem acesso senão a cópias e reproduções do próprio trabalho. O suposto conteúdo não é mais que uma pálida fachada: o que realmente lhe é dado é a sucessão automática de operações reguladas.

Todavia, a indústria cultural permanece a indústria da diversão. Segundo Adorno "seu controle sobre os consumidores é mediado pela diversão, e não é por mero decreto que esta acaba por se destruir, mas pela hostilidade inerente ao princípio da diversão por tudo aquilo que seja mais do que ela própria" (1985, p. 128). A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se por de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, segundo Adorno,

> a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho (1985, p. 128).

Em suma, diz Adorno, "só se pode escapar ao processo de trabalho na fábrica e na oficina adequando-se a ele no ócio" (1985, p. 128).

A indústria cultural é, ela mesma, um meio de produção e deve ser estudada como tal. É preciso tentar apreender, na maior extensão possível de sua complexidade, pelo menos dois momentos cruciais do processo da indústria cultural: o da sua produção, com todos os conflitos de interesse que existem dentro dela, como dentro de qualquer outra indústria capitalista, entre os donos dos meios de produção e seus assalariados e o do consumo, que interfere na própria produção, uma vez que está submetida às leis de mercado que determinam quem deve consumir o que e às necessidades ideológicas de reprodução do próprio modo de produção.

Assim, os produtos culturais não são frutos dos desígnios do patrão, nem do talento ou da vontade do assalariado que os produz, mas os resultados das relações sociais ao seio da indústria e fora dela, o que resulta em conteúdos por vezes ambíguos, o que não prejudica a obra, ao contrário, amplia a possibilidade reinterpretativa do receptor, a qual, por sua vez, também é determinada pelas relações sociais que o receptor mantém com outros receptores e com a própria indústria cultural.

Desse modo, geralmente quando o Diabo é descrito nos filmes e na televisão, ele é representado sempre de uma maneira estereotipada e padronizada, às vezes ele revela como um humano, geralmente do sexo masculino, com a pele vermelha, chifres em sua cabeça, cascos em vez de pés, cauda pontuda e um forcado, embora às vezes ele seja representado como um ser humano comum, e, em raras vezes somente sua voz é ouvida.

Diversas são as representações populares de Satã no século XX, histórias em quadrinhos, desenhos animados, músicas *Heavy Metal,* jogos de *videogame, sites* na Internet, programas e seriados de TV, filmes, cervejas, alimentos, produtos de higiene, peças publicitárias em geral, mascotes de times de futebol, enfim, uma vasta gama de produtos adequados ao uso das massas.

O Diabo no século XX não causa mais medo como outrora. O Diabo vende!

> *One of his favorite haunts is the theater, where makeup and costumes and the whole spectacle of feigning are devoted to the exhibit for profit or pleasure* (DELBANCO, 1995, p. 17).

4.4.) Representações de um Satã impotente no cinema norte-americano dos anos 1968-2000

Desde sua primeira grande estréia no cinema em 1896 com o filme *La manoir Du Diable* de George Méliès, até as mais recentes produções que englobam filmes como o *Bebê de Rosemary* (1968) e *O último portal* (1999) de Roman Polanski, a temática do Diabo tem sido uma importante base para filmes que exploram o campo da religiosidade moderna, mais a fundo, os campos do imaginário da religião cristã. Dentre os filmes que lidam com a temática religiosa, Satã, ou a personificação do mal, é freqüentemente um personagem proeminente. Por causa de sua profunda e edificada história na religião cristã, o Diabo é o antagonista supremo. O debate sobre o seu papel no Cristianismo está em constante atualização, e os filmes servem como um intermediador para explorar a figura do Diabo.

O tratamento dado a figura do Diabo pela indústria do entretenimento no século XX revisitou a iconografia e as lendas sobre o mesmo no imaginário popular.

> Para a maioria dos romancistas, o Diabo ainda é uma metáfora de enorme elasticidade, porque ele permite a exploração das virtudes e dos defeitos individuais. O mesmo ocorre com o cinema, que além de ser o meio de expressão predominante no século XX, utiliza a figura diabólica como um dos seus protagonistas mais destacados. De fato, esse relacionamento vem sendo mutuamente benéfico, pois se de um lado o Diabo se presta ao esboço de um rosto para o mal, tanto pra diretores e roteiristas como para romancistas, do outro lado, os livros, as peças e os filmes que eles produzem dão nova vida à imagem diabólica, de modo a rejuvenescer a iconografia e as lendas que o cercam no interior da psique popular (STANFORD, 2003, p. 354-5).

Essencialmente, a visão da cultura ocidental sobre o Diabo é a mesma desde o tempo da cristandade européia pré-reformada. Nos filmes estadunidenses, como no catolicismo medieval, o Diabo é representado como um humano, como o criador do Anti-Cristo, como uma besta, como um espírito

ou uma figura abstrata, e também como um herói cômico. Nos filmes, o arquétipo do Diabo que nós é apresentado já é conhecido devido as bases pelas quais os produtores se inspiraram.

As representações pictóricas do Diabo nos filmes estadunidenses criaram representações de Satã que se parecem muito próximas àquelas apresentadas no desenvolvimento medieval do Cristianismo católico, período que abrange o século VI até o XV. Russell alerta que não existia representações de Satã antes do sexto século.

> Nenhum quadro do Diabo sobreviveu antes do século VI: não se sabe o porquê.
> [...] Um Diabo humano, ou humanóide, apareceu no século VI e dominou o período do século IX ao XI. [...] A forma animal, ou monstruosa, teve seu começo evidente no século XI, possivelmente por causa da influência da reforma monástica com seu retorno para as preocupações dos padres do deserto. As categorias são indistintamente definidas, e muitos Diabos são em parte humanóides e em parte bestiais. O Diabo humanóide pode aparecer como um homem antigo em uma túnica, com rabo curto, pernas lisas e musculosas, cabelo e face humana; ou como um homem grande, nu, escuro, musculoso com mãos de humano, mas pés em forma de garras e um rabo; ou como um gigante com características de humano; ou como um anjo humanóide vestido de branco com asas emplumadas e cabelos pelos ombros. Raramente o Diabo era fêmea. O Diabo estava normalmente nu, entretanto algumas vezes usava uma tanga; freqüentemente era cabeludo (RUSSELL, 2003, p. 123-4).

Uma possível razão para a inexistência de representações artísticas do Diabo pode ser encontrada em Finley (2002, p. 72) *“belief in Satan was made official by the Council of Constantinople in A.D. 547. He was declared eternal. (...) From now on it was heresy no to believe in him”.* Não há muitas evidências que possam comprovar essa afirmação, mas se a existência do Diabo não era oficial antes do sexto século da era cristã, a Igreja teria pouco interesse em promover representações artísticas do Diabo antes dessa época.

As diferentes definições de Satã nos filmes, na literatura, na academia e nas religiões contribuíram para disseminar a falta de um consenso sobre o Diabo, sobre quem ele é e como ele se parece. O amplo debate sobre Satã aliado à falta de conhecimento de sua figura pela maior parte da população possibilitou aos cineastas a oportunidade para ilustrar uma variedade de

interpretações. Os filmes se tornaram um meio para investigar a figura do Diabo. O cinema popular teve a habilidade de preencher a ausência de conhecimento das massas sobre o Diabo. Os retratos inconsistentes criados pelo cinema também tiveram a capacidade de inculcar um vazio de significado no Diabo, representando-o em diversas maneiras que se tornou confuso identificar e afirmar seu papel na Cristandade.

Russell, em seu *Lúcifer: o Diabo na Idade Média* (2003, p. 20), afirma que "O melhor sistema de definição e explicação tal como o humano constrói a constituição ou o Diabo é a história dos conceitos". Esta "história dos conceitos" deveria incluir uma análise das descrições do Diabo nos filmes, pois elas podem ser pesquisadas como artefatos cinematográficos. O poder de alcance das imagens dos filmes pode criar e reforçar crenças e percepções. Conseqüentemente, os cineastas e suas obras se tornam os criadores de imagens e crenças que as pessoas adotam sobre Satã. O cinema não somente reforça valores e concepções, ele também cria modelos.

Satã como humano

Segundo o Russell (2003) e Link (1998), quando os primeiros indícios do Diabo apareceram na arte medieval cristã, sua figura era retratada como um humano ou humanóide. Em diversos filmes[15] tais como *As bruxas de Eastwick* (*The witches of Eastwick, 1987), Coração Satânico (Angel Hear, 1987), O advogado do Diabo (The Devil's advocate, 1997), Fim dos dias (End of the days, 1999)* e *Endiabrado (Bedazzled, 1999),* o Diabo assume forma humana, às vezes literalmente e, às vezes, metaforicamente. Russell (2003) infere que este tipo de imagem prevaleceu desde o século IX ao XI. O Diabo poderia aparecer como uma pessoa comum como, por exemplo, "um homem velho ou

[15] *The Witches of Eastwick*. 1987. Dirigido por George Miller. 118 min. Warner Brothers Pictures. Digital Video Disc, *Angel Heart*. 1987. Dirigido por Alan Parker. 112 min, Carolco Entertainment. Digital Video Disc, *Devil's Advocate.* 1997. Dirigido por Taylor Hackford. 144 min. Warner Brothers Pictures. Digital Video Disc, *End of Days*. 1999. Dirigido por Peter Hyams. 123 min. Universal Pictures. Digital Video Disc, *Bedazzled*. 2000. Dirigido por Harold Ramis. 93 min. 20th Century Fox. Digital Video Disc.

uma mulher velha, uma jovem atraente ou menina, um criado, um pobre, um pescador, um comerciante, um estudante, um sapateiro ou um camponês" (RUSSELL, 2003, 64). Mais ainda, algumas das características do diabo humanóide são descritas como Satã possuindo "olhos ardendo, bocas vomitando, braços e pernas alongados, torsos inchados e narizes compridos e curvos" (RUSSELL, 2003, 126). Essas imagens ainda estão presentes na cultura popular e podem ser vistas nos filmes estadunidenses que mencionamos acima.

Nos filmes hollywoodianos, o diabo humanóide é geralmente retratado como masculino. A representação de Satã durante a Idade Média sempre foi masculina "*because the popular imagination made the Devil, like God, masculine"* (RUSSELL, 1972, p. 145). Exceto em alguns casos como no filme *Endiabrado* (*Bedazzled*) no qual o Diabo assume a forma de uma bela e sedutora mulher, demônios femininos freqüentemente são identificados como súcubos. Esta identificação de Satã com o masculino é tão forte que as figuras femininas raramente são reconhecidas pelos espectadores modernos como sendo o Diabo.

Criando o Anti-Cristo

Da mesma forma, com o intuito de possibilitar o nascimento do Anti-Cristo[16] o Diabo deve copular com uma mulher, o Satã masculino freqüentemente é representado no cinema estadunidense como um tipo de íncubos. Russell demonstra que a idéia de demônios ou do Diabo copulando com mulheres era aceita pela Igreja porque "*they could draw upon the old tradition of the fallen angels lusting after the daughters of men"* (1972, p. 115). Durante o período medieval era comum denunciarem que as mulheres acusadas de bruxaria participavam de cerimônias sabáticas e realizavam atividades sexuais com demônios e até mesmo com o Diabo. Sobre essas cerimônias chamadas Sabás, Sallmann esclarece que:

[16] A lenda da vinda do Anticristo remonta à idéia da vinda de um falso messias, que antes do fim do mundo seduziria os homens com falsos milagres e promessas enganosas, e perseguiria a todos que ousassem resistir ao seu poder de sedução. Fontes bíblicas: I João 2:18, 2:22, 4:3; II João 7; Apocalipse 20.

> O sabá compunha-se de uma imitação do ofício católico, de uma missa às avessas, na qual a hóstia era substituída por uma rodela de nabo ou madeira. No fim da cerimônia, os participantes prestavam homenagem ao seu mestre encarapitado em um escabelo. Bruxos e bruxas adoravam o Diabo sob o aspecto de um bode, do qual "beijavam o cu". Essa cerimônia se encerrava com um banquete durante o qual crianças eram devoradas. No final, os assistentes se uniam sexualmente ao acaso. Os demônios participavam dessas folias eróticas como parceiros femininos (súcubos) ou parceiros masculinos (íncubos). O sexo do demônio era reputado como não proporcionando nenhum prazer, e seu esperma era frio. Mas eram os frutos dessas relações monstruosas que eram sacrificados à mesa dos sabás (2002, p. 53-4).

Naturalmente, sexo com humanos pode resultar em descendência. Russell nos explica que durante a Idade Média, os europeus pensavam que o anticristo era capaz de assumir diversas formas, entre elas que ele "poderia ser uma encarnação do próprio Satanás, ou o filho de Satanás, ou o chefe dos exércitos de Satanás" (2003, p. 97). A idéia do anticristo como sendo derivado dos humanos é explorada por filmes tais como *"O bebê de Rosemary", "A profecia",* e *"O Advogado do Diabo*[17]*".* Esses filmes também são baseados na idéia de que Satã necessita de um herdeiro para que este possa dar continuidade ao seu reino.

Satã como Besta

Geralmente, a descrição popular que se tem da figura do Diabo no imaginário ocidental é a de uma figura que lembra um sátiro com chifres e cauda, na maioria das vezes com a pele vermelha e carregando um tridente. O melhor exemplo desta descrição tradicional do arquétipo de Satã no cinema pode ser encontrada no personagem interpretado por Tim Curry em 1985 no filme *A lenda (The legend)*[18]*.*

---

[17] *Rosemary's Baby*. 1968. Dirigido por Roman Polanski. 136 min. Paramount Pictures. Digital Video Disc, *The Omen*. 1976. Dirigido por Richard Donner. 111 min. 20th Century Fox. Digital Video Disc.

[18] *Legend*. 1985. Dirigido por Ridley Scott. 89 min. 20th Century Fox. Digital Video Disc.

> *Once upon a time (1985 to be exact), British director Ridley Scott spared no expense in trying to create an enchanted fairy tale for the ages with his LEGEND. In a magical forest swarming with excruciatingly cute and Tolkienesque critters, the innocent Princess Lili (Mia Sara) is abducted by a proto-satanic being with horned hooves and ram's horns known only as Darkness (Tim Curry). Surrounded by so much saccharine whimsy, Curry's flamboyant performance provides the only sign of life in this too-sweet-for-its-own-good confection. His impressive make-up creates one of the most aesthetically pleasing images of the traditional Satanic archetype in the cinema* (SCHRECK, 2001, p. 202-3).

Na Alta Idade Média, por volta da passagem do século XI ao XII, Russell indica que Satã se tornou um monstro e era simbolizado pela cor vermelha, "que era a cor do sangue ou das chamas do inferno" (2003, p. 126). As características bestiais mais comuns associadas ao Diabo eram chifres, cauda e asas, e as criaturas mais recorrentes eram a "serpente (dragão), cabra e cachorro" (2003, p. 64). Russell enfatiza que[19]:

> *Animal and monstrous demons tended to follow the forms suggested by Scripture, theology, and folklore, such as snakes, dragons, lions, goats, and bats. Often, however, artists seemed to select forms according to their fancy: demons with human feet and hands, wild hair, and animal faces and ears; demons with monstrous, hideous bodies, lizard skin, apelike heads, and paws. The symbolism was intended to show the Devil as deprived of beauty, harmony, reality, and structure, shifting his shapes chaotically, and as a twisted, ugly distortion of what angelic or even human nature ought to be. The didactic purpose was to frighten sinners with threats of torment and hell* (1984, p. 131).

[19] Preferi citar a versão original deste trecho da obra *Lucifer: the Devil in the Middle Ages*, pois a tradução brasileira estava com erros, porém o trecho em português se encontra abaixo para possíveis confrontações.

"Demônios animais e monstruosos tenderam a seguir as formas sugeridas pela Bíblia, pela teologia e pelo folclore, como cobras, dragões, leões cabras e morcegos. Porém, freqüentemente artistas pareciam selecionar formas de acordo com a fantasia deles: demônios com pés e mãos humanos, cabelos selvagens, e faces e orelhas de animais; com faces monstruosas, horrorosas, ou com os olhos ocos e pele enrugada; com corpos humanos, pele de lagarto, cabeça de macaco e patas. Era pretendido que o simbolismo mostrasse o Diabo como privado de beleza, harmonia, realidade e estrutura, trocando sua forma caoticamente e mais como uma trançada e feia do que angélica ou até mesmo como a natureza humana pudesse ser. O propósito didático era amedrontar os pecadores com ameaças de tormento e inferno" (2003, p. 125).

Como já vimos, a cor vermelha simbolizava a cor do sangue e as chamas do inferno. A pele do Diabo podia também ser vermelha, ou ele estava trajando roupas vermelhas, ou seu cabelo era fulgurante como fogo. Tanto os filmes *A lenda* como *Little Nick – um diabo diferente*[20] são exemplos do Diabo em sua forma bestial. Em ambos os filmes, Satã possui chifres e se assemelha a forma de um sátiro. A aparência bestial de Satã também pode ser vista no filme *Fim dos dias* quando Satã assume sua "verdadeira" forma no fim do filme.

Outro uso de animais remetendo à idéia do mal podem ser encontrados nos longas-metragens *O exorcista (The exorcist, 1973)* e *A profecia (The Omen, 1976*[21]*).* Nesses filmes, os cães (as bestas) representam os serventes do mal. *O exorcista* utiliza cães no início do filme quando o Padre Merrin está no deserto do Iraque. A luta entre os cães simbolizam uma maldição iminente, e o clérigo reconhece essa cena como um sinal diabólico, um presságio do mal. N'*A profecia,* Damien é protegido por um maligno Rottweiler. Além de ser um símbolo do mal, o cão também serve como protetor para Damien. *Little Nick – um diabo diferente* contém um cão diabólico também, Mr. Beefy, cuja obrigação é servir de guia na Terra para Nick.

A Possessão e um Satã intangível e abstrato

Embora representações humanas e bestiais fossem muito comuns na Idade Média, muitos religiosos acreditavam que o Diabo era um espírito que podia possuir os humanos. Pagels atesta que "Milhares de anos de tradição caracterizaram Satanás (...) como um espírito" (1966, p. 16).

As Escrituras relatam que Jesus tinha o poder de expulsar os demônios que possuíam suas vítimas. Podemos encontrar relatos de exorcismos em Marcos (1:25-45, 3:15, 6:7, 6:13, 16:17). Ao longo dos séculos, baseada nas Escrituras a Igreja Católica desenvolveu rituais para dar continuidade às

---

[20] *Little Nicky*. 2000. Dirigido por Steven Brill. 84 min. New Line Cinema. Digital Video Disc.

[21] *The exorcist, 1973*. Dirigido por Willian Friedkin. 122 min. Warner Brothers. Digital Video Disc. *The Omen.* Dirigido por Richard Donner. 111 min. 20th Century Fox. Digital Video Disc.

práticas de Cristo. Entre elas, a Igreja desenvolveu ritos específicos para casos de possessão diabólica.

A possessão diabólica serviu de temática para a sétima arte. Conforme demonstrado nos filmes *O exorcista* e *Fim dos dias,* o cinema estadunidense freqüentemente mostra o Diabo possuindo um humano. No *Fim dos dias,* o Diabo se demonstra como uma entidade abstrata, mas rapidamente assume o corpo do personagem de Gabriel Byrne. No fim do filme, Satã assume sua forma bestializada. A razão do Diabo em escolher possuir o corpo de Byrne nunca é explicada no filme. No entanto, n'*O exorcista,* há uma possível explicação à possessão de Reagan (Linda Blair), a causa de sua possessão é que ela brincava sozinha com um tabuleiro de *Oui-já* e havia uma comunicação espiritual entre eles

Possessão e exorcismo são temas prevalentes nos filmes estadunidenses. Cueno argumenta que "*the biggest promoter of Catholic exorcism remains the popular entertainment industry"* (2001, p. 259). O exorcismo pode ser realizado somente por padres autorizados pelo Vaticano. Um sacerdote que tenha o conhecimento e o poder para realizar um exorcismo se assemelha a Cristo. Russell atesta que "Exorcizando os demônios, e curando doenças provocadas por eles, Jesus faz guerra ao reino de Satã e, com isso, dá a conhecer ao povo que o novo eão chegou" (1991, p. 240).

A temática de um Satã intangível derivada da Idade Média. Alguns teólogos da Igreja Católica acreditavam que o Diabo não era tangível, sendo então representado como um espírito ou anjo. De acordo com Russell, entre os anos de 1140 e 1230, o Diabo freqüentemente era pensado como um espírito. Ele esclarece, "*the eternal Principal of Evil walked in solid, if invisible, substance at one's side and crouched when one was quiet in the dark recesses of room and mind*" (1972, p. 101-2), Devido à sua origem etérea nas Escrituras, Satanás possuia os poderes necessários para manter-se esquivo aos olhos dos homens. Link sugere que o Diabo não podia possuir uma forma física. Ele deduz que, "Uma vez que o Diabo podia ser tanto um micróbio quanto um anjo caído, como poderia ter um rosto? Não poderia, pois não era um caráter, era apenas uma abstração" (1998, p. 193).

O Diabo na Comédia

Outro aspecto do Diabo que pode ser encontrado tanto nas representações artísticas da Idade Média e Moderna quanto no cinema popular estadunidense é o Diabo como herói cômico. Em *Lúcifer,* Russell atesta que na contramão da teologia oficial e da demonologia que explicitavam um Satã monstruoso e terrível, o folclore e a concepção popular de Satã durante a Idade Média e início da Idade Moderna tratavam o Diabo entre duas instâncias.

> O folclore tendeu a fazer o Diabo ridículo ou impotente, provavelmente de forma a domesticá-lo e aliviar a tensão de medo, por outro lado. Não é nenhuma coincidência que o período no qual o Diabo estava horrivelmente presente – durante a "caça às bruxas" do século XV ao século XVII – seja o período no qual ele geralmente apareceu em cena como um palhaço. Por causa da natureza contraditória dessas tradições, a opinião popular sobre o Diabo oscilou entre vê-lo como um senhor terrível e vê-lo como um idiota (2003, p. 59-60).

Esse duplo aspecto satânico pode ser apreciado no filme *As bruxas de Eastwick,* o personagem interpretado por Jack Nicholson, Daryl Van Horne, é mostrado como ambos. Em *Endiabrado,* a maioria das ações diabólicas é realizada para serem cômicas. Segundo Russell[22], *"The Devil could be a silly prankster, playing marbles in church or moving the pews about"* (1984, p. 76). Essa confrontação entre o lado obscuro de Satã e o papel cômico que lhe fora atribuído pelo folclore resulta de uma nova abordagem de sua significação

> O Diabo ficou mais ridículo e cômico nos sermões, na arte, no modelo e na literatura popular do fim do século XIII, talvez um resultado lógico da redução da significação teológica dele enquanto aumentando o seu senso de imediação (2003, p. 155).

Diversos filmes retrataram o Diabo em seu aspecto cômico e pitoresco. Entre eles podemos citar *Little Nick – um diabo diferente* e *O céu continua esperando*[23].

---

[22] Novamente necessitamos recorrer ao texto original, pois a tradução para *"playing marbles"* (brincando com bolas de gude) foi traduzida da seguinte maneira: "O Diabo poderia ser um farsante tolo, colocando os mármores ou mudando os bancos da igreja" (RUSSELL, 2003, p. 71)

[23] *Oh, God! You Devil.* Dirigido por Paul Bogart. 97 min. Warner Bro's. Digital Video Disc.

Temas faustianos

A lenda de Fausto também tem suas raízes na Idade Média. Essa temática é constante nas produções hollywoodianas. De acordo com Russell, “A idéia de pacto formal remonta a uma história sobre São Basil circulada por São Jerônimo no século V e até mesmo a história mais influente de Teófilo de Cilicia que data do século VI” (2003, p. 76).

O desejo pelo inacessível, a ambição e a cobiça humana, os anseios cerceados e reprimidos, a vontade de poder, todas essas características são propícias para a firmação do pacto com o Diabo.

Em *O advogado do Diabo* essas características são encontradas no personagem do advogado Kevin Lomax interpretado por Keanu Reeves. Sua oratória e capacidade de manipular a verdade são suficientes para que ele seja um alvo a ser tentado pelo Diabo, interpretado por Al Pacino na figura de John Milton.

Porém, ao aceitar trabalhar para Milton, Lomax tem sua vida modificada devido ao seu novo emprego. Efeitos colaterais que o pacto satânico provoca deliberadamente.

Nos instantes finais d’*O advogado do Diabo,* Kevin Lomax é, no final de tudo, salvo pelo amor, sua sagacidade é inútil contra o Diabo. No fim do filme, a ordem é restaurada devido à decisão feita pela utilização do livre-arbítrio de Kevin. Porém, as eternas tentações do Diabo aparecem novamente, desta vez Satã aparece como um jornalista que promete fazer o advogado famoso por seus bons atos em relação aos novos casos defendidos.

Considerações finais

As transformações do imaginário sobre as concepções acerca de Satã sempre refletiram as mudanças impostas pelo processo histórico.

Desde a primeira aparição do Diabo nas religiões, a partir do Masdeísmo articulado por Zaratustra, passando pelo desenvolvimento da religião Israelita e das seitas-religiões dos essênios e cananeus no Oriente Médio, culminando no advento do Cristianismo e de sua instituição como religião oficial após o decreto do Imperador Constantino em 325 d.C. o Diabo sempre esteve presente no âmago das angústias do homem. A princípio como justificativa para a presença do mal no mundo, posteriormente como expiação, e depois como fator de regulação das sociedades.

Assim como a Igreja medieval mudou, as concepções sobre Satã mudaram junto com ela. O Diabo deixou de ser representado como um homem nu envolto nas trevas de sua falta perante Deus, para um ser bestial com propriedades animalescas ou uma criatura intensamente colorida que carrega um forcado, para uma entidade abstrata desprovida de forma física. Diante da diversidade pictórica encontrada nas representações de Satã desde a Idade Média até a contemporaneidade, Link, ao concluir sua obra, asserta que

> Nenhuma outra criatura nas artes com uma história tão longa é assim vazia de significado intrínseco. Nenhum outro sinal ou suposto símbolo é tão insípido. E se a aparência do Diabo quase sempre foi determinada pelo costume trajada para personificá-lo, isto é adequado: o Diabo é apenas um costume, mesmo que se tenha tornado inseparável da pele daqueles que o usam (1998, p. 205).

Para muitos cristãos, ambos Protestantes ou Católicos, o Diabo é significante. No entanto, durante o devir histórico, a variedade de concepções e representações sobre sua figura exerceu um esvaziamento de seu significado. Link atesta que durante os séculos VI ao XV, nos quais Igreja comissionava artistas a realizarem as obras de arte Cristã, incluindo as ilustrações sobre o Diabo, a arte cristã possuía uma função: “(ela) fora a mensagem e o veículo de comunicação com as massas iletradas” (1998, p. 49). Embora o fato de nos dias de hoje os estadunidenses sejam alfabetizados, a ampla acessibilidade aos filmes faz com que eles sejam um dos meios culturais mais disponíveis

para as massas. Muitos americanos assistem televisão e vão ao cinema mais do que eles leiam ou vejam arte, portanto, o que eles vêem nas telas tem a possibilidade de se tornar a única representação visual que eles têm do Diabo.

As metamorfoses de Satã sempre acompanharam o ritmo das mudanças das sociedades européias e, posteriormente, da sociedade americana, porém, esta última contribuiu com sua percepção individualizada das primeiras. No caso dos EUA, a discussão a respeito do Diabo necessita um olhar mais atento do observador.

De acordo com os estudos de sociologia da religião realizados nos EUA no fim dos anos 60 do século XX, a hipótese mais comumente aceita pelos sociólogos era que os EUA estavam rapidamente se secularizando. Essa visão geral está sendo reexaminada por estudos recentes (STARK, 2000), mas a idéia inicial ainda pode ser aplicada para as representações do Diabo no cinema estadunidense. Berger enfatiza que

> Provavelmente pela primeira vez na história, as legitimações religiosas do mundo perderam sua plausibilidade não apenas para uns poucos intelectuais e outros indivíduos marginais, mas para amplas massas de sociedade inteiras (1985, p. 137).

Berger estava falando em termos da presença da religião como um todo na sociedade, porém em ele reviu suas conclusões anos mais tarde.

> *My point is that the assumption that we live in a secularized world is false. The world today, (…) is as furiously religious as it ever was, and in some places more than ever. This means that a role body of literature by historians and social scientists loosely labeled "secularization theory" is essentially mistaken* (BERGER, 1999, p. 2).

No entanto, a incorporação do Diabo na cultura popular estadunidense tem se esforçado em diminuir seu *status* como a suprema fonte do mal porque quando Satã é representado nas telas, sua imagem pode ser descartada como falsa. Satã nunca se tornará secularizado, pois sua existência é baseada na religião, mas a possibilidade de que sua incorporação na cultura popular estadunidense tenha enfraquecido as terríveis qualidades diabólicas tal qual era atribuída a ele pela Igreja medieval. Sem levar em consideração a representação oferecida.

O Diabo e o que ele significa pode se tornar insignificante para as pessoas devido às diversas interpretações dele no cinema. Na maioria dos filmes sobre Satã, o Diabo não é proposto como uma força particularmente assustadora na cultura estadunidense. As representações de Satã mais tenebrosas são percebidas quando ele é retratado como uma entidade abstrata. A idéia de Satã possuindo um corpo humano ou sendo uma presença despercebida é intrinsecamente mais assustadora que o Diabo que se personifica, mas na maioria dos filmes nos quais o Diabo não possui forma física, ele ainda é mostrado como facilmente dominado, pois ele está possuindo humanos. Além do mais, um diabo que se manifesta na forma humana, ou mesmo numa figura bestial, pode ser morto e descartado, e, por outro lado, um diabo cômico nunca é assustador. Fora isso, quando a temática se torna repetitiva para a audiência, ela se torna comum, banal e menos significante para o público. O mesmo argumento se aplica em relação à violência, sexo e profanação nos filmes. Se as pessoas vêem repetidamente as representações do Diabo nos filmes, a figura satânica também se torna menos importante ou menos apavorante aos olhos do público.

Ariès assegura que nas últimas décadas do século XX, o ocidente cristão está passando por transformações que proporcionaram uma "*complete disappearance of hell. Even those Who believe in the Devil limit his power to this world and do not believe in eternal damnation"* (1981, p. 576). As representações de Satã no cinema estadunidense contribuíram para ajudar a desenvolver e intensificar a perda de poder do Diabo. Satã raramente ganha, e ele é mostrado como relativamente fácil de se enfrentar. O retrato do Diabo nessa maneira diminui seu poder dentro do sistema da religião. Muitos cristãos provavelmente discordariam das representações que ilustram o Diabo como um ser que é facilmente derrotado. No final das contas, eles poderiam concordar que o Diabo não venceria a luta pela humanidade, mas contestariam que o poder de Satã não pode ser subestimado como ocorre no cinema hollywoodiano. Se as pessoas acreditassem nas representações do Diabo freqüentemente apresentadas nos filmes, ele se tornaria uma entidade menos assustadora. A partir desta constatação, não há por que se preocupar, pois sempre haverá um padre católico para realizar um exorcismo ou um Arnold Schwarzenegger para salvar a humanidade do desastre supremo. E se Satã

tiver senso de humor e se parecer como Elizabeth Hurley, a pergunta que fica é: por que não ir para o inferno?

A necessidade de compreendermos a permanência do Diabo na sociedade contemporânea reside no fato deste ter sido transformado numa mercadoria possível de ser adquirida e utilizada nas sociedades que compartilham de uma cultura do consumismo, com o objetivo de entreter seus consumidores. Deste modo, insere-se a questão de compreendermos sociologicamente o papel do processo de secularização do ocidente e da Indústria Cultural como fatores constitutivos e construtores da mentalidade, imaginário e ideologia do homem e das sociedades dos séculos XX e XXI.

Por meio do imaginário existente na sociedade ocidental – tanto culto como popular –, a figura do Diabo foi representada de diversas maneiras pela arte. Mediante o devir social e histórico, as representações sobre a figura do Diabo passaram a evidenciar um Diabo proteiforme com poderes incríveis, anunciando que o fim do mundo estava por vir e refletindo a atmosfera que revestia as noções inculcadas de danação e salvação. Essa mentalidade propiciou o surgimento de diversas obras de arte que denotavam as características da sociedade medieval e renascentista, ou seja, o poder da Igreja católica, a existência do medo da morte por causa da questão do Diabo e do inferno e a crença das populações em superstições e em elementos sobrenaturais.

Com o devir histórico essa mentalidade obscurantista e religiosa passou a ser confrontada pelo nascimento da filosofia e da ciência moderna, tendo como base o racionalismo técnico-científico do Renascimento. O surgimento dessa nova maneira de encarar o mundo refletiu no processo de desencantamento da sociedade européia e na releitura dos artistas sobre o mito do Diabo, porém, ao populacho a permanência das crenças ainda era presente e atuante.

Influenciados pelo espírito crítico e científico do Esclarecimento os artistas românticos escreveram obras que evidenciavam que os homens e o Diabo se aproximaram. Os românticos demonstraram que o Diabo nada mais era do que o reflexo das paixões e dos vícios humanos que se encontravam reprimidos pela religião e pela sociedade. Vestiram-no com os trajes de um

burguês, tal qual a época se afigurava. Sua figura sofria com as metamorfoses da sociedade capitalista que se fortalecia com os ideais liberais pós-esclarecimento e com a crescente secularização da sociedade européia, cujos reflexos já se faziam sentir desde o século XVII e que contribuíram para a periferização da religião cristã nos séculos XIX e XX.

No século XX, a evolução da figura mítica do Diabo deparou-se com a apropriação de suas características pelo capitalismo por meio da ação da Indústria Cultural. Sua figura metamorfoseou-se em mercadoria, suas características iniciais (medo/repressão) passaram a ser utilizadas para fins comerciais pela indústria do entretenimento. O Diabo no século XX não mais era encarado como uma ameaça terrível à vida e sim como mais uma possibilidade de gozo das sociedades e culturas contemporâneas.

Portanto, a figura do Diabo que é conhecida atualmente é uma sombra ofuscada daquela figura terrível e constante do imaginário medieval e renascentista dos séculos XIV-XV. A Indústria Cultural se apropriou de seus elementos grotescos que mexiam com o imaginário e os transformou em motivo de diversão e riso, levando a sociedade atual a consumir um produto padronizado e destituído de sua real função religiosa.

Se no século XIX, como já dizia Baudelaire, a maior astúcia do Diabo é sua tentativa de nos convencer que ele não existe, no século XX, pelo contrário e longe do fervor neopentecostal, Satã desejaria muito retomar sua credibilidade novamente, pois sua figura encontra-se oca e vazia entre os ruídos que envolvem a percepção de sua majestade infernal. A indústria cultural se apropriou de sua imagem, desfocou-o de sua verdadeira significação e anulou sua quintessência. Porém, mesmo com sua imagem deturpada, Satã ainda permanece para as sociedades ocidentais como um símbolo do mal. Ele preenche a lacuna moral na qual os homens necessitam encontrar refúgio para sua própria malignidade. Em todos os atos de irracionalidade humana cometidos, lá estará Satã entre os culpados.

Referências bibliográficas:

A Bíblia Sagrada/Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ADORNO, T.; MORIN, E. **La industria cultural**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1967.

ADORNO, T. **A Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. **The Culture Industry**. London: Routledge Classics, 2001.

_____. **Minima moralia**. São Paulo: Ática, 1993.

_____. "A Indústria Cultural" In: COHN, G. (org.) **Comunicação e Indústria Cultural.** São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1971.

ALIGHIERI, D. **A divina comédia**. São Paulo: Cultrix, 1994.

ALMEIDA, M. R. H. **A secularização do ocidente:** o declínio e o reavivamento da religião na modernidade e seus reflexos no Brasil. 2003. 124 f. Dissertação (mestrado em Ciências da Religião) – Faculdade de Filosofia e Ciências da Religião, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo.

ANDERSON, P. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ARIÈS, P. **The Hour of Our Death**. New York: Alfred A. Knopf, 1981.

BAKHTIN, M. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo-Brasília: Hucitec-Edunb, 1993.

BARBOSA, L. **Sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. (Ciências Sociais passo-a-passo; 49).

BAUDELAIRE, C. **As flores do Mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDRILLARD, J. **A transparência do mal:** ensaios sobre fenômenos extremos. Campinas: Papirus, 1990.

_____. **A sociedade de consumo.** Lisboa: Edições 70, 1979.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Brasiliense: 1994. – (Obras escolhidas; v. 1).

BERGER, P. L. **O dossel sagrado:** elementos para uma teoria sociológica da religião. São Paulo: Paulus, 1985.

_____. (Ed.). **The desecularization of the world**: resurgent religion and world politics. Grand Rapids: Eerdmans Publishing Company, 1999.

BLAKE, W. **Matrimônio do céu e do inferno**. São Paulo: Madras, 2004.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRUNEL, P. (org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BURCKHARDT, J. **La cultura del renacimento en Italia**. Barcelona: Iberia, 1959.

BURKE, P. **Cultura popular na Idade Média**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, H. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CARDOSO, C. F.; MALERBA, J. (orgs.). **Representações. Contribuições a um debate transdisciplinar**. Campinas: Papirus, 2000

CARUS, P. **History of the devil and the Idea of evil**. New York: s. n., 1969.

CAZOTTE, J. **O diabo enamorado**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

CHAUÍ, M. Sobre o medo. In: NOVAES, A. (Coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CERVANTES, F. **El diablo en el nuevo mundo**. Barcelona : Herder, 1996.

CHARBONNEAU-LASSAY, L. **Le bestiaire du Christ**. Bruges: Descleé de Brouwer, 1940.

CHARTIER, R. **História cultural entre práticas e representações**. Lisboa, Difel, 1988.

_____. O Mundo como Representação. **Estudos Avançados**. São Paulo, v.11, nº5, p.173-91, 1991.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANDT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural***:* cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **O que é indústria cultural***.* São Paulo: Brasiliense, 1995.

COHN, G. (org.) **Comunicação e Indústria Cultural***.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

COHN, N. R. C. **Los demonios familiares de Europa***.* Madrid: Alianza, 1980.

COLLIN DE PLANCY, J. **Dicionário infernal***.* Lisboa: Cavalo de Ferro, 2003.

COUSTÉ, A. **Biografia do Diabo**. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1996.

CUENO, M. **American Exorcism:** Expelling Demons in the Land of Plenty. New York: Doubleday, 2001.

CRISTIANI, M. A. **Presencia de Satán en el mundo moderno***.* Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1962.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo***:* comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.

DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente (1300-1800):** uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Mil anos de felicidade:** uma história do paraíso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **O pecado e o medo:** A culpabilização no Ocidente (séculos XIII-XVIII). Bauru/ São Paulo: Edusc/ Imprensa Oficial, 2003. 2 Vol.

DONAVAN, F. **Historia de la brujeria***.* Madrid: Alianza, 1988.

DOSTOIEVSKI, F. **Os irmãos Karamazov***.* São Paulo: Martin Claret, 2003.

DUARTE, R. **Teoria crítica da indústria cultural***.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. **Adorno/Horkheimer & A Dialética do Esclarecimento***.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. (Filosofia passo-a-passo; 4).

DUBY, G. **O tempo das catedrais:** a arte e a sociedade 980-1420. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

_____. **Ano 1000 ano 2000:** na pista de nossos medos. São Paulo: Editora da Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 1999. (Prismas).

DURANT, G. **Imaginação simbólica.** São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1988.

_____. **O imaginário:** ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1988.

_____. **Campos do imaginário***.* Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução a arquitipologia geral. Lisboa: Estampa, 1989.

DRURY, N. **Magic and witchcraft:** from shamanism to the technopagans. London: Thames & Hudson, 2003.

ECO, U. **Arte e beleza na estética medieval***.* Rio de Janeiro: Globo, 1989.

_____. **História da beleza.** São Paulo: Record, 2004.

_____. **História da feiúra.** São Paulo: Record, 2007.

_____. **Apocalípticos e integrados***.* São Paulo: Perspectiva, 1976.

ELIADE, M. **Mefistófeles y el andrógino***.* Madrid: Ediciones Guadarama, 1969.

_____. **Imagens, símbolos e sinais***.* Ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Tratado de história das religiões***.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **História das crenças e das idéias religiosas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIAS, N. **O processo civilizador***.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. 2 Vol.

FERREIRO, A. (Org.). **The Devil, Heresy and Witchcraft in the Middle Ages***:* essays in honor of Jeffrey Burton Russel. Leyde: Brill, 1998.

FEUERBACH, L. **Preleções sobre a essência da religião.** Campinas: Papirus, 1989.

FINLEY, A. **Demons:** The Devil, possession, and exorcism. London: Vega, 2002.

FLUSSER, V. **A história do Diabo***.* São Paulo: Annablume, 2005.

FONSECA, L. A. Prefácio. In: NOGUEIRA, Carlos R. F. **O Diabo no imaginário cristão.** Bauru: Edusc, 2000.

FREUD, S. Uma neurose demoníaca no século XVII. In: _____. **Obras psicológicas completas:** O ego e o id e outros trabalhos. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996. Edição Standard brasileira v.19 (1923-1925).

GINZBURG, C. **História noturna:** decifrando o sabá. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GIORGI, R. **Angels and demons in art.** Los Angeles, Getty Publications, 2005.

GIVRY, G. **Witchcraft, magic & alchemy**. New York: Bonanza Books, 1971.

GOETHE, J. W. V. **Fausto.** São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1949. (Clássicos Jackson; vol. XV).

GOGARTEN, F. **Destino y esperanzas del mundo moderno**. Madrid: Ediciones Marova, 1971.

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

GRILLET, C. **Le diable dans la littérature au XIXe siècle**. Paris: Desclée de Brouwer, 1935.

HALL, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

HARVEY, D. ***Condição pós-moderna***. São Paulo: Loyola, 1992.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HAZARD, P. **Crise da consciência européia**. Lisboa: Edições Cosmos, 1948.

_____. **O pensamento europeu no século XVIII**. Santa Maria das Lamas/ São Paulo: Editorial Presença, Martins Fontes, 1974. 2 Vol.

HEEβEL, N. Pazuzu. In: **Iconography of Deities and Demons in the Biblical World.** Eletronic pre-publication, 12/2007. Disponível em: <http://www.religionswissenschaft.unizh.ch/idd/prepublications/e_idd_pazuzu.pdf>

Acesso em: 28 de jan. 2008.

HERRICK, J. A. **The making of the new spirituality**: the eclipse of the western religious tradition. Downers Grove: InterVarsity Press, 2003.

HINKELAMMERT, F. J. **Sacrifícios humanos e sociedade ocidental**: Lúcifer e a besta.. São Paulo: Paulus, 1995.

HINNELS, J. A batalha cósmica: Zoroastrismo. In: VV. AA. **As religiões do mundo:** do primitivismo ao século XX. São Paulo: Melhoramentos, 1996.

HOBSBAWM, E. J. **A era das revoluções (1789-1848).** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

HOUTART, F**. Sociologia da religião***.* São Paulo: Ática, 1994.

HUIZINGA, J. **O declínio da Idade Média***.* Lisboa: Ulisseia, s.d.

JAMESON, F. **Pós-modernismo***:* a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **Espaço e imagem:** teorias do Pós-Moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

_____. **As marcas do visível.** Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JANSON, H. W.; JANSON, A. **Introdução à história da arte***.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JÉSUS-MARIE, B. (Ed.). **Satan***.* Paris : Desclée de Brouwer, 1948. (*Les Études carmélitaines*).

KAISER, O. **Isaiah 13-39:** a commentary. London: s. n., 1974

KELLY, H. A. **Satan***:* a biography. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

KLEIN, R. W. **Diablos, demonios y ángeles caídos***.* Buenos Aires: Imaginador, 2004.

KURTZ, L. R., **Gods in the Global Village**: The World's Religions in Sociological Perspective, Pine Forge Press, 2007.

LE GOFF, J. **La civilización del occidente medieval***.* Barcelona: Paidós, 1999.

_____. **O nascimento do Purgatório**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

LE GOFF, J.; SCHMITT, J. C. (Coords.). **Dicionário temático do ocidente medieval***.* Bauru/ São Paulo: Edusc/ Imprensa Oficial, 2003. 2 Vol.

LEHNER, E.; LEHNER, J. (eds.). **Devils, demons and witchcraft***:* 244 illustrations for artists and craftspeople. New York: Dover, s.d.

_____. **Devils, demons, death and damnation***.* New York: Dover, 1971.

LEVACK, B. P. **La caza de brujas en la Europa moderna***.* Madrid: Alianza, 1995.

LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LINK, L. **O diabo**: a máscara sem rosto. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LORENZI, L. **Devils in art**: Florence, from the Middle Ages to Renaissance. Florence: Centro Di, 1997.

LOVEJOY, A. O. **La gran cadena del ser**. Barcelona: Icaria, 1983.

LYOTARD, J. F. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MASON, J. **O Dr. Fausto e seu pacto com o demônio**. O Fausto histórico, o Fausto lendário e o Fausto Literário. Rio de Janeiro: Objetiva, 1989.

MARCUSE, H. **A dimensão estética**. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

MARLOWE, C. **Dr. Faustus**.New York: Dover-Thrift, 1994.

MARRAMAO, G. **Céu e terra**: genealogia da secularização. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

_____. **Poder e secularização**: as categorias do tempo. São Paulo: Editora da Unesp, 1995.

MARTELLI, S. **A religião na sociedade pós-moderna**. São Paulo: Paulinas, 1995.

MARX, K. & ENGELS, F. **Manifesto comunista**. São Paulo, CHED, 1980.

_____. **On religion**. Atlanta, Scholar Press, 1982.

MESSADIÉ, G. **História geral do Diabo:** da Antiguidade à Idade contemporânea. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 2001.

MICHELET, J. **A feiticeira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MILNER, M. **Le diable dans la littérature française**: de Cazotte a Baudelaire (1772-1861). Paris: José Corti, 1960. 2 Vol.

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

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

MINOIS, G. (Org.). **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

MITCHELL, C. P. **The devil on screen:** feature films worldwide, 1913 through 2000. Jefferson: McFarland, 2002.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

MUCHEMBLED, R. **Uma história do Diabo:** séculos XII-XX. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

_____. **Damned:** an illustrated history of the devil. San Francisco: Seuil/Chronicle. 2004.

MURRAY, M. A. **El dios de los brujos.** México, D. F.: Fondo de Cultura Econômica, 1986.

NÉRET, G. **Devils***.* Köln : Taschen, 2003. (Icons).

NIETZSCHE, F. **O anticristo***.* Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

_____. **Ecce homo***.* Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

_____. **El crepúsculo de los dioses***.* Buenos Aires: Ediciones del Mediodía, 1968.

_____. **A gaia ciência***.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOGUEIRA, C. R. F. **O diabo no imaginário cristão.** Bauru: Edusc, 2000.

_____. **Bruxaria e história:** as práticas mágicas no ocidente cristão. Bauru: Edusc, 2004.

ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade***.* São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAGELS, E. **As origens de Satanás***:* um estudo sobre o poder que as forças irracionais exercem na sociedade moderna. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966.

PANOFSKY, E. **Estudos de iconologia***:* temas humanísticos na arte do Renascimento: Lisboa, Estampa, 1986.

_____. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

PAPINI, G. **O Diabo**. Lisboa: Editora Livros do Brasil, 2003.

PIERUCCI, A. F. **O desencantamento do mundo:** todos os passos do conceito em Max Weber. São Paulo: Editora 34, 2003.

PIERUCCI, A. F. (1997a) "Interesses religiosos dos sociólogos da religião" In: **Globalização e religião***.* ORO, Ari Pedro e STEIL, Carlos Alberto (org.), Petrópolis, Ed. Vozes, 1997.

_____. (1997b), “Reencantamento e dessecularização: a propósito do auto-engano em sociologia da religião”. **Novos Estudos Cebrap**, 49, nov. 1997.

_____. “Secularização em Max Weber. Da contemporânea serventia de voltarmos a acessar aquele velho sentido”. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 13, nº 37, São Paulo, ANPOCS, junho de 1998.

PIRENNE, H. **História econômica e social da Idade Média**. São Paulo: Mestre Jou, 1968.

_____. **Las ciudades medievales**. Buenos Aires, Ediciones 3, 1962.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

PUNTER, D. **The literature of terror**: the modern gothic. London: Longman, 1996. Vol. 2.

RENOU, L. **O hinduísmo.** Lisboa, Europa-América, 1981.

RIBEIRO, M. M. **Exorcistas e demônios**: demonologia e exorcismos no mundo luso-brasileiro. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

ROBERTSON, A. H. Prefácio ao Paraíso Perdido de John Milton. In: MILTON, J. **Paraíso perdido**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ROCHLITZ, R. **O desencantamento da arte**: a filosofia de Walter Benjamin. Bauru: Edusc, 2003.

ROSSI, P. **O nascimento da ciência moderna na Europa**. Bauru: EDUSC, 2001.

ROUANET, S. P. **Mal-estar na modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ROUSSEL, B. ; VOGLER, B. Reforma. In: BURGUIÈRE, A. (Org.). **Dicionário das Ciências Históricas**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993.

RÜDIGER, F. A escola de Frankfurt e a trajetória da crítica à Indústria Cultural. In: **Estudos de Sociologia**. Araraquara, ano 3, n. 4, p. 17-30, 1998.

_____. **Comunicação e teoria crítica da sociedade**: fundamentos da crítica à indústria cultural em Adorno. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

RUDWIN, M. **Satan et le satanisme dans louvre de Victor Hugo**. Paris : Les Belles Lettres, 1926.

_____. **Romantisme et satanisme**. Paris : s. n.,1927.

_____. **The devil in the legend and litterature**. New York: AMS Press, 1980.

RUSSELL, J. B. **Witchcraft in the Middle Ages.** Ithaca: Cornell University Press, 1972.

_____. **Lucifer:** The Devil in the Middle Ages. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

_____. **Satanás:** La primitiva tradicíon cristiana. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____. **Mephistopheles:** The devil in the Modern World. Ithaca/ London: Cornell UP, 1990.

_____. **O diabo:** as percepções do mal da Antiguidade ao cristianismo primitivo. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

_____. **Prince of darkness:** radical evil and the power of good in history. New York: Cornell University Press, 1992.

_____. **Lúcifer:** o diabo na Idade Média*.* São Paulo: Madras, 2003.

SALLMANN, J.M. **As bruxas:** noivas de Satã. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

SCHRECK, N. **The satanic screen:** an illustrated history of the devil in cinema 1896-1999. New York: Creation Books, 2001. (Creation Cinema Collection, Volume 17)

SCOT, R. **The discoverie of witchcraft***.* New York: Dover, 1989.

SEIGNOLLE, C. **Evangelios del Diablo***.* Barcelona: Editorial Crítica, 1990.

SILVA, C. E. L. "Indústria Cultural e Cultura Brasileira: pela utilização do conceito de Hegemonia Cultural" In: SILVEIRA, E. **Encontros com a Civilização Brasileira.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, V. 25, p. 171.

SOB A SOMBRA DO DIABO. Revista História Viva – Grandes Temas. Edição Especial Temática n, 12, São Paulo: Duetto Editorial, 2006.

SOUZA, L. M. **O diabo e a terra de Santa Cruz***:* feitiçaria e religiosidade popular no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Inferno atlântico***:* demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SUMMERS, M. (Ed.).**The malleus maleficarum***.* New York: Dover, 1971.

STANFORD, P. **O Diabo:** uma biografia. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

STARK, R., FLUKE, R.. **Acts of Faiths**. Berkeley: University of California Press, 2000.

SOUZA, J. (org.) **A atualidade de Max Weber***.* Brasília, Edunb, 2000.

TORRES, J. La edad media: el romanico; la monodia. In: ALVAREZ, L; GALLEGO, A; TORRES, J. **Musica y sociedad**. Madrid: Real Musical, 1997.

_____. El Renacimiento pleno. Italia. In: ALVAREZ, L; GALLEGO, A; TORRES, J. **Musica y sociedad**. Madrid: Real Musical, 1997.

_____. Los albores del Renacimiento. In: ALVAREZ, L; GALLEGO, A; TORRES, J. **Musica y sociedad**. Madrid: Real Musical, 1997.

TOURAINE, A. **Crítica da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

TARNAS, R. **A epopéia do pensamento ocidental**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

THOMAS, K. **A religião e o declínio da magia**: crenças populares na Inglaterra: séculos XVI e XVII. São Paulo: Companhia. das Letras, 1991.

VARAZZE, J. **Legenda Áurea:** Vida de Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VÉDRINE, H. **As filosofias do renascimento**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1974.

VERGOTE, A. **Modernidade e cristianismo:** interrogações e críticas recíprocas. São Paulo: Loyola, 2002.

VILLENEUVE, R. **Dictionnaire du Diable**. Paris: Bordas, 1989.

_____. **La Beauté du diable**. Paris: Pierre Bordas e fils, 1994.

VOVELLE, M. **Ideologias e mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

WARD, L.; STEEDS, W. **Demonios:** vision del Diablo en el arte. Madrid: Edilupa Ediciones, 2007.

WEBER, M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo-Brasília: Edunb-Pioneira, 1981.

_____. A ciência como vocação. In: _____. **Metodologia das Ciências Sociais, parte 2**. São Paulo: Cortez Editora, 1992.

_____. **Economia e sociedade**. Brasília, DF.: Edunb, 1991. (Vol. I).

WEDECK, H. E. **Treasury of witchcraft**. New York: Philosophical Library, 1961.