

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

FELIPE DO MONTE GUERRA

**O DIABO TAMBÉM É BRASILEIRO:
A Figura de Satanás no Cinema Nacional**

**São Paulo
2011**

FELIPE DO MONTE GUERRA

**O DIABO TAMBÉM É BRASILEIRO:
A Figura de Satanás no Cinema Nacional**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

**São Paulo
2011**

FELIPE DO MONTE GUERRA

**O DIABO TAMBÉM É BRASILEIRO:
A Figura de Satanás no Cinema Nacional**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

Aprovado em ____/____/____

Prof. Dr. Rogério Ferraraz

Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa

Prof. Dr. Lucio dos Reis Piedade

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa é o resultado de um trabalho de dois anos. Várias pessoas participaram direta ou indiretamente deste processo, e por isso gostaria de agradecê-las. Inicialmente, agradeço aos que contribuíram diretamente para a sua realização: à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos para realização do Mestrado; e ao Prof. Dr. Rogério Ferraraz, por ter acolhido esta pesquisa no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, além de ter ajudado, como orientador, a direcionar o foco da pesquisa. Também agradeço aos professores que compuseram a banca – os membros titulares Prof. Dr. Nuno Cesar Abreu e Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa, e o convidado especial Prof. Dr. Lúcio dos Reis Piedade –, e a todos os professores do Mestrado em Comunicação da Anhembi Morumbi, pela bagagem de conhecimento que compartilharam comigo. Não posso esquecer de agradecer às pessoas que participaram de forma indireta do processo: aos meus pais, Celso Luiz e Neusa Guerra, pelo apoio e incentivo quando decidi encarar o desafio do Mestrado longe da minha pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul; aos meus irmãos Diego e Rodrigo; à amiga Simone Cristina da Silva, que acompanhou a pesquisa ao meu lado e inclusive testemunhou meu “desespero” na reta final; e a todos os demais amigos e colegas que estiveram sempre por perto. A todos, os meus mais sinceros agradecimentos.

"O Diabo não existe, é uma invenção de nossa raça maligna. Os homens o inventaram para justificar suas torpezas. (...) Acredite em mim. Como somos uns trapaceiros, tínhamos necessidade de simular e imaginar algo que fosse pior do que a gente, como o Diabo."

(Maximo Gorki)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a imagem do Diabo em 18 filmes de longa-metragem brasileiros, de diferentes períodos, para descobrir como o personagem é representado em nosso cinema. Os filmes, realizados entre 1967 e 2009, apresentam um variado painel de visões e versões do que seria a figura do Diabo. Produzidos num período de 40 anos, registram principalmente as mudanças no imaginário existente sobre o personagem, muitas vezes agregando elementos do folclore nacional. A proposta é tentar identificar se existe um padrão brasileiro de representação do Diabo no cinema, através da análise fílmica dessas produções. São observados os elementos em comum entre estas diversas representações, comparando-os, posteriormente, ao que se considera uma “iconografia popular” do Diabo, construída, através dos séculos, por diferentes artistas em diferentes mídias.

Palavras-chave: Cinema brasileiro – Cinema fantástico – Análise fílmica – Representação – Diabo.

ABSTRACT

This dissertation is going to analyze the representation of the Devil in 18 Brazilian film, of different periods, to study how the character is represented in Brazilian cinema. The movies, produced between 1967 and 2009, represent a comprehensive panel of visions and versions of the Devil's figure. Produced in a period of 40 years, they show the changes in the imaginary about this character, sometimes with elements of the national folklore. The proposal is try to identify if exists a Brazilian type of Devil's representation in this movies, maybe a "Brazilian way" of representation, through the movie analysis of those titles. The dissertation will observe the elements in common between the different representations and compared to a "popular iconography" of the Devil, built, through the centuries, by different artists in different medias.

Key-words: Brazilian movies – Fantastic cinema – Movie analysis – Representation – Devil.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - O xamã de Les Trois-Frères (esq.) e o cartaz de cinema do curta de Méliès.....	14
Fig. 2 - Pintura representando o deus Pã, cuja forma inspirou o visual de Satã.....	27
Fig. 3 - O deus egípcio Bes também teria inspirado a forma do Diabo.....	29
Fig. 4 - Anjos fazem o trabalho do Diabo em mosaico italiano do século XII.....	31
Fig. 5 - Rafael pintou Satã como anjo no combate com São Miguel, em 1518.....	30
Fig. 6 - O Diabo monstruoso na tela dos Irmãos Limbourg (1415).....	31
Fig. 7 - A “Pesagem das Almas” nas catedrais de Autun (esq.) e Bourges.....	37
Fig. 8 - Os demônios “humanizados” de Michelangelo.....	38
Fig. 9 - Mesmo artista, Diabos diferentes: afrescos de Giotto na Capela de Arena.....	39
Fig. 10 - A interpretação de Doré para os Diabos de Milton (esq.) e Dante.....	41
Fig. 11 - Esqueleto assusta um dos visitantes da “Mansão do Diabo” no filme de Méliès.....	45
Fig. 12 - O Diabo com chifrinhos (Osgood Perkins) em “Puritan Passions”.....	47
Fig. 13 - O cartaz de cinema e a sombra das asas do Diabo em “Sorrows of Satan”.....	48
Fig. 14 - Um Diabo mais discreto (no centro) em “Blade af Satans Bog”.....	49
Fig. 15 - Ritual satânico com a presença do Diabo em “Häxan”.....	50
Fig. 16 - A maligna influência do Diabo cobre a cidade em “Fausto”.....	51
Fig. 17 - O Diabo apareceu contra a vontade do diretor em “Night of the Demon”.....	52
Fig. 18 - Pôsteres de cinema dos filmes da “grande trilogia sobre Satã”.....	51
Fig. 19 - Um nada amoroso encontro entre mãe e filho em “O Bebê de Rosemary”.....	55
Fig. 20 - “O Exorcista”: a possessão demoníaca através da maquiagem.....	57
Fig. 21 - Pôsteres de algumas das “imitações estrangeiras” de O Exorcista.....	59
Fig. 22 - O olhar do Anticristo Damien em “A Profecia”.....	60
Fig. 23 - Jack Nicholson (esq.) e Robert De Niro interpretaram o Diabo em 1987.....	62
Fig. 24 - Al Pacino interpreta Satã em “O Advogado do Diabo”.....	60
Fig. 25 - Possessões modernas: “O Exorcismo de Emily Rose” (esq.) e “O Último Exorcismo”.....	61
Fig. 26 - Capas do gibi do Zé do Caixão e página da adaptação de “Noite Negra” (dir.).....	70
Fig. 27 - As várias faces do Diabo: roqueiro-hippie, peão, padre e dançarino de discoteca.....	77
Fig. 28 - O Diabo, ainda vestido de preto, fala ao povo: ele só quer ser amado.....	82
Fig. 29 - Humanizando Satã: de roupão, falando com Deus, e de terno branco, como político.....	85
Fig. 30 - Cartazes das versões de “Auto da Compadecida” feitas em 1969, 1987 e 2000.....	90
Fig. 31 - O julgamento de “A Compadecida” acontece no sertão e evoca a cultura nordestina.....	91
Fig. 32 - O Encourado com a máscara (esq.) e sem ela (dir.): coronelismo também no inferno.....	93
Fig. 33 - Inspiração no Diabo? Desenho do Pombero (esq.) e sua representação no filme.....	96
Fig. 34 - Estupros satânicos: <i>Embrujada</i> (acima) e <i>O Bebê de Rosemary</i> (abaixo).....	98
Fig. 35 - Zé do Caixão no inferno: o Diabo brasileiro.....	101
Fig. 36 - “Exorcismo Negro”: a possuída Wilma em pleno êxtase sexual.....	102
Fig. 37 - Ritual satânico da bruxa com divindades do candomblé.....	100
Fig. 38 - “Jeca Contra o Capeta”: a viúva vista como o Diabo e a “possessão” da esposa.....	106
Fig. 39 - “Seduzidas pelo Demônio”: possuído grunhe, tem convulsões e visões do Diabo.....	108
Fig. 40 - Possuídos levitam em “O Exorcista” (esq.) e “Seduzidas pelo Demônio”.....	110
Fig. 41 - Mazaropi volta a enfrentar o Diabo, dessa vez num inferno mambembe.....	112
Fig. 42 - Raul Cortez como o Diabo: uma mistura do Encourado com o Satanás “tradicional”.....	117
Fig. 43 - Encarnações do demônio: traficante, mendigo, velhinha e o próprio Satã.....	121
Fig. 44 - Cebolinha e Cascão enfrentam os demônios da Gruta do Diabo.....	124
Fig. 45 - Vermelhinho: o Diabo com a tradicional cor vermelha.....	125
Fig. 46 - Capa de DVD importado: “Super Xuxa Contra Satã”.....	127
Fig. 47 - Guilherme Karan como Baixo Astral: um Diabo com visual original.....	128
Fig. 48 - Xuxa (esq.) má e “enfeitada” graças à influência negativa do Baixo Astral.....	129
Fig. 49 - O Diabo surge para João Grilo; no fundo, vê-se as torturas do inferno.....	134
Fig. 50 - Furioso com as provocações de João Grilo, o Diabo revela sua verdadeira face.....	135
Fig. 51 - O Diabo imita o rosto de Jesus na versão de Guel Arraes: “macaco de Deus”.....	136

Fig. 52 - O Diabo ganha as feições femininas de Ingra Liberato.....	139
Fig. 53 - O Diabo humanizado de José Dumont encontra Jesus no deserto	143
Fig. 54 - Entre Jesus e Judas, o responsável pela traição do apóstolo	145
Fig. 55 - Caricatura de Satã: Helder Vasconcellos fazendo graça	147
Fig. 56 - O Diabo bom de briga pega Ojuara de jeito em seu segundo confronto	149
Fig. 57 - Satã novamente em forma feminina, agora como Exu.....	151
Fig. 58 - Uma das visões demoníacas para justificar a psicopatia de Francisco	155
Fig. 59 - Convulsões, visões do Diabo e fúria homicida: o Maníaco do Parque parece possuído.....	157
Fig. 60 - Cartazes de filmes sobre o Diabo que não foram encontrados para esta pesquisa.....	158

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 - O DIABO NA CULTURA E NA ARTE OCIDENTAL	19
2 - O DIABO NAS TELAS DO MUNDO.....	44
3 - O DIABO NO CINEMA BRASILEIRO	66
3.1 - Trilogia de Terror (1967)	70
3.2 - Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-Traz (1967).....	78
3.3 - A Compadecida (1969)	85
3.4 - Mulher Pecado/Embrujada (1972)	93
3.5 - Exorcismo Negro (1974)	99
3.6 - Jeca Contra o Capeta (1975).....	104
3.7 - Seduzidas pelo Demônio (1977).....	107
3.8 - Jecão, Um Fofoqueiro no Céu (1977)	111
3.9 - Os Trapalhões no Auto da Compadecida (1987)	114
3.10 - Filme Demência (1987).....	118
3.11 - Mônica e a Sereia do Rio (1987)	123
3.12 - Super Xuxa Contra o Baixo Astral (1988)	126
3.13 - O Auto da Compadecida (1999)	131
3.14 - 3 Histórias da Bahia (2001).....	137
3.15 - Maria, Mãe do Filho de Deus (2003).....	141
3.16 - O Homem que Desafiou o Diabo (2007)	146
3.17 - O Fim da Picada (2008).....	150
3.18 - O Maníaco do Parque (2009).....	153
3.19 - Filmes não-localizados ou considerados perdidos	158
CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	168
REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS.....	173

INTRODUÇÃO

*Eu sou aquele Gênio que nega e que destrói!
E o faço com razão; a obra da Criação
Caminha com vagar para a destruição.
Seria bem melhor se nada fosse criado.
Por isso, tudo aquilo a que chamas pecado,
Ou também destruição, ou simplesmente Mal
Constitui meu elemento eleito e natural.*
(GOETHE, 1995, p. 68-69)

As paredes da Caverna de Les Trois-Frères, na França, são uma galeria de pinturas rupestres que datam de até 50.000 anos antes de Cristo. Entre estas imagens, está aquela que ficou conhecida como “O Xamã de Les Trois-Frères”: a figura de um homem levando na cabeça um crânio de cervo, o que dá ao personagem a aparência de ter chifres.

Milhares de anos depois, na França do final do século XIX, os irmãos Lumière fizeram a primeira apresentação oficial de um invento revolucionário, o cinematógrafo, no ano de 1895. Em seguida, um ex-mágico chamado Georges Mèlies começou a divertir o público com o mesmo invento, mas já adicionando aos seus pequenos filmes uma série de trucagens e efeitos visuais.

E assim, apenas um ano após a apresentação do cinematógrafo, Méliès lançava o filme *La Manoir du Diable* (em português, *A Mansão do Diabo*), em que Satã (interpretado pelo próprio diretor) aparecia em cena para assombrar dois homens em uma velha mansão.

Um intervalo de milhares de anos separa os dois eventos. Mas tanto os homens primitivos como o pioneiro cineasta francês tentaram representar, com a mídia que tinham ao seu alcance (a pintura rupestre e o cinematógrafo), uma figura para o Mal.

É bastante improvável que a pintura na Caverna de Les Trois-Frères seja uma representação convencional do Diabo como aquela que ficou imortalizada principalmente a partir do Cristianismo. Para historiadores que já a estudaram, a figura com chifres nem mesmo representa um demônio, mas sim um feiticeiro, um xamã. Ainda assim, a pintura revela que nossos antepassados

já temiam uma encarnação do Mal, talvez um antepassado pré-histórico do Diabo:

(...) parece mesmo evidente que se trata de um bruxo (ou melhor, de seu antepassado litúrgico), tanto pela vestimenta como pelo quase inacessível lugar em que se encontra, local que não podia servir de habitação comum, e sim ponto de reunião para algum tipo de culto regular. A presença de tal exorcista fala, por omissão, da presença do Inimigo. Qualquer que fosse a sua representação – e é provável que não tivesse nenhuma –, a evidência do Mal acompanhou o nascimento da consciência em nossos primeiros pais. (COUSTÉ, 2006, p. 112)



Fig. 1 - O xamã de Les Trois-Frères (esq.) e o cartaz de cinema do curta de Méliès

Afinal, séculos antes do Cristianismo difundir-se pelo planeta e transformar-se numa das religiões mais populares, os diversos povos antigos já acreditavam em entidades sobrenaturais com poderes encantados.

Todas essas formas antigas de representação do Mal acabaram sendo unificadas para dar origem a um único ser: o Diabo, conhecido por uma infinidade de nomes, dos mais sofisticados aos apelidos populares, entre eles Satã, Satanás, Lúcifer, Mefistófeles, Belzebu, Coisa-ruim, Tinhoso, Chifrudo, Demo, Pai da Mentira e Cão, entre outros.

Hoje, muitos séculos depois daquela pintura na Caverna de Les Trois-Frères, a concepção que temos sobre a figura do Diabo pode até ter mudado,

mas a crença no Mal que ele representa continua tão forte quanto a crença na sua antítese, o Bem – representado por Deus, Jeová, Buda, Alá e outras divindades.

Mesmo num período de avanços tecnológicos e científicos como o que vivemos, a Igreja continua referindo-se nominalmente a Satã como responsável pela maldade no mundo, conforme o *Catecismo da Igreja Católica* publicado em 1994 pelo Papa João Paulo II. Mais recentemente¹, seu sucessor, Bento XVI, citou publicamente o Diabo como responsável por tentar a humanidade com o poder, a ambição e o hedonismo. Também há relatos de que os dois pontífices tenham não só tratado do tema, mas realizado exorcismos sempre que necessário (LOPES; CARDOSO, 2010, p. 91).

Assim, este ser maligno continua fascinando a humanidade, num misto de temor e respeito. E sua influência maligna continua a ser sentida em nossos tempos, mesmo quando os cientistas buscam explicações para fenômenos geralmente atribuídos ao Diabo, como destacou Peter Stanford em *O Diabo – Uma Biografia*:

Muitas coisas ainda permanecem enigmáticas, sobretudo quando Lúcifer não pode ser substituído por uma pílula! Os desastres naturais, por exemplo, com todo o sofrimento que acarretam, seguem aterrorizando e incentivando as conversas sobre o Diabo pelo mundo afora. O mesmo pode ser dito em relação à expressão moral do mal, que às vezes ocorre quando se quer entender a atitude de um ser humano que provoca deliberadamente o sofrimento de outra pessoa. Estas questões também foram invadidas pelos cientistas, pois as mudanças climáticas, o aquecimento global e a má administração dos recursos naturais são algumas de suas respostas para muitos daqueles eventos que antes eram vistos como ações dos deuses e dos espíritos malignos. (STANFORD, 2003, p. 28-29)

E se, antigamente, as histórias sobre o Diabo geravam lendas passadas pela tradição oral, eternizadas no imaginário popular, ou imagens – nas paredes das cavernas, vitrais das igrejas ou pinturas –, hoje é a cultura midiática que se encarrega de mantê-lo vivo e interessante.

¹ Em pronunciamento feito na Praça de São Pedro em 21 de fevereiro de 2010. O Papa Bento XVI citou o Evangelho de Lucas e afirmou que Satanás tentou Jesus no deserto de três formas: uma material, quando propôs transformar pedras em pão; outra sobre poder, quando ofereceu-se para ensinar tudo sobre a criação em troca de um ato de adoração, e a terceira sobre ambição, quando o filho de Deus foi convidado a cumprir um milagre espetacular. Segundo o Papa, as tentações do poder, da ambição e do hedonismo perseguem a humanidade até hoje.

O Internet Movie DataBase (IMDB) é um site na internet que supostamente contém o maior registro de filmes e programas de TV já reunido. Uma busca neste site, feita em janeiro de 2009, revelou que existem 275 filmes com Jesus Cristo (cadastrado com o nome em inglês, *Jesus Christ*) e 285 filmes com Deis (em inglês, *God*) como personagens, principais ou secundários.

Quando a mesma pesquisa foi feita pelo personagem Satã (*Satan*, em inglês) no IMDB, o número de filmes ultrapassa o total individual dos “representantes do Bem”: são 498 filmes em que o Diabo aparece como personagem.

As primeiras obras geralmente traziam Satanás num contexto mais religioso (normalmente eram adaptações das histórias do Antigo e do Novo Testamento da Bíblia), ou então eram versões de clássicos da literatura, como o *Fausto* de Goethe.

A partir da década de 1950, filmes sobre o Diabo ou sobre sua maléfica influência tornaram-se populares no mundo inteiro, e não só em filmes de horror, mas também em comédias e dramas de época.

E no cinema brasileiro, há espaço para o Diabo?

O Brasil é considerado o maior país católico do planeta. De acordo com o Censo do IBGE de 2000, 73,8% da população brasileira (cerca de 141 milhões de pessoas) declarou-se católica. Em 2010, uma pesquisa do Datafolha² revelou que 61% dos brasileiros são católicos e 25% são evangélicos (mas todos cristãos).

Entretanto, o território nacional é um caldeirão de culturas e religiões. E num país em que igrejas católicas muitas vezes estão ao lado de templos espíritas ou de terreiros de umbanda e candomblé, o resultado é um povo que ainda teme influências malignas como a do Diabo, mas também uma miríade de outras ameaças sobrenaturais, como os exus da umbanda e do candomblé, ou mesmo as criaturas fantásticas populares de cada região do país.

Satanás apareceu como personagem em diversos filmes nacionais. O sucesso do filme norte-americano *O Exorcista* (1973, dirigido por William Friedkin), que foi exibido no Brasil em 1974, deu origem a um pequeno ciclo de

² Publicada na edição de 26 de abril de 2010 do jornal Folha de S.Paulo.

releituras tupiniquins, entre as quais se destacam *Exorcismo Negro* (1974) e *Seduzidas pelo Demônio* (1977), além da sátira *Jeca Contra o Capeta* (1975).

Houve também tentativas de ludibriar o público, como *O Exorcista de Mulheres* (1974), uma história policial onde o exorcismo só aparece no título e o demônio não faz nem participação especial.

Se os grandes clássicos sobre satanismo do cinema mundial continuam em evidência, e desde seu lançamento são celebrados e geram discussões, como ficam os filmes brasileiros sobre o Diabo? Por que continuam tão obscuros? Que repercussão tiveram na época? Existe uma abordagem própria do tema ou eles apenas mimetizam os filmes estrangeiros?

E, principalmente, como é a visão brasileira de Satanás? Ela se assemelha às figuras representadas no cinema internacional ou tenta agregar simbolismos e características nacionais ao representante do Mal?

Em 2002, foi publicado o livro *The Devil on Screen*, do norte-americano Charles P. Mitchell, que se apresenta como uma antologia da representação do Diabo no cinema mundial entre os anos de 1913 e 2000, mas que inexplicavelmente não cita um único filme brasileiro em suas 420 páginas – nem mesmo no apêndice sobre obras raras e obscuras, que lista várias produções alemãs, espanholas, italianas e mexicanas.

Esta dissertação tem o objetivo de responder a algumas destas perguntas, desenvolvendo o estudo de diversos filmes nacionais que têm o Diabo como tema, com o objetivo de analisar a forma como o demônio é apresentado nos filmes, comparar esta representação com a imagem imortalizada pelas diversas formas de arte através dos séculos e também com o imaginário popular, e, finalmente, tentar identificar se existe ou não um padrão brasileiro de representação do Diabo no cinema.

O trabalho foi dividido em três capítulos. Primeiramente há um capítulo específico sobre a representação do Diabo na cultura e na arte ocidental, uma espécie de introdução do personagem-tema desta pesquisa, com o objetivo de explicar (e ilustrar) a evolução das características e do visual de Satã ao longo dos séculos. Em seguida, o segundo capítulo trata do Diabo no cinema, também mostrando a evolução da sua representação nas telas do mundo de 1895 até hoje.

Finalmente, no terceiro capítulo, a dissertação se encaminhará para a análise de 18 filmes brasileiros que têm a figura do Diabo. O objetivo é procurar demonstrar, através da análise fílmica destas obras, como Satã foi mostrado no cinema brasileiro, tentando buscar a existência de um padrão nacional de representação.

Para esta pesquisa, foram utilizados dois tipos de bibliografia: livros sobre teoria e análise cinematográfica e também obras sobre a figura do Diabo, com o objetivo de traçar o painel histórico-cultural do personagem nos dois primeiros capítulos.

Os principais referenciais teóricos são os seguintes: no campo do cinema brasileiro, os livros *História do Cinema Brasileiro*, organizado por Fernão Ramos (1990), e *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, de Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda (2004), além da pesquisa de doutorado *Medo de Quê? Uma História do Horror nos Filmes Brasileiros*, de Laura Loguercio Cánepa (2008); no campo do cinema internacional, foram utilizadas obras importadas com ensaios sobre filmes de horror relacionados à pesquisa, como *The Horror Film*, de Peter Hutchings (2004), e *American Horrors – Essays on the Modern American Horror Film*, editado por Gregory A. Waller (1987), onde há um detalhado ensaio sobre o filme *O Exorcista* escrito por Marsha Kinder e Beverle Houston; já em relação aos livros sobre o Diabo, destaco duas obras fundamentais em que está ancorada a maior parte da pesquisa: *O Diabo – A Máscara Sem Rosto*, de Luther Link (1998), que faz um detalhado resgate das variadas formas como o Diabo já foi representado da Antiguidade até hoje, e *O Diabo – Uma Biografia*, de Peter Stanford (2003), que analisa as mudanças nas características do personagem através da história e sua representação por diferentes culturas antigas.

1 - O DIABO NA CULTURA E NA ARTE OCIDENTAL

“Caros irmãos, não esqueçam nunca, quando vocês ouvirem elogiar o progresso das luzes, que o mais belo truque do Diabo é de nos persuadir que ele não existe!” (Trecho de “O Jogador Generoso”, de Charles Baudelaire)

Resumir a influência do Diabo na cultura e na arte ocidental, desde seu “nascimento” até os dias de hoje, em 15 ou 20 páginas é uma tarefa inglória, se não impossível. Assim, o objetivo deste capítulo não é o de esgotar o assunto, mas apenas traçar um painel básico da trajetória da figura representativa do Mal no pensamento comum dos 20 séculos passados.

Os antigos sumérios³ temiam Sataran, um maléfico deus-serpente cujo nome lembra inclusive o posterior “Satã”. Os egípcios temiam Seth, o deus malvado que matou o próprio irmão Osíris (que representava a bondade). No Japão Antigo, Susa-no-o, o deus das tormentas, era um equivalente nipônico do egípcio Seth, que acabou expulso do céu por suas maldades. Para os islâmicos, existiam os djins, pequenos demônios que rondavam o deserto envenando oásis, e seu senhor, Eblis, o Diabo na tradição dos beduínos. Da Índia vem uma das mais antigas representações do Diabo, uma estátua de Shiva, o Destruidor, representante infernal no Hinduísmo, encontrada entre as ruínas de um templo e com idade calculada em mais de 4.500 anos (e Shiva muitas vezes é representado com um tridente em uma das mãos, o que pode ter inspirado a imagem posterior do Diabo segurando seu enorme garfo metálico).

Gregos, romanos e os antigos povos europeus (celtas, eslavos, escandinavos) e pré-colombianos também tinham suas representações do Bem e do Mal: para os astecas, por exemplo, a serpente-pássaro Quetzacóatl cumpria o papel de criador e pai da raça, e sua contrafigura – a imagem sul-americana mais identificável com o Diabo do Cristianismo – era Huitzilpochtli, o Senhor da Guerra, em cujos altares praticava-se antropofagia e sacrifícios humanos.

³ Povo que viveu ao sul da Mesopotâmia por volta de 3200 antes de Cristo.

O que difere essas representações do Diabo como hoje o “conhecemos” é que os povos antigos geralmente associavam Bem e Mal numa só entidade, como se fossem os dois lados de uma mesma moeda.

No Egito, por exemplo, Seth e Horus eram frequentemente cultuados e até mesmo representados juntos: Horus como o deus benigno do Sol, e Seth como o deus malévolos do Deserto. Para os egípcios, o segredo de uma vida justa era encontrar a harmonia entre estas duas forças conflitantes. Igualmente, para os hinduístas, o deus Brahma representava tanto o criador como o destruidor de todas as coisas.

É a chamada concepção monista: um único princípio (ou ser) superior e divino engloba o Bem e o Mal e nenhuma outra entidade ofusca a sua soberania absoluta. Logo, este ser é o autor de todas as coisas, boas ou más.

Essa concepção perpetuou-se com o surgimento de uma nova religião, o Judaísmo, na Israel do século V antes de Cristo. Os judeus cultuavam Jeová, um ser todo-poderoso que era igualmente responsável por todos os eventos benignos e malignos.

A visão monista de Deus pode ser observada até hoje nos livros do Antigo Testamento da Bíblia, onde não existe uma forma personificada do Mal. Afinal, o próprio Jeová (Deus) é responsável também pelo Mal, e a figura de um Diabo para assumir a responsabilidade por esses atos torna-se desnecessária.

Alguns trechos do Antigo Testamento (como o Livro de Jó) já citavam a figura do Diabo, mas não como uma entidade maligna independente, e sim como um simples “funcionário” de Jeová e mais um membro da corte celeste ao seu comando.

Pesquisadores como Alberto Cousté defendem que, na maioria dos livros do Antigo Testamento, a existência do Diabo não era necessária porque o próprio Deus causava o Bem, mas também era o único responsável pelo Mal, como ao enviar o dilúvio no qual somente Noé e a população animal reunida na arca se salvaram ou no episódio da destruição das cidades de Sodoma e Gomorra com uma chuva de enxofre e fogo, supostamente para expurgar os pecados da humanidade.

Há até um episódio, no Livro dos Números, em que Deus instrui Moisés e seus homens a “matar todas as mulheres que já haviam se deitado com um

homem, poupando apenas a vida daquelas que nunca tinha dormido com alguém, e tomando-as para si” (Números, 31:18-19).

E que conclusão pode-se tirar do trecho “Eu sou o Senhor, e não há outro! Eu formo a luz e crio as trevas, eu faço a ventura e crio a desgraça, eu, o Senhor, faço todas estas coisas” (Isaías, 45:5-7), por exemplo?

Por outro lado, há pouquíssimas referências ao Diabo, como ser sobrenatural, no Antigo Testamento – a palavra “Satã” como referência a um ser sobrenatural e maligno só aparece quatro vezes, segundo Alfredo dos Santos Oliva no livro *A História do Diabo no Brasil* (OLIVA, 2007, p. 37).

Uma dessas referências é no Livro de Jó, que narra o episódio em que Satã inflige todo tipo de desgraça e sofrimento ao pobre Jó – mas, neste caso, cumprindo ordens divinas, que queria testar a fidelidade do seu seguidor e mandou o Diabo fazer o trabalho sujo.

A estreia do Diabo como forma personificada e autônoma do Mal, além de antagonista natural de Deus, aconteceu apenas no Novo Testamento, cujos evangelhos foram escritos século depois.

O problema era a integração de duas ideias aparentemente contraditórias, um Deus onisciente, todo-poderoso e absolutamente generoso que também permitia o sofrimento da humanidade. David Hume, filósofo francês do século XVIII, evocou sucintamente este dilema ao escrever sobre Deus: “Ele tem a suprema vontade de prevenir o mal, mas não é capaz disso? Então, ele é impotente! Ele é capaz, mas lhe falta a vontade? Então, ele é malevolente! Ah, sim, ele tanto é propenso como é capaz de fazer isso? Então, onde é que fica o Diabo?”. (STANFORD, 2003, p. 33)

Foi justamente essa contradição que gerou uma espécie de bode expiatório, uma figura que pudesse inocentar o “deus benigno” de todas as tragédias e males, e que fosse considerado o grande culpado pelos problemas que viessem a acontecer com os fiéis.

Com o Cristianismo surgiu o conceito da existência do Diabo como grande adversário de Deus – e conseqüentemente da humanidade. E a culpa para todos os males passou a ser dele. Mesmo quando o Mal é provocado pelo próprio homem, a responsabilidade é da “tentação” provocada pelo Diabo.

A construção dessa representação independente do Mal levou séculos e é fruto de um processo gradativo e demorado de assimilação de diversas

influências: os textos do Antigo Testamento, os evangelhos apócrifos (que fazem uma “ponte” entre o Antigo e Novo Testamento) e outras culturas antigas.

Foi principalmente dos gregos (com sua cultura politeísta) e dos persas (para quem havia um deus bom e seu oponente maléfico) que o Judaísmo, e depois o Cristianismo, tiraram a ideia da dualidade dos deuses.

Dessa forma, aquele “Deus único” do passado dividiu-se em duas partes: a parte boa virou Deus Todo Poderoso; a parte ruim deu origem ao Diabo.

Ele veio de uma longa linhagem de demônios e espíritos maléficos que já haviam cumprido o seu papel entre os povos do Oriente Próximo por quatro mil anos. (...) Os livros do Velho Testamento exibem uma miríade de referências a deuses, espíritos e lendas de outros sistemas de crença, ao passo que no Novo Testamento aparecem diversas passagens com comentários sobre a transformação de Satã em anjo caído – como, por exemplo, o da segunda epístola de São Pedro aos romanos, e um outro no Livro das Revelações –, ecos indiscutíveis do combate travado entre os mitos de Canaã e os da Grécia. (*Ibidem*, p. 4)

O Novo Testamento tirou dos ombros de Deus a culpa pelos problemas do mundo. Mas, para que isso acontecesse, era necessário criar uma origem para o Mal.

A explicação foi uma revolução de anjos no céu, promovida por um deles, Lúcifer. Posteriormente, quando os rebeldes foram vencidos por Deus, acabaram sendo exilados na terra, e Lúcifer transformou-se no Diabo.

O episódio da guerra no céu era uma necessidade, conforme argumenta Luther Link em seu livro *O Diabo: A Máscara Sem Rosto*. Afinal, “se Deus criou o diabo e este é em si mau, então Deus criou o mal. (...) Sim, Deus criou o Diabo, mas o Diabo não inerentemente mau quando foi criado; ele escolheu tornar-se mau” (LINK, 1998, p. 29).

Mas o que teria levado Lúcifer, considerado o mais belo e perfeito dos anjos, à revolta contra Deus? Pensadores, pesquisadores e historiadores divergem sobre o real motivo da guerra celeste que resultou na queda do anjo e no surgimento do Diabo, mas Cousté enumerou algumas das principais teorias:

Na verdade, quando nos debruçamos sobre os primeiros séculos da Igreja, ficamos sabendo que o dogma foi sendo pouco a pouco elaborado e que os primitivos cristãos deixavam uma ampla margem de dúvida às suas afirmações.

São Justino, por exemplo (em “Diálogo com Trífon”), fixou a queda do Diabo na tentação de que fez vítima Eva; até então tinha permanecido em contato com Deus. Santo Irineu escreve concretamente que Satã “se rebelou contra a lei divina quando sentiu ciúmes do homem”, e o heterodoxo Tertuliano (De Patientia, V) afirma que “o Diabo deixou-se dominar pela impaciência quando viu que o Senhor criava o homem à Sua Imagem e colocava sob a potestade dessa Imagem todos os seres criados. Se tivesse suportado essa decisão de Deus não teria sentido dor, e se não tivesse sentido dor não teria experimentado ciúmes do homem Tanto é assim, que enganou o homem porque estava com ciúmes dele”.

Outros tratadistas, como São Cipriano e São Gregório de Nissa, têm a mesma opinião, e a teoria hoje predominante da soberba ou orgulho não se firmava até os categóricos escritos de Orígenes, já em pleno século III.

(...) Segundo consenso geral, que não se modificou radicalmente até a Baixa Idade Média, Lúcifer era o mais belo, o mais sábio, o mais poderoso dos anjos: a ninguém mais senão o próprio Deus devia obediência ou respeito. E foi precisamente esta superioridade, admitida inclusive por Santo Tomás de Aquino e Dante, a causa evidente de sua ruína. (COUSTÉ, 2006, p. 20-21)

Com isso, o Novo Testamento inocenta Deus da criação do Mal e do seu representante. Se eles existem, não foi por culpa de Deus, mas sim do pecado cometido pela humanidade (de Adão e Eva, no episódio do fruto proibido narrado no Gênesis) e da rebeldia dos anjos, provocada por Lúcifer.

Em ambos os casos, a influência direta foi do Diabo – um ser personificado que é o verdadeiro culpado pelo Mal no universo e está em constante guerra com as forças do Bem.

(...) há um contraste marcante entre o Velho e o Novo Testamentos: no primeiro, Deus é quase sempre cruel e voluntarioso, ao passo que no segundo ele é de uma natureza muito mais amorosa e compreensiva, apesar de ter alguns ataques ocasionais de fúria. A raiz desta dicotomia está no fato de que Jeová representa o bem e o mal no Velho Testamento, e que grande parte de sua função maligna foi deslocada para o Diabo no Novo Testamento. (STANFORD, 2003, p. 30-31)

Para confirmar esse contraste citado por Stanford, o Novo Testamento traz diversas passagens culpando o Diabo pelo Mal, como “(...) confortai-vos no Senhor e na força de seu poder. Revesti-vos da armadura de Deus para poderdes resistir às insídias do Diabo” (Efésios, 6:10-11), ou “Estai alerta e vigiai, pois o adversário, o Diabo, como um leão que ruge, anda rondando à procura de quem devorar” (1ª Epístola de Pedro, 5:8).

No Brasil, Satã chegou de carona nas caravelas dos exploradores portugueses. Em seu livro *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*, Laura de Mello e Souza explica que, nos primórdios do descobrimento, os eclesiásticos portugueses acreditavam que a chegada de seus navegadores ao Brasil havia sido por “ação divina”, e que o país era “o Paraíso Terrestre” (SOUZA, 1986, p. 35).

Mas o comportamento dos índios (incluindo a prática do canibalismo entre algumas tribos, como a dos tupinambás) logo fez com que os religiosos europeus mudassem de ideia:

(...) uma das principais fontes a registrar a vida pecaminosa dos homens da América portuguesa são as cartas jesuíticas. Nelas, a colônia é o lugar por excelência do pecado, e este se generalizava de tal forma que muitos dos padres chegavam a descrever do poder regenerador da fé. (...) Quais os pecados? Vícios da carne – o incesto com lugar de destaque, além da poligamia e dos concubinatos –, nudez, preguiça, cobiça, paganismo, canibalismo. (*Ibidem*, p. 61)

Esse choque cultural deu início a uma verdadeira demonização do Brasil entre o clero português, conforme cita a autora:

Dizia frei Vicente⁴ que o demônio perdera o controle sobre a Europa – cristianizada durante toda a Alta Idade Média – e se instalara, vitorioso, na outra banda da terra – a América e, no texto da epígrafe, mais especificamente o Brasil. A infernalidade do Demo chegará até a colorir o nome da colônia: Brasil, para nosso religioso, lembra as chamas infernais, vermelhas⁵. E, aqui, ele foi vitorioso, pelo menos na primeira etapa da luta: esqueceu-se o nome de Santa Cruz, e a designação apadrinhada por Satanás acabou levando a

⁴ A autora cita o frei jesuíta Vicente do Salvador.

⁵ Referência à cor vermelha do Pau-Brasil, madeira cujo nome teria batizado o novo país.

melhor. Cristianizando, os portugueses procuravam diminuir as hordas de seguidores do Diabo: afinal, o Inferno era aqui. Conforme se iniciou a ação dos soldados de Cristo, passaram a existir “índios índios” e “índios conversos”, sujeitando-se estes a Deus e aqueles ao Diabo. Mas a colônia continuou Brasil, trazendo sempre no nome o estigma infernal que lhe havia selado o nascimento. (*Ibidem*, p. 67-68)

Em seu livro, Laura também destaca o sincretismo religioso existente no Brasil Colônia, misturando traços católicos com as religiões africanas trazidas pelos escravos negros, e ainda elementos indígenas e judaicos. Nas fazendas de café e cana-de-açúcar, os negros cultuavam ao mesmo tempo São Benedito e Ogum sem serem repreendidos pelos seus senhores, o que enfurecia os padres em pleno processo de evangelização. Havia, segundo a autora, uma religião toda particular que se desenvolvia à margem do culto cristão.

Se o processo de “nascimento” do Diabo foi lento e cheio de pormenores, seu batismo e a definição de uma iconografia, uma imagem para a personificação do Mal, não foram menos complexos.

Stanford lembra que

(o) Novo Testamento atribui diversos nomes ao Ser Malévolo, mas ele é geralmente apresentado como Satã, termo de origem hebraica, ou como Diabo, termo de origem grega. Nos três evangelhos "sinópticos" – as narrativas de Mateus, Marcos e Lucas sobre a vida de Cristo que foram escritos depois de Paulo –, o Diabo também aparece como Belzebu. (STANFORD, 2003, p. 61)

A palavra hebraica Satã (*satan*) significa “opor”, “obstruir” e também “acusar”. Satanás, o nome popular do Diabo, é uma corruptela desse termo que, originalmente, designava algo ou alguém que estava *obstruindo* ou pondo obstáculos na vida do outro, alguém acusador ou caluniador – um inimigo ou adversário enfim, mas não exatamente um ser sobrenatural personificado.

Já Diabo, provavelmente o nome mais popular do antagonista de Deus (e por isso adotado nessa pesquisa), é simplesmente a forma como a palavra hebraica *satan* foi traduzida para o grego (*diabolos*).

Outras denominações do Diabo também derivam de palavras ou expressões em hebraico traduzidas para outros idiomas, mas não originalmente nomes próprios. Por exemplo, Lúcifer – que é considerado o

nome do Diabo quando ainda era anjo – é simplesmente um termo hebraico para “o que leva a luz”, ou “portador da luz”.

Para esta dissertação, incluindo seu título, optou-se pela denominação “Diabo” por considerá-la mais apropriada. Como justificativa, eis as palavras de Cousté em seu livro *Biografia do Diabo*:

Dos muitos nomes que se lhe atribuem, dois são sem dúvida mais internacionais: Diabo (de origem grega e que significa acusador, caluniador) e Satã (da tradição hebraica, que equivale a inimigo, adversário). Escolhemos o primeiro para dar título a esta biografia e para mencioná-lo preferentemente não porque o defina melhor, mas porque nos parece mais arraigado na linguagem. Demônio, que também é bastante divulgado, possui uma origem que alude à pluralidade (os daimones ou acompanhantes etéreos dos gregos) e é quase sempre empregado nessa acepção. (COUSTÉ, 2006, p. 12)

A definição de um “rosto” para o Diabo é mais problemática. Ao contrário de Jesus, de Nossa Senhora e de diversos santos da Igreja Católica, que têm uma iconografia bem definida e facilmente reconhecível, o Diabo já foi representado das mais diversas maneiras até que se chegasse a uma espécie de padrão sobre a “forma” da personificação do Mal – padrão que não é seguido com tanta fidelidade e depende da imaginação dos artistas.

Até hoje, basta citar o nome “Diabo” para que a maioria das pessoas imediatamente visualize a sua personificação mais popular: um monstro avermelhado ou todo negro, com chifres, cascos, rabo pontudo e tridente.

Mas de onde veio essa imagem?

Luther Link escreveu um livro que, apropriadamente, batizou de *O Diabo: A Máscara Sem Rosto*. Ele investiga as diferentes encarnações dessa “máscara sem rosto” ao longo dos séculos, e como a imagem do Maligno foi influenciada principalmente por deuses de outras religiões – consideradas pagãs pelo Cristianismo.

Isso se justifica, segundo o autor, pela perseguição que os cristãos sofreram nos primórdios do surgimento dessa religião, então uma pequena seita combatida e caçada pelo Império Romano. Os textos bíblicos nunca descreveram a forma física do Diabo. Assim, quando era preciso pensar num rosto para o “inimigo”, os primeiros cristãos se inspiraram nos seus inimigos “reais” daquele momento.

Na concepção inicial da figura do Diabo, uma das principais influências foi uma criatura da mitologia greco-romana, Pã:

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 confundiram 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)

Pelo menos cinco características iconográficas populares do Diabo até hoje foram “inspiradas” em Pã: chifres, cascos, orelhas, rabo e parte inferior do corpo peluda.



Fig. 2 - Pintura representando o deus Pã, cuja forma inspirou o visual de Satã

Pã, filho de Hermes na mitologia grega, era representado com o corpo coberto de pelos, e também tinha chifres, rabo, barbicha e cascos de bode. Não era exatamente maligno, mas, como deus dos bosques e dos campos, costumava promover pesadelos e aparições aos seres humanos.

Além disso, Pã também estava associado ao desejo sexual e era companheiro de Dionísio, o deus da fertilidade e do vinho. Aos olhos dos primeiros cristãos, era, portanto, o representante de tudo que existia de errado ou não-recomendado.

Com o passar dos séculos, enquanto o Cristianismo se espalhava pelo planeta, outros deuses e demônios considerados pagãos deram a sua contribuição às características do Diabo, conforme destaca Stanford:

Durante o papado de Gregório, o Grande (540-604), o cristianismo empreendeu investidas missionárias pelo norte da Europa, onde o povo ainda vivia com suas magias antigas e superstições. Muitos foram convertidos ao cristianismo, mas mantendo seus rituais pagãos. A estratégia da Igreja começou com coexistência e tolerância, “adaptando” elementos das antigas culturas para o cristianismo.

Entre os deuses teutônicos do norte-europeu, os missionários também toparam com Loki, a figura paterna de uma dinastia de seres malévolos. (...) Os missionários perceberam que as figuras de Loki e Satã poderiam ser fundidas para facilitar a aceitação do cristianismo. Ambos residiam no mundo subterrâneo e tinham como missão a disseminação do mal. Ambos eram fundamentalmente vistos como trapaceiros, pois eram capazes de enganar e mudar de aparência, e também assumiam outros corpos para seduzir suas vítimas. (STANFORD, 2003, p. 110-111)

Para Link, outra forte influência para a iconografia do Diabo cristão foi Bes, um popular deus egípcio que, nas palavras do pesquisador, “foi encontrado em mais lares do que qualquer outro deus egípcio” (LINK, 1996, p. 74). Historiadores ainda divergem sobre a origem dessa divindade – Egito ou Mesopotâmia –, mas Bes, apesar da aparência monstruosa, era considerado um talismã contra o Mal e um protetor do parto.

Link argumenta que, somente pela aparência com que era representado nas imagens, os primeiros cristãos podem ter interpretado que Bes era um deus maligno, e não uma divindade que protegesse contra os maus espíritos.

Continua o pesquisador:

Representado ora nu, ora com um calção de pele (ou saia sária), Bes tem os cabelos desgrenhados, a boca e os dentes proeminentes, rabo, orelhas de animal, rosto barbudo, lábios grossos e língua de fora, que mais tarde seriam de Satã. Ele é

muitas vezes mostrado com macacos e serpentes, o que poderia ter reforçado a identificação com o mal. Os cristãos da Idade Média tinham o macaco como um símbolo de pecado e luxúria; dizia-se que o Diabo com frequência aparecia em forma de macaco. (LINK, 1996, p. 76)

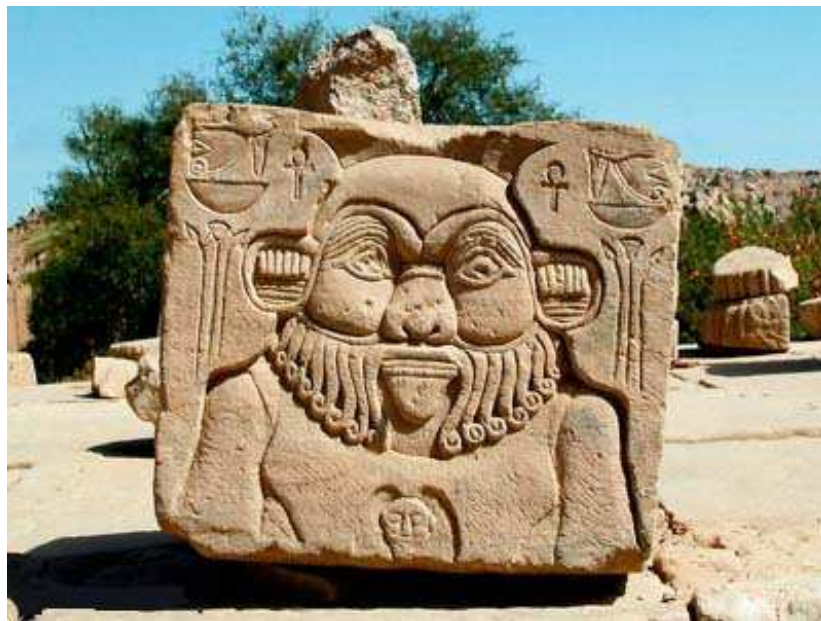


Fig. 3 - O deus egípcio Bes também teria inspirado a forma do Diabo

Nem sempre Satã foi uma criatura monstruosa que vive no inferno açoitando pecadores pela eternidade. Nem sempre teve chifres, cascos, corpo vermelho (ou preto) e aparência bestial. Foi o avanço do Cristianismo, e os diversos concílios realizados para discutir os dogmas da religião, que criaram essa imagem com fama negativa.

Cousté discorreu muito apropriadamente sobre isso:

A perturbadora maioria do material de que se dispõe a respeito do nosso personagem é posterior ao triunfo e entronização do cristianismo no Ocidente; como tal, sua parcialidade e absoluta e confina ao Diabo o papel específico que lhe outorgam as Escrituras, os Padres da Igreja ou os concílios nos quais ele chegou a ser mencionado. (...) Juntando os fragmentos dessa dispersão, podemos agora reconstruir uma imagem do Tentador não apenas mais coerente e verossímil, como também mais justa. (COUSTÉ, 2006, p. 95-96)

Citando o escritor italiano Giovanni Papini e sua obra *O Diabo*, Cousté destaca que Satã, no início, não era exatamente maligno; apenas cumpria o papel que estava escrito para ele na grande peça da Paixão de Cristo, primeiro

como tentador de Jesus no deserto, depois convencendo Judas a trair seu mestre.

Sem o Diabo, não haveria Paixão; sem Paixão, não haveria Cristianismo. Até porque a mensagem central do Novo Testamento é a de que Cristo nos salva do Mal. Sem o Diabo, e sem o Mal, a missão de Jesus fica sem sentido.

Ainda citando Papini, Cousté escreve que o autor destacou um detalhe curioso dos evangelhos: o Diabo foi o primeiro a reconhecer a divindade de Jesus, no episódio da tentação no deserto, “antes de qualquer de seus discípulos e antes mesmo de que o próprio Nazareno tivesse proclamado a sua divindade” (*Ibidem*, p. 176).

O próprio encontro entre Jesus e Satã no deserto diz mais nas entrelinhas do que a cultura midiática nos acostumou a acreditar. Cousté explica:

Como se sabe, o Diabo estabelece três tentações para Jesus (que sacie a própria fome de quarenta dias, transformando as pedras em pão; que se arrojasse do alto do templo sem machucar-se; que passe a adorá-lo, em troca do que o converteria em senhor do mundo), as duas primeiras para pôr à prova a sua divindade, e a terceira, buscando atraí-lo para a sua própria causa. Jesus recusou-se a isso, mas depois acabou por realizar – ao longo do seu ministério e nas consequências históricas deste – os três desejos do Diabo: a multiplicação dos pães e dos peixes (Marcos 6, 30-44), a ascensão (Lucas 24, 50-51), o reino deste mundo, a partir de Teodósio e o crescente poder temporal da Igreja.

Menos um inimigo que um colaborador, o Diabo evangélico desempenha à perfeição o papel que lhe foi destinado no drama do universo, secundando inclusive a tarefa do demiurgo redentor. Entra no corpo de Judas (João 13,27) para levá-lo à traição, que era o que Jesus necessitava para consumir sua obra e ter acesso à Paixão. (*Ibidem*, p. 176-178)

O medo de um Diabo maligno, responsável por todos os problemas e pecados da humanidade, só surgiu alguns séculos depois do episódio da Paixão de Cristo.

Perseguidos pelos romanos e atirados aos leões no Coliseu, ou crucificados, os primeiros cristãos, então membros de uma pequena seita,

tinham inimigos piores para temer do que um Satã que julgavam vencido após a ressurreição de Jesus.



Fig. 4 - Anjos fazem o trabalho do Diabo em mosaico italiano do século XII

Mas os tempos mudavam. A última grande perseguição sofrida pelo Cristianismo foi entre os anos de 249 e 251 depois de Cristo. A “pequena seita” ganhou força e alastrou-se pelo mundo antigo. A partir do Edito de Milão, em 313 d.C., o imperador romano Constantino assegurou a liberdade de culto.

Finalmente, no ano 325, o Concílio de Niceia determinou os dogmas do Cristianismo, e qualquer teoria contrária às conclusões deste encontro era considerada heresia. Setenta anos depois, em 395 d.C., o decreto de Teodoro proibiu todos os cultos não-cristãos, transformando, ironicamente, os perseguidos em perseguidores.

Com a ascensão do Cristianismo, os deuses “pagãos” ganharam o status de demônios e Satã passou a ser o grande inimigo da humanidade.

À medida que a Igreja progredia em poder e influência, ao mesmo tempo que se ampliavam suas ambições políticas e se extinguíam as esperanças de um Segundo Advento, Satã se tornou mais presente nos seus pensamentos. Não só como um adversário a ser temido, mas também, por incrível que pareça, como um poderoso instrumento para manter os fiéis na linha nos momentos em que as forças externas ou os dissidentes

tentavam derrubar a sagrada obra de São Pedro. (STANFORD, 2003, p. 102)

Num processo que durou séculos – e que teve como um dos pontos de partida as visões de Santo Antão por volta do ano 320 –, a figura do mais perfeito dos anjos, de que fala a Bíblia, foi substituída por uma entidade monstruosa, que a imaginação popular tratava de deixar mais terrível.



Fig. 5 - Rafael pintou Satã como anjo no combate com São Miguel, em 1518

Os sacerdotes ajudaram a difundir essa imagem; afinal, se o Diabo era o grande inimigo de Deus e dos homens e o tentador da humanidade, “deverá necessariamente ser horrendo, disforme e repulsivo como nenhuma outra criatura” (COUSTÉ, 2006, p. 32).

Descontando esses relatos verbais, é preciso lembrar que, naqueles tempos de analfabetismo, os mosaicos e vitrais das igrejas, as ilustrações que acompanhavam os catecismos e os sermões nos púlpitos eram as únicas

“mídias” existentes para ensinar aos fiéis como era a forma do Diabo e porque ele deveria ser temido.

Baseados naqueles tenebrosos relatos dos sacerdotes, a maioria dos artistas representava Satã como uma entidade monstruosa, e não como pessoa (muito menos o anjo que era), uma tendência que se manteve até a Idade Média.

Antes do sexto século, explica o historiador Peter Stanford, não existia nenhuma representação artística do Diabo. Naquela que é considerada a sua primeira imagem – um mosaico da igreja de Santo Apolinário, em Ravena, anterior ao ano de 520 –, Satã aparece vestido de vermelho, o que originou toda uma série de imagens em que o Diabo usa roupa nessa cor ou é totalmente vermelho.



Fig. 6 - O Diabo monstruoso na tela dos Irmãos Limbourg (1415)

A partir do quinto e sexto séculos, o crescimento do culto aos santos ajudou a difundir a imagem do Diabo, através das lendas de que ele teria tentado muitos santos como fez com Jesus no deserto.

No ano 360, o bispo Atanásio difundiu a lenda de que Santo Antônio teria enfrentado vários confrontos com o Diabo. Em seu relato, Atanásio incluiu “muitas das principais definições que caracterizam o Diabo como, por exemplo, a de ser um sedutor incorrigível, a de sempre vestir-se de preto” (STANFORD, 2003, p. 124).

Mas se o relato do bispo tem um Satanás vestido de preto, por que o mosaico da igreja de Ravena, feito menos de 200 anos depois, mostra o mesmo personagem vestido de vermelho?

O problema é que não havia uma iconografia padrão para seguir, “a não ser a imagem ameaçadora que a Igreja exigia dos artistas, escultores e ilustradores contratados por ela” (*Ibidem*, p. 118).

É o oposto da iconografia padrão de Jesus Cristo e seus santos, como relata Link:

Observando pinturas medievais de diferentes santos, vemos os mesmos rostos, e só com o auxílio de uma iconografia fixa de atributos conseguimos distinguir, por exemplo, Pedro de Paulo, ou Marcos de Lucas. Vemos as chaves e sabemos que é Pedro; vemos um boi e sabemos que é Lucas. Mas como reconhecemos o Diabo? Pelos chifres? Pelo rabo? Infelizmente, muitas vezes o Diabo não tem chifres nem rabo. Nem forcado. Nem cascos fendidos. E não reconhecemos o Diabo só porque ele parece mau, pois às vezes ele é inegavelmente cômico. As representações de todas as figuras, inclusive de Jesus e do Diabo, mudaram entre os séculos V e XV. As alterações em Jesus podem ser registradas graficamente; com as do Diabo isso é mais difícil, pois a iconografia de Jesus foi definida, mas a do Diabo não. (LINK, 1998, p. 43)

Era comum, então, que os artistas dessem asas à imaginação, concebendo figuras tenebrosas cujas características depois eram aumentadas pelos relatos verbais dos fiéis. Há até casos de um mesmo artista pintando ou esculpindo diferentes faces para o mesmo Diabo, como aconteceu com Fra Angelico e Giotto.

Em seu livro *O Diabo – A Máscara Sem Rosto*, o historiador Luther Link estuda as diferenças entre as inúmeras imagens de Satã encontradas em livros, mosaicos, vitrais e pinturas de igrejas ao redor do mundo, ressaltando as gigantescas diferenças entre as representações – até porque, na época, os artistas não tinham facilidade de contato entre eles para poderem criar uma “imagem padrão”.

Segundo ele, a ideia que temos até hoje do Diabo nasceu de três fontes: interpretações antigas do Novo Testamento, o “herói rebelde criado por Milton e pela tradição literária romântica de Blake e Baudelaire, e a tradição popular dos cultos satânicos e sabás de bruxas” (*Ibidem*, p. 17).

Para exemplificar esse abismo de diferenças, Link compara duas imagens representando o episódio da tentação de Jesus no deserto, ambas feitas na primeira metade do século IX: na primeira, o Saltério de Stuttgarter, o Diabo aparece como “um ser alado de pele escura inteiramente nu, que se assemelha a uma bruxa maléfica”; na segunda, a capa de um livro na biblioteca da Universidade de Frankfurt, o Diabo tem forma humana “quase idêntica à de Cristo”, e “carrega um bastão que pode ter servido de inspiração para o garfo que é popularmente portado pelo Diabo nas ilustrações posteriores” (*Ibidem*, p. 118-119).

A proximidade da chegada do ano 1000 acentuou o medo do Apocalipse – e, conseqüentemente, do Diabo. Para piorar, uma série de tragédias acontecidas nos anos anteriores ao final do milênio foram associadas às profecias bíblicas:

Em 993, o Vesúvio entrou em erupção, destruindo várias cidades ao seu redor. Epidemias de escorbuto, ergotismo e lepra dizimavam populações. Fenômenos meteorológicos, catástrofes, guerra incessante, fome e peste fizeram os fiéis pensarem que o fim do milênio traria o fim do mundo como previsto no Livro do Apocalipse, com a libertação do Diabo e o julgamento das almas. Mas o milênio passou, e nada do Diabo aparecer ou do mundo acabar. A cristandade não tardou a responder ao seu pedido. A partir do século XII, identificou o Islã com o Diabo e começou a buscá-lo nas Cruzadas. (COUSTÉ, 2006, p. 207)

Logo, mudando o inimigo, mudava também a face do Diabo. Foi no período das Cruzadas que Satã ganhou pele morena (ou toda negra,

dependendo do artista que o representava) e barbicha, associando-o aos árabes “infiéis” combatidos durante o conflito.

Mais tarde, no período da caça às bruxas durante a Idade Média, os tribunais da Santa Inquisição geraram uma infinidade de imagens terríveis do Diabo, delírios arrancados a ferro e fogo das pobres vítimas barbaramente torturadas sob acusação de bruxaria e pacto com o demônio.

Depois das Cruzadas, o Diabo encontrou definitivamente seu lugar nas artes plásticas e na literatura.

Entre os séculos XI e XVI, as pinturas do personagem geralmente mostravam animais grotescos ou criaturas repulsivas, mas a imagem que se fazia de Satã variava muito de uma obra para a outra. Ou às vezes até na mesma obra, como em *O Juízo Final* de Fra Angelico, pintada no convento de São Marcos, em Florença, no século XV, que traz diabos ora com chifres, ora não; ora alados, ora sem asas; ora peludos, ora sem pelos.

Link, em *O Diabo – A Máscara Sem Rosto*, comparou várias representações do Juízo Final em pinturas, painéis esculpido e gravuras de livros religiosos. O resultado é um festival de Diabos com poucas características em comum.

Por exemplo, a Catedral de St. Lazare, em Autun, na França, existe um painel mostrando o julgamento das almas no Apocalipse, esculpido em pedra por Gislebertus por volta de 1130. Acima da imagem dos condenados nus esperando pelo seu veredicto, o escultor colocou o arcanjo Miguel e Satã, cada qual segurando uma balança para pesagem das almas.

Segundo Link, o Diabo de Gislebertus “tem mãos, pés que parecem patas, cabelos desgrenhados e boca cavernosa com dentes proeminentes. (...) O terror não é tanto pelo que o Diabo pode fazer, mas pelo que o julgamento de Cristo significa quando uma alma é condenada” (LINK, 1998, p. 132-133). O autor também teoriza que o escultor tenha se inspirado nos estudos de medicina da época para criar um Diabo todo estriado, como se tivesse a pele arrancada e os músculos à mostra.

Ainda segundo o autor, “o Diabo de Gislebertus em St. Lazare é caracterizado sem cabelos flamejantes, arpéu, asas, patas com garras, rabos ou chifres. Não existe nada parecido com esse Diabo na escultura clássica” (*Ibidem*, p. 133).

Num intervalo de um século, foi esculpido outro painel do Juízo Final na Catedral de St. Etienne, em Bourges, também na França. As cidades de Autun e Bourges são separadas por cerca de 160 quilômetros, mas a representação nas duas catedrais não tem absolutamente nada em comum.

Satã e seus auxiliares também estão nus; a maioria deles tem corpo humano: sem asas, garras nos pés ou pelo, embora com serpentes fálicas no lugar do pênis. As cabeças bestiais, bocas abertas proeminentes e os agulhões nos permitem identificá-los enquanto empurram os condenados para um caldeirão fervente aquecido com as chamas da boca do Inferno. Satã tem barba cerrada, segura um forcado enquanto observa a balança nas mãos de um Miguel confiante. (*Ibidem*, p. 144)



Fig. 7 - A “Pesagem das Almas” nas catedrais de Autun (esq.) e Bourges

Chegamos, então, ao que o autor considera “o derradeiro Juízo Final”: o gigantesco painel pintado por Michelangelo no interior da Capela Sistina, em Roma.

Em comparação aos outros dois citados, e a tantas outras representações pictóricas da mesma cena feitas até aquele período (entre 1536 e 1541, quando a obra foi concluída), a principal diferença é que o Juízo Final de Michelangelo *não* tem Satã.

“Todos os anjos são desprovidos de asas, os demônios são escuros e musculosos. Mas não há Satã. Os demônios não têm cascos, rabo nem forcado; não há tortura de condenados entretanto o significado do Inferno está claro” (*Ibidem*, p. 168).

Além disso, Michelangelo descartou alguns elementos que vinham sendo utilizados desde os tempos do francês Gislebertus, como a paisagem das almas e a separação de abençoados e condenados pelos anjos, algo que foi muito criticado na época – assim como a figura de Jesus Cristo, representada sem a barba característica.

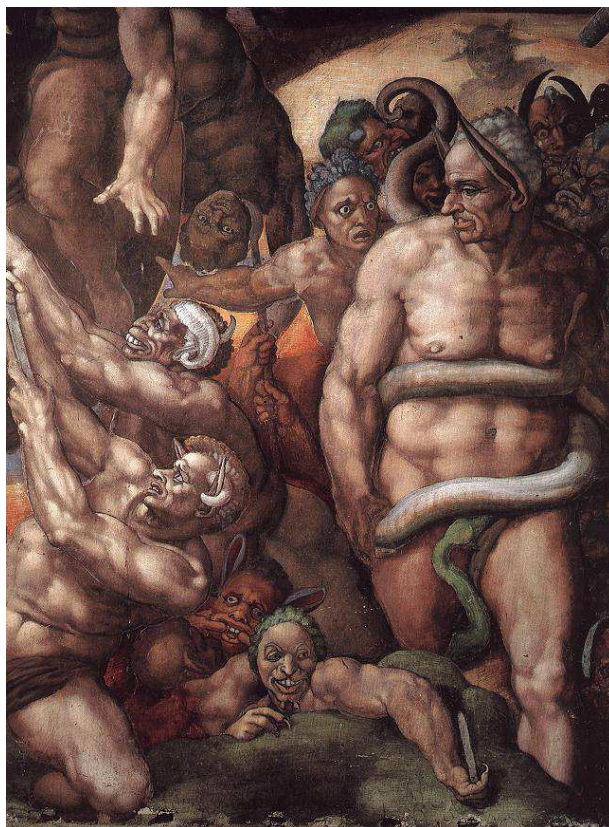


Fig. 8 - Os demônios “humanizados” de Michelangelo

Link também destaca outro caso interessante em que duas representações completamente diferentes do Diabo foram feitas pelo mesmo artista; no caso, o pintor renascentista italiano Giotto. O artista foi contratado para decorar o interior da luxuosa Capela de Arena, na Itália, e o fez entre 1304-1313.

De um lado, um gigantesco painel mostra o Juízo Final e um Satã grotesco e monstruoso devorando as almas dos condenados – um detalhe mórbido que, segundo o autor, apareceu pela primeira vez numa pintura do Juízo Final feita por Torcello, que inspirou vários outros artistas do período (*Ibidem*, p. 147).

Porém, na mesma capela, o mesmo Giotto pintou um afresco menor chamado *A Tentação de Judas*, mostrando o traidor segurando a bolsa de ouro que acabou de receber pela traição de Jesus.

Às suas costas, há um Diabo todo de negro, com uma mão em forma de garra sobre o ombro de Judas. A figura, que Link caracterizou como “um homem velho, preto e peludo” (*Ibidem*, p. 150), destoa completamente do aspecto naturalista com que Judas e os outros homens foram pintados.

É um Diabo totalmente diferente do que Giotto representou no outro painel, comprovando que a falta de uma iconografia para Satã permitia até que um mesmo artista pudesse trabalhar diferentes concepções do Mal.



Fig. 9 - Mesmo artista, Diabos diferentes: afrescos de Giotto na Capela de Arena

Na literatura, a trajetória gloriosa de Satã tem como um dos pontos altos a obra *A Divina Comédia*, do italiano Dante Alighieri, escrita entre 1308 e 1321, que descreve uma viagem do próprio Dante através do Inferno, Purgatório e Paraíso, guiado pelo poeta romano Virgílio e posteriormente pela sua amada e musa inspiradora Beatriz.

No século 16, iniciou-se o que Cousté chama de “ciclo fáustico”, um período em que se popularizaram as histórias de pactos com o Diabo para obter riquezas ou benefícios em troca da alma imortal do proponente.

Mais do que um personagem literário (imortalizado numa obra clássica de Goethe), Fausto, o homem que faz um pacto com Satã em busca de juventude e sabedoria, vem do protagonista de uma popular lenda alemã do século XV, que, por sua vez, baseava-se numa figura real.

Quem inspirou o Fausto das lendas foi o médico, mágico e alquimista alemão Johannes Georg Faust (1480-1540), que, no imaginário popular, teria vendido a alma ao Diabo. A cidade em que nasceu, Knittlingen, tem até um museu em sua homenagem.

A lenda do “Dr. Faust” era tão popular na Alemanha da época que, em 1587, o escritor de Frankfurt Johann Spiess publicou sua primeira versão literária, *A História do Dr. Johann Fausten*. Dois anos depois, em 1589, o escritor e dramaturgo inglês Christopher Marlowe transformou o mito de Fausto numa peça teatral, *A Trágica História do Doutor Fausto*.

Apesar de ter gerado outras versões ao longo dos séculos, foi através da pena do poeta alemão Johann Wolfgang von Goethe que Fausto alcançaria o auge da popularidade, na tragédia homônima composta em 1775 e publicada apenas em 1887

E se a Santa Inquisição tratou de demonizar ainda mais a figura de Satã, a partir do século XVI o personagem ganharia outro tratamento, recebendo status de “herói incompreendido” graças a uma nova geração de autores românticos, como lembra Cousté:

Satã foi levado a sério em livros como *Leviatã*, do filósofo materialista Thomas Hobbes (1588-1679), considerado obra infernal por católicos e anglicanos. Ou *Paraíso Perdido*, de John Milton, publicado em 1658, um vasto poema que apresenta o Diabo como o grande atormentado, que não perdeu sua majestade, mas a que se acrescentou ainda a mais infinita das tristezas: é esse príncipe taciturno e sombrio, senhor de um império frio e desértico onde nunca ocorre nada, que presidirá séculos mais tarde a especulação demonológica dos românticos e boa parte da atual revisão da figura do nosso protagonista. (COUSTÉ, 2006, p. 230)

Outras obras famosas do período são *História Política do Diabo*, que Daniel Dafoe escreveu por volta de 1720 (logo depois do seu livro mais famoso, *Robinson Crusoe*), e *Matrimônio do Céu e do Inferno* (1790), de William Blake.

No século XVII, a explosão do movimento batizado Iluminismo fez com que poetas e filósofos passassem a ver no Diabo “a imagem da vitalidade, da inteligência e da cultura” (*Ibidem*, p. 230).

A relação de obras literárias sobre o Diabo é grande demais para ser citada aqui, mas pesquisadores como Cousté costumam concordar que duas delas ajudaram a criar a forma do Diabo que temos hoje: *Paraíso Perdido*, do inglês Milton, e a já citada *Divina Comédia*, do italiano Dante.

Diferem notavelmente uma da outra, mas o resumo de ambas nos dá essa mescla de sedução e pavor, de infinita graça e infinita tristeza, que corresponde à imagem interior do Diabo que todos nós possuímos. (...) Ambos levam-no a sério; ambos recusam toda facilidade ou caricatura e nos oferecem um retrato terrível (e também espetacular), no qual podemos ver a sujeição do homem à tragédia pessoal do Príncipe deste mundo.

O italiano – católico, e por isso mesmo bastante figurativo – fala-nos das três caras do Diabo e de sua cor cambiante, de sua beleza perversa e sensual e, num insinuante achado, de suas seis asas “cheias de olhos”, que agita constantemente.

O inglês – presbiteriano, e por isso mesmo severo e marcado de puritanismo – nos dá a imagem mais desolada e sombria, mais inquietantemente próxima de nós que a literatura tenha traçado sobre o Tentador: o Diabo de Milton é um Diabo que nunca deixou de ser Lúcifer – a estrela da manhã, o mais belo e perfeito dos anjos – e que se consome no espantoso fracasso da sua potestade. Digno, não pode admitir a derrota; derrotado, não pode afastar a melancolia; melancólico, a própria apatia mergulha-o no infinito vazio de seu amor: ali onde a beleza já não conta e Ihe é esquiva; exercita-se apenas para a sua taciturna beleza de possuí-la. (*Ibidem*, p. 30)



Fig. 10 - A interpretação de Doré para os Diabos de Milton (esq.) e Dante

Em mais uma daquelas ironias “mesmo artista, representações diferentes”, o ilustrador francês Gustav Doré (1832-1883) foi contratado para ilustrar edições das duas obras, tanto a de Milton quanto a de Dante.

Pois a visão do Diabo registrada por Doré nas ilustrações dos livros é radicalmente diferente: se em *A Divina Comédia* temos um Satã gigantesco com rosto de leão e longas asas de morcego, o Diabo de *Paraíso Perdido* é representado como um amargurado anjo com forma humana, apesar das asas de morcego – bem menores e mais sutis que aquelas representadas na ilustração d'*A Divina Comédia*.

A influência do demônio no dia-a-dia da humanidade começou a mudar no século XIX, com a Revolução Industrial e os avanços da ciência e da medicina. O que antes era coisa do Diabo, agora ganhava explicação lógica; o medo do escuro foi suplantado pela luz elétrica; seitas satânicas e feiticeiros pareciam não ter mais espaço num mundo de fábricas e máquinas a vapor.

Mas nada disso impediu que o interesse por Satã se mantivesse vivo, principalmente por causa de místicos como Aleister Crowley⁶ e Anton LaVey⁷. Ao mesmo tempo, na literatura, nomes como Dennis Wheatley⁸ ajudaram a modernizar o medo do Diabo e das seitas satânicas.

Até a música – neste caso, o rock-and-roll – ajudou a propagar os feitos de Satã. Popularmente, o rock já era visto como “coisa do Diabo” por pais preocupados e comunidades religiosas desde o seu surgimento – acreditava-se que incitava a rebeldia juvenil e ia contra a moral e os bons costumes da época.

⁶ Nascido Edward Alexander Crowley, na Inglaterra, em 12 de outubro de 1875, ele foi um famoso bruxo e ocultista, que escreveu vários livros sobre magia, esoterismo e satanismo. Apelidado “A Grande Besta”, costumava combater a moral religiosa da sua época pregando o uso de drogas e a liberdade sexual. Crowley viajou pelo mundo todo em busca de experiências esotéricas, e ganhou uma multidão de discípulos que seguiam seus ensinamentos e filosofia de vida. Faleceu em 1947.

⁷ Nascido Howard Stanton Levey, Anton LaVey (1930-1997) foi o fundador da Igreja de Satã (Church of Satan) em San Francisco, nos Estados Unidos, em 1966 (que proclamou ser o “Ano Um” da Era de Satã, para seus discípulos). A Igreja de Satã realizava missas negras e rituais satânicos, mas acabou ficando marcada pelas experiências com drogas e com sexo livre a que seus seguidores se submetiam.

⁸ Dennis Wheatley (1897-1977) foi um escritor inglês que assinou mais de 70 livros entre 1930 e 1960, mas ficou marcado como um autor “ocultista” devido a alguns títulos que contavam histórias sobre satanismo. Algumas de suas obras, como *The Devil Rides Out* (1934) e *To the Devil, a Daughter* (1953), foram transformadas em filmes de horror nas décadas de 60 e 70. O autor conheceu Aleister Crowley pessoalmente, entrevistando-o sobre satanismo antes de escrever *The Devil Rides Out*.

A partir das décadas de 1960-70, bandas de rock começaram a fazer referências explícitas ao satanismo e a místicos como Aleister Crowley. Entre elas, estão Led Zeppelin, Rolling Stones, Iron Maiden e Beatles. O brasileiro Raul Seixas também foi um grande divulgador e seguidor da filosofia de Crowley, que inspirou canções como *Sociedade Alternativa* (baseada na regra do “Faz o que tu queres” divulgada pelo místico).

Na mesma época, a banda inglesa Black Sabbath tocava música *heavy metal* marcada por citações ao satanismo. Isso ajudou a criar uma associação entre *heavy metal* e o Diabo – associação que algumas bandas até fazem questão de ostentar, como estratégia de marketing ou simplesmente para demonstrar rebeldia e anarquia.

Isso originou até um subgênero do *heavy metal*, conhecido como *black metal* e marcado pelas citações ao Diabo. Pais ficavam aterrorizados com boatos de que, se os discos fossem executados ao contrário (nas antigas vitrolas), apareceriam mensagens satânicas.

Inúmeras vezes representado nas artes plásticas e uma grande inspiração também na literatura e na música – e mais recentemente na publicidade, nas histórias em quadrinhos e até em jogos de videogame –, o Diabo não demoraria a migrar para uma nova mídia que apareceu no final do século XIX: o cinema.

2 - O DIABO NAS TELAS DO MUNDO

Se eu tivesse cascos e rabo pontudo, você ficaria mais convencido? (O Diabo, interpretado por Robert De Niro no filme “Coração Satânico”)

O Diabo, como personagem, é representado em filmes desde o surgimento do próprio cinema: já em 1896, apenas um ano depois da primeira exibição do cinematógrafo dos irmãos Lumière em Paris, o francês Georges Méliès dirigia *Le Manoir du Diable*, curta-metragem silencioso e em preto-e-branco em que o diretor interpretou o Diabo⁹.

Le Manoir du Diable (em português, *A Mansão do Diabo*) tem três minutos de duração e, como a maior parte dos pequenos filmes produzidos no período chamado de Primeiro Cinema¹⁰, foi filmado predominantemente com a câmera imóvel, com seu ponto de vista abrangendo todo o cenário, onde a ação se desenrolava à semelhança do palco do teatro.

A trama se desenrola em um cenário tipicamente teatral que simula um velho casarão. Um gigantesco morcego voa em círculos, batendo suas enormes asas, e, ao tocar o chão, transforma-se no Diabo. Ele faz aparecer magicamente um velho caldeirão fumegante, e do seu interior produz monstros e bruxas. De repente, dois homens surgem para visitar a mansão, e o Diabo diverte-se fazendo aparecer e desaparecer uma infinidade de diabinhos, fantasmas e até um esqueleto. Finalmente, um dos homens pega um crucifixo e Satã desaparece, vencido pelo “poder divino”.

O francês Méliès (1861-1938) apresentava-se como mágico no Teatro Robert-Houdini, em Paris, antes de virar cineasta. É considerado um dos pioneiros do cinema fantástico, e, nos 531 pequenos filmes que dirigiu, foi precursor do uso de efeitos especiais.

⁹ Segundo Luiz Vadico, cuja tese de doutorado em Multimeios, na Unicamp, foi sobre a imagem de Cristo no cinema, no mesmo ano de 1896 o francês Albert Kirchner (que assinava com o pseudônimo “Léar”) rodou um filme sobre a Paixão de Cristo, hoje considerado a primeira adaptação de uma história bíblica para o cinema. Assim, Deus e o Diabo estrearam no cinema no mesmo ano.

¹⁰ O “Primeiro Cinema” é o período de 10 a 15 anos depois da primeira exibição do cinematógrafo, em 1895.

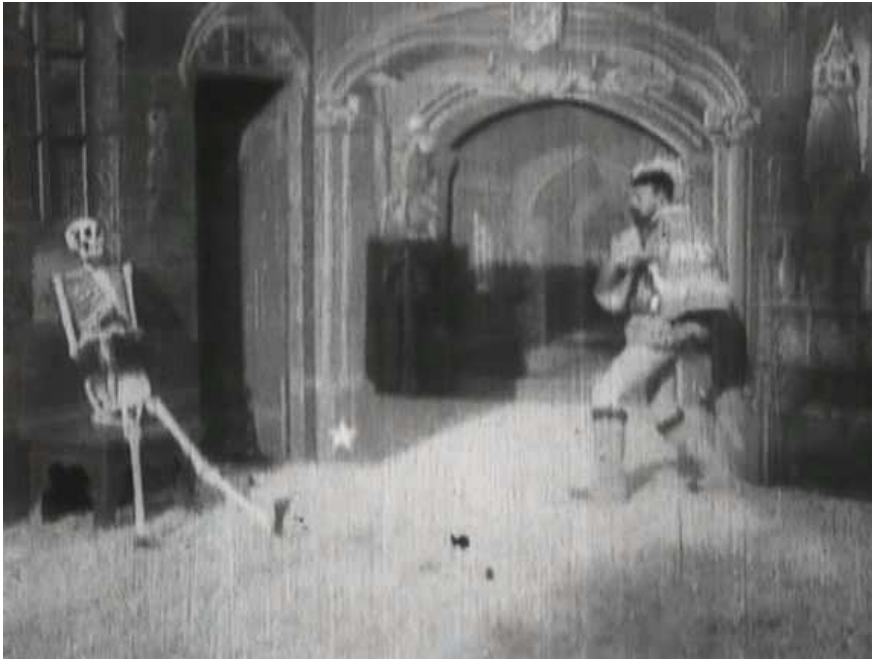


Fig. 11 - Esqueleto assusta um dos visitantes da “Mansão do Diabo” no filme de Méliès

Em *Le Manoir du Diable*¹¹, por exemplo, Méliès utiliza um truque fotográfico simples, mas eficiente nos primórdios do cinema, para fazer objetos e personagens aparecerem e desaparecerem: ligar e desligar a câmera fixa com e sem o ator em quadro, um recurso que se mostra muito eficiente.

O Satã de Méliès também se caracteriza por juntar a representação antiga do personagem (tem chifres sobre a cartola que usa) com uma mais contemporânea, a de um cavalheiro bem-vestido e astuto, com cartola e paletó preto, dispensando elementos iconográficos como rabo pontudo, cascos e tridente.

Essa relação do cinema com o Diabo, portanto, começou cedo, mas não só nas telas; fora delas, grupos religiosos combatiam a nova mídia como “coisa do demônio”. As primeiras salas de cinema eram escuras, esfumaçadas (porque o hábito de fumar era permitido) e “mal-frequentadas”.

Aos olhos dos padres e pastores da época, eram a verdadeira visão do inferno, pois além dos “maus exemplos” exibidos nas telas, também podiam incentivar o pecado no próprio recinto – há muitos relatos de prostituição e roubos nessas primeiras salas de cinema.

¹¹ O curta pode ser visto, na íntegra, no YouTube: www.youtube.com/watch?v=skPKmMUfP9w.

Em sermões furiosos nos púlpitos, os religiosos condenavam o cinema com frases como a do reverendo Wilbur Crafts, que dizia que “filmes são escolas de vício e de crimes, oferecendo viagens ao inferno por um níquel”¹² (BADDELEY, 1999, p. 80).

Mas isso não refreou o interesse do público e dos realizadores pelo cinema, e nem pela figura do Diabo na tela. Pelos próximos 115 anos, de *Le Manoir du Diable* até hoje, muitas outras representações diabólicas ganharam as telas, e o próprio pioneiro Méliès tratou de representá-lo mais vezes.

Em 1896, o grande pioneiro do cinema Georges Méliès, que já tinha experiência como mágico de palco, dirigiu e interpretou ele mesmo Mefistófeles em *Le Manoir du Diable*, que foi seguido por *Le Cabinet de Mephistopheles*, *Faust et Marguerite*, *Damnation de Faust*, *Le Diable au Couvent*, *Les Filles du Diable*, *Cake-Walk Infernal*, *Quatre Cent Farces du Diable* e muitos outros. Méliès buscou os temas satânicos mais vezes do que pode ser listado nos mais de 500 curtas-metragens que ele fez com sua companhia Star Films.¹³ (JONES, 2002, p. 182)

As trucagens realizadas pelo cineasta francês também foram evoluindo em seus filmes sobre a figura do Diabo. Por exemplo, em *Le Cabinet de Mephistopheles* (em português, *O Gabinete*, ou *O Laboratório*, de *Mefistófeles*), produzido em 1897, Méliès fez com que a cabeça do Diabo “se soltasse” do corpo e voasse pelo quadro.

E seus outros curtas eram basicamente versões da obra Fausto, de Goethe, que fizeram sucesso e foram adaptadas em outros países. *Faust et Marguerite* (*Fausto e Marguerite*), que Méliès dirigiu em 1897, foi refilmado três vezes: uma pelo próprio diretor, em 1904, outra nos Estados Unidos por Edwin C. Porter, em 1900, e finalmente pelo francês Jean Durand, em 1911.

¹² Traduzido pelo autor. O texto original era: “Movies are schools of vice and crime, offering trips to hell for a nickel”.

¹³ Traduzido pelo autor. O texto original era: “In 1896, the great cinematic pioneer Georges Méliès, who had a background in stage magic, directed himself as Mephistopheles in *La Manoir du Diable*, which he followed with *Le Cabinet de Mephistopheles*, *Faust et Marguerite*, *Damnation de Faust*, *Le Diable au Couvent*, *Les Filles du Diable*, *Cake-Walk Infernal*, *Quatre Cent Farces du Diable*, and many others. Méliès turned to Satanic subjects more times than can be listed in the over 500 short films he made for his Star Films company”.

Nos Estados Unidos, o Diabo ganhou papel de destaque no cinema em filmes como *Puritan Passions* (em português, *Paixões Puritanas*), longa-metragem dirigido por Frank Tuttle em 1923.

A trama se passa em Salem, Massachusetts, durante o período da caça às bruxas, e começa com a chegada de um desconhecido, o dr. Nicholas (Osgood Perkins), na verdade um disfarce do próprio Satã. Ele se dedica a arruinar o amor de um jovem casal ao transformar um velho espantalho num belo rapaz, que manda seduzir a moça.



Fig. 12 - O Diabo com chifrinhos (Osgood Perkins) em "Puritan Passions"

Um dos pioneiros da narrativa no Primeiro Cinema, D.W. Griffith também rendeu-se ao fascínio diabólico.

Em 1925, Griffith dirigiu *The Sorrows of Satan* (em português, *As Tristezas de Satã*), que começa com uma representação da guerra dos anjos no céu e mostra a queda de Lúcifer e sua transformação em Satã (interpretado por Adolphe Menjou). No presente, ele assume a identidade de "príncipe Lucio de Rimanez" para tentar corromper um rapaz e provar que seu poder é maior que o de Deus.

Essas primeiras representações do Diabo no cinema norte-americano ainda eram fortemente baseadas naquela imagem tradicional do personagem.

Em *Puritan Passions*, quando o dr. Nicholas revela ser Satã, surgem dois chifrinhos na sua cabeça; já em *The Sorrows of Satan*, aparece um Diabo “como manda o figurino”, com chifres e grandes asas de morcego, o que deve ter arrepiado as plateias da época.



Fig. 13 - O cartaz de cinema e a sombra das asas do Diabo em “Sorrows of Satan”

Ao mesmo tempo, na Europa, Satã ganhava papéis de destaque.

Na Dinamarca, em 1921, Carl Theodor Dreyer dirigiu *Blade af Satans Bog* (em português, *Páginas do Livro de Satã*), uma produção ambiciosa com pretensões épicas, nos moldes de *Intolerância* (1916), de D.W. Griffith.

A trama mostra Satã (interpretado por Helge Nissen) narrando a Deus diferentes episódios em que sua participação direta afetou os rumos da humanidade, entre eles a tentação de Jesus, a Santa Inquisição e a Revolução Francesa. Com um olhar menos fantasioso e mais dramático, Dreyer representou Satã sem recorrer à iconografia monstruosa, apenas como um homem soturno vestido de negro – uma visão diferente, portanto.



Fig. 14 - Um Diabo mais discreto (no centro) em “Blade af Satans Bog”

Também na Dinamarca, no ano seguinte (1922), foi produzido aquele que é considerado um dos grandes clássicos sobre o satanismo: *Häxan – A Feitiçaria Através dos Tempos*, de Benjamin Christensen.

Parte melodrama, parte reconstituição histórica e parte documentário, *Häxan* conta a história da feitiçaria e da adoração ao Diabo, com diversas imagens terríveis mostrando as torturas da Inquisição e os sabás das bruxas (em uma delas, uma feiticeira joga um bebê recém-nascido dentro de um caldeirão fumegante).

O próprio diretor Christensen aparece no papel de Satã, e, ironicamente, no mesmo filme faz uma pequena participação também como Jesus Cristo. Consta que sua inspiração para fazer *Häxan* veio da aquisição de uma cópia do *Malleus Maleficarum*¹⁴ em uma livraria de Berlim.

¹⁴ *Malleus Maleficarum*, ou *Martelo das Feiticeiras*, era uma espécie de “manual de instruções” para os inquisidores, escrito no século 15 por Heinrich Kramer. O livro explicava como identificar e combater sinais de feitiçaria e satanismo.



Fig. 15 - Ritual satânico com a presença do Diabo em “Häxan”

Da Alemanha, à época assombrada pelas sombras e espíritos do Expressionismo, também apareceriam belos exemplos de representação do Diabo, como *Fausto*, dirigido por F.W. Murnau em 1926.

Recontando a trágica história de Goethe, o filme traz um dos principais atores alemães do período, Emil Jannings, no papel de Satã – que, já na primeira cena do filme, através de uma trucagem fotográfica, abre suas asas de morcego sobre a pequena vila onde vive Fausto.

Embora apareça, durante a maior parte do filme, como um ser humano “normal” (excetuando-se as roupas pretas e o olhar malvado), o Diabo de Murnau e Jannings também é representado com a sua iconografia recorrente: chifres na cabeça, corpo escuro, asas de morcego e até garras nas mãos.

A partir de então, com a evolução tecnológica do cinema (a chegada do som e da cor, por exemplo) e da própria narrativa, a representação do personagem nas telas foi sofrendo radicais alterações ao longo do tempo.



Fig. 16 - A maligna influência do Diabo sobre a cidade em "Fausto"

Uma das primeiras tentativas de mudar a forma como o cinema via o Diabo é o filme inglês *Night of the Demon* (em português, *A Noite do Demônio*), também conhecido pelo título *Curse of the Demon* (*A Maldição do Demônio*). Dirigida pelo francês Jacques Tourneur em 1957, a obra analisa o satanismo por um viés mais cético e menos supersticioso.

Na trama, cientistas tentam comprovar que o culto satânico liderado por Julian Karswell (Niall MacGinnis) é uma fraude. Um deles morre num acidente de trânsito, supostamente enquanto estava fugindo do Diabo evocado por Karswell. O assistente do falecido, o dr. John Holden (Dana Andrews), continua a investigação, com resultados assustadores.

A razão para *Night of the Demon* ser diferente da maior parte dos filmes envolvendo o Diabo é que Tourneur, assumindo o ceticismo do personagem principal, não deixa claro para o espectador se realmente existe um demônio ou se suas manifestações são apenas resultado do poder da sugestão nos personagens.

Assim, durante a maior parte dos 95 minutos do filme, o Diabo nunca aparece e sua existência sempre é questionada, embora temida devido aos fenômenos sem explicação testemunhados pelos protagonistas.

Entretanto, quando as filmagens já haviam sido encerradas, o produtor Hal E. Chester resolveu gravar novas cenas – sem a participação de Tourneur

– em que o Diabo aparece na forma de uma bizarra criatura mecânica, comprovando que, naquela história, Satã existia e estava por trás de tudo.



Fig. 17 - O Diabo apareceu contra a vontade do diretor em “Night of the Demon”

O diretor sempre foi contra essa mudança, pois seu objetivo era deixar o espectador na dúvida sobre a existência do Diabo, e queria que cada um tomasse suas próprias conclusões – teria Karswell sido esquartejado por Satã ou simplesmente atropelado pelo trem na cena final?

Com as novas cenas *mostrando* um enorme Diabo cercado de chamas e fumaça, e inclusive a criatura erguendo Karswell do chão e dilacerando-o com suas garras enquanto o trem passa *ao lado*, o mistério ganha forma e não fica nenhuma dúvida na conclusão, algo que também enfureceu o roteirista Charles Bennett.

Mesmo assim, *Night of the Demon* busca um novo tipo de abordagem do tema, mais condizente com uma época (anos 50) em que os filmes já exploravam um terror mais científico e o medo era das bombas atômicas e das mutações que a energia nuclear poderia produzir – especialmente após as explosões atômicas em Hiroshima e Nagasaki no final da Segunda Guerra Mundial e da ameaça de uma guerra nuclear com a posterior Guerra Fria, entre os Estados Unidos e a extinta União Soviética.

Num universo de monstros mutantes e animais radiativos gigantes, o Diabo parecia um tanto fora de moda. E a partir de Tourneur e *Night of the Demon*, filmes com o personagem ganharam um viés menos supersticioso e/ou monstruoso, provavelmente sob influência das mudanças sociais e comportamentais que viriam com o final dos anos 50 e início da década de 60.

Nesse período, a partir dos anos 60, renascia o interesse pelo ocultismo, embasado nas experiências com drogas e sexo livre promovidas pela geração dos hippies e na fundação da Igreja de Satã (*Church of Satan*) por Anton LaVey, promovendo “cerimônias satânicas” regadas a sexo que atraíram até celebridades de Hollywood, como a atriz Jayne Mansfield.

Mas os realizadores começaram a buscar uma nova representação para o Diabo, diferente daquele monstro recorrente nas produções até então.

Nesse contexto, em 1967, o escritor norte-americano Ira Levin publicou *O Bebê de Rosemary*, best-seller sobre um culto de satanistas tramando o nascimento de um filho do Diabo – o Anticristo – não em algum período obscuro do passado, mas em plena Nova York da década de 60.

Até então, segundo Darryl Jones (2002, p. 183-185), Hollywood tinha produzido poucos filmes tendo como tema o satanismo, mais comum em produções europeias (além de *Night of the Demon*, as primeiras produções do estúdio Hammer também traziam feiticeiras e demônios).

Mas, entre os anos 1960-70, foram feitos três clássicos norte-americanos de horror que formam o que o autor chama de “a grande trilogia de filmes sobre Satã”, e o primeiro deles foi justamente a adaptação para o cinema de *O Bebê de Rosemary*, dirigida por Roman Polanski em 1968, seguido por *O Exorcista* (1973), de William Friedkin, e *A Profecia* (1976), de Richard Donner.



Fig. 18 - Pôsteres de cinema dos filmes da “grande trilogia sobre Satã”

O sucesso destes três filmes que deu origem a uma onda de produções em todo o mundo tendo Satanás como tema.

O *Bebê de Rosemary*, *O Exorcista* e *A Profecia* foram, simultaneamente, produto e causa de uma inacreditável explosão de filmes sobre satanismo, entre 1968-76, tão diferentes quanto o road movie satânico *Corrida Contra o Diabo*¹⁵, em que Peter Fonda e Warren Oates são perseguidos por um grupo de satanistas caipiras, e o pornô hardcore *O Diabo na Carne de Miss Jones*¹⁶, que mostra Satã ressuscitando a suicida Georgina Spelvin como uma ninfomaníaca insaciável.¹⁷ (JONES, 2002, p. 185)

O *Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*) conta a história de um casal que se muda para um pequeno apartamento nova-iorquino, onde a mulher, Rosemary (Mia Farrow), sente-se ameaçada por uma presença sobrenatural e pelos atenciosos vizinhos. Seu marido Guy (John Cassavetes), um ator fracassado, envolveu-se com uma seita de adoradores do Diabo, entregando a própria esposa para o nascimento do Anticristo.

¹⁵ *Corrida com o Diabo* (*Race With the Devil*, 1975) foi dirigido por Jack Starrett e conta a história de dois casais de amigos que, em férias no Colorado, testemunham um ritual satânico de sacrifício humano, sendo perseguidos pelos adoradores do Diabo.

¹⁶ *O Diabo na Carne de Miss Jones* (*The Devil in Miss Jones*, 1973) foi dirigido por Gerard Damiano e conta a história de uma mulher de meia-idade que, ainda virgem, comete suicídio. Chegando no inferno, é condenada a realizar os desejos sexuais que não conheceu em vida.

¹⁷ Traduzido pelo autor. O texto original era: “*Rosemary's Baby*, *The Exorcist* and *The Omen* were themselves simultaneously the products and the causes of a veritable outbreak of Satanism on the screen during the period 1968-76, in forms raging from the Satanic road movie *Race With the Devil*, in which Peter Fonda and Warren Oates are pursued by a group of redneck Satanists, to the hardcore porn of *The Devil in Miss Jones*, in which Satan resurrects suicidal frump Georgina Spelvin as an insatiable nymphomaniac”.

Polanski construiu uma história tensa e ao mesmo tempo ambígua, que deixa ao espectador o julgamento do que é real e o que é alucinação provocada pela mente febril (e progressivamente enlouquecida) de Rosemary.

Por isso, alguns críticos interpretaram o texto muito além do satanismo, dizendo que era “um filme com um subtexto terrivelmente materialista sobre como os homens controlam o corpo das mulheres”¹⁸ (*Ibidem*, p. 185), ou mesmo “uma brilhante metáfora para a ansiedade das mulheres dos anos 60 em relação ao sexo e à reprodução”¹⁹ (SKAL, 1993, p. 293).



Fig. 19 - Um nada amoroso encontro entre mãe e filho em “O Bebê de Rosemary”

Para o público, entretanto, *O Bebê de Rosemary* funcionava como uma arrepiante história de horror sobre como a maligna presença do Diabo continuava forte em pleno século 20. Para piorar, uma série de terríveis eventos deu ao filme a fama de “maldito”: no ano seguinte ao lançamento (1969), Sharon Tate, bela atriz que era esposa de Polanski e estava grávida, foi morta por uma seita de fanáticos, supostamente satanistas, liderados por Charles Manson. Uma das assassinas de Sharon, que teve o bebê arrancado

¹⁸ Traduzido pelo autor. O texto original era: “*Rosemary’s Baby* has a disturbingly materialist subtext. It is a film about men controlling women’s bodies”.

¹⁹ Traduzido pelo autor. O texto original era: “...was a brilliant metaphorical distillation of the widespread ambivalence and anxiety over sex and reproduction, concerns overshadowed by the garish glare of the swinging sixties”.

do ventre, era Susan Atkins, que antes estivera envolvida com a Igreja de Satã de Anton LaVey (e LaVey, por sinal, teria dado “consultoria”, não-creditada, a Polanski durante as filmagens de *O Bebê de Rosemary*). Por último, mas não menos importante, *O Bebê de Rosemary* foi filmado num edifício chamado Dakota, que já à época tinha fama de assombrado, e que anos depois, em 1980, seria o cenário para o assassinato do ex-Beatle John Lennon pelo seu fã Mark Chapman.

Considerando os inúmeros filmes sobre o Diabo realizados desde o surgimento do cinema, pode-se até pensar que, em 1973, produções sobre o tema já não eram mais novidade. Mesmo assim, quando *O Exorcista* (*The Exorcist*) chegou aos cinemas naquele ano, foi uma revolução.

Baseado num suposto incidente real de exorcismo acontecido em Maryland em 1949, e transformado em best-seller pelo escritor William Peter Blatty em 1971, *O Exorcista* foi dirigido por William Friedkin, jovem cineasta que colhia os louros do seu trabalho anterior, o policial *Operação França* (*The French Connection*, 1971). O filme chegou aos cinemas norte-americanos um dia depois do Natal de 1973 e transformou-se num fenômeno.

Sucesso de bilheteria. Pessoas esperando horas na fila para entrar nas concorridas sessões. Debates divididos na mídia, discutindo se o filme de Friedkin era “uma exploração inteligente da fé e da ameaça espiritual ou simplesmente sensacionalismo nojento maquiado com muito dinheiro e atores famosos”²⁰, conforme escreveu a revista norte-americana especializada em horror Fangoria (KOETTING, 1999, p. 20).

O Exorcista ainda foi um fenômeno por ser uma das primeiras vezes em que um grande estúdio (Warner Bros.) investia numa produção de horror, considerando que, à época, o gênero ainda era um tanto marginalizado, geralmente relegado ao universo dos “filmes B”.

O próprio *O Bebê de Rosemary*, apesar do prestígio conquistado, era uma obra independente produzida por William Castle, um especialista em filmes de baixo orçamento, e somente depois adquirida por um grande estúdio (a Paramount) para distribuição.

²⁰ Traduzido pelo autor. O texto original era: “Debate raged in the media over whether the film was an intelligent exploration of faith and spiritual warfare or simply nasty exploitation dressed up with big money and class actors”.

Pois *O Exorcista*, em contrapartida, não apenas tinha atores famosos no elenco (Ellen Burstyn, Max Von Sydow), como ainda recebeu 10 indicações ao Oscar em 1974, ganhando dois prêmios (Melhor Roteiro Adaptado, para William Peter Blatty, e Melhores Efeitos Sonoros)²¹.



Fig. 20 - “O Exorcista”: a possessão demoníaca através da maquiagem

E se a figura do Diabo no cinema não era mais novidade em 1973, depois de tantos filmes que mostravam as mais diferentes representações do personagem, provavelmente poucos esperavam vê-lo encarnado no corpo de uma menininha de 12 anos, interpretada por Linda Blair. Ou testemunhar os terríveis efeitos colaterais, físicos e psicológicos, provocados pela possessão demoníaca, que no filme era combatida por um padre veterano e outro jovem e cheio de questionamentos sobre a sua fé.

Como aconteceu anteriormente com *O Bebê de Rosemary*, a trama de *O Exorcista* também ganhou diferentes leituras desde o seu lançamento. Os comentários da época variavam entre acusações de que o filme era uma campanha de marketing pró-Igreja Católica e diversas releituras. Inclusive a

²¹ As outras 8 indicações foram para Melhor Filme, Melhor Diretor (William Friedkin), Melhor Atriz (Ellen Burstyn), Melhor Ator Coadjuvante (Jason Miller), Melhor Atriz Coadjuvante (Linda Blair), Melhor Diretor de Fotografia (Owen Roizman), Melhor Direção de Arte e Melhor Edição. O Oscar de Melhor Filme daquele ano ficou com *Golpe de Mestre*, de George Roy Hill.

história “já foi vista como uma metáfora dos medos relacionados a mulheres independentes e sexualidade feminina”²² (HUTCHINGS, 2004, p. 183).

Ainda sobre *O Exorcista*:

A possessão de Regan em *O Exorcista* já foi interpretada como uma metáfora para a rebeldia juvenil numa época em que os valores tradicionais estavam sendo questionados por uma geração mais jovem, com o sexo de Regan representando uma rejeição feminista às definições patriarcais do feminismo. Assim, à medida que sua possessão evolui, Regan se vê às voltas com diferentes figuras masculinas de autoridade, primeiro médicos, depois psiquiatras e finalmente padres. Tudo termina com um exorcismo – que em certo momento mostra um padre socando a garota várias vezes no rosto –, onde a rebeldia de Regan, e implicitamente toda a desordem social que ela representa, é contida e desaparece, e tudo isso é mostrado, em estilo reacionário, como uma coisa boa e necessária.²³ (*Ibidem*, p. 187)

E também seguindo os passos de *O Bebê de Rosemary*, misteriosos fenômenos estariam ligados à produção de *O Exorcista*, da morte de alguns atores (como Jack MacGowran, que faleceu logo depois do término das filmagens) a ruídos e imagens estranhas supostamente captadas nas gravações.

O estrondoso sucesso do filme de Friedkin foi ponto de partida para a produção de inúmeras histórias sobre possessão demoníaca, algumas delas produzidas nos Estados Unidos, mas muitas feitas na Itália, onde havia a prática de fazer produções baratas baseadas em sucessos de Hollywood.

Antes mesmo de *O Exorcista* chegar aos cinemas italianos, duas produções baratas sobre possessão e exorcismos já estavam sendo filmadas: *O Anticristo* (*L'Anticristo*, 1974), de Alberto De Martino, e *Espírito Maligno* (*Chi Sei?/Beyond the Door*, 1974), de Ovidio Assonitis.

²² Traduzido pelo autor. O texto original era: “*The Exorcist* has been seen as a metaphor for fears about independent women and female sexuality”.

²³ Traduzido pelo autor. O texto original era: “Regan’s possession in *The Exorcist* has often been viewed as a condensed and coded representation of youthful rebelliousness at a time when traditional values were being brought into question by the younger generation, with Regan’s gender also potentially aligning her with a concurrent feminist rejection of patriarchal definitions of femininity. Accordingly, as her possession develops, Regan finds herself under the increasing scrutiny of male authority figures, first doctors and psychiatrists and then priests. This culminates with an exorcism – which at one point involves a priest punching the little girl repeatedly in the face – in which Regan’s rebelliousness, and implicitly all the social disorder she represents, is contained and effaced, with this containment, in true reactionary style, as a good and necessary thing.”

Exorcismos e exorcistas ainda apareceriam nos filmes espanhóis *La Endemoniada* (1975), de Amando de Ossorio, e *Exorcismo* (1975), de Juan Bosch; nos italianos *L'Ossessa*²⁴ (1974), dirigido por Mario Gariazzo, e *Un Urlo Nelle Tenebre*²⁵ (1975), de Angelo Pannacciò e Franco Lo Cascio; no norte-americano *Abby*²⁶ (1974), de William Girdler, que não passava de uma versão *blaxploitation*²⁷ de *O Exorcista*, e no turco *Seytan* (1974), dirigido por Metin Erksan, que fez meramente uma cópia cena a cena do filme de Friedkin.



Fig. 21 - Pôsteres de algumas das “imitações estrangeiras” de *O Exorcista*

No Brasil, *O Exorcista* só chegou aos cinemas em 1974, quando já havia até uma “versão nacional” da trama, *Exorcismo Negro* (1974), de José Mojica Marins. A superprodução estrangeira repetiu o sucesso de bilheteria no país, e vários produtores brasileiros tentaram pegar carona no fenômeno, dando origem a filmes tão diferentes quanto o horror *Seduzidas pelo Demônio* (1975), de Rafaele Rossi, a comédia rural *Jeca Contra o Capeta* (1975), com Amácio Mazzaropi, além de tentativas de ludibriar o público, como *O Exorcista de Mulheres* (1974), uma história policial dirigida e estrelado por Tony Vieira, em

²⁴ Pela quantidade de cenas de sexo não-explícito, este filme foi lançado nos Estados Unidos com o título *The Sexorcist*, um trocadilho com *O Exorcista*.

²⁵ Este filme também foi lançado com dois títulos alternativos enganosos, *L'Exorcista No. 2* (*O Exorcista 2*) e *Return of the Exorcist* (*O Retorno do Exorcista*), tentando levar o espectador a acreditar que era uma sequência do filme de Friedkin.

²⁶ A Warner Bros. processou a produtora American International alegando que o filme era plágio de *O Exorcista*. O estúdio ganhou a causa, e *Abby* foi retirado de circulação durante anos. Até que isso acontecesse, a bilheteria chegou a 4 milhões de dólares – um sucesso, considerando que o custo foi de apenas US\$ 200 mil.

²⁷ Nome dado a um ciclo de filmes baratos produzidos nos anos 70 e voltados ao público negro, com atores e atrizes negras nos papéis principais, geralmente enfrentando vilões brancos,

que o exorcismo só aparece no título²⁸, e o demônio não faz nem participação especial.

A “trilogia dos filmes sobre Satã” seria concluída em 1976 com *A Profecia* (*The Omen*), de Richard Donner. O roteiro de David Seltzer baseia-se em várias citações do Livro do Apocalipse da Bíblia, de onde vieram a ideia de um Anticristo que ameaça a humanidade e do número 666 como marca da Besta²⁹.



Fig. 22 - O olhar do Anticristo Damien em “A Profecia”

Momentos atribulados da história daquela década foram comparados a eventos previstos no Livro do Apocalipse, numa tentativa de modernizar medos antigos (“Você foi avisado!”, alertava o pôster original de cinema).

Na trama, o embaixador norte-americano na Itália, Robert Thorne (Gregory Peck), resolve adotar um bebê órfão quando seu próprio filho morre no parto, mas sem revelar o fato à esposa Katherine (Lee Remick). Descobre-

²⁸ O *Exorcista de Mulheres* conta a história da amante de um milionário que, para extorquir dinheiro do sujeito, simula o próprio sequestro, aliando-se a um bandido apelidado “Exorcista Louco”. Um detetive, interpretado por Tony Vieira, é contratado pelo milionário para investigar o caso.

²⁹ De acordo com a tradição cristã, 666 é o “número da Besta”. Conforme o livro do Apocalipse, o Anticristo marcaria seus seguidores com este número: “E faz que a todos, pequenos e grandes, ricos e pobres, livres e servos, lhes seja posto um sinal na mão direita ou na testa, para que ninguém possa comprar ou vender, senão aqueles que tiver o sinal, ou o nome da besta, ou o número do seu nome. Aqui há sabedoria. Aquele que tem entendimento calcule o número da besta, porque é número de homem; e seu número é seiscentos e sessenta e seis” (Apocalipse 13:16-18).

se, posteriormente, que o garoto Damien (Harvey Stephens) é o Anticristo, o filho do Diabo, capaz de provocar uma onda de suicídios e mortes bizarras enquanto cumpre sua diabólica missão na terra.

Se *O Bebê de Rosemary* já trazia a ideia do nascimento do Anticristo, inclusive mostrando uma cena sinistra em que uma figura demoníaca faz sexo com Rosemary, *A Profecia*, que trata de tema parecido, não enfoca o caráter sexual da concepção do Anticristo, que, segundo o filme, teria sido concebido por um chacal – mas a maneira como isso acontece nunca é mostrada.

Seguindo o que havia acontecido aos dois filmes que o antecederam, as filmagens de *A Profecia* foram marcadas por “estranhos acidentes”. No documentário *The Omen Legacy*, que acompanha o DVD de *A Profecia*, o produtor Harvey Bernhard chega a afirmar: “O Diabo não queria que fizéssemos esse filme”.

É interessante observar que o Diabo, como personagem, aparece pouco ou nada nestes três filmes da “trilogia satânica”. Ele é visto apenas de relance em *O Bebê de Rosemary*, na cena que mostra a protagonista sendo estuprada por um homem com feições demoníacas (garras, pele esverdeada, olhos vermelhos), mas *O Exorcista* e *A Profecia* preferem mostrar, respectivamente, as consequências da possessão da menina Regan e os poderes mortais do filho de Satã, sem entretanto mostrar o próprio Diabo.

E embora diversas produções com o personagem tenham sido feitas no mesmo período desta trilogia, foi a proximidade do final do milênio que trouxe de volta, com força total, a presença do Diabo nas telas de cinema, e não só em histórias de horror.

Nos anos 1980, mais precisamente em 1987, *O Príncipe das Sombras* (*Prince of Darkness*), de John Carpenter, *As Bruxas de Eastwick* (*The Witches of Eastwick*), de George Miller, e *Coração Satânico* (*Angel Heart*), de Alan Parker, abordaram, cada um à sua maneira, a presença maléfica do Diabo e sua influência sobre a humanidade.

Curiosamente, em dois deles, a entidade foi interpretada por grandes atores: Jack Nicholson (*As Bruxas de Eastwick*) e Robert De Niro (*Coração Satânico*), com pouquíssima maquiagem e dispensando elementos como chifres na testa ou rabo pontudo (a representação do Diabo ficou ancorada apenas na interpretação dos dois atores, utilizando no máximo olhos coloridos

ou unhas pontiagudas na caracterização). Já no terceiro filme (*O Príncipe das Sombras*), o tema é, novamente, a ameaça de um Anticristo, mas do Diabo vemos apenas uma enorme mão monstruosa e vermelha.



Fig. 23 - Jack Nicholson (esq.) e Robert De Niro interpretaram o Diabo em 1987

Mais próximo da virada do milênio, o medo do Apocalipse fez ressurgir a ameaça satânica: enquanto *Stigmata* (idem, 1999), de Rupert Wainwright, parece uma recriação do tema da possessão demoníaca já mostrado décadas antes em *O Exorcista*, filmes como *Fim dos Tempos* (*End of Days*, 1999), de Peter Hyams, e *O Advogado do Diabo* (*The Devil's Advocate*, 1997), de Taylor Hackford, já trazem uma imagem mais contemporânea de Satanás, como um cavalheiro e negociante astuto, visto em ternos de grife, e não com chifres e tridente.

Em *O Advogado do Diabo*, outro grande ator, neste caso Al Pacino, interpreta o Príncipe das Trevas, enquanto em *Fim dos Dias* a abordagem é típica de filme de ação, com Satã revelando sua verdadeira (e monstruosa) forma na conclusão e sendo combatido por Arnold Schwarzenegger armado com uma metralhadora.

Como contraste, também é válido citar a comédia *Little Nicky – Um Diabo Diferente* (*Little Nicky*, 1999), de Steven Brill, por trazer outro ator respeitado (Harvey Keitel) na pele de um Diabo “à moda antiga”, reinando no inferno com cavanhaque pontudo e chifrinhos na testa.

Voltando a *O Advogado do Diabo*, o Satã interpretado por Pacino, quando desmascarado pelo protagonista (Keanu Reeves), faz um discurso em que se declara um admirador da humanidade, reproduzido em Jones:

Eu estou aqui na Terra desde que tudo começou. Eu nutri cada sensação que o homem teve, sempre me preocupei com tudo o que ele quis e nunca o julguei. Por quê? Porque eu nunca o rejeitei, apesar de suas imperfeições. Eu sou um fã do homem! Eu sou um humanista, talvez o último dos humanistas. Quem em sã consciência poderá negar que o século 20 foi todo meu? Todo meu! Todo ele, meu!³⁰ (JONES, 2002, p. 191)



Fig. 24 - Al Pacino interpreta Satã em "O Advogado do Diabo"

Já em *O Último Portal* (1999), Roman Polanski volta a tratar de conspirações satânicas 30 anos depois de *O Bebê de Rosemary*. O filme narra a investigação de um especialista em livros raros (Johnny Depp) sobre uma obra que pode ter sido escrita pelo próprio Lúcifer (assinando com as iniciais "LCF"). O Diabo não aparece da forma tradicional, mas sim como uma sensual garota loira (interpretada por Emmanuelle Seigner), cuja verdadeira identidade é revelada apenas no final – mas, novamente, sem chifres, cascos ou rabo pontudo.

O milênio terminou, um novo começou, mas a ameaça do Diabo segue frequente nas telas do cinema. Em setembro de 2000, o clássico *O Exorcista*

³⁰ Traduzido pelo autor. O texto original era: "I'm here on the ground with my nose in it since the whole thing began. I've nurtured every sensation man has been inspired to have. I cared about what he wanted and I never judged him. Why? Because I never rejected him, in spite of his imperfections. I'm a fan of man! I'm a humanist. Maybe the last humanist. Who in their right mind could possibly deny the twentieth century was entirely mine? All of it" All of it, mine!".

voltou aos cinemas norte-americanos (e posteriormente aos do resto do mundo) numa versão restaurada e com cenas adicionais.

Já outro clássico da “trilogia sobre Satã”, *A Profecia*, foi refilmado praticamente cena a cena por John Moore e lançado mundialmente nos cinemas – numa imperdível estratégia publicitária – no dia 6 de junho de 2006, ou 06/06/06, remetendo ao “número da Besta”, 666.

A possessão demoníaca voltou à ordem do dia, primeiro com *O Exorcismo de Emily Rose* (*The Exorcism of Emily Rose*, 2005), de Scott Derrickson, que, atualizando ainda mais o tema, coloca um caso mal-sucedido de exorcismo no centro de um complicado júri, em que um padre é acusado de assassinato. Afinal, teria ele provocado a morte de uma garota esquizofrênica, ou a moça estava mesmo possuída pelo demônio?

Em 2009, o filme espanhol *REC 2*, de Jaume Balagueró e Paco Plaza, usou a possessão como explicação para um vírus que se espalhou em um edifício, transformando seus moradores em demônios – no caso, o vírus era sangue “demoníaco” retirado de uma menina possuída.



Fig. 25 - Possessões modernas: “O Exorcismo de Emily Rose” (esq.) e “O Último Exorcismo”

Já em 2010 foi a vez de *O Último Exorcismo* (*The Last Exorcism*), um mockumentary (falso documentário) dirigido por Daniel Stamm, que acompanha um falso pastor em suas viagens para “exorcisar” pessoas que acreditam estar possuídas – até encontrar uma garota que pode estar realmente com o Diabo no corpo. Em nenhum destes três filmes citados o Diabo aparece “pessoalmente”, com as tramas tratando apenas do tema da possessão demoníaca.

Seja em histórias de horror, comédias, aventuras, musicais, desenhos animados ou dramas, o Diabo continua atuante nas telas de cinema do século 21. Segundo o Internet Movie Data Base, por exemplo, em 2010 foram produzidos 32 filmes trazendo Satã como personagem, sem contar episódios de seriados de TV (como *Supernatural* ou o desenho animado *Neighbors from Hell*, sobre uma família que sai do inferno com a missão de evitar que os humanos vão parar lá pelos seus pecados).

No mesmo ano, ainda segundo o IMDB, seis filmes foram feitos trazendo Jesus Cristo como personagem, e apenas dois tinham Deus na história.

Ou seja: pelo menos no cinema, o Diabo está ganhando com bastante vantagem aquela batalha que perdeu no céu muitos séculos atrás.

3 - O DIABO NO CINEMA BRASILEIRO

“Muitas vezes o Diabo, cavando a nossa ruína, diz-nos verdades, seduz-nos com honestas bagatelas, para nos arrastar a atos de péssimas consequências.” (Trecho de “Macbeth”, de William Shakespeare)

Conforme foi visto no capítulo anterior, o Diabo já fazia sua estreia no cinema em 1896, apenas um ano depois da primeira exibição oficial do cinematógrafo em Paris, graças ao pioneiro francês Georges Méliès.

No Brasil, a produção cinematográfica demorou um pouco mais para engrenar. Mesmo assim, Satã não tardou a aparecer nos primeiros filmes nacionais – com direito até ao seu nome no título!

Em artigo publicado na antologia *História do Cinema Brasileiro*, Roberto Moura lembra que a primeira projeção cinematográfica no Brasil aconteceu no Rio de Janeiro (então Distrito Federal), em 8 de julho de 1896.

O pesquisador reproduziu o texto de uma reportagem publicada no dia seguinte à exibição (09/07/1896) pelo Jornal do Comércio, sem crédito para o repórter, mas que dá uma bela ideia de como foi a recepção das imagens em movimento pelos cariocas.

OMNIOGRAPHO – Com este nome, tão hibridamente composto, inaugurou-se ontem às duas horas da tarde, em uma sala à Rua do Ouvidor, um aparelho que projeta sobre uma tela colocada ao fundo da sala diversos espetáculos e cenas animadas, por meio de uma série enorme de fotografias. (...) a cena emocionante de um incidente de incêndio, quando os bombeiros salvam das chamas algumas pessoas; a da dança da serpentina; a da dança do ventre, etc. Vimos também uma briga de gatos; uma outra de galos; uma banda de música militar; um trecho de boulevard parisiense; a chegada do trem; a oficina de ferreiro; uma praia de mar; uma evolução espetaculosa de teatro; um acrobata no trapézio e uma cena íntima. (MOURA in RAMOS, 1987, p. 15-16)

No mesmo artigo, Moura reproduziu uma reportagem do jornal O Comércio, de São Paulo, esta publicada em 13 de fevereiro de 1898, em que o repórter Vicente de Paula Araújo cita alguns dos filmes exibidos pelo

“cynematographo” (grafia da época) do Teatro Apolo, entre elas uma das “obras satânicas” de Méliès, *Faust et Marguerite* (1897), “aqui exibida como *Metamorfose de Fausto e a Aparição de Margarida*” (*Ibidem*, p. 19).

Segundo o pesquisador Carlos Alberto de Souza, as primeiras filmagens realizadas no Brasil aconteceram já em 1897, conforme narrou em seu livro *Nossa Aventura na Tela*:

As primeiras imagens brasileiras já haviam sido captadas sobre a película cinematográfica e exibidas ao público antes do final de 1897. O responsável pela façanha foi o exibidor ambulante italiano Vittorio di Maio, e o evento aconteceu no Cassino Fluminense, em Petrópolis, nos dias 1º e 6 de maio de 1897. Na imperial cidade serrana, junto com 18 outros filmezinhos estrangeiros, Vittorio exibiu quatro títulos feitos por aqui mesmo: um artista trabalhando no trapézio do Polytheama; chegada do trem em Petrópolis; bailado de crianças no Colégio do Andarahy e ponto terminal da linha de bondes de Botafogo, vendo-se os passageiros subir e descer. (SOUZA, 1998, p. 51)

Já no ano seguinte (1898), foi a vez de um cinegrafista brasileiro filmar imagens para projeção: esta honra coube a Afonso Segreto, que regressava de uma viagem à Europa, em 15 de junho daquele ano, trazendo na bagagem uma câmera de filmar semelhante à dos Irmãos Lumière.

“Ainda a bordo do paquete francês Brésil, ele tirou algumas vistas da Baía de Guanabara” (*Ibidem*, p. 51), e essas imagens foram projetadas dois dias depois no Cinematógrafo do Salão Paris, no Rio de Janeiro, inclusive com a presença do presidente da República, Prudente de Moraes, e sua família.

Afonso e seu irmão Paschoal foram dois dos primeiros cinegrafistas brasileiros, mas logo surgiram outros proprietários de câmera dedicados a registrar imagens em movimento no país, como o imigrante italiano Giuseppe Filippi e o português Antônio Leal.

Este último especializou-se em registrar *fait divers* (fatos do cotidiano) e festas populares do Rio de Janeiro – principais temas dos primeiros filminhos rodados no país. Leal também ficou imortalizado por ter registrado uma cirurgia para separação de irmãs siamesas, conforme narrou Moura:

Em maio de 1907, uma operação de irmãs xipófagas atrai, através dos noticiários dos jornais, a atenção de todos. Quando o médico, seguido por jornalistas, chega à sala de cirurgia,

depara-se com um estrado de madeira armado junto à mesa já aparelhada. Era Leal, que já estudara cuidadosamente as condições de luz e enquadramento, pronto para filmar a cena, projetada depois com o título *Operação das Marias Xipófagas pelo Dr. Charles Prevost* (1907), sob grande curiosidade, no Grande Cinematógrafo Parisiense, de Giacomo Rosario Staffa. (MOURA in RAMOS, 1987, p. 31)

Cinegrafistas como Leal, Arturo Carrari, João Stamato e Antônio Campos logo começariam a utilizar o dinheiro que faturavam com o registro de acontecimentos sociais para tornar viável a produção de filmes de ficção (ou “filmes com enredo”, como se dizia na época) no país.

E quem teria sido o personagem do primeiro filme ficcional do país?

Os pesquisadores divergem. Para alguns, o primeiro filme brasileiro de ficção foi a comédia, *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*, de Júlio Ferrez. Mas, no mesmo ano, Satã também fazia sua estreia no cinema brasileiro, e para certos pesquisadores, como Moura, o mérito de inaugurar a narrativa ficcional no país é dele: “O cineasta Antônio Campos [foi] autor de *O Diabo* (1908), primeiro posado brasileiro” (*Ibidem*, p. 102), sendo que por *posado* entende-se um filme de ficção, e não um registro noticioso.

Nascido em Minas Gerais em 1877, Antônio Romão de Sousa Campos mudou-se para São Paulo em 1897 e trabalhava, originalmente, como cirurgião-dentista. Mas logo envolveu-se com grupos de teatro e migrou para o cinema, adquirindo uma câmera Pathé.

O verbete de Antônio Campos na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, de Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda (2004), explica que *O Diabo* era uma fantasia em curta-metragem, silenciosa e em preto-e-branco, no estilo das obras de George Méliès à época exibidas também no Brasil.

Contava a história de um menino (Rabelo Campos, filho do diretor) que sonhava com um Diabo que aparecia e desaparecia através de truques fotográficos. O próprio Campos interpretou Satã no filme, que infelizmente está perdido, não tendo restado um único fotograma para mostrar como era a figura do “primeiro Diabo cinematográfico brasileiro”.

Depois de *O Diabo*, Satã passou algum tempo afastado das telas brasileiras, embora eventualmente seu nome fosse citado nos títulos de alguns filmes para atrair a atenção do público – e, quem sabe, gerar polêmica.

Um desses casos é *Le Film du Diable* (em português, *O Filme do Diabo*), produzido e exibido em 1917. Era um longa-metragem silencioso e em preto-e-branco (hoje também considerado perdido). Apesar do título, Satã não dá as caras.

No site da Cinemateca Brasileira, encontra-se a reprodução da sinopse da época, revelando que se tratava de um “quase-documentário” sobre a vida social no Rio de Janeiro e em São Paulo, sem qualquer relação com o Diabo além do título pomposo em francês.

A sinopse divulga *Le Film du Diable* como um “filme de arte nacional”, que mostra “cenas de nudez”, “os belos arredores do Rio de Janeiro, banhados pela luz do sol, ou ungidos pelos raios da lua” e ainda “o último baile do Assírio promovido pela Associação da Mulher Brasileira, em que reconheceréis os vultos mais importantes da elite carioca”³¹.

Quando surgiu a ideia do tema desta dissertação, o primeiro problema encontrado era justamente esse: como descobrir quais filmes brasileiros tinham a figura do Diabo, se fontes e catálogos sobre nosso cinema são tão raros e pouco detalhados nesse sentido, sem contar que muitos dos filmes não existem mais?

Para chegar às produções que seriam analisadas neste trabalho, foram feitas inúmeras pesquisas no site da Cinemateca Brasileira, sempre utilizando expressões de busca como “Diabo”, “Satã”, “satânico”, “diabólico”, “demoníaco”, “inferno”, entre outras relacionadas.

Num segundo momento, foram feitas leituras do *Dicionário do Cinema Brasileiro*, de Antônio Leão da Silva Neto, resenha por resenha, para tentar identificar, através da sinopse dos filmes, outras produções em que o Diabo não é citado nominalmente no título, mas aparece na trama.

Numa pré-seleção, chegou-se a cerca de 20 obras que faziam alguma menção ao Diabo no título ou na sinopse. Mas algumas foram descartadas porque o personagem era apenas citado, mas não aparecia nem tinha qualquer papel na história.

Nessa categoria, incluem-se obras como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (em que o Diabo é apenas uma alegoria), e mesmo filmes de terror, como

³¹ Trechos reproduzidos da ficha do filme no site da Cinemateca Brasileira (www.cinemateca.gov.br).

Enigma para Demônios (há uma seita satânica e até possessão demoníaca na trama, mas o Diabo, como personagem, não aparece) e *Encarnação do Demônio* (o título refere-se ao personagem Zé do Caixão, e não a Satã).

Mas é curioso observar que, mesmo sem aparecer na trama, Satã está no título daquele que é considerado um dos filmes mais importantes do cinema brasileiro, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha.

Algumas obras pré-selecionadas também foram descartadas por não existirem cópias à disposição para análise, ou porque são filmes considerados perdidos, como o pioneiro *O Diabo* de 1908. No final deste capítulo há uma relação com os títulos dessas obras, para comprovar como há diversas produções sobre o tema que infelizmente não puderam ser analisadas.

Ao mesmo tempo em que alguns títulos eram eliminados, o número de filmes também aumentou no decorrer da pesquisa, quando eram encontradas (muitas vezes por acaso) outras obras que se encaixavam no tema proposto, mesmo sem fazer menção direta ao Diabo no título ou na sinopse.

Curtas-metragens foram desconsiderados – a não ser que façam parte de uma antologia em longa-metragem –, assim como produções independentes e/ou caseiras que não tiveram lançamento comercial.

Segue a análise da figura do Diabo em 18 filmes brasileiros, apresentados em ordem cronológica, numa tentativa de identificar se existe um padrão nacional de representação do personagem em nosso cinema – ou pelo menos de tentar entender qual foi a inspiração dos realizadores ao darem vida a Satã em suas obras cinematográficas.

3.1 - TRILOGIA DE TERROR (1967)

Na noite de 15 de setembro de 1967, a TV Bandeirantes levou ao ar um novo programa chamado *Além, Muito Além do Além*. Naquela noite, o cineasta e ator José Mojica Marins e seu personagem Zé do Caixão estreavam na televisão brasileira, após uma bem-sucedida carreira cinematográfica que já somava os longas-metragens *À Meia-noite Levarei Sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1966).

No programa, Mojica e seu Zé do Caixão não eram os protagonistas, mas sim os apresentadores de episódios de horror semanais com uma hora de

duração, cujos roteiros eram escritos por Rubens Francisco Lucchetti (que faria uma longa parceria com Mojica também no cinema).

Até maio de 1968, nove meses depois da estreia, o programa acumulou bons índices de ibope. No total, foram 34 episódios com títulos sugestivos, como “A Voz do Coveiro”, “Casa do Demônio” e “Sexta-feira 13”³².

Ainda em 1967, o produtor Antônio Polo Galante resolveu financiar um novo filme de Mojica. Como não podia fazer uma história com Zé do Caixão (pois os direitos sobre o personagem pertenciam a outro produtor), ele decidiu aproveitar a popularidade do show na Bandeirantes para fazer um filme de episódios, adaptando para o cinema algumas das histórias que Lucchetti escrevera para o programa televisivo.

Filmes divididos em pequenos episódios, contando histórias independentes, não eram novidade à época do projeto, pelo menos fora do Brasil. Alguns exemplos de produções neste formato são o clássico inglês *Na Solidão da Noite* (*Dead of Night*, 1945), composto por seis histórias de horror dirigidas por Charles Crichton, Basil Dearden, Robert Hamer e pelo brasileiro Alberto Cavalcanti, e a comédia italiana *Boccaccio '70* (1962), que tinha quatro episódios assinados por renomados diretores do país – Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli e Luchino Visconti.

O formato ficaria ainda mais popular nos anos 70, graças aos filmes de horror em episódios produzidos pelo estúdio inglês Amicus, reunindo atores e autores famosos em obras como *A Casa que Pingava Sangue* (*The House That Dripped Blood*, 1971, dirigido por Peter Duffell) e *Vozes do Além* (*From Beyond the Grave*, 1973, dirigido por Kevin Connor). Muitas pornochanchadas brasileiras também iriam adotar este formato, trazendo dois ou mais episódios, normalmente com elencos e equipes técnicas diferentes.

No caso do projeto de Galante e Mojica, havia dois problemas a enfrentar: a Censura – que começava a exigir cada vez mais cortes nas cenas de sexo e violência tão comuns nos filmes do Zé do Caixão – e a dificuldade para obter um co-financiamento do Instituto Nacional de Cinema (INC), que não via com bons olhos o trabalho de Mojica.

³² Atualmente não existe qualquer registro destes episódios, já que as fitas eram reaproveitadas pela emissora.

A solução para o impasse foi encontrada por um co-produtor que entrou no projeto, Renato Grecchi, como relataram os autores André Barcinski e Ivan Finotti no livro *Maldito – A vida e o cinema de José Mojica Marins*, biografia do cineasta:

Grecchi soube da ideia de Mojica e propôs a Galante dividir os episódios entre três diretores: Mojica, Ozualdo Candeias e Luís Sérgio Person. A escolha dos três não foi casual. Candeias e Person eram nomes bem cotados pela intelligentsia brasileira da época e haviam recebido prêmios do INC por *A Margem* e *O Caso dos Irmãos Naves*, respectivamente. A presença dos dois certamente garantiria a bênção do INC. Já Mojica asseguraria o sucesso de público, uma vez que nem Person e muito menos Candeias eram grandes atrações de bilheteria. (BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 205)

Surgia, assim, *Trilogia de Terror*, produção que pode ser considerada uma das primeiras e principais experiências do cinema brasileiro no formato de episódios, principalmente considerando o grande contraste entre os talentos envolvidos.

A ideia original era que o trio de realizadores escolhesse seus argumentos entre os episódios escritos por Lucchetti para o programa televisivo *Além, Muito Além do Além*. Enquanto Mojica optou pelo primeiro episódio exibido na TV Bandeirantes, “Pesadelo Macabro”, e manteve seu estilo de terror violento e chocante, seus dois companheiros preferiram adaptar por conta própria os argumentos originais de Lucchetti para “Noite Negra” e “Procissão dos Mortos”, com um resultado bastante diferente, mas sempre interessante

Quando finalmente chegou aos cinemas, o resultado da parceria entre o sempre popular Mojica e os “intelectuais” Candeias e Person acabou não agradando nem ao público, nem à crítica (com raras exceções). Enquanto aos espectadores causava estranheza o “terror sofisticado” de Candeias e Person, os críticos reclamavam justamente da falta de sofisticação de Mojica diante do trabalho dos dois colegas.

Dos três episódios, o primeiro, dirigido por Ozualdo Candeias, é o mais enigmático e o que mais se distancia da narrativa clássica e da proposta de “cinema de gênero” (neste caso, o horror), pois os elementos sobrenaturais são mínimos e pouco explorados pelo diretor. Também é o único dos três episódios

a apresentar a figura do Diabo. Os outros dois tratam da ameaça de guerrilheiros-fantasmas (“Procissão dos Mortos”) e da obsessão de um rapaz pela possibilidade de ser enterrado vivo (“Pesadelo Macabro”).



Fig. 26 - Capas do gibi do Zé do Caixão e página da adaptação de “Noite Negra” (dir.)

Ao escrever sobre o filme em sua tese de doutorado *Medo de Quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*, a pesquisadora Laura Cánepa destacou, sobre o episódio de Candeias:

O resultado foi bem distante daquilo que geralmente se entende por horror, já que o objetivo da história não parece ser, em momento algum, o de provocar qualquer reação de medo na plateia. Trata-se muito mais de uma reflexão do próprio Candeias em torno de três universos diferentes: o das superstições interioranas, o dos jovens hippies e o das relações de poder e sexo entre homens e mulheres no mundo rural. (CÁNEPA, 2008, p. 163)

O diretor escolheu um episódio do seriado originalmente chamado “Noite Negra”. Originalmente, a trama escrita por Lucchetti tratava de um homem desesperado em conseguir dinheiro para pagar o tratamento da filha, acometida por uma doença grave. Desassistido por todos, só lhe resta vender a alma ao Diabo, que exige, em troca da salvação da filha, o sacrifício de uma virgem. O final é trágico: o pai contrata capangas para sequestrarem uma garota para o sacrifício, mas eles acabam capturando justamente a sua filha, que é sacrificada pelo próprio pai, sem conhecer a identidade da vítima encapuzada.

Depois da sua exibição na TV, este episódio foi adaptado primeiramente para os quadrinhos, ganhando uma versão desenhada por Nico Rosso para a revista *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*³³.

Já na versão para o cinema, Candeias mudou quase todo o argumento original, começando pelo título, que de “Noite Negra” virou “O Acordo”. O pai desesperado para salvar a filha doente tornou-se uma mãe obcecada com a “doença” (neste caso psicológica) da filha, que repudia um pretendente rico. A conclusão, e o próprio desenvolvimento da trama, pouco ou nada lembram o argumento escrito por Lucchetti.

O pacto com o Diabo, tema tão comum em incontáveis histórias de horror, fica em segundo plano; para o cineasta, é mais importante registrar a rotina do interior brasileiro, com suas figuras folclóricas, crenças e credences populares. Logo no início, por exemplo, duas freiras numa charrete aparecem fazendo o sinal-da-cruz ao passarem por um caipira que, mais tarde, descobriremos tratar-se de um praticante do *catimbó*, uma mistura popular de magia e rituais indígenas³⁴.

A seguir, Candeias apresenta os seus personagens principais, mas sem lhes dar nomes (ou identidades), e sem explicar o que são ou porque fazem o que fazem, conclusões que o próprio espectador precisa tirar baseado em suas ações – até porque os personagens falam muito pouco e raramente explicam suas motivações.

A mãe (Lucy Rangel) chama um médico, preocupada com o estado de saúde da filha (Regina Célia), que, deitada na cama, resiste aos assédios do seu pretendente – um bem-vestido filho de fazendeiro. O “exame médico” é simplório: o doutor escuta o coração da menina acamada, primeiro colocando o próprio ouvido no peito da paciente, depois com o estetoscópio; após olhar a

³³ A revista em quadrinhos *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* foi publicada pela editora Prelúdio entre 1968 e 1970, com histórias roteirizadas por Rubens Francisco Lucchetti e desenhadas pelo italiano Nico Rosso. Anos depois, em 1987, a história “Noite Negra” foi republicada pela editora L&PM em um álbum também chamado *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*.

³⁴ *Catimbó* é o nome popular de um conjunto de atividades mágico-religiosas praticadas popularmente no Nordeste do Brasil, principalmente a partir do século 18. Seu surgimento resulta da mistura entre diversas práticas de magia trazidas da Europa com rituais dos índios brasileiros, como a pajelança, muitas vezes também com toques do catolicismo e das religiões africanas, conforme a região do Brasil.

garganta da moça, e sem fazer qualquer pergunta, o médico aproxima-se da mãe e conclui: “É manha”.

O drama da mãe em “O Acordo” é fazer com que sua filha aceite o assédio do pretendente rico, que pode lhe proporcionar uma vida melhor e menos sofrida do que aquela que ela própria teve quando jovem.

A história prossegue com a mãe procurando a ajuda do catimbozeiro, que a leva para participar de um ritual no alto de uma montanha. Ao som de tambores, lembrando rituais de candomblé ou umbanda, o catimbozeiro é possuído por um espírito, passando a andar curvado e balançando os braços, o rosto deformado numa careta, enquanto a mãe assiste a tudo sem se abalar. Falando com voz de mulher (o espírito no seu corpo), o catimbozeiro fala à mãe: “Sinhazinha tem que ir até o grotão fazer pedido pra consertar dificuldade de sinhazinha”.

A cena então se desloca para uma caverna subterrânea (para talvez representar a proximidade com o inferno), onde a mãe entra sozinha – na primeira situação de “O Acordo” que realmente lembra uma história de horror – para fazer um pacto com o Diabo.

Criaturas andróginas (mulheres barbadas com os seios à mostra) aparecem e desaparecem através de truques fotográficos, enquanto a mãe inicia uma ladainha: “Senhor das Profundas, vem me ajudar/Te pago bastante, sem rir e sem chorar/Tudo num instante, deixo até me usar”.

Completa-se o pacto demoníaco, encenado por Candeias de uma forma bastante popular, sem todo o complexo cerimonial das histórias de horror estrangeiras, como Fausto, de Goethe – e sem a necessidade de complicados rituais de magia negra ou documentos assinados com sangue.

Em mais uma curiosa opção do diretor, o Diabo aparece antecedido por um barulhento *riff* de guitarra (que faz a mãe cobrir os ouvidos com as mãos), e caracterizado como um hippie ou um roqueiro daquela época: bem vestido, com calça e camisa justa, cavanhaque bem aparado e cabelo comprido cortado na altura dos ombros, cinto de couro cheio de detalhes metálicos, vários anéis nos dedos e um medalhão no pescoço – uma imagem que nada lembra o Diabo que conhecemos através das representações no imaginário popular.

É possível que Candeias esteja brincando com as crendices do povo do campo em relação ao movimento hippie e ao rock-and-roll, que seduziam

também a juventude brasileira nos anos 60, mas eram vistos como “coisa do Diabo” pelos pais.

Nada mais natural, portanto, que o Diabo de Candeias seja um “roqueiro hippie”, cujas aparições são ao som de rock psicodélico, um retrato mais do que característico daquela época – afinal, o imaginário popular também dizia que “o Diabo é o pai do rock”.

A mãe faz um apelo ao chamado Senhor das Profundas (a quem nunca ninguém se refere nominalmente como Diabo ou Satã): “Eu queria que desse um jeito na minha filha com o noivo”. O Diabo concorda, mas faz seu preço: “Daqui a três luas, aqui, trazendo uma donzela [moça virgem]”. Dito isso, ele desaparece enquanto ri maleficamente.

A partir de então, e pelo restante da história, o Diabo aparecerá várias vezes, usando diferentes disfarces, para cobrar a dívida da mãe. Durante um baile, por exemplo, enquanto a mãe dança com o namorado da filha, o Diabo aparece dançando ao seu lado com outra garota – agora sem o seu figurino de hippie, vestindo roupas rústicas, como um autêntico peão. Erguendo o dedo, ele diz à mulher: “Uma lua”, lembrando que o prazo para pagar a dívida está terminando.

No dia seguinte, a mãe vai à igreja procurar o padre em busca de ajuda para cancelar o pacto. Porém, quando o padre se vira, percebe-se que é o Senhor das Profundas disfarçado. Ele debocha: “Meia lua”.

Finalmente, na conclusão, a mãe volta até a caverna para pagar sua dívida, levando a própria filha como presente para o Senhor das Profundas, já que não conseguiu encontrar outra donzela no vilarejo. As mulheres-barbadas com seios à mostra aplaudem, e o Diabo novamente aparece no quadro com um truque fotográfico, outra vez vestido como roqueiro-hippie.

O interessante é que, a partir de então, o Diabo realmente começa a agir como um jovem hippie daquela época, inclusive usando gírias da juventude dos anos 60. Para a mãe, por exemplo, ele diz: “Descarrega a boneca”. Já para uma das criaturas ao seu redor: “Meu chapa, despacha a coroa!”.

Mas, ao invés de um sacrifício humano, como acontecia originalmente em “Noite Negra”, o que acontece é que a filha começa a dançar ao redor do Diabo, em ritmo de rock psicodélico (mais uma vez, “o Diabo é o pai do rock”).

Satã, sem maiores explicações, dança animado ao lado da moça, no que é acompanhado pelas criaturas andróginas da caverna.



Fig. 27 - As várias faces do Diabo: roqueiro-hippie, peão, padre e dançarino de discoteca

É quando surge um mendigo fisicamente parecido com Jesus Cristo, batendo no Diabo e em todos os seus acompanhantes com um saco que levava às costas, gritando “Fora! Fora!”. Ele salva a garota e, na saída, encontra moradores da vila, incluindo algumas freiras, que aparentemente estavam com medo de interceder. Ele igualmente os expulsa aos berros: “Fora, sujos, impuros, indecentes!”.

Enquanto a garota resgatada sorri, o mendigo abre o saco e tira de dentro uma coroa de espinhos, que coloca na própria cabeça. Olhando para o céu, ele fala: “Pai, acho que tem que começar tudo de novo. Tudo de novo. Tudo!”.

E assim termina o episódio, deixando qualquer conclusão em aberto: o mendigo era apenas um profeta louco que pensava ser Jesus ou o próprio Cristo reencarnado, que desceu ao mundo para livrar a humanidade da ameaça maléfica do Diabo hippie e seu rock-and-roll, salvando e preservando a “pureza da juventude” dessas coisas do demônio?

Candeias nunca se preocupou em explicar muito o episódio nas diversas entrevistas concedidas até sua morte. Uma das poucas oportunidades em que o diretor comentou “O Acordo” foi queixando-se do resultado do trabalho, em uma entrevista a Arthur Autran, Hernani Heffner e Ruy Gardnier, publicada no livro da mostra Retrospectiva Ozualdo Candeias – 80 Anos³⁵:

“O Acordo” foi uma fita que eu comecei a fazer, que comecei a encher o saco com uma porção de coisas e eu comecei a me aborrecer. Surgiu essa porcaria dessa fita da seguinte maneira: disseram que a fita do Mojica tinha dado dinheiro, que ele era muito bom (...). O roteiro que era do Mojica e do Lucchetti tinha uns três episódios inteiros. Só que eu falei que não ia fazer nada disso não, falei que ia inventar o meu, o Person inventou o dele e o Mojica fez o que está acostumado. (CANDEIAS In: PUPPO; ALBUQUERQUE, 2002, p. 21)

No dossiê sobre Candeias da revista virtual Contracampo, em sua resenha sobre “O Acordo”, o crítico Daniel Caetano concluiu que Candeias estava mais interessado em fazer uma sátira à religião em geral do que o horror sobrenatural esperado:

O que mais fica evidente no filme é a preocupação ética e moral do cineasta, que, se já estava presente em *A Margem* e estará presente também em seus demais filmes, neste aqui é posto como tema central, em que religiosidade e fé são discutidas com propriedade e, no entanto, um imenso bom-humor, como fica explícito no final. A volta de Cristo à terra para se ver decepcionado com a humanidade é vista com uma certa amargura, mas também com grande ironia. (CAETANO, 2006)

Mas o que se sobressai em “O Acordo” é o trabalho de um cineasta extremamente talentoso (e autodidata), que, tendo dirigido anteriormente um único filme (*A Margem*, de 1967), aqui apresenta um média-metragem (42 minutos) extremamente rico em significados e estilo – e com uma das representações mais criativas e pessoais do Diabo em nosso cinema.

3.2 - PROEZAS DE SATANÁS NA VILA DO LEVA-E-TRAZ (1967)

³⁵ A mostra foi realizada em São Paulo em 2002, e promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil.

Se “O Acordo”, episódio de Ozualdo Candeias em *Trilogia de Terror*, já provocava juntando Diabo e alegoria sócio-política (algo corajoso em tempos de censura e repressão policial), o longa-metragem *Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-Traz* segue a mesma linha, mas buscando inspiração também na mistura de misticismo e musicalidade da cultura nordestina, especialmente nos célebres livretos da literatura de cordel (algo que filmes posteriores, como *A Compadecida* e *O Homem que Desafiou o Diabo*, também fariam).

Dirigido por Paulo Gil Soares, que trabalhou com Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e em alguns dos filmes posteriores do cineasta baiano, *Proezas de Satanás...* se passa no fictício vilarejo de Leva-e-Traz, numa região rural pobre (as filmagens foram em Tiradentes, Minas Gerais).

Ali vive Calixto, um homem de um braço só (interpretado por Emmanuel Cavalcanti) que tem um sonho premonitório com uma velha beata cega. A mulher lhe indica o local onde está enterrado um valioso tesouro, mas o adverte para que vá escavar sem olhar para trás, caso contrário toda a cidade será destruída.

No dia seguinte, Calixto vai até o lugar indicado no sonho, onde descobre um rico lençol petrolífero. Mas, desobedecendo ao alerta da velha no sonho, olha para trás, e uma maligna gargalhada ecoa pelo sertão.

Uma grande empresa começa a explorar a extração do petróleo, gerando emprego para a maioria dos habitantes de Leva-e-Traz e até a construção de uma nova cidade pré-fabricada perto do lençol petrolífero. Para lá se mudam todos os cidadãos aptos para o trabalho, e até mesmo a prostituta mais requisitada da vila.

Em Leva-e-Traz, por outro lado, ficam apenas os velhos e deficientes físicos, como Calixto, o violeiro cego Cartola (interpretado por Jofre Soares) e o anão Carlão. Quando até o padre da vila resolve ir embora, e levando consigo a imagem da padroeira, estranhos fenômenos acontecem na cidadezinha.

Um estranho que se apresenta como Chico Amansa-Alma (Joel Barcellos) chega à cidade e faz uma parada no cemitério para descansar. Ao ouvir ruídos às suas costas, pula e anuncia: “Eu destruo vocês! Não tenho medo, tenho meu espelho de prender alma e meu rosário de contas de prata! Já livreí muitas vilas e cidades de almas-penadas, e vou livrar essa também!”.

Mas o adversário de Chico Amansa-Alma não é um fantasma qualquer. Ele é atacado por uma entidade invisível, e, ao pegar seu espelho, percebe que o objeto reflete o rosto de um homem barbudo, que sorri. Chico então corre gritando: “É o Diabo! É o Diabo!”, enquanto uma gargalha maligna, semelhante à da cena inicial, ecoa pelo cemitério.

Na cena seguinte, um cavaleiro vestido de preto (o próprio Diabo, interpretado por Paulo Broitman) entra na vila montado sobre um cavalo malhado. Dirige-se ao bar de Calixto, onde se desenrola um espirituoso diálogo com o homem sem-braço:

- Alguma cachacinha boa aqui nessa vila?
- Daqui mesmo, nenhuma.
- Uma pena. Álcool e jogo sempre facilitam as coisas. A vida é ruim.
- O senhor veio de muito longe?
- Para mim, as distâncias são sempre curtas.
- O senhor vai se demorar na vila?
- Não creio. Aqui há pouco trabalho para mim. Soube que a santa vai embora, e fiz uma promessa de vir vê-la sair da igreja. Uma promessa muito antiga.

O diálogo serve para confirmar a identidade do forasteiro como Satanás, algo que ficará ainda mais claro na cena seguinte, quando o homem desconhecido amarra seu cavalo malhado ao tronco de uma árvore e senta-se ao lado. Subitamente, o cavalo desaparece e o homem se transforma primeiro num bode, depois num sapo.

A crença na capacidade do Diabo de assumir a forma de animais é tão antiga quanto o próprio personagem. Nas páginas da Bíblia, em vitrais e esculturas ou na tradição popular, Satã já apareceu transformado em serpente, corvo, porco (no relato das tentações de Santo Antão no deserto), leão, lebre, abutre, gato, dragão e, principalmente, bode.

Em *Biografia do Diabo*, Alberto Cousté cita o escritor francês Nicolas Remy para justificar o porquê da associação tão comum com o bode:

Os bodes possuem igualmente um aspecto feroz e provocativo, com seus chifres, barba grande e eriçada, pelo áspero, desordenado, e patas curtas; todo o seu corpo está tão bem adaptado à deformação e à obscenidade que não se poderia desejar uma forma mais adequada, exterior e interiormente, à forma, cheia de vergonha, horrores e monstruosidades,

daquele que escolheu a aparência de um bode. (COUSTÉ, 2006, p. 81)

Já Luther Link, em *O Diabo – A Máscara Sem Rosto*, acredita que a transformação do Diabo em bode remeta àquela antiga associação do personagem com Pã, figura da mitologia greco-romana:

Metade homem e metade bode, em geral com um grande falo, Pã tinha orelhas pontudas de bode e, comumente, barba cerrada; era tantas vezes associado a sátiros e faunos que em algumas ocasiões, em aparência, acabava se fundindo com eles. Assim como Pã, sátiros e faunos tinham orelhas de bode, às vezes rabo de bode, cascos fendidos, um par de chifres e corpo peludo (mas às vezes, diferentemente de Pã, tinham corpo de homem). Essas diferenças não interessavam aos teólogos. Jerônimo chamou os sátiros e faunos de símbolos do Diabo, demônios lascívios. (...) Cinco características comuns do Diabo derivam do clássico Pã: chifres, cascos, orelhas, rabo e parte inferior do corpo peluda. (LINK, 1998, p. 53-54)

Em *Proezas de Satanás...*, após tomar forma animal, o Diabo recupera sua forma humana – mas dessa vez, sem nenhuma justificativa, representado por um homem negro, interpretado por Zózimo Bulbul – para desafiar Cartola num duelo de rimas. O cego então recita os seguintes versos:

“Pelo teu cheiro já sei
Vai-te daqui, tentador
Contigo não quero nada
Só me entrego ao Redentor
Eu sou filho de Adão
Imagem do Deus Criador.”

O Diabo então zomba do humano à sua frente: “O que tu temes, Cartola? Que eu roube a tua alma? De que me vale a alma de um pobre cego perdido no desespero? O desamparo de vocês me enternece”.

Em seguida, ele desafia o cego a encontrar o caminho de volta para a vila, quando travam diálogo que revela a característica de tentador do Diabo:

- Onde está o teu Deus, que não vem te socorrer? Esse é o meu tempo de reinar. Chegou o dia de eu ser adorado. Levanta e reconheça o meu reinado!
- Está escrito: “Não adorarás senão ao teu Deus”.
- E o que te fez teu Deus? Fez-te cego, cego toda vida!
- Mas deu-me olhos para outras visões.

- Mas eu te darei o conhecimento do mundo. Eu, divino também, feito da mesma substância superior. Eu, ainda anjo, te darei olhos!
- Vai-te, Satanás! Tinhoso, Belzebu, Pé-de-pato, Futrico, Maligno, Coisa Suja, Capotado, Não-sei-o-que-diga! Valei-me, minha Santíssima Trindade!

E, após essa ladainha, o Diabo desaparece da frente de Cartola. Mas não de Leva-e-Traz, onde continua apontando suas “proezas”: um bode negro aparece sobre o altar da igreja, seguido por uma invasão de ratos; uma menina virgem fica grávida da noite para o dia, e, na hora do parto, dá à luz um sapo; um bezerro com cara de gente nasce de uma vaca “que nem foi cruzada”, e por aí afora.



Fig. 28 - O Diabo, ainda vestido de preto, fala ao povo: ele só quer ser amado

Quando finalmente o padre leva embora da vila a imagem da padroeira, o Diabo (em sua forma de homem barbudo) aparece rindo em frente à igreja agora vazia, de onde fala ao povo que parece hipnotizado por seus poderes: “Há muitos séculos eu procuro uma maneira de conversar com vocês, e não consegui. Agora não adianta nada. Vocês estão dominados e terão que me obedecer. Eu agora sou o rei, e vocês os líderes. Beijem meus pés!”. Sem questionar, os moradores restantes de Leva-e-Traz beijam os pés de Satã.

Surpreendentemente, o Diabo então afirma que não quer dominar ninguém, e que só quer “ser amado”. Diz ao povo: “Agora vocês vão saber toda a verdade: não me agrada dominar ninguém. De que me serve ter vocês aqui se vocês não me amam? Eu quero amor! Cansei da minha solidão, sou um infeliz. Toda vez que eu aparecia vocês me jogavam água-benta e eu era obrigado a fugir”.

Ele promete, então, “milagres, glória, sucesso e fortuna” ao povo. Devolve o braço que falta a Calixto, restitui a visão ao cego Cartola e até transforma o anão Carlão em um homem de estatura normal. A vila progride, a agricultura se moderniza; de repente, todos os habitantes abandonados têm trabalho.

As mudanças em Leva-e-Traz são tão marcantes que o Diabo até é convidado a candidatar-se a presidente da República. Numa cena irônica, é visto com terno e gravata na cor branca (e não preto ou vermelho, como se costuma retratar sua imagem), sendo batizado no interior da igreja, ganhando o nome de “Antônio Bispo dos Anjos”.

A candidatura é oficializada e o “novo” Diabo é ovacionado pelo povo. Em seu discurso, promete acabar com o trabalho e com a morte, “para que ninguém precise trabalhar e todos sejam eternos”. Ao fim do comício, faz aparecer comida para os eleitores famintos.

É quando a “magia” da tentação de Satã termina: a comida é de plástico. Um menino, no meio da multidão, diz ao pai: “Essa comida é de mentira. É tudo mentira!”.

Na cena seguinte, revela-se a verdade: a multidão que carregava e ovacionava o candidato a presidente pelas ruas da vila é formada por meia dúzia de pessoas, e elas carregam um bode preto no lugar da forma humana do Diabo; as ruas de Leva-e-Traz voltam a ficar desertas como sempre estiveram, Calixto não tem mais seu braço recuperado, Cartola novamente é cego e Carlão ainda é um anão.

Na conclusão, Chico Amansa-Alma, que parecia ter sido vencido pelo poder infernal no confronto anterior, surge entrando na cidade com uma cruz nas mãos. A imagem congela. Terá o curandeiro-pregador livrado Leva-e-Traz do Mal?

Proezas de Satanás... é um dos poucos filmes brasileiros que enfocam a possibilidade de o Diabo adotar formas animais para confundir ou assombrar os humanos, transformando-se em bode e sapo em diferentes oportunidades.

Para Luther Link, essa característica é uma herança dos deuses egípcios, que tinham características meio humanas, meio animais, associados a demônios pelos primeiros cristãos:

Se um artista der a Hórus, com sua cabeça de falcão, uma aparência sinistra, cria um Diabo com bico. De fato, existem numerosos deuses egípcios com cabeça de animal, particularmente Tot, em geral com uma cabeça de Íbis, que como um deus da lua às vezes tinha cabeça de cão ou era um macaco com cara de cão. Anúbis com sua cabeça de chacal era associado a Hermes como o condutor dos mortos ao outro mundo, e às vezes tinha pele negra; algumas modificações transformam-no em um Diabo com focinho. (LINK, 1998, p. 153)

O roteiro de *Proezas de Satanás...*, escrito pelo próprio diretor Gil Soares, usa o Diabo como uma metáfora para as transformações nem sempre positivas trazidas pelo progresso: Satã aparece na vila logo após as mudanças provocadas pela exploração do petróleo, e os benefícios que concede aos moradores (os milagres envolvendo os deficientes físicos, a comida para o povo, o progresso da cidadezinha) não passam de ilusão, ou mentiras, como revela a criança na conclusão.

Como a literatura de cordel é uma das fontes para o roteiro, há várias cenas em que a música (composta por Caetano Veloso) ajuda a contar a história.

Também há diversas brincadeiras com a figura do Diabo, embora o personagem não seja tão ingênuo ou bobalhão quanto no “Ciclo do Demônio Logrado” – contos populares do Nordeste em que Satã sempre é vencido pela esperteza humana, como também será visto no próximo filme, *A Compadecida*.

Uma dessas brincadeiras é o fato de o Diabo vestir branco ao ser “aceito” pelos moradores da vila, e não as cores escuras e vivas com que é geralmente representado (vermelho e preto). Também aparece mais humanizado, como num “momento relax” em que, vestindo roupão, faz um escalda-pés e reclama: “Quando eu tinha cascos era muito melhor!”.

Juntamente com “O Acordo” em *Trilogia de Terror*, *Proezas de Satanás...* fica como um dos raros momentos do cinema brasileiro em que Satã, mesmo mantendo suas características de tentador e enganador, é representado como um ser humano normal. Lembra até as tentativas de regenerar e humanizar o personagem na literatura romântica dos séculos 18 e 19, como destacou Peter Stanford em *O Diabo – Uma Biografia*:

No *Paraíso Perdido*, Milton o viu como um rebelde indomável. Byron e outros românticos fizeram dele um herói, ao lhe darem os contornos do supremo demolidor das convenções e da representação máxima do espírito livre. Blake o representou como um gentil ancião numa de suas gravuras. Como se vê, o Diabo possui um milhão de disfarces, e todos os sinais legendários que lhe são imputados – os chifres, o casco rachado, a cauda, o bafo cheirando a enxofre, a pele negra e os olhos vermelhos – não passam de mera dissimulação. (STANFORD, 2003, p. 24)

Além disso, e essa é uma abordagem completamente original nos filmes brasileiros sobre o Diabo, o Satã de Paulo Broitman pode ser visto como um “sujeito legal”, simpático e (à primeira vista) bem-intencionado, bem diferente da sua típica imagem de vilão – principalmente na cena em que desabafa dizendo que só quer ser amado pelo povo.



Fig. 29 - Humanizando Satã: de roupão, falando com Deus, e de terno branco, como político

Há, ainda, um momento curioso em que o Diabo, após receber o convite para concorrer à presidência da República, materializa-se no topo da igreja – vestindo roupão! – e pede conselhos a Deus, seu eterno rival nas páginas da Bíblia e no imaginário popular: “Vai ser terrível, vai modificar toda a história da humanidade! E minha família, o que vai pensar de mim? Deus, por favor, não deixe de me ouvir! Está certo que somos inimigos há muito tempo, mas por favor ajude-me. Podemos fazer um acordo”.

A resposta é um sonoro trovão, que faz com que Satã cubra o rosto com medo.

3.3 - A COMPADECIDA (1969)

Imediatamente após o toque de clarim, o Palhaço anuncia o espetáculo.

PALHAÇO
Grande voz

Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade.

Toque de clarim.

PALHAÇO

A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia. Auto da Compadecida! (SUASSUNA, 2005, p. 15)

Assim começa o roteiro da peça teatral *Auto*³⁶ *da Compadecida*, escrita em 1955 pelo autor paraibano Ariano Suassuna, e encenada inúmeras vezes desde então, em todo o Brasil e em diversos países do mundo.

Premiadíssima, a obra conta as aventuras de dois amigos pobres do Nordeste brasileiro, João Grilo e Chicó, que trabalham em uma padaria. Chicó é um mentiroso incorrigível, enquanto João Grilo é especialista em criar golpes para ganhar dinheiro. Quando adocece o cachorro da esposa (infel) do patrão, a dupla é incumbida de chamar o padre da pequena cidadezinha para benzer o animal.

Este é apenas o estopim para uma série de confusões que envolvem o enterro do cão em latim, um falso testamento do animal beneficiando o Padre, o Sacristão e o Bispo, e a venda de um gato que “descome dinheiro” (graças às moedas introduzidas pelos dois amigos no ânus do bicho) ao Padeiro.

Quando o violento cangaceiro Severino do Aracaju invade a cidade, quase todos os personagens são mortos por ele, inclusive o próprio João Grilo. O destino de todos seria o inferno, pelos seus pecados, mas João Grilo volta a usar sua esperteza e convence o Diabo a realizar um julgamento justo das almas, com a presença de um Jesus Cristo negro e de sua mãe, a Compadecida, que atua como advogada das almas.

³⁶ Auto (do latim *actu*, que significa ação ou ato) é um subgênero da literatura dramática surgido na Idade Média e muito popular na Espanha e em Portugal. Geralmente, eram composições dramáticas para teatro que envolviam personagens alegóricos, representando pecados e virtudes da humanidade. O português Gil Vicente (1465-1536) foi um dos autores mais famosos deste estilo, e escreveu o famoso *Auto da Barca do Inferno* (1517).

No final, João Grilo convence o “júri” a perdoar os pecados de todos os falecidos e salvá-los do fogo do Inferno, além de garantir, para si próprio, a ressurreição, provavelmente para aprontar novas malandragens ao lado do espantado companheiro Chicó.

Uma das principais qualidades de *Auto da Compadecida* é que a história se inspira no chamado Romanceiro Popular Nordestino; ou seja, a poesia (geralmente improvisada) dos repentistas e a literatura dos folhetos de cordel.

Existe até mesmo um ciclo de histórias populares em que Satã é facilmente ludibriado pela esperteza do povo sertanejo. Essa coleção de lendas é chamada de “Ciclo do Demônio Logrado” pelo pesquisador de folclore Luís da Câmara Cascudo, que argumenta que existem lendas semelhantes em praticamente todas as culturas.

Uma fábula popular brasileira chamada “O Sócio do Diabo”, sobre um lavrador que engana o demônio fazendo um vantajoso trato sem perder a alma³⁷, teria sido inspirada em histórias vindas do além-mar, segundo Câmara Cascudo:

Os elementos são muito antigos e europeus. A capciosa divisão do plantio, ludibriando o Diabo, ocorre em quase todas as literaturas orais, repetindo-se frequentemente, da Rússia à França e de Portugal ao Báltico, como um dos motivos mais expressivos da inteligência cristã contra a perversidade maldita. (CASCUDO, 1967, p. 87)

O texto “Tradição popular e recriação no *Auto da Compadecida*”³⁸, de Bráulio Tavares, analisa essa “tática apropriativa” de Suassuna em relação à cultura popular:

³⁷ Na fábula, o lavrador se associa ao Diabo, que lhe dá dinheiro para comprar terras e plantar, combinando que dividirão os hortigranjeiros da seguinte maneira: o que for plantado “em cima da terra” é do demônio, e “embaixo da terra” ficaria para o lavrador. Esperto, o homem cultivou apenas mandioca, inhame, amendoim e batatas, e para o Diabo restou apenas folhas sem utilidade. Tentaram fazer o trato ao contrário, mas aí o homem plantou milho, feijão, melancia, abóbora e melão, sobrando ao demônio apenas raízes. Furioso, o Diabo diz que voltará em 25 anos para levar a alma e uma moeda de ouro com a qual firmou o pacto com o lavrador. Passado esse tempo, Satã surge para cobrar a dívida, mas o esperto homem colocou a moeda dentro de uma vasilha com água-benta, onde o demônio não poderia recuperá-la. Como o trato era levar a alma e a moeda, não conseguindo cumpri-lo, o Diabo desapareceu, deixando o homem em paz.

³⁸ Este texto acompanha o roteiro da peça no livro publicado pela Editora Agir desde 1957 (atualmente em sua 35ª edição).

Ao usar episódios tradicionais, Suassuna adota a mesma tática apropriativa dos artistas medievais ou nordestinos. A Tradição é um imenso caldeirão de ideias, imagens, falas, temas e motivos. Todos bebem desse caldo, todos recorrem a ele. Todos fazem a contribuição de seu talento individual, mas cada um vê a si próprio como apenas um a mais na linhagem de pessoas que contam e recontam as mesmas histórias, pintam e repintam as mesmas cenas, cantam e recantam os mesmos versos. Histórias, cenas e versos são sempre os mesmos, por força da Tradução, mas são sempre outros, por força da visão pessoal de cada artista. (TAVARES in SUASSUNA, 2005, p. 177)

Dentro dessa proposta de trabalhar temas da cultura popular nordestina, o escritor paraibano também aproveitou para “regionalizar” as figuras universais de Jesus Cristo, de Nossa Senhora e do Diabo. Assim, o Cristo da obra é negro, a Nossa Senhora ganhou o apelido carinhoso de “Compadecida” e pode ser chamada através de um versinho infantil³⁹, enquanto o Diabo ganha o nome e as características do “Encourado”, supostamente um personagem da cultura rural nordestina (segundo Suassuna), mas que é praticamente desconhecido no resto do país e até no Nordeste!

“(…) soam ritmadamente duas pancadas, fortes e secas, de tambor e uma de prato, com uma pausa mais ou menos longa entre elas, ruído que deve se repetir até a aparição do Encourado. Este é o diabo, que, segunda uma crença do sertão do Nordeste, é um homem que se veste como vaqueiro.” (SUASSUNA, 2005, p. 119)

Além de Suassuna, uma das poucas a escrever sobre o Encourado foi uma pesquisadora chamada Nina Balle, citada em artigo na internet sobre vampiros no Brasil:

No Nordeste brasileiro, conta-se a história do Encourado, um homem de hábitos noturnos que se veste completamente de couro preto, sendo que estas roupas cheiram a sangria. A presença do Encourado inspira medo e respeito. Ele só entra nas casas em que for convidado. No entanto, ele consegue arrumar artifícios para ser convidado. Segundo as lendas, ele tem preferência por pessoas que não frequentam a Igreja, além

³⁹ “Valha-me Nossa Senhora / Mãe de Deus de Nazaré! / A vaca mansa dá leite, / a braba dá quando quer. / A mansa dá sossegada, / a braba levanta o pé. / Já fui barco, fui navio, / mas hoje sou escaler. / Já fui menino, fui homem, / só me falta ser mulher.” (SUASSUNA, 2005, p. 144)

do que ele sabe de antemão quem são estas pessoas. Assim, ao chegar num povoado, ele já tem em mente quem primeiro procurar. Por onde ele passa, as galinhas param de botar ovos e não comem direito. Os cachorros não saem de casa e gemem o dia inteiro. Até mesmo os urubus e carcarás, que são aves carniceiras, desaparecem para bem alto e longe. Ao pressentir a presença do Encourado, os moradores costumam sacrificar algum animal, pois acreditam que feito isso ele irá embora. Conta-se que no passado havia sacrifícios de pessoas indesejáveis, como criminosos e até mesmo crianças. Entretanto, diz-se que basta oferecer simplesmente uma galinha preta ou galo vermelho para afugentá-lo sem contudo ofendê-lo. A oferenda, no entanto, deve ser pendurada na entrada principal da cidade, pois o Encourado só entra pela porta da frente. (BALLE *apud* MASSAPUST, 2003)

Além destes dois relatos, não foi encontrada nenhuma outra definição para o Encourado, que, pelo jeito, não é um mito tão “popular” quanto Suassuna fez transparecer.

No livro *A Língua e o Folclore da Bacia de São Francisco*, por exemplo, o verbete do Encourado refere-se à figura do vaqueiro que trabalha na caatinga, mas sem qualquer citação a uma possível figura diabólica.

Apesar disso, a descrição do “cavaleiro encourado” é muito parecida com a forma como o personagem é representado em *A Compadecida*, e por isso creio que vale reproduzir aqui o teor do verbete:

ENCOURADO – É o vaqueiro quando metido na sua indumentária característica. Essa vestimenta é feita de couro de veado mateiro, cuidadosamente curtido, macio e flexível; é, além do mais, impermeável à chuva, preservando, também, o vaqueiro dos ardores da canícula. A vestimenta completa compõe-se das seguintes peças: o chapéu de couro, também chamado, por pilhéria, chapéu de carne e chapéu que já berrou, redondo, meio afunilado, aba inteiriça e pespontada, duas correias atadas à copa servindo uma de jugular, na frente, com um barbicacho, e a outra, atrás, para passar pela nuca, com o nome de espera; o guarda-peito, espécie de peitoral flexível que se ajusta ao tórax, atando-se a goleira ao pescoço e a parte inferior às costas, na altura da barriga; o gibão, que é um casaco comprido, sem botões, mas que se fecha mediante dois pares de correias presas à abertura; um bolso de cada lado chamado gibeira (algibeira); as perneiras, que são calças muito justas, cingindo bem as pernas, sem fundilhos e terminando em forma de polainas como resguardo do peito do pé; e, finalmente, as luvas sem dedos, espécie de mitaines, cobrindo apenas o dorso das mãos, deixando os dedos livres, presas ao pulso por dois atadores de couro. A indumentária tem a cor pardo-avermelhada da sola. Quando em trabalho de

campo o uniforme (liforme) é completado pela guiada, também chamada tucum, por ser feita dessa madeira, que ele leva na mão. Sem essa providencial vestimenta, ser-lhe-ia impossível varar a caatinga hostil, vencendo os mil obstáculos que ela lhe oferece. (TRIGUEIROS, 1977, p. 94)

Desde sua publicação em 1955, *Auto da Compadecida* ganhou não apenas inúmeras montagens teatrais, mas também três filmes, transformando Ariano Suassuna num daqueles raros escritores vivos que têm a chance de ver diferentes adaptações de sua obra para o cinema – com um intervalo de aproximadamente 15 anos entre cada uma.



Fig. 30 - Cartazes das versões de “Auto da Compadecida” feitas em 1969, 1987 e 2000

A Compadecida, de 1969, foi a primeira versão para o cinema, com roteiro, produção e direção do húngaro George Jonas.

Em 1987, Roberto Farias dirigiu a comédia *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, tentativa de dar um ar mais “intelectual” às aventuras do quarteto de humoristas formado por Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum e Zacarias, com roteiro adaptado por Farias e pelo próprio Ariano Suassuna.

Já em 1999 foi a vez de *O Auto da Compadecida* virar uma minissérie produzida pela TV Globo, com direção de Guel Arraes e roteiro de Arraes, Adriana e João Falcão. Posteriormente, em 2000, este material foi cortado em uma hora e tornou-se um longa-metragem. A versão compacta foi exibida nos cinemas e posteriormente lançada em DVD junto com a minissérie.

Em cada um dos filmes, há versões diferentes de um dos personagens principais do *Auto da Compadecida*: o Diabo. Ao escrever o terceiro ato de seu *Auto da Compadecida*, quando as almas dos personagens mortos são julgadas no céu, Ariano Suassuna não queria um demônio com as características do Diabo do cristianismo, mas sim uma criatura mais condizente com o folclore nordestino, que combinasse com o resto da peça. Por isso, quem ocupa o lugar do Diabo na hora do julgamento é o temível Encourado.

Das três versões de *Auto da Compadecida* para o cinema, apenas a primeira seguiu fielmente o texto do autor e apresentou a figura do Encourado no julgamento das almas.



Fig. 31 - O julgamento de "A Compadecida" acontece no sertão e evoca a cultura nordestina

Até o palco do terceiro ato do filme é uma referência à cultura nordestina: ao invés de um cenário celestial, como sugeria o texto de Suassuna, a cena do julgamento acontece em meio à paisagem árida do

sertão, entre enormes rochas, onde as almas dos falecidos circulam vestidas com as coloridas fantasias dos personagens⁴⁰ do Bumba-meu-boi.

No texto original, o Palhaço (narrador da história) aparecia também no “céu”, alertando o espectador: “O distinto público não se espante ao ver, nas cenas seguintes, dois demônios vestidos de vaqueiro, pois isso decorre de uma crença comum no sertão do Nordeste” (SUASSUNA, 2005, p. 114).

Seguindo a sugestão do autor (embora tenha preferido eliminar o Palhaço da cena), os demônios do filme de George Jonas são cavaleiros trajados como personagens da Cavallhada, mas portando tridentes (também há tridentes desenhados nas suas capas e bandeiras).

O instrumento sempre esteve ligado à figura do Diabo do cristianismo. Em *O Diabo – Uma Biografia*, o pesquisador Peter Stanford analisa duas das imagens mais antigas do personagem, feitas por volta do século IX. Na segunda delas (a capa de um livro encontrado na biblioteca da Universidade de Frankfurt), “o Diabo tem forma quase idêntica à de Cristo”, e carrega “um bastão que pode ter servido de inspiração para o garfo que é popularmente portado pelo Diabo nas ilustrações posteriores” (STANFORD, 2003, p. 118-119).

No filme, a figura do Encourado surge no alto das rochas. Como Suassuna havia descrito, é um homem vestido como vaqueiro, com um chapéu de couro envergando dois chifres, uma capa vermelha, luvas negras de couro, um chicote numa das mãos e uma máscara, também de couro, cobrindo todo o seu rosto, apenas com dois buracos para os olhos. É neste mesmo cenário rochoso que acontece o julgamento das almas, quando João Grilo pede a presença de Jesus e de Nossa Senhora.

⁴⁰ João Grilo, por exemplo, acorda com o figurino do brincante Mateus, que, no espetáculo do Bumba-meu-boi, é um papel cômico, normalmente empregado da fazenda ou forasteiro (dependendo do grupo que representa), encarregado de roubar ou matar o boi.



Fig. 32 - O Encourado com a máscara (esq.) e sem ela (dir.): coronelismo também no inferno

O principal diferencial para a obra literária/teatral é que, em determinado momento do julgamento, o Encourado arranca a máscara de couro que lhe cobre o rosto, revelando as feições do ator Rubens Teixeira – o mesmo que antes interpretara o Major Antônio Moraes, poderoso fazendeiro que oprimia os moradores da cidadezinha.

Dessa forma, o diretor-roteirista Jonas parece estar fazendo um paralelismo entre o “coronelismo” do sertão nordestino e a figura do Diabo, como se as almas dos pobres caboclos tivessem que enfrentar a figura do poderoso fazendeiro ou coronel mesmo no Além.

Apesar das dificuldades de encontrar outras fontes, além de Suassuna e Belle, que descrevam a figura supostamente popular do Encourado como o “Diabo nordestino”, esta caracterização regional de Satã em *A Compadecida* permanece como uma das raras tentativas do cinema brasileiro de criar uma “versão nacional” para a figura do Diabo.

3.4 - MULHER PECADO/EMBRUJADA (1972)

Na já citada tese de doutorado *Medo de Quê?*, Laura Cánepa analisa o cinema de horror brasileiro e destaca que, em muitos filmes, elementos estrangeiros são “adaptados” para a nossa cultura, como visto no caso do Encourado no papel do Diabo em *A Compadecida*:

Parece claro que o vasto manancial horrorífico brasileiro de bois-tatás e mulas-sem-cabeça está ainda bem longe das telas do cinema. Mas é curioso observar que, exceto no caso dos filmes de Ivan Cardoso e em algumas comédias de horror

cariocas que fazem uso de monstros clássicos como a Múmia e o Lobisomem, os filmes de horror brasileiros seguem outro caminho, operando uma espécie de interseção dos repertórios nacional e estrangeiro. Pois a maioria dos filmes de horror nacionais escolhe representar os elementos horroríficos consagrados internacionalmente que também fazem sentido nas histórias de horror tradicionais contadas aqui: temas como a assombração, a possessão e a telecinese (representada pelos rituais de “magia negra”, traduzidos, de forma geralmente preconceituosa, em encenações de rituais específicos de religiões afro-brasileiras, como a macumba e o candomblé) mostram que nosso cinema de horror procurou, sim, explorar temas e figuras que fazem parte da tradição horrorífica nacional, revelando, inclusive, certos preconceitos típicos do gênero, isto é, aqueles que decorrem do medo de tudo o que for desviante ou que fuja às normas sociais. (CÁNEPA, 2008, p. 429)

O comentário de Laura define perfeitamente o filme *Mulher Pecado*, também conhecido pelo título em espanhol *Embrujada*, uma co-produção Brasil-Argentina que algumas fontes informam ter sido realizada em 1969, outras em 1972⁴¹.

Os créditos do filme são um tanto obscuros: o site da Cinemateca Brasileira informa que a direção foi dividida entre os brasileiros Egydio Eccio e José da Costa Cordeiro, com roteiro do produtor argentino Armando Bó (seu filho, Victor Bó, e sua esposa, a atriz argentina Isabel Sarli, são os protagonistas).

Já no site do IMDB, a direção é creditada a Egydio Eccio e Armando Bó, e a produção seria de José da Costa Cordeiro, não do argentino.

Para complicar ainda mais a situação, os créditos da versão argentina do filme (*Embrujada*), assistida para esta pesquisa, informam que ele foi escrito, produzido e dirigido por Armando Bó, enquanto os nomes de Eccio e Cordeiro nem são citados!

Não interessa a esta pesquisa o verdadeiro responsável pela obra, e sim o fato de que *Mulher Pecado/Embrujada* é um dos poucos filmes de horror brasileiros a focar uma criatura do nosso folclore – neste caso, o Pomboro, bastante popular nas cidades que fazem fronteira com Paraguai e Argentina.

⁴¹ 1969 é o ano indicado no site do Internet Movie Data Base, enquanto 1972 é a informação encontrada no site da Cinemateca Brasileira. Adotei este segundo como fonte oficial. Na página da Cinemateca também há a informação de que *Mulher Pecado* só teria estreado nos cinemas brasileiros em 1979.

Na busca por maiores detalhes sobre as lendas e características da criatura, é possível encontrar duas ricas descrições através de artigos científicos publicados na internet.

A primeira é de Guilherme Blick, que assinou o artigo intitulado “Uma pesquisa sobre o imaginário da fronteira: mitos na região de Santo Antonio do sudoeste (Brasil) e San Antonio (Argentina)”:

[O Pombero] é um dos mitos mais populares na região. Não se sabe realmente sua verdadeira origem, mas é inquestionavelmente guaranítica. É provável que tenha sido um mito, representando talvez, o sol, já que se associa a ele constantemente. (...) Ele é a melhor marca do processo de aculturação das lendas jesuíticas. São muito variadas as formas de representação. A forma de duende é a que mais se destaca. A forma de anão (duende) ou como menino de poucos anos. É representado como anão com um enorme chapéu de palha, cabelos pretos, que anda caminhando quando as pessoas fazem “la siesta”, atrás de garotos travessos. O chapéu de palha é uma marca da regionalidade. Gosta de receber como presente fumo para fazer a “mascadita”, gosta também de receber *mbaipí* (polenta de farinha de trigo, ou milho com mandioca e charque.) Leva um bastão muito brilhante por isso associado com o sol. Na região de Misiones, notadamente em San Antonio, El Pombero é citado para as crianças, como forma de fazer com que eles sosseguem na hora da tradicional “siesta”. Isso lembra o que ocorre no Brasil também, quando os adultos querem sossego apelam para o “homem do saco”, o “bicho papão” e outros personagens que causam medo e portanto obediência. (BLICK, 2002)

Outra descrição curiosa sobre o Pombero está no artigo “O balaio do bugre Serejo: História, memória e linguagem”, de Ana Ap Arguelho de Souza, sobre a produção do escritor sul-mato-grossense Hélio Serejo. A autora argumenta que a criatura da fronteira é uma reconstrução do mito brasileiro do Saci-Pererê:

O Pombero, duende guarani protetor dos ervais que, segundo Serejo, era respeitado e temido pelos ervateiros, ao qual rezavam pedindo proteção. Do lado de cá da fronteira, o Pombero ganhou a alcunha de Saci-Pererê, mas quem vive na fronteira não faz diferença entre ambos. O Pombero é loiro e tem olhos azuis e o saci é negro, mas é comum na fronteira a descrição de um saci loiro. Essa entidade mítica atua fortemente na memória da fronteira de Bela Vista, onde o pombero, ou saci, age de forma concreta, segundo os “causos” narrados pelos mais antigos. Quando uma pessoa apresenta

algum problema de ordem mental dizem que é porque ele foi levado pelo saci quando criança. Ou quando algum fazendeiro manda derrubar árvores ou maltrata os animais ele “dá nó” no rabo dos cavalos, esconde objetos, sacode as redes de dormir e mais uma série de estripulias, como se fosse um menino peralta e brincalhão, mais do que uma entidade que se devesse temer. No entanto, toda população tem respeito por ele. (SOUZA, 2009)

Com estas duas descrições razoavelmente diferentes do Pombero, já é possível ter uma ideia das suas principais características: uma espécie de duende, ou humanoide de baixa estatura, com cabelos longos (embora os autores não se decidam entre a cor negra ou loira) eventualmente escondidos debaixo de um chapéu, e que vive na floresta, punindo crianças que não se comportam ou adultos que depredam a natureza.

Mas ao analisar o Pombero em *Mulher Pecado/Embrujada*, entretanto, o que surge é uma caracterização completamente diferente do folclore da fronteira, que lembra mais as representações populares do Diabo (e por isso a inclusão do filme nesta pesquisa) do que a entidade descrita nos trechos reproduzidos acima, extraídos das histórias colhidas naquela região.



Fig. 33 - Inspiração no Diabo? Desenho do Pombero (esq.) e sua representação no filme

A história começa com um narrador apresentando o mito do Pombero enquanto são exibidas belas imagens da selva e de cachoeiras, filmadas em Foz do Iguaçu, no Paraná: “Desde o mais obscuro e misterioso da selva virgem latino-americana, surge o Pombero. Ele atualiza essa lenda, que toma vida através de sua vigência indígena. Mito popular, endemoniado e trágico, que

aparece e desaparece na imaginação dos habitantes de uma região extensa da América do Sul”.

Depois, o espectador é apresentado ao drama de Ansisé (Isabel Sarli), uma voluptuosa castelhana descendente de índios que sonha com um filho, mas é casada com Leandro (Daniel de Alvarado), um rico proprietário de terras que sofre de impotência sexual.

Deprimida com a situação, Ansisé tenta de tudo para ter seu amado bebê: primeiro, busca emprego no cabaré da região, de onde é resgatada pelo marido; depois, se envolve com Juan (Victor Bó), um jovem empregado da fazenda. Mas logo ela descobre que o Pombero está à espreita e, apaixonado por ela, ameaça a vida de seus pretendentes.

Apesar da narração no início e de alguns detalhes que realmente remetem ao Pombero das lendas populares – numa cena, Ansisé deixa uma caixa de charutos e uma garrafa de bebida no parapeito da janela como oferta à entidade –, a imagem que *Mulher Pecado/Embrujada* faz do Pombero se encaixa muito mais com a descrição do Diabo do que com o personagem folclórico sul-americano. Inclusive visualmente.

Já na sua primeira aparição, quando faz sexo à força com Ansisé depois que ela toma banho de rio, vemos que o Pombero do filme tem a aparência facial de Satã, com chifres na testa, cavanhaque pontudo e bem aparado, olhos e nariz de tamanho exagerado e orelhas pontudas, de acordo com aquela imagem tradicional apontada no Capítulo 1.

Ele veste-se com trapos, mas, ao tirá-los, revela que seu corpo todo é peludo. Além disso, tem mãos cobertas de pelos e dedos longos com garras – bem semelhante à “versão demoníaca de Pã” que os primeiros cristãos elegeram como a aparência tradicional do Diabo.

Um detalhe curioso é que as aparições do Pombero sempre são antecedidas por um sonoro assobio.



Fig. 34 - Estupros satânicos: *Embrujada* (acima) e *O Bebê de Rosemary* (abaixo)

Diferente daquela entidade que só faz travessuras, também, o Pombero-Diabo de *Mulher Pecado/Embrujada* mata violentamente em vários momentos do filme, e mesmo seu ataque sexual à protagonista é ousado e brutal, lembrando cena semelhante – dessa vez, sim, com o próprio Satã – em *O Bebê de Rosemary* (1968), cena esta que talvez tenha servido de inspiração para os realizadores desta produção brasileira.

Mulher Pecado/Embrujada também pode ser considerado um dos primeiros filmes brasileiros a focar a relação satanismo e sexo. Isso aproxima o “Diabo brasileiro” da conexão sexo-pecado feita pela Inquisição, conforme vemos em *O Diabo – Uma Biografia*:

A conexão entre o Diabo e a licenciosidade sexual com a sexualidade reprimida dos cristãos era o fator *sine qua non* do mito de Satã promovido pela Inquisição. Nas mãos inquisitoriais, o sexo era demonizado. (...) Eis o que Tomás de Aquino (1225-1274) escreveu a respeito na sua obra *Summa Theologiae* (Suma Teológica): “A virgindade busca a alma do homem bom, assim como o casamento também busca o corpo do homem bom. Mas, sem dúvida, a virgindade será sempre preferível”. O sexo foi sendo então excluído da esfera do bem para se tornar diabólico e desumano, passando a ser reservado com exclusividade aos hereges. (STANFORD, 2003, p. 176-177)

No final-surpresa, revela-se que Ansisé é o próprio Pombero, quando ela mata Juan a golpes de machete. Porém o roteiro não se preocupa em explicar se a mulher realmente estava possuída pela entidade, ou se a associação com o Pombero é apenas fruto de uma mente esquizofrênica – e nesse caso a própria Ansisé cometeria os crimes obcecada com a possível existência de um demônio na floresta, dando, em seu próprio subconsciente, uma imagem parecida com a do Diabo ao Pombero. Ou ainda se estaria “contaminada” pela entidade depois do estupro na floresta.

De qualquer jeito, o mais irônico acerca de *Mulher Pecado/Embrujada* é que, apesar de não ser um filme *oficialmente* sobre o Diabo, é provavelmente aquele que traz a criatura mais parecida com a velha imagem ocidental de Satã de todos os filmes brasileiros analisados nesta pesquisa.

3.5 - EXORCISMO NEGRO (1974)

Dos filmes brasileiros produzidos para aproveitar o sucesso de *O Exorcista*, *Exorcismo Negro* foi lançado primeiro, em 23 de dezembro de 1974. Sua produção foi iniciada antes mesmo da estreia do filme norte-americano no Brasil, que estava marcada para novembro de 1974.

A biografia do cineasta José Mojica Marins, *Maldito*, escrita pelos jornalistas André Barcinski e Ivan Finotti, explica que o produtor Aníbal Massaini Neto procurou Mojica com a ideia de filmar uma versão brasileira de *O Exorcista* e aproveitar o sucesso que o filme original estava fazendo na época.

O roteiro de *Exorcismo Negro* foi escrito pelo colaborador de longa data de Mojica, Rubens Francisco Lucchetti, que não recebeu crédito pelo trabalho (dividido entre o próprio Mojica e Adriano Stuart). Como já havia acontecido em *O Despertar da Besta* (1969), outra parceria entre Mojica e Lucchetti, a trama é metalinguística, e traz o próprio Mojica interpretando ele mesmo e seu personagem mais famoso, Zé do Caixão.

Uma dissertação de mestrado defendida em 2007 por Celso dos Santos Viviane tem o título *O Diabólico Zé do Caixão*, e tenta associar o personagem de Mojica, mesmo em seus primeiros filmes, à figura do Diabo.

Esta associação é discutível, pois nos primeiros filmes do Zé do Caixão (*À Meia-noite Levarei sua Alma* e *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*), o personagem era representado como um ser humano normal e sem poderes demoníacos, embora pudesse ser considerado mal, violento, blasfemo e herege; e mesmo em produções posteriores (*O Estranho Mundo do Zé do Caixão*, *O Despertar da Besta*, *Delírios de um Anormal*), Zé assume mais o papel de uma entidade sobrenatural ou fantasmagórica do que do Diabo propriamente dito.

Sendo assim, o único filme em que Zé do Caixão cumpre o papel de uma figura diabólica – seja emissário de Satã ou o próprio em versão brasileira – é este *Exorcismo Negro*.

O filme começa com uma coletiva de imprensa em que o cineasta Mojica anuncia aos jornalistas que vai passar dois meses na casa de campo do amigo Álvaro (Walter Stuart), revisando algumas ideias para seu novo filme.

Quando um repórter lhe pergunta se já tem título para o projeto, a câmera dá um close nos olhos do diretor, que fala enigmaticamente: “*O Tirador de Demônios. Exorcismo*”. Considerando “tirador de demônios” como um termo popular para “exorcista”, está criado desde o início o elo com a famosa obra norte-americana.

Após os créditos iniciais, embalados por um tema tétrico que emula elementos de música sacra e canto gregoriano, Mojica chega à casa do amigo e começa a testemunhar estranhos fenômenos, inicialmente de ordem sobrenatural (ventanias repentinas, móveis que se movem sozinhos, animais irriquietos pressentindo a presença do mal, alucinações). Mas logo os familiares do dono da casa começam a comportar-se de forma assustadora, visivelmente possuídos por alguma entidade maléfica.

A primeira vítima é Seu Júlio, pai de Álvaro (interpretado por Jofre Soares). Ele manifesta os sintomas típicos da possessão demoníaca nos filmes brasileiros: além dos olhos vermelhos, não tem qualquer outro tipo de maquiagem no rosto; se contorce violentamente, inclusive rasgando a própria

roupa; grunhe ou fala com outra voz, uma voz satânica, que anuncia: “Eu vim para ficar e ninguém vai me impedir! Ninguém! Eu tenho uma dívida a cobrar nessa casa! Eu sou mais forte! Eu sou mais forte!”.

Aos poucos o espectador vai descobrir que Lúcia (Georgia Gomide), esposa do dono da casa, fez um pacto com o diabo através de uma velha bruxa (Wanda Cosmo), para poder engravidar. Prometeu que a primeira filha, Wilma (Ariane Arantes), se casaria com o filho de Satã (Adriano Stuart) assim que chegasse à idade adulta. Mas o pacto foi quebrado quando a moça anunciou seu casamento com Carlos (Marcelo Picchi), fazendo com que a bruxa evoque Zé do Caixão (também interpretado por Mojica) para cobrar a dívida.

Assim, é Zé do Caixão quem possui os corpos das vítimas no filme, e não o Diabo.

No final, ele comanda uma missa negra num salão infernal, em que condenados são violentamente mutilados para celebrar o casamento de Wilma com o Anticristo, diante de todos os familiares da moça, que estão possuídos. Até que o próprio Mojica aparece com um crucifixo em punho, e ocorre um confronto entre criador e criatura.



Fig. 35 - Zé do Caixão no inferno: o Diabo brasileiro

Fazendo o papel de “exorcista”, Mojica impede o sacrifício da menina Betinha (Merisol Marins, filha do diretor) e expulsa os demônios dos corpos dos

inocentes recitando: “Eu creio em Deus Pai. Vade-retro, Satanás! Eu creio em Deus Pai. Em nome de nosso Senhor, Jesus Cristo, ordeno que abandonem esses corpos que não lhes pertencem e voltem aos seus reinos de sombras e de dor!”.

Todos os possuídos voltam ao normal e o salão infernal desaparece; a bruxa e o filho de Satã são mortos e, quando tudo parece se encaminhar para o final feliz, descobrimos que a menina Betinha continua possuída por Zé do Caixão.

Alguns elementos apresentados em *Exorcismo Negro* podem ser usados para justificar o porquê da associação de Zé do Caixão como uma espécie de Diabo brasileiro no filme.

Além do detalhe óbvio de que o vilão brasileiro possui os corpos de suas vítimas como se fosse o Diabo, na cena da Missa Negra ele celebra o casamento “com as bênçãos de Satã” (como se fosse um “representante” do demônio), e é idolatrado com um coro de “Salve o Senhor do Mal”.

O filme também utiliza, em diversas cenas, a figura do tridente, geralmente associada ao Diabo e ao inferno, que parece confirmar a ligação de Zé do Caixão com as forças infernais.

Como já acontecia em *Mulher Pecado/Embrujada*, *Exorcismo Negro* também traz a associação entre sexo e demonismo, na cena em que Wilma é possuída por Zé e ele força a garota a introduzir um espeto de ferro incandescente na vagina.



Fig. 36 - “Exorcismo Negro”: a possuída Wilma em pleno êxtase sexual

Em *O Exorcista*, havia uma breve cena em que a menina possuída enfiava um crucifixo na vagina. Porém era bastante óbvio que o diabo no corpo dela buscava apenas uma afronta religiosa, e não o prazer físico. Diferente do que acontece em *Exorcismo Negro*, onde se percebe claramente que Wilma, mesmo possuída, está sentindo prazer.

O êxtase sexual da possuída, mesmo enquanto seu próprio corpo é invadido pelo ferro quente, pode ser associado a uma “brincadeira do diabo” com o êxtase dos mártires, conforme artigo do livro *História do Corpo*, chamado *A Carne, A Graça, O Sublime*, escrito por Daniel Arasse, historiador de arte francês:

O corpo do cristão, “infalivelmente desastroso”, é salvo e redimido pelo exemplo desses corpos santificados pela sublimação de seus instintos. Em sua exploração religiosa, o corpo barroco se torna então o indício da intervenção sobrenatural. Quando esta vem de Deus e de seu amor, o corpo do eleito ou eleita é transfigurado, seu transporte amoroso toma ao pé da letra as metáforas sexuais que, só elas, permitem aos extáticos traduzir sua experiência; a atitude do êxtase divino retoma a gestualidade do êxtase físico. (ARASSE in CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2008, p. 556)

O filme ainda associa o satanismo às religiões africanas, numa cena em que vemos a bruxa praticar um ritual macabro em sua casa, diante de um ritual repleto de imagens de divindades do candomblé (mostradas com particular interesse pela câmera) e santos da Igreja Católica, velas pretas, garrafa de cachaça e um tridente.



Fig. 37 - Ritual satânico da bruxa com divindades do candomblé

Zé do Caixão, como Diabo, assume o poder de senhor do inferno, comandando a tortura das almas condenadas de seu trono, mas sem a necessidade de precisar adotar elementos mais “universais” de Satã, como os chifres e orelhas pontudas. Mantém seu traje usual: roupa preta com capa e cartola na mesma cor, além das longas unhas nos dedos das mãos.

Em entrevistas na época de lançamento de *Exorcismo Negro*, Mojica criticou *O Exorcista*, alegando que seu “Diabo brasileiro” era muito mais poderoso e perigoso: “Vê se pode, um Diabo que faz levitação, arrasta móveis, racha teto de cimento armado, e depois não consegue se libertar de duas correiazinhas de couro? Onde já se viu isso?” (MOJICA In BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 296).

Vale destacar que Mojica também apareceria como uma espécie de “representante infernal” na comédia erótica *O Chapeuzinho Vermelho – A Gula do Sexo*, dirigida por seu aluno Marcelo Motta em 1981. Ele faz apenas uma participação especial como Zé do Caixão num pesadelo do protagonista, repetindo sua figura diabólica de *Exorcismo Negro*.

3.6 - JECA CONTRA O CAPETA (1975)

Embora *Exorcismo Negro* e o posterior *Seduzidas pelo Demônio* já tragam diversas referências a *O Exorcista*, o único filme brasileiro daquele

período que se assume como sátira e citação da obra norte-americana é *Jeca Contra o Capeta*, dirigido por Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi, e estrelado por este último – um reconhecido fenômeno popular do cinema brasileiro, cujas obras eram comédias que brincavam com a imagem do caipira, personificado pelo próprio Mazzaropi.

O *Exorcista* não foi a única fonte de inspiração do filme, que, apesar do título, enfoca bastante superficialmente a situação da possessão demoníaca. A polêmica lei do divórcio, em discussão na época, é o verdadeiro ponto de partida da história – que, como em quase todas as obras de Mazzaropi, se passa em uma pequena cidade do interior paulista.

Ali, uma viúva malvada (Néa Simões) pretende apelar para a lei do divórcio para forçar o caipira Poluído (Mazzaropi), por quem ela é apaixonada, a se separar da sua esposa Marieta (Geny Prado). Caso contrário, acusará o filho de Poluído como responsável por um assassinato ocorrido na cidade.

À medida que a trama se desenrola, Poluído começa a enxergar a viúva como o próprio Diabo – mas apenas na sua imaginação, como resposta às maldades perpetradas pela mulher.

Mais tarde, em casa, o caipira encontra a própria esposa desesperada sobre a cama que balança sozinha, ao estilo *O Exorcista*. Acreditando que ela está possuída pelo Diabo, sai correndo para chamar o padre para benzer a mulher, sem saber que é apenas um cachorro debaixo da cama que está fazendo o móvel pular.

“Ô pessoal, dá uma chegada até lá em casa que o Capeta tá lá!” e “Por favor, vão lá em casa que minha mulher tá com o Diabo no corpo. Vão lá rezar um pouco, pelo amor de Deus!”, são algumas das frases usadas pelo personagem de Mazzaropi, caracterizando o típico matuto supersticioso da época.



Fig. 38 - “Jeca Contra o Capeta”: a viúva vista como o Diabo e a “possessão” da esposa

Quando o padre entra no quarto e começa o “exorcismo”, Poluído faz outra citação assumida ao filme de William Friedkin: “Seu padre, acho que ela tá com o demônio mesmo. Eu já vi isso naquele filme, *O Eletricista*”.

Novamente sem que ninguém saiba, um gato derruba um vidro de pó-de-mico na prateleira, e a substância cai sobre o padre, provocando coceira incontrolável que faz com que o religioso fuja se contorcendo. Ao testemunhar a cena, o povo passa a acreditar que agora é o padre quem está possuído pelo diabo – como, por sinal, acontecia no final de *O Exorcista*.

Embora os acontecimentos de *Jeca Contra o Capeta* sejam apenas ilusão do protagonista ou consequência de algum mal-entendido (cão embaixo da cama, pó-de-mico derrubado), sem a influência direta do anunciado “Capeta”, no imaginário popular dos caipiras da trama, o Diabo aparece como responsável pela sedução ou tentação (quando Poluído visualiza a viúva que se insinua para ele como se fosse o próprio Diabo) e pela desunião dos casais, já que “o divórcio é apresentado, sobretudo pelo padre, como ‘coisa do Diabo’” (SOARES in SANTANA, 2007, p. 187).

E a representação diabólica da viúva, na imaginação do pobre Poluído/Mazzaropi, é fiel à caracterização popular do Diabo: um par de chifrinhos na testa, olhos com expressão malvada e até um cavanhaque pontudo.

3.7 - SEDUZIDAS PELO DEMÔNIO (1977)

Como *Exorcismo Negro* e *Jeca Contra o Capeta*, *Seduzidas pelo Demônio* foi produzido na esteira do sucesso de *O Exorcista*, “emprestando” do filme norte-americano certas cenas e elementos.

Algumas fontes alegam que a obra foi produzida em 1978, mas o site da Cinemateca Brasileira traz a informação de que o ano de produção seria 1975 – embora o lançamento oficial tenha acontecido apenas em 1977.

Mesmo reciclando elementos do sucesso de William Friedkin, o filme de Rafaele Rossi tenta dar um novo enfoque para o caso de possessão demoníaca – agora sim pelo próprio Diabo, e não por Zé do Caixão, como no caso de *Exorcismo Negro*.

A trama, escrita por Rossi, se desenrola como uma história de tribunal, mostrando o julgamento da jovem Mônica (Shirley Stech) pelo assassinato da esposa de seu amante, o professor Fábio (José Mesquita).

À medida que o julgamento se desenrola, numa amalucada reviravolta do roteiro, descobrimos que o verdadeiro assassino é o filho adotivo de Fábio, chamado Roberto (Robertho César), que, ainda bebê, foi retirado de uma cerimônia satânica pelo casal.

Através dos depoimentos de amigos e depois do próprio Roberto (induzido a um estado de inconsciência pela ingestão de uma “pílula do soro da verdade”), é explicado que o jovem está possuído pelo Diabo.

O Padre Oscar Quevedo, famoso pelas suas teorias sobre parapsicologia, aparece no filme como ele mesmo, “analisando” o fenômeno da possessão.

Produção barata, *Seduzidas pelo Demônio* acaba se transformando em comédia involuntária devido aos absurdos do roteiro e à pobreza da produção, mas torna-se interessante justamente pela forma como a possessão de Roberto é apresentada.

Embora, ao contrário dos outros filmes brasileiros sobre o tema possessão (como *O Castelo das Taras*⁴² e *Os Anos Dourados da Sacanagem*⁴³), o episódio não afete diretamente a sexualidade da vítima nem o seu apetite sexual, é em contato com mulheres, e em situações que podem evoluir para uma relação sexual, que os sintomas da possessão se manifestam em Roberto.



Fig. 39 - "Seduzidas pelo Demônio": possuído grunhe, tem convulsões e visões do Diabo

Nestas cenas, o jovem é atormentado por visões do Diabo (uma representação mambembe de um ator não-identificado vestindo colante preto, capa vermelha e um par de chifrinhos nas laterais da cabeça), começa a ter

⁴² *O Castelo das Taras* foi dirigido por Julius Belvedere em 1982. Conta a história de estudantes de parapsicologia que vão visitar um castelo abandonado no interior de São Paulo e são possuídas pelo espírito do Marquês de Sade, que também se apossa do corpo de um pastor evangélico.

⁴³ Este filme pornográfico dirigido por Paulo Antonione em 1986 está dividido em dois episódios. Um deles, intitulado "Com o Diabo no Corpo", mostra um padre sendo estuprado por uma garota possuída pelo demônio que tentava exorcisar.

violentas convulsões enquanto geme e grita, e, sem consciência dos seus atos, mata as suas parceiras, geralmente por estrangulamento – o que contradiz completamente o título nacional, pois nenhuma das vítimas de Roberto chega a ser seduzida, por ele ou pelo demônio.

É o sexo, assim, que cataliza e “dispara” a possessão do rapaz, levando-o a matar. Quando o filme mostra, em *flashback*, a cerimônia satânica de onde o bebê foi levado, a sacerdotisa do culto tenta justificar as ações futuras do possuído assassino: “Satanás, único e verdadeiro Senhor das Trevas, eu vos invoco. Dai a vida e imortalidade para aquele que no mundo dos vivos será o príncipe dos teus fiéis, e terá a incumbência de trazer almas para o vosso reino”.

Seduzidas pelo Demônio aproxima-se de obras como *O Exorcista*, em que, mais do que corromper o possuído, a possessão demoníaca surge como uma desculpa para matar vítimas inocentes.

Desta vez, entretanto, não há exorcismo: condenado pelos crimes, Roberto é sentenciado a ficar em um hospital psiquiátrico, de onde foge para acertar as contas com o pai adotivo. O encontro entre eles acontece numa igreja, no final do filme, quando Fábio enfia um crucifixo no peito do rapaz possuído, deixando-o aparentemente morto. Mas é o objeto sagrado que acaba expulsando o Diabo do corpo de Roberto; ferimento regenerado e alma finalmente liberta, ele se levanta e parte para um abraço no pai em câmera lenta.

Embora algumas cenas sejam tiradas diretamente de *O Exorcista* (como a peregrinação médica e espiritual dos pais para descobrir o que há de errado com o filho, e uma cena de levitação do possuído quando ainda criança), *Seduzidas pelo Demônio* apresenta uma figura menos fantasiosa do possuído, sem exagerados efeitos de maquiagem (talvez em virtude da própria falta de recursos da produção).



Fig. 40 - Possuídos levitam em “O Exorcista” (esq.) e “Seduzidas pelo Demônio”

Quando o Diabo se apossa do corpo de Roberto, por exemplo, é quase como se ele estivesse tendo um ataque epilético ou histérico. Isso nos remete novamente ao artigo *A Carne, A Graça, O Sublime*, de *História do Corpo*, que relata a associação equivocada que a Igreja fazia, antigamente, entre possessão e histeria:

Quando a intervenção sobrenatural vem do demônio, o corpo continua sendo o indício fenomenal deste ato diabólico: ele é desfigurado, a desordem de seus gestos e de sua mímica facial manifestam o caos para o qual, sempre, o Maligno quer fazer cair o cosmos divino. Em *Os Demônios na Arte*, Charcot⁴⁴ não deixa de reconhecer nessas representações figuradas de possessão demoníaca os “acidentes externos da neurose histérica”, mas é preciso sublinhar que as numerosas imagens convocadas por ele em apoio de sua demonstração datam, quase com raríssimas exceções, do fim do século XVI e do século XVII: o efeito de realidade da representação permite ao médico da Salpêtrière estabelecer um diagnóstico de manifestação histérica, mas é preciso esperar até meados do século XVIII e a longa epidemia (1727-1760) dos “convulsionários de São Medardo”⁴⁵ para ver colocar publicamente em dúvida a presença do demônio nessas manifestações de possessão demoníaca. E, colocadas à parte as razões políticas e religiosas desta dúvida entre as autoridades (...), a rejeição da hipótese diabólica vem

⁴⁴ Jean-Martin Charcot (1825-1893) foi um famoso médico e cientista francês, autor de diversos livros e teorias no terreno da psiquiatria. É considerado um dos fundadores da moderna neurologia, tendo estudado principalmente as doenças do cérebro, como o aneurisma cerebral. *Os Demônios na Arte* (no original, *Les Démoniaques dans l'art*) é um livro que escreveu com Paul Richer em 1887, e que traz desenhos e fotografias de pacientes sofrendo convulsões.

⁴⁵ No século 18, uma misteriosa “epidemia de convulsões” manifestou-se no Cemitério de Saint Médard (São Medardo), em Paris. Começou quando um padre jansenista, François Pâris, morreu e foi enterrado no local, em 1827. A partir desta data, e por várias décadas, fiéis que rezavam sobre o seu túmulo sofriam violentas convulsões, em caso inicialmente investigado pela Igreja como possessão demoníaca.

acompanhada de uma nova consciência, perturbadora, dos poderes do corpo. (ARASSE in CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2008, p. 557-558)

Além disso, no que diz respeito ao visual do Diabo, é curioso encontrá-lo caracterizado com roupa preta, como os demônios de *Proezas de Satanás...* e *Exorcismo Negro*. Afinal, no imaginário popular, a cor “oficial” do Diabo é o vermelho.

Porém, nas primeiras representações, Satã era sempre pintado de preto, conforme descreve Link em *O Diabo – A Máscara Sem Rosto*:

Provavelmente a primeira representação de Satã tentando Cristo apresenta um Satã preto e nu. Por que o Diabo é preto? Seu negrume contrastava com a beleza branca dos anjos. O preto representa o mal e a poluição. Satã sentado em seu trono no inferno é sempre preto. Quando cai do céu, é preto o mais das vezes. Talvez o negrume do Diabo tenha relação com os deuses egípcios e núbios. A Núbia sempre esteve em contato estreito com o Egito, que foi governado pelos núbios em alguns períodos. Do século II ao V, o Diabo é descrito nos livros apócrifos como um etíope negro, provavelmente de origem egípcia. (LINK, 1998, p. 63)

Uma curiosidade que vale destacar é que *Seduzidas pelo Demônio* foi produzido antes de duas produções norte-americanas cujas tramas também se desenrolam em tribunais e envolvem o julgamento de supostos casos de possessão demoníaca: *O Caso do Demônio Assassino (The Demon Murder Case, 1983)*, de William Hale, e *O Exorcismo de Emily Rose (The Exorcism of Emily Rose, 2005)*, de Scott Derrickson.

3.8 - JECÃO, UM FOFOQUEIRO NO CÉU (1977)

Amácio Mazzaropi e seu personagem Jeca – uma caricatura dos matutos do interior brasileiro – já haviam enfrentado a ameaça de um Diabo tupiniquim dois anos antes, em *Jeca Contra o Capeta*.

Mas se, naquele filme, o Tinhoso não era uma ameaça real, e sim fruto da fértil imaginação do caipira, *Jecão, Um Fofoqueiro no Céu* marca o primeiro e único encontro de Mazzaropi com o Diabo “de verdade”.

Novamente dirigido em conjunto por Mazzaropi e Pio Zamuner, com roteiro deste último, *Jecão, Um Fofoqueiro no Céu* conta a história de um matuto que ganha na Loteria Esportiva e vai a São Paulo receber o dinheiro do prêmio. Quando regressam à cidadezinha onde moram, são recebidos com festa.

Mas logo a fortuna desperta a cobiça de um fazendeiro da região, Chico Fazenda (interpretado por Dante Ruy), que, com seus capangas, assalta Jecão e o mata.

Por suas boas ações (e provavelmente também por sua santa ingenuidade), o caipira vai para o céu, mas arma a maior bagunça por lá – promove um baile com os anjos, ludibria a vigilância celestial para voltar à Terra e perseguir seu assassino, entre outras “malandragens”.

Pelo pecado da indisciplina, Jecão é advertido por São Pedro (Armando Paschoalim). Diante da bronca, pede para conhecer o inferno, para saber “se é tão ruim quanto dizem”. Seu pedido é atendido.

O inferno de Mazzaropi é mambembe, quase carnavalesco. Ele atravessa um longo corredor vermelho, escoltado por dois diabinhos com chifres e tridentes, vestindo roupas vermelhas e capas pretas, até chegar a um salão maior, que tem um enorme caldeirão fumegante no centro e paredes de “pedra” construídas com papelão amassado.



Fig. 41 - Mazzaropi volta a enfrentar o Diabo, dessa vez num inferno mambembe

Ali, sentado em um trono como um rei, está Satã (interpretado por ator não-identificado), descalço, mas sem os cascos do imaginário popular. Ele tem grandes chifres negros nas laterais da cabeça e segura um tridente maior que o dos seus diabinhos. Veste ainda uma capa vermelha que cobre parcialmente a sua (considerável) barriga desnuda, e calça preta. Tem orelhas e cavanhaque pontudos, e longas sobrancelhas pretas que lhe dão um aspecto ameaçador (mas não muito).

A um comando do Diabo, os outros demônios trazem para o salão várias garotas representando as almas condenadas, e elas dançam no centro do salão (números musicais eram comuns nos filmes de Mazzaropi), antes de serem atiradas para dentro do caldeirão fumegante.

Jecão, que observava ao espetáculo sem se manifestar, dirige-se enfurecido a Satã, quando acontece o seguinte diálogo:

- Você tá ficando louco, Diabão? Com tanta falta de mulher na terra, e você queimando mulher desse jeito?
- Eu sei o que estou fazendo. E agora é a sua vez de ir pro tacho!
- Vai pro tacho coisa nenhuma! Eu não sou daqui! Eu sou turista, vou voltar é pro céu!

Dito isso, Jecão vira as costas para o Diabo e “sai” do inferno de volta para o céu, de onde irá reencarnar para identificar e condenar seu assassino na cena final.

De todas as encarnações de Satã no cinema brasileiro, a representada em *Jecão, Um Fofoqueiro no Céu* é uma das mais caricaturais, uma imagem do Diabo que parece ter saído das histórias em quadrinhos ou de algum livro infantil.

É interessante observar, também, a ingênua visão de Mazzaropi para os tenebrosos tormentos do inferno – nesse caso, um caldeirão de óleo fervente onde são atiradas as “almas dançarinas”, bem diferente dos dantescos espetáculos inúmeras vezes pintados em cores vivas e detalhes sórdidos.

Apesar disso, *Jecão, Um Fofoqueiro no Céu* é um dos raros filmes brasileiros em que os realizadores tentaram reproduzir uma visão do inferno.

Anteriormente, José Mojica Marins havia encenado um espetáculo grotesco (porém original) em *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*. durante

um pesadelo, Zé do Caixão era arrastado por uma alma penada até um inferno gelado (nada das chamas tradicionais), onde os condenados enfrentavam violentos suplícios – de pregos martelados na testa até chicotadas desferidas pelos vassalos infernais. Mas neste inferno de Mojica não há o Diabo tradicional; pelo contrário, quem aparece sentado no trono infernal é o imperador romano Nero (igualmente interpretado por Mojica).

No filme do Mazzaropi, ainda que no improviso e de uma forma inocente para não chocar o espectador, a representação do inferno se inspira nos elementos do imaginário popular, que geralmente apresentam o Diabo “cozinhando” as almas dos condenados dentro de um imenso caldeirão com água ou óleo fervente.

3.9 - OS TRAPALHÕES NO AUTO DA COMPADECIDA (1987)

Quando foi produzida esta segunda versão para o cinema de *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, o quarteto Os Trapalhões era responsável por algumas das maiores bilheterias do cinema brasileiro.

O grupo surgiu como dupla nos anos 60, apenas com Renato Aragão e Dedé (Manfred) Santana. A partir de 1978, ficaria completo com Mussum (Antonio Carlos Bernardes Gomes) e Zacarias (Mauro Faccio Gonçalves).

O sucesso de bilheteria dos Trapalhões era tão grande que seus filmes venciam superproduções estrangeiras nos cinemas brasileiros. Um exemplo disso aconteceu no ano de 1986, quando *Os Trapalhões e o Rei do Futebol*, dirigido por Carlos Manga, “teve melhor desempenho de bilheteria do que as produções *Rocky 4*, com Sylvester Stallone, *A Hora do Espanto* e *De Volta Para o Futuro*” (LUNARDELLI, 1996, p. 14).

O problema é que o sucesso de público nunca vinha seguido do sucesso junto à crítica, que costumava massacrar as produções dos Trapalhões. A partir de *Os Trapalhões na Serra Pelada* (1982, dirigido por J.B. Tanko), com um público de cinco milhões de espectadores, o grupo buscou diversificar suas produções em busca do reconhecimento dos críticos.

O resultado foram alguns dos filmes mais bem-produtos do quarteto, como *O Cangaceiro Trapalhão* (1983, dirigido por Daniel Filho), repleto de citações a clássicos do cinema; *Os Trapalhões e o Mágico de Oroz* (1984,

dirigido por Dedé Santana e Victor Lustosa), onde tentaram fazer crítica social misturando a seca do Nordeste com a história do *Mágico de Oz*, e o desenho animado *Os Trapalhões no Rabo do Cometa* (1985, dirigido por Dedé Santana), realizado pelos Estúdios Maurício de Sousa.

Mas o auge da sofisticação dos Trapalhões veio em 1987, com *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* levando o humor pastelão do quarteto para o universo da peça de Suassuna, e com as bênçãos do próprio autor, que foi encarregado de reescrever o roteiro para incluir Os Trapalhões na história – trabalho feito em parceria com o diretor Roberto Farias.

Para quem tem familiaridade com o humor tradicional do grupo, o resultado da adaptação é impressionante: muito mais fiel à obra de Suassuna do que as outras duas adaptações, com os diálogos sendo aproveitados praticamente na íntegra, o filme ainda se beneficia com a direção do veterano Farias (que conseguiu “controlar” os quatro humoristas e tirá-los dos seus papéis tradicionais) e com a bela fotografia de Walter Carvalho.

O clima circense da obra de Suassuna até combina com o tipo de humor dos Trapalhões, que também tem suas raízes no circo. A violência e as mortes do original estão presentes no filme. Mesmo com uma tentativa de atenuar o impacto das execuções comandadas pelos cangaceiros (elas acontecem fora do quadro, ao contrário do anterior *A Compadecida*), o público infantil ficou assustado ao ver os Trapalhões “morrendo”, já que os personagens de Renato Aragão e Zacarias estão entre os mortos a tiros.

Fatimarlei Lunardelli, em seu livro *Ô Psit! O cinema popular dos Trapalhões*, conta que, “na tradicional sessão de pré-estreia para as crianças, neste momento se fez um silêncio sepulcral na sala” (*Ibidem*, p. 98).

É interessante destacar que a morte do cangaceiro Severino nesse filme é uma citação a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha: ao ser atingido pelo tiro do seu capanga, o cangaceiro gira várias vezes antes de cair morto, como fez Corisco ao ser atingido por Antônio das Mortes na conclusão do filme de Glauber.

O resultado de *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* foi que a crítica elogiou, mas o público não gostou do produto mais sofisticado e menos burlesco. Assim, o filme teve uma das menores bilheterias do quarteto no período (2.610.371 espectadores), e a experiência “deu por encerrada a

tentativa de Aragão de ‘namorar’ com a intelectualidade” (*Ibidem*, p. 98), fazendo com que o grupo voltasse às produções mais infantis no ano seguinte.

Ao contrário da peça e do filme de 1969, Roberto Farias optou por uma figura híbrida entre o Encourado e o Diabo do Cristianismo.

Ressaltando ainda mais o aspecto circense já existente no texto original, em *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* o céu é representado como um grande picadeiro de circo. Após ser mortalmente atingido pelo disparo do cangaceiro moribundo, João Grilo morre e aparece “flutuando” em meio às nuvens. Cai, então, numa rede, como aquelas que protegem os trapezistas nos circos, e segue um grupo de crianças, vestidas de branco, pelo portão do paraíso – caracterizado como a entrada de um circo.

No seu interior, há um picadeiro em tom azulado por onde desfilam malabaristas e artistas circenses. João Grilo e os outros personagens mortos aparecem vestindo as roupas que usavam quando foram assassinados (e não os trajes típicos nordestinos do filme anterior). Todos são perseguidos por pequenos diabinhos – anões maquiados como demônios, usando chapéus com chifres e grandes asas nas costas.

Logo surge a figura do Diabo (a quem ninguém se refere como Encourado, como acontecia na obra de Suassuna). O personagem é interpretado por Raul Cortez, anteriormente visto como Major, agora escondido sob maquiagem carregada, incluindo um grande nariz falso.

O Diabo do filme dos Trapalhões tem elementos que até lembram o Encourado, como um chapéu de couro com dois chifres e a representação quase caricatural, com grandes asas escuras e pontudas, como as de morcego, presas nas costas. Leva um chicote numa das mãos (como já acontecia em *A Compadecida*) e cavalga um cavalo negro, com o qual parte para cima dos condenados, forçando-os a entrar pelo portão do Inferno.

Esta talvez seja a única representação de um “Satã alado” no cinema brasileiro, mas, conforme descreve Link em *O Diabo – A Máscara Sem Rosto*, a ideia de um demônio com asas era bastante comum no passado pela sua associação com os anjos, considerando que Lúcifer era, originalmente, um anjo.

Os diabos frequentemente são desprovidos de asas no inferno, mas decerto precisavam tê-las quando estavam sendo expulsos do Céu ou lutando contra Miguel. Do século IX ao XIII, Satã e seus diabos têm asas emplumadas como as dos anjos, embora com penas enegrecida, encurtadas e rotas. No século XIV, o Diabo ganha asas pretas com nervuras dos morcegos; as asas emplumadas começam a desaparecer. Asas negras de morcego evidentemente fazem um contraste mais dramático com as asas emplumadas leves, brancas ou lindamente coloridas dos anjos. Ninguém parece capaz de dizer exatamente quando ou como essa mudança aconteceu. (...) No canto final do “Inferno”, onde Dante descreve Lúcifer, encontra-se o detalhe das duas imensas asas abertas de Lúcifer: “não asas emplumadas, mas lembrando as de um morcego”. (LINK, 1998, p. 80)

O Diabo de *Os Trapalhões no Auto de Compadecida* também deve muito à caracterização popular do personagem, com o rosto vermelho, orelhas grandes e pontiagudas, bigode longo e bem aparado e um cavanhaque pontudo dividido ao meio, em duas partes.

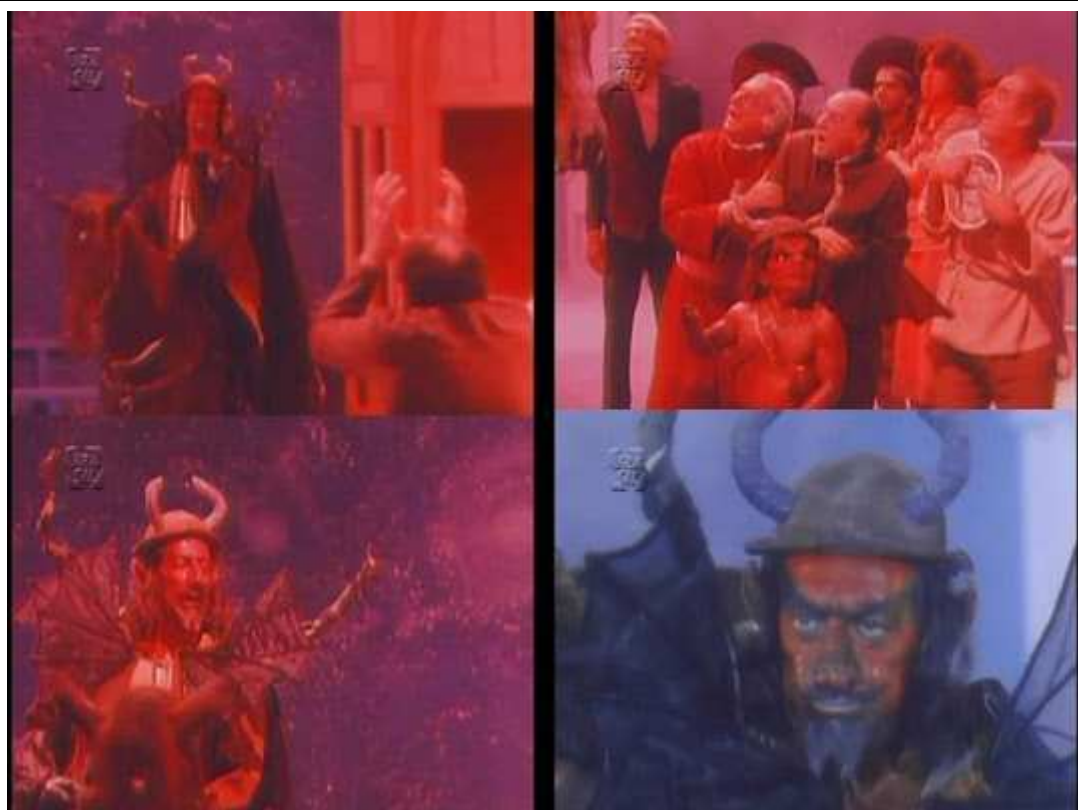


Fig. 42 - Raul Cortez como o Diabo: uma mistura do Encourado com o Satanás “tradicional”

Alguns desses elementos remetem, como vimos anteriormente, ao deus greco-romano Pã; mas, segundo Cousté em *Biografia do Diabo*, podem ainda

ser uma citação à sua mais famosa representação animal, o bode. Segundo relatos antigos, que datam da época da Inquisição, Satanás assumia a forma deste animal quadrúpede para participar dos sabás com as bruxas (COUSTÉ, 1997, p. 91).

Além disso, no filme dos Trapalhões, também pode ser observada a associação do Diabo com outro animal, a serpente, já que “suas falas são sempre principiadas com o som de um chocalho, semelhante a uma cobra cascavel, simbolizando sua falsidade e o perigo que representa para a humanidade” (NETO, 2007), numa menção ao episódio da tentação de Adão e Eva no Paraíso.

Fazendo contraste com a figura do Diabo, o Jesus Cristo interpretado por Mussum entra no cenário sobre um cavalo branco, acompanhado por anjos.

A cena do julgamento se desenrola com bastante fidelidade à obra de Suassuna, porém agregando mais um elemento circense: quando a Compadecida aparece, ela usa um balanço, como um trapézio de circo, tomando impulso para subir na parte mais alta do cenário, onde estão o seu trono e o de Jesus Cristo.

3.10 - FILME DEMÊNCIA (1987)

Em 1985, o Brasil viu seu primeiro governo civil em 20 anos (encabeçado pelo presidente José Sarney) mergulhar o país numa crise financeira sem precedentes. No mesmo ano, o cineasta Carlos Reichenbach produziu *Filme Demência*.

Anagrama de “filme de cinema”, *Filme Demência* foi concluído em 1986 e lançado apenas em 87. Acabou ficando impregnado do espírito de incertezas que marcou aquele período de economia caótica.

Reichenbach inspirou-se no *Fausto* de Goethe para criar o seu Fausto, interpretado por Enio Gonçalves. A inspiração é confessa: logo abaixo do título do filme, nos créditos iniciais, aparece a legenda “Inspirado na lenda de Fausto”.

Diferente de Goethe, o Fausto de Reichenbach é um dos muitos empresários arruinados pela crise econômica. Proprietário de uma fábrica de

cigarros que faliu e em meio ao processo de divórcio pedido pela esposa, o protagonista aparece sentado no sofá da sala, assistindo TV até a programação terminar e sair do ar, enquanto balbucia para si mesmo: “Eu falhei”.

A partir de então, Fausto começa uma odisseia de insanidade pela noite paulistana, numa busca por si mesmo. Armado com o revólver roubado do porteiro do prédio, ele encontra vários personagens excêntricos, como um amigo metido a conquistador (Fernando Benini), uma antiga amante (Rosa Maria Pestana) e até mesmo o Diabo, que lhe aparece sob diversas formas, sempre tentando forçar o tradicional pacto para ficar com a alma do fragilizado ser humano.

O protagonista é assombrado por sonhos e alucinações em que vê uma menina vestida de branco (Valeska Canoletti) numa praia paradisíaca. Durante sua “jornada”, encontrará várias evidências de que o lugar é real (um quadro com a mesma paisagem no quarto de uma prostituta, uma foto em forma de pôster da tal praia na casa da amante), e decide viajar até lá na busca de respostas para suas angústias.

Antigamente, era comum a crença de que Satã pudesse assumir diferentes formas humanas para enganar os homens – e, assim, firmar seus pactos com mais facilidade. Cousté relata que

(...) o Diabo tem adotado também com grande frequência a forma de homem, e nestes casos prefere a de um jovem atraente e melancólico, cuja triste e concentrada beleza é de uma sedução insuperável. Quando encarna como ser humano, pode ser sempre reconhecido por algum tipo de imperfeição. As mais comuns relacionam-se com os pés; no mínimo, um simples coxear pode desmascará-lo. Cesario de Heisterbach, citado por De Plancy, vai mais longe ao afirmar que, como os anjos que são, os demônios não possuem costas, nádegas e calcanhares, partes que procuram disfarçar. (COUSTÉ, 2006, p. 29)

Filme Demência aproveita essa crença popular ao colocar um único ator (Emilio Di Biasi) vivendo todas as encarnações do Diabo ao longo do filme – seis ao todo.

Sua primeira aparição é na porta de um cinema do centro de São Paulo, quando Fausto tenta se decidir entre um dos filmes em cartaz. O Diabo surge

sorrateiro às suas costas. Veste um casacão preto com luvas brancas, e seu rosto também está branco, com lábios bem vermelhos. As sobrancelhas arqueadas ocupam, exageradamente, toda a área da testa⁴⁶.

Satã-trafficante abre a maleta que leva numa das mãos e oferece seu vasto repertório de drogas ao protagonista. Segue-se o seguinte diálogo:

- O que é isso?
- Uma viagem.
- Quanto é?
- Nada. Por ora, nada. (começa a acariciar o rosto de Fausto)
- Sai, viado!

No cinema, Fausto assiste ao filme fictício “As Dores do Sonho”, quando vê novamente a menina do seu sonho sendo aterrorizada por um vampiro, na verdade uma segunda encarnação do Diabo (agora com capa preta).

Depois de mais uma evidência da descida do personagem ao inferno (um passeio pela “Boite Happy Hell”, ou “Inferno Feliz”, onde o porteiro é um homem com fantasia vermelha de Diabo e um tridente na mão), Fausto reencontra Satã na pele de um homem do interior que é viciado em Éden, uma das marcas de cigarros que sua falida fábrica produzia.

Nessa sua terceira encarnação, o Diabo veste-se como um homem de negócios, com paletó, maleta, bigode e cabelo penteado para trás com gel.

Mais adiante, Fausto vai até uma agência de viagens em busca de informações sobre o lugar que vê em seus sonhos. Mas não é na agência que descobre o que procura, e sim com uma bizarra figura que caminha de um lado para o outro no interior da galeria, como mendigo, vestindo jaqueta e calça jeans, e com cabelos e bigode brancos, além de cavanhaque pontudo. Essa última característica é a deixa: trata-se do Diabo outra vez.

Finalmente, quando pega a estrada rumo à sua sonhada praia, o personagem dá carona para duas mulheres: uma hippie que tenta seduzi-lo (sem sucesso) e uma senhora de cabelos brancos e chapéu, que se revela nova encarnação de Satã.

⁴⁶ Este visual do Diabo é provavelmente uma referência ao filme *Mephisto* (1981), produção conjunta entre Alemanha, Hungria e Áustria dirigida por Istvan Szabo. Na obra, Klaus Maria Brandauer interpreta um ator de teatro que faz representação bem semelhante de Mefisto.



Fig. 43 - Encarnações do demônio: traficante, mendigo, velhinha e o próprio Satã

Quando Fausto finalmente percebe o que está acontecendo, o Diabo se desmascara (retirando a roupa da velha senhora e a peruca branca), mostrando sua verdadeira face: a de um homem sereno, grisalho, vestido de preto e com o olhar malicioso que se espera de Satã. Ele e Fausto conversam:

- Quem é você?
- Você, sem perceber, me chamou com tanta força, tanta insistência, e agora não me reconhece?
- O que você quer?
- Quero apenas te servir, te levar lá onde você quer chegar. Até lá, não vou ter descanso nem trégua. Mas quando nos acharmos lá, do outro lado, é você quem vai me servir. Humilde e sereno.
- Não. Prefiro estar perdido.
- Sem mim, a estrada não te leva a parte alguma.

Eis que Fausto encontra a praia e a menina dos seus sonhos. Mas logo reaparece sentado na poltrona, no mesmo ponto em que começou o filme. Sua filha aparece pedindo por ele. É a mesma menina dos sonhos.

Ao lado da poltrona, um maço de Édén, o cigarro que Fausto produzia, com a imagem de uma praia paradisíaca e uma menina vestida de branco, igual aos seus sonhos.

Se, na obra de Goethe, Fausto vendia sua alma para o Diabo quando já estava moribundo, para que pudesse desfrutar tudo aquilo que não teve em sua vida numa espécie de segunda juventude, o Fausto de *Filme Demência* resiste a todas as diversas investidas do Diabo em busca de sua alma. No final, chega a uma triste conclusão: “Eu não tenho nem alma para te oferecer”.

Um aspecto curioso do filme de Reichenbach é que seu Fausto não precisa necessariamente vender a alma para ter que acertar as contas com o Diabo “do outro lado”, pois comete tantos “pecados” ao longo da trama que já teria a alma condenada e o inferno como destino certo.

Usando a pistola roubada do porteiro, por exemplo, ele mata um assaltante a sangue-frio e força outro a jogar-se pela janela de um motel vagabundo; ele também se vinga do cunhado que o enganou no processo de falência da firma e do amante da sua mulher, roubando-lhes dinheiro e documentos e forçando-os a andar só de cueca diante de representantes da Câmara do Comércio.

As ações do Fausto de *Filme Demência* estão de acordo com a opinião de muitos estudiosos de demonologia, para quem a ideia do “pacto com o Diabo” é uma tolice – afinal, se o Diabo já ganha as almas dos homens com facilidade incitando-os a cometer o mal, por que ele iria se esforçar para “prestar serviços” em troca de uma única alma?

Cousté escreveu sobre isso em *Biografia do Diabo*, citando o autor italiano Giovanni Papini:

No ponto extremo desta opinião acha-se Papini, o qual nega diretamente a possibilidade – ainda que excepcional – de tal pacto. “Qual poderia ser”, escreve em *O Diabo*, “a ganância do Diabo? Com as mais grosseiras tentações ele se apodera de inumeráveis almas, e muitas outras caem em suas mãos sem que ele faça o menor esforço para isso. Por que haveria de sustentar todo esse luxo de favores e serviços para conquistar algumas almas no meio de tantas outras à sua disposição?”. (COUSTÉ, 2006, p. 78-79)

O Diabo de Reichenbach, em suas seis encarnações durante *Filme Demência*, é um dos mais originais entre os representados pelo cinema brasileiro.

Não só por suas ações quase inofensivas, mas também pela forma de representação: sem exageros (descontando as sobrancelhas arqueadas do traficante e, talvez, o cavanhaque pontudo do mendigo) ou elementos tão fantasiosos quanto em outras “encarnações do demônio”.

Uma caracterização assim seria vista novamente apenas 20 anos depois, em *Maria, Mãe do Filho de Deus* (2006).

Filme Demência também é um dos poucos filmes brasileiros em que Satã assume diferentes formas ao longo da história para tentar realizar seu objetivo, ao invés de manter as mesmas características físicas o tempo inteiro.

3.11 - MÔNICA E A SEREIA DO RIO (1987)

Produzido em 1987 pelos Estúdios Maurício de Sousa, o desenho animado *Mônica e a Sereia do Rio* é um longa-metragem composto por quatro episódios curtos, de 10 a 15 minutos de duração, intercalados por cenas em que a cantora Tetê Espindola “interage” com os personagens da Turma da Mônica através da técnica conhecida como rotoscopia.

Os quatro episódios são “O Jacaré de Estimação”, “O Tocador de Sinos”, “A Sereia do Rio” e “A Gruta do Diabo”. Para esta pesquisa, interessamos este último desenho.

Na trama, os amigos Cebolinha e Cascão decidem que não são mais crianças, e sim “homens”. Por isso, querem explorar a temida Gruta do Diabo em busca de aventuras, apesar dos protestos do Anjinho –o anjo-da-guarda das crianças.

Chegando na gruta, os meninos escorregam e caem num grande buraco. De repente, a sombra ameaçadora de um imenso demônio, com chifres e orelhas pontudas, é projetada numa das paredes da caverna. Mas quem aparece é um pequeno diabinho, do tamanho das crianças.

“Eu sou Vermelhinho, o encarregado de recepcionar os novatos aqui no inferno”, apresenta-se o pequeno Diabo. Assustados, Cebolinha e Cascão

tentam fugir, mas têm seu caminho berrado por outros dois demônios exatamente iguais, portando tridentes.



Fig. 44 - Cebolinha e Cascão enfrentam os demônios da Gruta do Diabo

Vermelhinho diz que as crianças serão castigadas durante sua permanência de mil anos no inferno: primeiro, numa sala onde diversos diabinhos fazem travessuras (como atirar tortas no rosto uns dos outros ou espetar as nádegas dos garotos com tridentes); depois, com a ameaça de um batalhão de coelhos de pelúcia idênticos ao da Mônica, mas “vivos” e dispostos a se vingarem da dupla pelas suas malcriações.

Cercados pela ameaça dos diabinhos e coelhinhos, as duas crianças se desesperam. “Meu anjo-da-guarda, me ajude!”, reza o Cebolinha, e então Vermelhinho resolve libertar os dois, dizendo que, se no inferno ninguém reza pelo anjo-da-guarda, isso significa que eles ainda devem estar vivos.

Quando Cebolinha e Cascão estão bem longe da Gruta do Diabo, prometendo nunca mais desobedecer as orientações do Anjinho, os “demônios” tiram suas máscaras. Na verdade, são todos anjos; inclusive o próprio Anjinho, o amigo da turma, que estava vestido como Vermelhinho. “O que um anjinho-da-guarda não faz para proteger essas crianças”, suspira.

Um detalhe a observar é o fato de que “A Gruta do Diabo” traz um dos primeiros Diabos *completamente* vermelhos do cinema brasileiro além do Satã

visto rapidamente em *Jecão, Um Fofaqueiro no Céu* e de alguns detalhes nas roupas do Encourado em *A Compadecida e Os Trapalhões no Auto da Compadecida*. Os outros optaram pela cor preta.



Fig. 45 - Vermelhinho: o Diabo com a tradicional cor vermelha

Mas, de onde vem essa visão popular do Diabo em cor vermelha? Stanford tentou encontrar explicações em *O Diabo – Uma Biografia*. Segundo ele, é uma herança dos egípcios:

Associado popularmente com o mal, o deus Seth (...) mostra a coloração hostil e vermelha das areias escaldantes do Egito, contrastando com a cor preta que era vista como positiva, pois este era o tom dos ricos depósitos do rio que nutriam as lavouras. Eis porque Jeffrey Burton Russell sugere que “a vermelhidão de Seth talvez tenha ajudado a fazer do vermelho a segunda cor mais comum, depois do preto, na composição do Diabo cristão”. (STANFORD, 2003, p. 9)

A falta de “fontes” e de uma tradição pictórica para os primeiros artistas que representaram o Diabo também influenciou na confusão entre Satãs vermelhos e Satãs negros nas diversas figuras produzidas ao longo dos séculos para mosaicos e vitrais de igrejas, argumenta o mesmo autor:

Antes do sexto século, não havia qualquer representação artística do Diabo. Na sua primeira representação – um mosaico da igreja de Santo

Apolinário, em Ravena, anterior ao ano de 520 –, ele aparece vestido de vermelho, e não de preto; essa foi uma das primeiras fontes que fizeram do Diabo um objeto de fascinação para os cristãos, especialmente para artistas e escritores. (*Ibidem*, p. 117)

Tão ingênuo e moralista quanto demonstra a sua sinopse, o desenho animado “A Gruta do Diabo” é interessante por apresentar, de maneira infantilizada e caricatural, o mesmo tipo de representação levada a sério em outros filmes brasileiros, como *Seduzidas pelo Demônio*.

Os diabinhos da animação têm o corpo totalmente vermelho (a própria pele é vermelha neste caso, já que não parecem vestir roupas), chifres, orelhas pontudas e rabo pontudo, características encontradas em muitas imagens de Satã produzidas ao longo dos séculos, mas que há algum tempo, como demonstra a representação infantilizada aqui, já não são mais vistas com seriedade.

Neste caso, o Diabo vermelho com chifres, rabo e tridente soa mais como uma sátira ou brincadeira do que como uma ameaça real. Tanto que acabou até num inofensivo desenho da Turma da Mônica.

3.12 - SUPER XUXA CONTRA O BAIXO ASTRAL (1988)

Na década de 80, a apresentadora de programas infantis Xuxa Meneghel começava a se especializar como atriz em filmes para o público infanto-juvenil, com participações em produções do quarteto Os Trapalhões, como *Os Trapalhões no Reino da Fantasia* (1985).

Mas foi em 1988 que Xuxa estrelou o primeiro de seus 12 filmes-solo⁴⁷: *Super Xuxa Contra o Baixo Astral*, dirigido por Anna Penido e David Sonneschein, com roteiro de Anna e Antônio Calmon.

A presença do filme nesta pesquisa se justifica pelo fato de diversas características do vilão Baixo Astral (personagem de Guilherme Karan) remeterem ao Diabo. Não por acaso, um dos nomes internacionais que o filme

⁴⁷ O mais recente foi *Xuxa em O Mistério de Feiurinha*, de 2009.

ganhou ao ser lançado em DVD no exterior foi *Super Xuxa Versus Satan*, ou “Super Xuxa Contra Satã”⁴⁸.



Fig. 46 - Capa de DVD importado: “Super Xuxa Contra Satã”

Na trama, Xuxa aparece interpretando ela mesma – a “Rainha dos Baixinhos”, sempre cercada por crianças e tentando passar-lhes exemplos positivos.

Para isso, cria a Campanha “Vamos Fazer um Mundo Colorido”, em que entrega tinta para que a criançada pinte arco-íris sobre os muros sujos ou pichados da cidade. “Chega de maldades, chega de violência! Ninguém mais vai ficar de mau humor nessa cidade”, incentiva Xuxa.

A atitude positivista da heroína preocupa um espírito maligno que vive nos subterrâneos da cidade, o Baixo Astral. Acompanhado por dois monstros chamados Titica e Morcegão, ele resolve sequestrar o amado cachorro da protagonista, Xuxo, para atraí-la até o seu reino e poder enfrentá-la “de igual para igual”.

Visualmente, o Baixo Astral em nada lembra o Diabo, ou pelo menos não exibe nenhuma das características vistas em outras imagens analisadas

⁴⁸ Outros títulos em inglês apenas traduzem a versão em português na íntegra: *Super Xuxa Against the Bad Vibes* e *Super Xuxa Versus the Down Mood*. Fonte: IMDB.

até agora. O vilão é todo cinza, com olhos amarelos, dentes enegrecidos e longas unhas prateadas; também veste uma espécie de armadura “high-tech”, escura e metálica.

Nada de chifres, rabo pontudo, pele vermelha ou preta, tridente, cascos, cavanhaque, orelhas pontudas. Por que, então, o Baixo Astral poderia ser interpretado como uma encarnação do Diabo?



Fig. 47 - Guilherme Karan como Baixo Astral: um Diabo com visual original

Bem, se não têm quase nada em comum visualmente, pelo menos as intenções das duas entidades maléficas são bem parecidas. O Baixo Astral, no filme, funciona como uma espécie de personificação do Mal – mesmo “papel” que Satã cumpriu em todos estes séculos de Cristianismo.

Citando Stanford em *O Diabo – Uma Biografia*:

Enquanto o cristianismo produzia um único ser diabólico, os credos primevos cultuavam diversas figuras, bem próximas dos diferentes papéis hoje associados ao Diabo, embora elas não ostentassem, individualmente, o mesmo poder e alcance. Ao que parece, esses povos primitivos tinham um deus maligno que regia o mundo subterrâneo, outro que espalhava a destruição sobre o planeta, e um terceiro que representava o aspecto sombrio da humanidade. Sabe-se que os cristãos unificaram as três funções na figura de Satã. (STANFORD, 2003, p. 6-7)

Pois o Baixo Astral, assim como Satã, lembra uma união dessas três funções dos deuses malignos da Antiguidade, conforme veremos.

Em primeiro lugar, ele *rege o mundo subterrâneo*. No filme, o Baixo Astral mora na escuridão de um subterrâneo que pode ser interpretado como as galerias de esgoto de uma grande cidade, mas também como o inferno em que vive seu duplo satânico (ainda que sem os tradicionais “fogo eterno” ou “almas condenadas sendo torturadas”).

Aliás, não há as almas dos condenados, mas o “inferno” do Baixo Astral tem diversas crianças aprisionadas, todas elas por malcriações cometidas na “terra”: “Eu explodi um sapo com bombinhas”, vangloria-se uma delas; “E eu coloquei os pedacinhos do sapo na sopa da minha mãe”, completa outra. São como pequenos pecadores punidos no inferno do Baixo Astral.

Em segundo lugar, *espalhava a destruição sobre o planeta*. Ora, quando o vilão aparece no filme pela primeira vez, ele está assistindo televisão na sala do trono de seu reino, gargalhando ao testemunhar cenas (reais) de guerras, calamidades e destruição, ao mesmo tempo em que grita: “Eu sou o máximo! Estão todos sob meus poderes!”. A exemplo do Diabo, parece que o Baixo Astral também é capaz de conduzir os seres humanos à maldade.

Finalmente, em terceiro lugar, *representa o aspecto sombrio da humanidade*. Tudo que o Baixo Astral quer é provocar o caos e espalhar o Mal pelo mundo, igualmente como o Diabo.

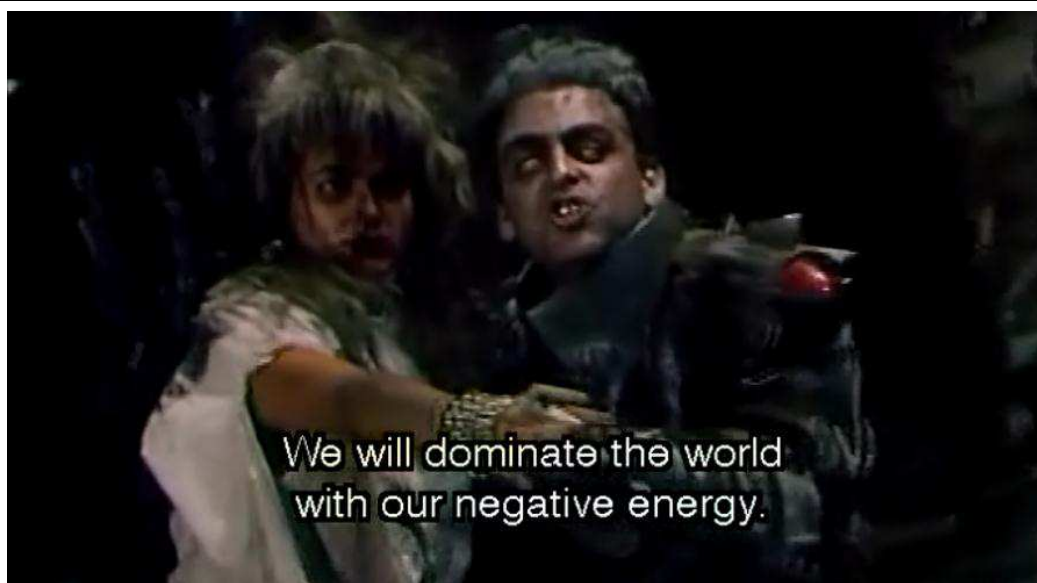


Fig. 48 - Xuxa (esq.) má e “enfeitada” graças à influência negativa do Baixo Astral

Sob sua influência maligna, até uma super-heroína que representa a perfeição, a bondade e a honestidade, como Xuxa, torna-se malvada por alguns instantes no final, quando é vencida pelo seu “lado sombrio”, antes de liberar o poder do Alto Astral e um “arco-íris de energia” para derrotar seu inimigo.

A ideia de que Satã é o grande responsável pelas coisas más do mundo, e não o próprio ser humano, é algo que vem dos primórdios do cristianismo. Esse pensamento perdeu força durante séculos, mas na época contemporânea ainda existe. Tanto que todos os Papas mais recentes fizeram questão de confirmar não só a existência do Diabo, mas também a má influência do Maligno junto à humanidade.

Em 1972, por exemplo, o Papa Paulo VI – conhecido por ter assumido uma atitude progressista diante de vários assuntos anteriormente vistos como tabus pela Igreja – surpreendeu o mundo ao fazer um pronunciamento em que resgatou aquele Diabo “fora de moda” que era tentador da humanidade, conforme reproduzido por Stanford:

“Um importante capítulo da doutrina católica é a questão do Diabo e da sua possível influência sobre os indivíduos, as comunidades, o conjunto da sociedade, e até mesmo sobre os acontecimentos. Embora esse assunto não esteja recebendo atualmente a atenção que merece, ele deveria ser novamente estudado”. Paulo também afirmou: “A ameaça de Satã tem entrado no reino de Deus através de algumas rachaduras”. (*Ibidem*, p. 288-289)

Depois dele, outros pontífices também tocaram no nome de Satã. O *Catecismo da Igreja Católica*, publicado em 1994 por João Paulo II, traz referências explícitas ao papel contínuo de Satã como responsável pela maldade no mundo (há boatos de que o falecido Papa inclusive teria realizado três exorcismos no Vaticano). Mais recentemente⁴⁹, Bento XVI (o atual

⁴⁹ Em pronunciamento feito na Praça de São Pedro em 21 de fevereiro de 2010. O Papa Bento XVI citou o Evangelho de Lucas e afirmou que Satanás tentou Jesus no deserto de três formas: uma material, quando propôs transformar pedras em pão; outra sobre poder, quando ofereceu-se para ensinar tudo sobre a criação em troca de um ato de adoração, e a terceira sobre ambição, quando o filho de Deus foi convidado a cumprir um milagre espetacular. Segundo o Papa, as tentações do poder, da ambição e do hedonismo perseguem a humanidade até hoje.

pontífice) citou publicamente o Diabo como responsável por tentar a humanidade através do poder e da ambição.

E se as escrituras sempre propagaram que a arma para vencer as tentações de Satã era fazer o bem, no final é exatamente isso que a Super Xuxa ensina para a criançada, resgatando até os monstros asseclas do vilão para o “lado do bem” ao explicar-lhes que, para chegar ao Alto Astral, basta “fazer algo de bom”.

Por tudo isso, o demônio cinza de *Super Xuxa Contra o Baixo Astral* pode ser analisado como uma das raras contribuições originais do cinema brasileiro para a extensa galeria de figuras diabólicas que mimetizam o próprio Satã.

3.13 - O AUTO DA COMPADECIDA (1999)

A terceira versão para o cinema da peça de Ariano Suassuna, *O Auto da Compadecida*, foi dirigida por Guel Arraes em 1999. Na verdade, esta adaptação nasceu como uma experiência de intercâmbio entre duas mídias diferentes: televisão e cinema.

Experiências do gênero não eram exatamente novas na época. Em 1994, por exemplo, o diretor Cacá Diegues reuniu quatro curtas-metragens⁵⁰ co-produzidos pela TV Cultura, de São Paulo, e exibidos separadamente pela emissora, para montar um filme em longa-metragem, *Veja Esta Canção*, que teve lançamento comercial nos cinemas brasileiros.

No caso de *O Auto da Compadecida*, o projeto foi concebido como uma minissérie em quatro capítulos de aproximadamente 35 minutos cada, filmados em película de 35 milímetros, para exibição na Rede Globo de Televisão entre os dias 5 e 8 de janeiro de 1999. Depois, o diretor e co-roteirista Arraes trabalhou na condensação da minissérie, que das 2h37min originais ficou com 1h44min para lançamento nos cinemas no ano seguinte. Para a análise a seguir, foi considerado o longa-metragem, e não a minissérie.

⁵⁰ Os curtas chamados *Pisada de Elefante*, *Drão*, *Você é Linda* e *Samba do Grande Amor* foram inspirados em canções de Gilberto Gil, Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso e Jorge Benjor, e filmados em diferentes regiões do Brasil.

O *Auto da Compadecida* de Guel Arraes, embora mantenha a estrutura básica da obra de Suassuna, é a mais diferente das três adaptações cinematográficas da peça.

Em primeiro lugar, o aspecto circense do original, mantido nos dois filmes anteriores, não aparece nesta nova versão, que prefere seguir a estrutura típica do cinema clássico hollywoodiano, sem o Palhaço apresentando a história e atuando como narrador e sem a trupe circense chegando à cidade no início.

Simbolizando esta troca (do teatro/circo mambembe pela “magia do cinema”), o filme inicia fazendo o contraste com a obra de Suassuna e com as outras duas adaptações, ao mostrar João Grilo (Matheus Nachtergaele) e Chicó (Selton Mello) anunciando a exibição de uma versão muda (e colorizada) do filme *A Paixão de Cristo*, no salão paroquial da cidadezinha.

Ao dispensar a presença do narrador explícito, o filme de Guel assume o olhar sem corpo do cinema clássico que esconde a representação para mostrar um mundo autônomo, que existe por si próprio. Nesse universo imaginário todas as atenções se voltam para as aventuras da dupla de protagonistas, João Grilo e Chicó. (BEZERRA, 2004)

A principal diferença desta para as outras duas versões é que Guel Arraes incluiu, na trama original do *Auto da Compadecida*, personagens e situações retiradas de outras obras de Ariano Suassuna.

O Major Antônio Moraes (Paulo Goulart) ganha uma participação maior e uma filha chamada Rosinha (Virginia Cavendish), por quem Chicó se apaixona. João Grilo elabora uma artimanha para enganar furioso Major. A ideia do interesse romântico e a complicação do amor proibido são expedientes típicos do chamado “folhetim televisivo”, que é a proposta desta adaptação.

Rosinha foi inspirada na personagem Marieta, de duas outras peças de Suassuna: *A Pena e a Lei* e *Torturas de um Coração*. Destas obras também saíram outros personagens secundários desta nova versão de *O Auto da Compadecida*, como o Cabo Setenta (Aramis Trindade) e Vicentão (Bruno Garcia), rivais de Chicó pelo amor de Rosinha.

Já o golpe arquitetado por João Grilo para que o Major aceite o amigo como genro saiu da peça *O Santo e a Porca*, também de Suassuna – embora a

sua resolução, que envolve a retirada de uma “tira de couro” do pretendente, seja inspirada em *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare.

Com cerca de uma hora a menos que a minissérie, *O Auto da Compadecida* é muito mais acelerado e dinâmico que os outros dois filmes – principalmente em comparação com *A Compadecida* dos anos 60, que era repleto de longos *takes* sem cortes e planos mais abertos. Isso também acontece por causa da linguagem televisiva, que exige mudanças rápidas de plano para contra-plano nos diálogos e planos mais fechados no rosto dos protagonistas.

Além disso, como produto televisivo (proposta inicial do projeto), a adaptação tenta atingir o maior número possível de espectadores, inclusive os que não têm familiaridade com o folclore nordestino. Dessa forma, o diretor preferiu “modernizar” a figura do Diabo, ao contrário do que fizeram os dois filmes anteriores.

Nada restou, portanto, do Encourado original. O Diabo agora é representado como uma figura estereotipada, que visualmente lembra várias outras representações de Satanás no cinema internacional.

Efeitos especiais feitos por computador e maquiagem pesada ajudam a eliminar aquele clima de “espetáculo de circo” dos Diabos mostrados nos outros dois filmes, fazendo com que o público que nunca ouviu falar no Encourado (ou em Ariano Suassuna) entenda quem é aquele personagem e qual é a sua função na história.

O cenário do julgamento, desta vez, é o próprio interior da igreja da cidadezinha, mas numa “dimensão paralela”, por onde as almas dos condenados vagam segurando velas acesas nas mãos, novamente usando as mesmas roupas que vestiam no momento em que foram mortos.

O Diabo surge por uma grande porta que se abre. Por trás dele, vê-se um cenário do inferno criado por computador, com chamas e almas sendo torturadas de diferentes maneiras.

O personagem é interpretado por Luís Melo, e não por Paulo Goulart, o ator que fez o Major Antônio Moraes nas cenas anteriores. A utilização de um mesmo ator para os dois personagens, como acontecia nos filmes anteriores, provavelmente foi descartada para não confundir o espectador. Afinal, ao contrário da peça e dos outros filmes, o personagem do Major reaparece nas

cenas finais dessa versão, depois que João Grilo volta ao mundo dos vivos, para a conclusão da trama inspirada em *O Santo e a Porca*.



Fig. 49 - O Diabo surge para João Grilo; no fundo, vê-se as torturas do inferno

A caracterização de Luís Melo, como já foi escrito, em nada lembra as características regionais do Encourado. E embora também seja uma caricatura, um estereótipo do Diabo do cristianismo (com longas sobrelhas, unhas pontudas e o cabelo armado em forma de chifres), é a versão menos mambembe do personagem, se comparada às encarnações de 1969 e 1987.

Lembra, inclusive, uma espécie de cruzamento entre o Imperador Ming (interpretado por Max Von Sydow) no filme *Flash Gordon* (1980, dirigido por Mike Hodges) e a versão envelhecida do Drácula (interpretado por Gary Oldman) em *Drácula de Bram Stoker* (1992, dirigido por Francis Ford Coppola), que também tinha o longo cabelo armado.

O Diabo de Luís Melo veste uma túnica rica em bordados, pedras preciosas e enfeites (nada dos tradicionais vermelho ou preto dessa vez), e seu cabelo longo está armado como se fossem os chifres pelo qual Satã é geralmente reconhecido.

Ele circula elegante diante das almas dos mortos, sem o mesmo escândalo e gritaria das suas encarnações anteriores. Também não vem acompanhado de cavaleiros-demônios ou diabinhos-anões, como nos outros filmes.

Na verdade, esta encarnação “charmosa” é apenas um truque, já que o Diabo esconde suas verdadeiras feições (monstruosas) sob o disfarce de um homem gentil e educado, lembrando mais uma faceta tradicional do Diabo.

Para Stanford, este hábito de assumir um aspecto mais agradável para seduzir suas vítimas confirma uma associação histórica entre o Satanás bíblico

e Loki, deus teutônico do norte-europeu que é considerado uma encarnação do Mal pré-cristianismo. A associação entre Satã e Loki foi feita pelos primeiros missionários da Igreja:

Os missionários perceberam que as figuras de Loki e Satã poderiam ser fundidas para facilitar a aceitação do cristianismo. Ambos residiam no mundo subterrâneo e tinham como missão a disseminação do mal. Ambos eram fundamentalmente vistos como trapaceiros, pois eram capazes de enganar e mudar de aparência, e também assumiam outros corpos para seduzir suas vítimas. (STANFORD, 2003, p. 110-111)

Irônico, o Satanás de *O Auto da Compadecida* chega a usar a famosa frase “O Diabo não é tão feio como pintam”, até que as provocações de João Grilo (queixando-se do seu cheiro de enxofre) fazem com que ele revele, enfurecido, o verdadeiro rosto.



Fig. 50 - Furioso com as provocações de João Grilo, o Diabo revela sua verdadeira face

Neste momento, as portas do Inferno se abrem e, com uma forte ventania, as almas são empurradas para dentro das chamas. João Grilo e os outros personagens principais escapam, segurando-se aos pilares do interior

da igreja-limbo, enquanto outras almas que vagavam por ali são varridas direto para o inferno. É quando João Grilo clama pela intervenção divina.

Novamente com a ajuda de efeitos digitais, um dos afrescos no teto da capela, mostrando Jesus Cristo sentado num trono e rodeado por anjos, se “materializa”, dando início ao julgamento. As almas ficam sentadas nos bancos da igreja.

Num outro trecho que lembra as características tradicionais do Diabo cristão, o personagem aparece copiando a face de Jesus para debochar dele.

Não por acaso, no passado Satanás era considerado uma caricatura de Deus, tentando copiá-lo em tudo – chegando a ser apelidado de “macaco de Deus” pelo hábito de imitar tudo que dizia respeito ao seu eterno adversário (COUSTÉ, 1997, p. 56).



Fig. 51 - O Diabo imita o rosto de Jesus na versão de Guel Arraes: “macaco de Deus”

O restante da cena do julgamento é semelhante ao texto de Suassuna e aos filmes anteriores.

Mas é curioso observar que nenhuma das três versões de *Auto da Compadecida* para o cinema adaptou fielmente a cena em que o Encourado/Diabo é despachado de volta ao Inferno pela Compadecida, que acontece da seguinte forma:

O Encourado, furioso, volta-se pra João, mas nesse momento, dá um grande grito, deita-se no chão e rasteja até onde está a Virgem pra que ela lhe ponha o pé sobre a nuca [cf. Gênesis, 3, 15], saindo depois.

JOÃO GRILO
Que foi que ele teve, meu Deus?

A COMPADECIDA
Na raiva, virou-se pra você e me viu. (SUASSUNA, 2005, p.
158)

A cena cita diretamente um trecho do Antigo Testamento da Bíblia, quando Deus repreende Adão e Eva por terem provado o fruto proibido, após a tentação feita pelo Diabo na forma de uma serpente. No capítulo 3, versículo 15 do livro do Gênesis (indicado por Suassuna neste trecho da peça), Deus diz: “E porei inimizade entre ti e a mulher (...); esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar”.

3.14 - 3 HISTÓRIAS DA BAHIA (2001)

Em 2001, três diretores foram reunidos numa única produção para filmarem histórias relacionadas ao popular Carnaval baiano. O resultado foi o longa-metragem *3 Histórias da Bahia*, aclamado à época como o primeiro filme baiano em 20 anos, mas que, apesar disso, não teve lançamento comercial e permanece inédito no resto do país até hoje.

O longa é composto por três episódios que duram cerca de meia hora: “O Diário do Convento”, dirigido por Edyala Iglesias, “O Pai do Rock”, de José Araripe Jr., e “Agora é Cinza”, de Sergio Machado. Todos eles venceram o Concurso de Roteiros Cinematográficos promovido pela Fundação Cultural do Estado em 1996.

As histórias se passam em épocas diferentes, mas estão ligadas pelo tema do Carnaval: “Agora é Cinza” é sobre um concurso para Rei Momo, enquanto “O Diário do Convento” mostra uma escritora em busca de um diário do século XVII, que foi escrito por uma religiosa enclausurada.

Para esta pesquisa, o episódio que interessa é o terceiro, “O Pai do Rock”, de José Araripe Jr., definido pelo próprio diretor como “uma tragicomédia de suspense” (ARARIPE in NOGUEIRA, 2001).

“O Pai do Rock” usa o escracho como ferramenta para contar a história de uma banda de *heavy metal* que, desesperada para fazer sucesso na terra do axé e do Carnaval, acaba vendendo a alma ao Diabo.

Os músicos são interpretados por integrantes do grupo teatral baiano Os Cafajestes: George Vassilatos, Oswaldinho Mil, Daniel Boaventura e Fábio Lago. Enquanto discutem um bom nome para a sua banda, eles enfrentam as dificuldades de tocar rock-and-roll na Bahia.

Depois de um acidente no momento da gravação de uma música, um dos integrantes do grupo diz: “Eu faria qualquer coisa pela demo”, referindo-se à fita de demonstração gravada por bandas iniciantes para apresentar seu trabalho a possíveis interessados em produzi-lo (apelidada de “fita demo”), mas que nesse caso também parece evocar um dos apelidos populares do Diabo, “Demo”.

Os outros músicos gostam da ideia e resolvem fazer um ritual satânico para vender a alma. Numa outra brincadeira com o universo do rock, o líder da banda diz: “Vamos evocar o Black Sabbath”, referindo-se tanto a um literal “sabá negro” para chamar o Diabo quanto à famosa banda de rock que tinha esse nome e usava citações ao satanismo em suas músicas.

Para a surpresa dos músicos – e também do espectador –, o Diabo não aparece na forma daquela figura popular com chifres e rabo pontudo, mas sim encarnado numa garota sexy interpretada por Ingra Liberato.

Embora nos créditos do filme Ingra seja apresentada como “Enviada do Diabo”, podemos interpretar sua personagem como o próprio Satã em forma feminina. Pois, tomando a forma (ou as formas) de uma bela mulher, é muito mais fácil para o Tentador atingir seu objetivo, como destaca Cousté:

Suas frequentes incursões no campo erótico se deveriam ao seu conhecimento da fragilidade dos mortais nesse terreno; à sua certeza de que nada é mais irresistível que o prazer, o qual frequentemente abandona os homens aos sofismas do Tentador. Assim, em sua interminável caça de almas, Satã teria encontrado no descomedimento sexual a forma menos trabalhosa de apanhá-las em sua armadilha. (COUSTÉ, 2006, p. 40)

Na sua primeira aparição no episódio, o Diabo feminino surge sobre uma moto veloz, vestindo um curtíssimo modelito com corpete e minissaia em cor púrpura. Além dos cabelos exageradamente vermelhos, com um penteado que parece formar dois “chifrinhos” na cabeça da bela mulher, não há outro elemento que lembre o Diabo tradicional.



Fig. 52 - O Diabo ganha as feições femininas de Ingra Liberato

A garota tem o seguinte diálogo com os músicos:

- E se eu disser que represento um importante empresário multimídia? Multi... dimensional?
- Bill Gates? – perguntam dois deles ao mesmo tempo.
- Não. Outro muito mais poderoso. Eu vim propor um negócio muito vantajoso. Eu trago a chave do sucesso.
- Gata, se tu é quem tá parecendo, tu vai querer a alma da gente, né?
- Alma não, gostoso. Nossos métodos estão muito mais modernos. Eu gosto é de uma carne. E, afinal de contas, a alma de vocês não é do rock-and-roll?

Sempre de maneira sensual, ela primeiro coloca os dedos de um dos rapazes na própria boca, e depois tira a fita demo cobijada pelos roqueiros de dentro da calcinha, lambendo-a antes de entregá-la a eles.

Nas cenas seguintes em que aparece, a “Diaba” sempre veste roupa totalmente preta, nesse caso um vestido curto com botas de cano longo, mantendo o ar de “mulher fatal”. Ela informa que, pelo pacto firmado, será o “empresário exclusivo” caso a fita demo da banda interesse a alguma grande gravadora.

Além disso, para se tornarem os “reis do rock mundial”, devem batizar a banda com o nome “O Cão de Calçolão”, e esse título não deverá ser mudado sob pena de anular o pacto demoníaco e perder tudo, mesmo diante dos protestos dos roqueiros.

A partir daí, a banda faz sucesso estrondoso em todo o Brasil, algo representado através de uma colagem de manchetes de jornal falando sobre o “rock satânico” do grupo. Até que eles conseguem contrato com uma grande gravadora. A única condição do empresário: mudar o nome da banda. Apesar de não concordarem, o contrato já foi assinado e eles precisam aceitar a mudança.

Com o pacto quebrado, conforme o Diabo havia alertado, os músicos sofrem um violento acidente de trânsito, escapando da morte por pouco. Enquanto se recuperam no hospital, recebem a visita de um anjo (novamente interpretado por Ingra Liberato), que traz uma solução para salvarem suas almas do inferno: assinar um contrato de dez anos com as “forças do bem” para fazer música sem referências satânicas.

Na conclusão, os roqueiros se rendem ao Carnaval baiano e aparecem sobre um trio elétrico tocando e cantando uma música carnavalesca bastante popular, e que dá o tom da “redenção” dos personagens: “Eu era um bêbado / E vivia drogado / Hoje estou curado / Encontrei Jesus / Na casa do Senhor, não existe Satanás / Xô Satanás! Xô Satanás”⁵¹.

“O Pai do Rock” brinca com a mesma associação entre o rock e Satã que Ozualdo Candeias já havia focado em “O Acordo”, seu episódio do longa *Trilogia de Terror*, 34 anos antes. Agora, entretanto, o “medo” é modernizado: é o *heavy metal*, e não o rock, a música do Diabo.

Stanford descreve esse fenômeno em *O Diabo – Uma Biografia*:

Caracterizado pelo som pesado das guitarras elétricas e pelo ritmo alucinante, o estilo *heavy metal* vem se valendo dos símbolos satânicos como uma forma de apelo ao sentimento de rebelião e de anticonvencionalismo dos seus fãs, na maioria adolescentes. Assim, observa-se nas letras de canções de certas bandas, como a Judas Priest e a Motorhead, o mesmo fascínio pela morte próprio de alguns segmentos ocultistas. Os cristãos evangélicos saíram, então, à procura de “mensagens satânicas” na música *heavy metal*, alegando que elas apareciam com toda nitidez quando os discos eram tocados de trás para a frente. (STANFORD, 2003, p. 322)

⁵¹ “Xô Satanás” é um sucesso da banda baiana de axé music Asa de Águia, originalmente gravado em 1995. A composição é de Durval Lelys, Genaro, Marcelo Brasileiro e Renato Galêgo.

Também chama a atenção, no filme de Araripe Jr., a associação do Diabo (e mais tarde também do anjo, que aparece com cachinhos loiros e *lingerie* branca transparente) à sensualidade da mulher, algo que já vimos anteriormente em *Mulher Pecado/Embrujada*.

A ligação do Diabo com as mulheres é antiga: basta lembrar do episódio de Adão e Eva no livro do Gênesis, e como ela foi a “responsável” pela expulsão do Paraíso. Em Eclesiastes 7:26, a mulher é definida como sendo “mais amarga do que a morte”; para São Damião, ela podia ser definida como “víbora venenosa”.

Cousté analisa essa questão historicamente:

Na Antiguidade clássica, diversas mulheres foram identificadas com o Diabo ou criaram lenda de serem seus representantes. (...) Entre as principais, destacam-se a esplendorosa Teodora de Bizâncio (500-548); a celeberrima Lucrecia Bórgia, a quem uma tradição não verificada historicamente atribuiu sempre o papel de inspiradora de sua demoníaca família; a intrigante Catarina de Médicis; ou a imponente Catarina II da Rússia. (...) Mas talvez a figura feminina relacionada a maior altura com o Diabo tenha sido a de Joana D’Arc (1412-1431), processada e morta em condições totalmente anormais para a época. (COUSTÉ, 2006, p. 240-241)

O folclore hebreu também menciona Lilith, que teria sido a primeira mulher de Adão, antes da criação de Eva. Algumas lendas antigas descrevem Lilith como o Diabo encarnado em forma de mulher; tantos que os antigos povos sumérios, babilônicos e mesopotâmicos começaram a identificá-la com demônios e espíritos malignos.

3.15 - MARIA, MÃE DO FILHO DE DEUS (2003)

Entre 2003 e 2004, o diretor Moacyr Goés e o padre-cantor Marcelo Rossi juntaram esforços para a realização de dois filmes religiosos. O primeiro foi *Maria, Mãe do Filho de Deus*, que estreou em 2003, seguido por *Irmãos de Fé*, de 2004.

Em ambos, dramas contemporâneos são usados como gancho para a recriação de passagens bíblicas. Por exemplo, o primeiro filme usa o drama de uma mãe pobre chamada Maria para narrar a história da Virgem Maria, mãe de

Jesus Cristo; já o segundo apresenta Paulo, um menor infrator detido na Febem, e a partir dele conta-se a trajetória do apóstolo Paulo.

Filmadas no Brasil e com atores populares da TV no elenco, as duas produções fizeram relativo sucesso de bilheteria. *Maria, Mãe do Filho de Deus*, por exemplo, teve 2.332.873 de espectadores⁵²; no mesmo ano, para comparar, *Xuxa Abracadabra* levou 2.214.481 pessoas aos cinemas.

Nas duas produções, o Padre Marcelo Rossi – que à época gozava do status de “super-celebridade” – aparece pessoalmente, como uma espécie de narrador, e conta, inclusive, com músicas suas na trilha sonora.

Maria, Mãe do Filho de Deus conta a história de Maria Auxiliadora (interpretada por Giovanna Antonelli), uma mulher humilde que vive com sua filha Joana (Ana Beatriz Cisneiros), de sete anos. Como precisa ir à cidade para buscar o resultado de um exame de Joana no hospital, Maria pede ao padre da igreja local (Padre Marcelo) para tomar conta da filha até sua volta.

Para entreter a criança enquanto ela aguarda o retorno da mãe, o sacerdote resolve lhe contar a história de uma outra mãe que dedicou sua vida ao filho: a Virgem Maria.

A partir de então, a narrativa intercala cenas que recriam passagens bíblicas, mas utilizando os mesmos atores. Assim, Giovanna Antonelli é vista tanto como a mãe de Joana quanto como a mãe de Jesus, e Luigi Baricelli, que interpreta Jesus, também aparece como um simpático vendedor de balas na “realidade contemporânea” em que a trama se passa.

Já Satã é interpretado por José Dumont, e aparece na encenação de duas passagens dos evangelhos: a tentação de Jesus no deserto (em que tem mais tempo de cena) e a traição de Judas.

No episódio da tentação, Jesus aparece deitado numa longa planície de terra seca (não num deserto propriamente dito), enquanto o Diabo aparece caminhando lentamente em sua direção.

A personificação de José Dumont como Diabo é uma das menos fantasiosas do cinema brasileiro: Satã tem a aparência de um ser humano normal e veste-se com roupas comuns da época (distinguindo-se de outros personagens apenas pelo chapéu preto que leva na cabeça).

⁵² Fonte: Site Filme B (www.filmeb.com.br/portal/html/graficosetabelas.php).

Embora não tenha a beleza que se espera de um anjo como Lúcifer foi (nesse caso, “o mais belo dos anjos”), e seja interpretado por um ator cuja face está marcada por personagens vilanescos (inclusive o cangaceiro Severino em *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*), o Diabo de *Maria, Mãe do Filho de Deus* não traz aqueles tradicionais exageros de caracterização, como chifres, cascos ou corpo peludo, nem sua roupa tem tons de vermelho ou preto.

Satã tem apenas barba por fazer, mas age, fala e se veste como uma pessoa normal – é preciso conhecer a passagem bíblica para entender que aquele é o Diabo, embora seu diálogo com Jesus acabe revelando a identidade do personagem em pouco tempo.



Fig. 53 - O Diabo humanizado de José Dumont encontra Jesus no deserto

Sentado ao lado de Jesus, ele cava a terra seca e pede que o filho de Deus a transforme em pão para saciar sua fome. Com a recusa, a aparente tranquilidade do encontro dos dois rivais dá espaço a um rompante de violência: o Diabo se levanta, ergue Jesus pelos ombros e o arrasta pelo deserto. Depois, joga-o no chão gritando: “Confesse que está com medo! Confesse que está tremendo!”.

Jesus, entretanto, não se rende ao adversário, que novamente arrasta-o pelo deserto com ameaças (“Vem cá que você vai pro inferno!”), antes de tentá-lo outra vez, prometendo reinos e poder. Com nova recusa de Jesus, o Diabo diz que não tem pressa e sai caminhando tranquilamente.

Nos evangelhos, Satã fazia ainda uma terceira tentação que não é mostrada no filme: transportava Jesus “magicamente” até o alto do templo de Jerusalém e o desafiava a saltar lá de cima se fosse mesmo o filho de Deus. Mas também nessa ocasião ele resiste a fazer o que pede o Diabo, e então o rival desaparece, vencido.

A cultura midiática acostumou-nos a acreditar que o encontro entre Jesus e Satã no deserto foi exatamente como este episódio recriado em *Maria, Mãe do Filho de Deus*: o Diabo age com fúria e violência, chegando a arrastar Jesus pelo deserto, enquanto este permanece calmo, impassivo, mesmo diante de uma quase-agressão pelo adversário.

Mas, segundo os evangelhos, a coisa não teria acontecido bem assim. Pelo contrário, houve um respeito mútuo entre os dois rivais, conforme analisou Cousté em *A Biografia do Diabo*:

Nem em Mateus nem em Lucas, que tratam disso detalhadamente, o encontro entre os adversários primordiais adquire o dramatismo e a violência que se costuma supor. Jesus suporta pacientemente as investidas do Inimigo, não desdenha sua companhia, não o intima a desaparecer, aceita inclusive ser transportado por ele até os telhados do templo. (*Ibidem*, p. 176)

A segunda aparição de José Dumont como o Diabo é mais curiosa, por ser uma passagem raramente retratada na filmografia sobre a vida de Jesus Cristo: na cena em que Judas Iscariotes trai Jesus com um beijo no rosto, identificando-o aos soldados romanos que esperam para prendê-lo, o Diabo aparece no fundo, entre os dois, como se fosse o responsável pela traição do apóstolo – lembrando até o afresco *A Traição de Judas*, de Giotto.

Apenas dois dos evangelistas tratam a traição de Judas como uma artimanha do Diabo: Lucas e João.

Em Lucas 22:3-4, por exemplo, consta: “Entretanto, Satanás entrou em Judas, que tinha por sobrenome Iscariotes, um dos doze [apóstolos]. Judas foi procurar os príncipes dos sacerdotes e os oficiais para se entender com eles sobre o modo de lhe entregar”.

Já em João 21:26-27, a relação entre Judas e o Diabo é citada ainda durante a Última Ceia: “Jesus respondeu: ‘É aquele a quem eu der o pão

embebido'. Em seguida, molhou o pão e deu-o a Judas, filho de Simão Iscariotes. Logo que ele o engoliu, Satanás entrou nele. Jesus disse-lhe então: 'O que queres fazer, faça-o depressa'".



Fig. 54 - Entre Jesus e Judas, o responsável pela traição do apóstolo

Os outros dois evangelistas (Mateus e Marcos) citam rapidamente o episódio da traição, mas não acusam o Diabo como responsável pela atitude de Judas – nesse caso, o apóstolo teria sido movido apenas pela cobiça das moedas de ouro oferecidas pela captura de Jesus.

A suposta tentação de Judas por Satã raramente é retratada no cinema⁵³. Uma das exceções é *A Maior História de Todos os Tempos* (*The Greatest Story Ever Told*, 1965, dirigido por George Stevens), em que o Diabo interpretado por Donald Pleasence aparece como grande responsável por conduzir o apóstolo Judas à traição.

Mais recentemente, em *A Paixão de Cristo* (*The Passion of the Christ*, 2004, dirigido por Mel Gibson), Judas aparece sendo assombrado por um andrógino Satã (Rosalinda Celentano) após a prisão de Jesus, e inclusive o próprio Diabo é mostrado como sendo o motivador do suicídio do apóstolo traidor.

Ainda que a obrigação de manter-se fiel aos episódios narrados na Bíblia possa ter influenciado no resultado, o Diabo de *Maria, Mãe do Filho de*

⁵³ Informação confirmada pelo pesquisador Luiz Vadico em sua tese de doutorado sobre a imagem de Cristo no cinema.

Deus também chama a atenção pelo despojamento e pela caracterização sem exageros, ainda mais em comparação às criaturas bizarras vistas em filmes como *Mulher Pecado/Embrujada* e *Seduzidas pelo Demônio*.

Ironicamente, alguns anos depois, o mesmo diretor Moacyr Goés voltaria a fazer um filme sobre o personagem, mas agora representando-o de maneira completamente oposta.

3.16 - O HOMEM QUE DESAFIOU O DIABO (2007)

Ainda dentro do Ciclo do Demônio Logrado do folclore nordestino (que tem nas adaptações de *O Auto da Compadecida* um de seus grandes exemplos), podemos incluir o longa-metragem *O Homem que Desafiou o Diabo*, de 2007.

O filme é inspirado no livro *As Pelejas de Ojuara*, que o autor potiguar Nei Leandro de Castro escreveu baseado em historietas da cultura popular sertaneja. Foi dirigido pelo mesmo Moacyr Góes de *Maria, Mãe do Filho de Deus*, realizado no ano anterior. Apesar disso, a figura do Diabo é representada de uma maneira completamente diferente.

O Homem que Desafiou o Diabo conta a história de José Araújo (interpretado por Marcos Palmeira), um vendedor que chega a uma pequena cidadezinha sertaneja e é casado à força com a fogosa filha de um comerciante turco. Mas depois de virar piada na vila, o herói resolve transformar-se em “Ojuara” (Araújo, ao contrário) e sair pelo sertão em busca de aventuras.

Logo numa de suas primeiras paradas, junto a um casarão abandonado, Ojuara encontra três fantasmas que o advertem sobre o lugar. “Eu sou Ojuara! Não tenho medo de nada que ande ou que rasteje nesse mundo”, afirma ele, e entra no casarão mesmo sob os protestos das assombrações. Ali encontra um velho (Antonio Pitanga) que lhe dá pousada, mas aconselhando: “Essa casa tem encosto, meu filho”.

Conversa vai, conversa vem, entre goles de cachaça, o velho conta que sonhou com um tesouro enterrado pela Princesa Isabel, mas, por não ter conseguido localizá-lo, fez um pacto com o Diabo para achar o ouro, com a condição de que dividissem o valor encontrado.

Em meio ao diálogo, uma risada sinistra ecoa pela casa. O preto velho grita: “Cala a boca, seu Tinhoso! Não tá vendo que eu tô com visita?”. No lugar da risada, a voz misteriosa passa a perguntar: “Posso cair?”. Ojuara entra na discussão, e tem início o seguinte diálogo:

- Posso cair?
 - Caia, nojento!
 - Olha que eu caio...
 - Deixa de ser nojento, cachorro da moléstia!
- (Subitamente, pedaços de um corpo humano começam a cair do céu – um braço, uma perna –, mas nem assim Ojuara se surpreende.)
- Caia logo todo de uma vez, filha da puta!

As partes separadas se juntam numa espécie de redemoinho, formando a figura do Diabo (interpretado por Helder Vasconcellos). Como o Satã nas cenas finais de *Proezas de Satanás na Vila de Leva-e-Traz*, ele veste terno branco, mas diferencia-se da encarnação anterior do demônio pelos chifrinhos na testa e pelos olhos vermelhos. Também tem pés descalços, bigodinho fino e leva sempre uma bengala no lugar do tradicional tridente.

Ojuara tenta lutar com o Diabo, mas o adversário é muito ágil: desvia dos golpes, voa, bate mais forte. Um dos três fantasmas que estavam fora da casa aparece e sussurra no ouvido do herói a única forma de vencer o adversário: pegá-lo desprevenido e introduzir o dedo no seu ânus! Feito isso, o Diabo desaparece, mas o velho dono do casarão morre.



Fig. 55 - Caricatura de Satã: Helder Vasconcellos fazendo graça

Enquanto cava uma sepultura para o finado, Ojuara encontra um baú com moedas de ouro, que o preto velho tinha escondido para não precisar dividir o tesouro com o Diabo (episódio que lembra as narrativas do Ciclo do Demônio Logrado, onde as pessoas conseguem enganar facilmente o “Coisa-Ruim”).

Ojuara resolve guardar uma das moedas para depois voltar e buscar o resto. Mas, na saída do casarão, é advertido pelos fantasmas: “Você tá levando aquilo que não é seu. A metade é do Cão Miúdo. Para não ter complicação, é melhor você devolver esse patacão. A não ser que tu queira a companhia do Coisa Ruim, porque ele vai atrás do que é dele!”. O protagonista, claro, não dá bola para a ameaça, tendo vencido facilmente o Diabo no confronto anterior.

Depois de viver várias aventuras episódicas ao longo do filme, Ojuara encontra seu grande amor, Genifer (Fernanda Paes Leme), que espera um filho seu. Um dia, ele mostra o patacão de ouro à amada e conta a história de como venceu o Diabo. A risada maligna ouvida anteriormente no casarão agora ecoa pela casa dos dois, e Genifer começa a passar mal.

Ojuara sai em busca de um chá e de uma “reza milagrosa de Padre Cícero”, e enquanto isso o Diabo vai até sua casa e estupra Genifer, que morre em seguida. Após sepultar a amada, Ojuara desafia Satã para uma nova luta.

Seu adversário infernal surge outra vez num redemoinho, e agora fumando charuto. Os dois trocam insultos:

– Vou te mandar *pro inferno*, bicho fedorento!

– Tu ficou com uma coisa minha, aí eu fui lá e comi o que é teu.

Após rápida briga, Ojuara finge-se de morto enquanto o Diabo vai cavar o túmulo de Genifer, para recuperar seu cobiçado patacão de ouro, sepultado com a garota. O herói então levanta e, aproveitando a posição “delicada” do adversário, usa o cachimbo presenteado por um dos fantasmas para penetrar o ânus do Diabo pela segunda vez, fazendo com que ele desapareça definitivamente.

Cômico e caricatural, o Satã de Helder Vasconcellos em *O Homem que Desafiou o Diabo* lembra muito um personagem de desenho animado. Até por causa disso, seus dois confrontos com Ojuara são marcados por forte comichão, com lutas repletas de vôos e movimentos impossíveis.



Fig. 56 - O Diabo bom de briga pega Ojuara de jeito em seu segundo confronto

O Diabo ainda faz uma bizarra dança entre os golpes, num misto de capoeira e maracatu que reforça a “brasilidade” do personagem (Vasconcellos também é músico e fazia parte da banda Mestre Ambrósio).

Numa entrevista ao site Omelete, o ator explicou a origem da “dança do Diabo”:

O filme chegou até a minha pessoa porque eles queriam alguém que fosse ator, dançarino e tivesse material para compor o personagem, que é o meu caso. A minha formação artística é na tradição popular: Cavalo Marinho, que é um teatro de rua da Zona da Mata Norte de Pernambuco, e Maracatu Rural, que também é da mesma região. Daí fui vendo o que se encaixava melhor. O que que é o diabo? É habilidoso, é inteligente, é traiçoeiro, é malicioso, tem ginga e sempre tendo em mente o arquétipo nordestino. A dança então é mais Maracatu Rural. Não sou capoeirista, então, o que tem de capoeira ali é, na verdade, a influência que ela teve sobre o Maracatu. E o jeito de falar está muito ligado às figuras do Cavalo Marinho. (VASCONCELLOS in FORLANI, 2007)

Resumindo, o Satã de *O Homem que Desafiou o Diabo* não tem nada de assustador, nem mesmo quando, no final, invade a casa de Ojuara para estuprar sua mulher (algo que não é mostrado explicitamente).

Surge, assim, como antagonista fanfarrão e cômico, facilmente vencido com a bizarra técnica que envolve a introdução de objetos no seu ânus – um “ponto fraco” que não é citado em nenhuma outra fonte além do filme e do livro que o inspirou, e que possivelmente também tenha sido inspirado em histórias populares do Nordeste.

Mas no que diz respeito à sua representação, afora os “superpoderes”, não há nada de novo comparando-se com outras encarnações do Diabo: os chifrinhos e olhos coloridos estão no mesmo lugar de sempre e, ainda que não tenha exagerado na composição (descartando, por exemplo, as orelhas pontudas e pele vermelha), o filme também não cria nenhum elemento diferente.

E há tão poucas “características diabólicas” no personagem do filme que qualquer outro personagem folclórico – do Boitatá ao Saci-Pererê – poderia substituí-lo na história sem nenhum problema.

3.17 - O FIM DA PICADA (2008)

MACÁRIO
E tu é mesmo Satã?

SATÃ
É nisso que pensavas? És uma criança. De certo que querias ver-me nu e ébrio como Calibã, envolto no tradicional cheiro de enxofre! Sangue de Baco! Sou o Diabo em pessoa! Nem mais nem menos: porque tenho luvas de pelica, e ande de calças à inglesa, e tenha os olhos tão azuis como uma alemã! Queres que te jure pela Virgem Maria? (AZEVEDO, 1973, p. 124)

O trecho acima é um dos diálogos entre o Diabo e o personagem-título de *Macário*, peça teatral escrita por Álvares de Azevedo (1831-1852) pouco antes de morrer precocemente por complicações decorrentes de tuberculose.

Diz a lenda que, certa noite, o autor sonhou que se encontrava com Satã, e desse pesadelo surgiu a inspiração para a peça, publicada somente alguns anos depois de sua morte.

Macário foi a inspiração para o filme *O Fim da Picada*, que Christian Sahaard escreveu e dirigiu em 2008. Mas apenas parte da ideia de Álvares de Azevedo (o pacto de Macário com o Diabo para conhecer a cidade de São Paulo) foi aproveitada na versão para o cinema, que preferiu modernizar a trama criando um mosaico de simbolismos e crítica social.

Na peça original, a história se passava em dois atos. No primeiro, o estudante Macário encontra um estranho numa taverna e este revela ser Satã, que então leva seu jovem acompanhante a uma grande cidade (São Paulo, presume-se), repleta de prostitutas e orgias. Macário acorda de ressaca na

manhã seguinte na mesma pensão em que estava, e acredita que foi tudo um pesadelo – até ver pegadas em forma de cascos queimadas no chão.

O segundo ato se passa na Itália muitos anos depois, e mostra Macário testemunhando o suicídio de seu amigo Penseroso por causa de uma desilusão amorosa. A peça então acaba com Macário sendo levado, novamente por Satã, para uma orgia num bar.

Na versão para o cinema, Macário (interpretado por Ricardo De Vuono) é um satanista desde o princípio. Tanto que a primeira cena do filme mostra uma prostituta seminua, com a genitália mutilada, após um ritual satânico realizado na praia.

A história se passa no ano de 1850 (foi por volta deste ano que Azevedo escreveu a peça). Como na trama original, Macário encontra o Diabo numa taverna. A diferença é que Satã não lhe aparece na forma de um gentil cavalheiro com luvas de pelica, calças à inglesa e “olhos tão azuis como uma alemã”, como acontecia no *Macário* de Álvares de Azevedo, mas sim numa versão mais, digamos, “abrasileirada”: quem faz o pacto com o personagem-título é Exu Lebara, o Diabo na forma de uma negra obesa e seminua (interpretada por Claudia Juliana).



Fig. 57 - Satã novamente em forma feminina, agora como Exu

Nesse ponto, é preciso destacar que, por causa do sincretismo religioso, Exus muitas vezes são associados a demônios ou mesmo ao Diabo, mas não o são. Explica Marcus Cláudio Acquaviva, no livro *Lendas e Tradições das Américas*:

Nenhuma cerimônia do candomblé pode se efetuar sem o despacho de Exu. Tal despacho, também chamado padê, consiste, no mais das vezes, em oferecer ao homem das encruzilhadas uma galinha preta aberta ao meio, transformada em cabaça sacramental, cheia de ingredientes diversos que atuam como oferenda. (...) Pretenda alguém obter favores desta ou daquela divindade e terá, antes de mais nada, que despachar Exu, a fim de que, com a influência que este exerce junto aos deuses, possa conseguir o almejado. Exu só fará o que lhe pedem se lhe derem as coisas de que mais gosta, como azeite-de-dendê, cachaça e fumo. Se for desprezado ou traído preparará as maiores travessuras, prejudicando as cerimônias. Exu não é, entretanto, uma entidade malévola propriamente dita, como poderia fazer crer seu sincretismo com o Diabo dos cristãos, devidamente elaborado por missionários católicos. É, quando muito, um espírito travesso e interesseiro, que pode ser invocado para o bem ou o mal. (ACQUAVIVA, 1985, p. 82-83)

Já Lebara é apenas a denominação dada a um Exu do sexo feminino, como o do filme.

A trama de *O Fim da Picada* continua seguindo de perto a peça em que se inspirou, com Macário vendendo a alma a Exu Lebara em troca de uma visita à grande cidade de São Paulo.

Quando seu desejo se concretiza, entretanto, o filme abandona a fonte literária para contar uma história original: ao invés da São Paulo do final do século XIX, Macário vai parar na São Paulo contemporânea, repleta de miséria, poluição, engarrafamentos e mendigos.

A partir de então, o diretor Saghaard começa a usar diferentes artifícios para mostrar que, num período de pouco mais de um século, pouco ou nada mudou no país: o Brasil do século 21 não difere muito do Brasil Colônia, na visão do cineasta.

A certa altura, por exemplo, vemos policiais, vestidos como bandeirantes, dando tiros de bacamarte em trombadinhas, sendo que um dos garotos, atingido na perna, se transforma numa espécie de Saci Pererê moderno.

Mas o que mais nos interessa em *O Fim da Picada* é sua representação do Diabo como um Exu feminino. Séculos antes do surgimento do candomblé e da umbanda, visões de Satã na forma de uma negra sedutora, que tentava “levar os homens de fé ao pecado”, já eram relatadas em textos religiosos.

Em *O Diabo – A Máscara Sem Rosto*, Luther Link cita um desses textos:

O Diabo como uma sedutora negra não era incomum. Nos contos de Paládio sobre os santos padres, do início do século V, um jovem monge, perturbado por desejos sexuais, procura os conselhos de Pacômio, e o monge mais velho relata seus próprios conflitos com o demônio: “O diabo da luxúria tomou a forma de uma moça etíope que eu quando moço costumava observar nos momentos em que se curvava para colher cana no verão. E ela então se aproximou, sentou-se em meu colo e me pôs a arder em tanta luxúria que imaginei estar copulando com ela, e meu coração ficou em chamas”. (LINK, 1998, p. 63)

Por escolher uma representação diferente e original de Satã – não apenas uma forma feminina, mas neste caso também associá-lo a uma entidade do candomblé –, *O Fim da Picada* também pode ser incluído entre os raros casos em que o cinema brasileiro tentou ligar a figura de Satanás a entidades ou personagens da nossa cultura, como aconteceu anteriormente com o Encourado (*A Compadecida* e *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*), com o Pombero (*Mulher Pecado/Embrujada*) e com o Zé do Caixão (*Exorcismo Negro*).

3.18 - O MANÍACO DO PARQUE (2009)

Em 1999, Francisco de Assis Pereira, à época com 30 anos de idade, foi preso após confessar o assassinato de 11 mulheres nas matas do Parque do Estado, em São Paulo. Acabava a carreira de crimes de um dos mais famosos assassinos seriais brasileiros, o Maníaco do Parque.

A história do *serial killer* tupiniquim tirou da aposentadoria um veterano do cinema da Boca do Lixo, Rubens da Silva Prado. Diretor e astro de produções dos gêneros policial e faroeste, ele não filmava desde 1989 – e seus últimos filmes eram pornográficos.

Decidiu levar a carreira de crimes do Maníaco para o cinema, resgatando um velho filão de produções policiais baseadas em episódios reais,

que no passado rendeu obras como *Ato de Violência* (1980, dirigido por Eduardo Escorel), sobre os assassinatos de Chico Picadinho, e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, de Rogério Sganzerla)⁵⁴.

Em 2002, Prado começou a produção de *O Maníaco do Parque*. As filmagens foram marcadas por diversos contratemplos, entre eles um grave problema de saúde do cineasta (ele descobriu que tinha um tumor no cérebro) e a morte, num acidente de trânsito, do ator-mirim Cleber Armeloni, que interpretou Francisco quando criança.

Somente em 2005 o filme foi concluído, mas Prado nunca conseguiu lançá-lo comercialmente. Sua primeira e única exibição oficial aconteceu em 2009, na Mostra “Horror no Cinema Brasileiro”, realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil.

Lembrando a estrutura de programas policiais televisivos que reconstituem crimes famosos, como *Linha Direta*, a trama de *O Maníaco do Parque* conta didaticamente e de forma linear a trajetória de Francisco, desde a sua infância problemática (foi abusado sexualmente e acusado de roubos) até a adolescência, quando ficou traumatizado após ter o pênis mutilado por uma garota durante uma relação sexual num cemitério.

Adulto, Francisco trabalha como motoboy e seduz garotas ingênuas, convidando-as para ensaios fotográficos no Parque do Estado, onde elas são estupradas e assassinadas – não necessariamente nessa ordem. Nessas cenas, o criminoso é interpretado por Cláudio Mello, que é fisicamente parecido com o verdadeiro Francisco.

Mas onde entra o Diabo numa história verídica como a do *Maníaco do Parque*?

Acontece que, durante os muitos depoimentos que deu após sua prisão, o verdadeiro Francisco Pereira alegou sofrer de “dupla personalidade”, dizendo que “lutava para que seu lado ruim não se manifestasse”, pois era quando aconteciam os assassinatos.

⁵⁴ A tradição de fazer filmes sobre crimes famosos remonta aos primórdios do cinema brasileiro. No começo do século XX, por exemplo, ocorreu o célebre “Crime da Mala”, em que uma vítima foi esquartejada e teve as partes do seu corpo colocadas dentro de uma mala pelo assassino. O episódio rendeu três filmes silenciosos, um em 1909 (dirigido por Alberto Botelho e G. Sarracino) e dois em 1928 (dirigidos por Francisco Madrigano e Antônio Tibiriçá.

Para representar isso no filme, Prado apelou para uma esquisita ligação entre o Maníaco do Parque e o satanismo. Na cena em que o criminoso começa a demonstrar seus primeiros sinais de descontrole emocional, ainda jovem, Francisco aparece se contorcendo na cama, berrando selvagememente, enquanto imagens do Diabo são intercaladas na montagem, como se fossem “visões” do psicopata.



Fig. 58 - Uma das visões demoníacas para justificar a psicopatia de Francisco

O Diabo de *O Maníaco do Parque* (interpretado por Edson Gama com uma máscara de látex sobre o rosto) é tão monstruoso como aquelas representações da Idade Média, que tentavam pintar da forma mais grotesca possível a figura do grande adversário de Deus: tem orelhas pontudas, olhos brancos, dois pares de chifres (dois maiores nas laterais da cabeça e dois menores no meio da testa), dentes pontiagudos e até um brinco de argola numa das orelhas.

Mais adiante, Francisco conhece Cláudia, irmã de sua cunhada, e se apaixona por ela, somente para depois descobrir que ela está comprometida e vai casar com outro rapaz. No dia do casamento, ele invade a igreja como se estivesse realmente possuído pelo demônio, e começa a se contorcer enquanto tem mais visões do Diabo. O padre interrompe a cerimônia e se

aproxima do rapaz, quando tenta “exorcizá-lo” gritando frases do tipo “Saia desse corpo que não te pertence, Satanás!”.

A partir de então, *O Maníaco do Parque* assume uma rotina repetitiva de mostrar, inúmeras vezes, Francisco atraindo garotas até um matagal para matá-las, sendo que em cada crime ele é assombrado pelas mesmas visões do Diabo dizendo “Eu quero ela!” – às vezes, ele até vê Satã com a língua de fora, lambendo o rosto de suas vítimas.

Finalmente, depois de um interminável festival de vítimas – todas elas apresentadas sem qualquer desenvolvimento das personagens –, o Maníaco do Parque é preso pela polícia e encara sua mãe (interpretada por Giovana Meredig), a quem diz: “Eu tenho uma coisa muito ruim dentro de mim. Uma coisa fria e perversa que eu não consigo controlar”.

Estaria o diretor Rubens Prado tentando convencer o espectador de que o Maníaco do Parque estava possuído pelo Diabo quando cometia seus crimes?

Stanford, em *O Diabo – Uma Biografia*, argumenta que ainda é comum usar Satã como bode expiatório em episódios violentos, como este acontecido no Brasil. “Infelizmente, toda vez que os demônios internos da sociedade começam a afligi-la e perturbá-la, as pessoas logo se apressam em encontrar um Diabo externo como bode expiatório” (STANFORD, 2003, p. 352).

O autor vai além:

No passado, os teólogos debatiam as origens do Diabo, ao mesmo tempo que os fiéis o temiam. Atualmente, ainda se observa esta mesma divisão entre o acadêmico e o popular, pois enquanto cientistas e psiquiatras procuram definições para os males morais e naturais, para muitos outros o mal desafia qualquer categorização ou fórmula de palavras. Para estas pessoas, tudo o que se pode fazer com o mal é apontá-lo, e elas sempre o apontam para explicar os atos terríveis que transcendem a capacidade humana de entendimento. Por isso, muita gente vê a figura de Satã refletida nos criminosos hediondos, sobretudo quando seus crimes estão ligados com sistemas esdrúxulos de crença. Dessa forma, assassinos como Charles Manson (...) são a própria imagem de Satã. (*Ibidem*, p. 379)

É o que o diretor parece estar fazendo em *O Maníaco do Parque*, nas várias cenas em que Francisco enxerga o Diabo antes e durante a realização

dos seus crimes – até porque ele parece visivelmente descontrolado nesses momentos, como se estivesse realmente possuído por uma força maligna que o impele a matar.

É possível fazer um paralelo entre o filme de Rubens Prado e *Seduzidas pelo Demônio*, de Rafaele Rossi, em que o jovem possuído pelo Diabo também manifestava incontroláveis acessos de violência sempre que em contato com o sexo oposto ou situações envolvendo sexualidade.



Fig. 59 - Convulsões, visões do Diabo e fúria homicida: o Maníaco do Parque parece possuído

Inclusive são bastante semelhantes as imagens do ataque do rapaz possuído em *Seduzidas pelo Demônio* (na página 103) e a sequência de um assassinato cometido pelo Maníaco do Parque no filme homônimo, como pode ser visto abaixo:

E os dois filmes são bem parecidos nesse aspecto; a figura do Diabo, em ambos, serve apenas para justificar a fúria homicida de seus protagonistas, mas sem participação maior na trama. A diferença é que aquele não era baseado em fatos reais (os crimes).

Seja como for, no final de *O Maníaco do Parque* o próprio diretor afasta a possibilidade que defendeu o filme inteiro, quando um narrador afirma: “Deixamos claro que apesar de mostrarmos o Diabo como ficção, não tiramos a culpa do Maníaco do Parque”.

FILMES NÃO-LOCALIZADOS OU CONSIDERADOS PERDIDOS



Fig. 60 - Cartazes de filmes sobre o Diabo que não foram encontrados para esta pesquisa

O pesquisador do cinema realizado no Brasil normalmente esbarra na grande dificuldade para localizar e ver os filmes. Muitos deles nunca foram lançados comercialmente em VHS, DVD ou blu-ray, portanto existem hoje apenas em película (sempre sujeita à ação do tempo); outros tantos nem isso e são considerados perdidos.

Tal dificuldade acabou comprometendo também esta pesquisa. Afinal, muitos títulos marcantes e/ou importantes não estão disponíveis para análise, como o próprio *O Diabo*, o pioneiro filme brasileiro sobre o personagem, dirigido por Antônio Campos em 1908. Como este, há muitos outros exemplos.

Pelo resumo apresentado no site da Cinemateca Brasileira, o horror *A Insaciável – Os Tormentos da Carne* (1980), dirigido por W. A. Kospesky e produzido por Fauzi Mansur, com roteiro escrito pelos dois, também se encaixaria entre os filmes aqui analisados.

A obra tem como tema um estranho fenômeno que atinge mulheres, forçando-as a manter relações sexuais com desconhecidos e depois cometer suicídio. O caso é investigado pelo protagonista Caio (Arlindo Barreto).

“O sobrenatural torna-se a única explicação possível, que até a polícia aceita. Um pai de santo é chamado para ajudar. Ele explica que é a pomba-gira que se incorpora nas mulheres e depois se assassina. Com um despacho ele consegue livrar Caio dessa maldição”, relata o site da Cinemateca Brasileira, que não possui cópia do filme.

A Insaciável tem, portanto, diversos elementos interessantes que justificariam sua análise: a presença de um espírito que pode ser considerado uma apropriação ou representação brasileira da figura do Diabo (como o foi o

Exu Lebara e o Pombero em *O Fim da Picada* e *Mulher Pecado/Embrujada*, respectivamente), a possessão forçando mulheres a assumir um comportamento sexual não-natural, e o tradicional exorcismo na conclusão, desta vez apresentado não com rituais da Igreja Católica, mas sim das religiões afro-brasileiras (um pai-de-santo através do “despacho”, e não um padre católico munido do Ritual Romano).

Atualmente considerado perdido, *Phobus, O Ministro do Diabo* (1965), dirigido por Luis Renato Brescia, tem argumento curioso: “Há 5.000 anos, Phobus fez um pacto com Satã, que o tornou imortal. Mas para dominar a Terra, ele deveria tornar sua noiva, a Princesa Íris, e a Rainha Aminófis, também imortais. Mas a terrível seita foi destruída, a Rainha e a Princesa, mortas. Phobus escapou e viveu através dos tempos até nossa época, pois sabia que iria encontrar a reencarnação das duas mulheres em Belo Horizonte, o que fatalmente ocorreu”, segundo resumo encontrado no site da Cinemateca.

Outro filme que relaciona o demonismo com a sexualidade é *A Possuída dos Mil Demônios* (1970), escrito e dirigido por Carlos Frederico, e igualmente indisponível. Diz o resumo no site da Cinemateca: “A possuída é uma mulher muito pobre, acometida por delírios e fantasmas, até que, impelida por misteriosas vozes, torna-se subitamente outra pessoa, jovem, bela, insinuante. Suas façanhas a tornam objeto da crônica policial. Ela seduz adolescentes, ataca homens, torna-se uma loba insaciável que desperta contra si a ira de toda a comunidade”.

A figura de Satã aparece em *O Diabo Tem Mil Chifres* (produzido em 1972, mas retido pela censura até 1977), escrito e dirigido por Penna Filho. Infelizmente, não existe nenhuma fotografia da produção para sabermos como foi representado. A trama é sobre um casal que recebe uma daquelas “correntes” prometendo benefícios caso sejam passadas adiante; quando o marido decide não obedecer, acaba atraindo a fúria do Diabo.

Satã também está em *O Lobisomem – O Terror da Meia-noite*, escrito e dirigido por Elyseu Visconti em 1974 (embora o filme só tenha estreado nos cinemas em 1976). A trama é sobre um milionário licantropo que, em noites de lua cheia, espalha o terror numa pequena cidade, mas os créditos indicam que

o ator Paulo Villaça aparece interpretando Satanás. O filme nunca foi lançado em VHS ou DVD⁵⁵.

Outro caso curioso é *A Deusa de Mármore – A Escrava do Diabo* (1978), filme de horror escrito e dirigido por Rosângela Maldonado. Também considerado perdido, conta a história de uma mulher (a própria diretora-roteirista) que se conserva jovem mesmo depois de 2.000 anos, graças a um pacto feito com o Diabo – em troca, ela precisa sacrificar seus amantes durante o ato sexual. O Diabo em questão foi interpretado por José Mojica Marins, e chamava-se “Sete Encruzilhadas”, talvez numa referência ao Exu Sete Encruzilhadas, outra entidade da umbanda.

Excitação Diabólica (1982), escrito e dirigido por John Doo, narra o pesadelo vivido por três rapazes que são aterrorizados pela prostituta a quem costumavam abusar, sem saber que ela tem poderes sobrenaturais. Para vingar-se, a garota aparece a cada um deles numa forma diferente, seduzindo-os e levando-os a um destino terrível. Apesar de nada indicar, na trama, que Satã faz participação nesse obscuro filme de horror, uma análise dos créditos, no site da Cinemateca Brasileira, revela que Ricardo Otávio Mendez fez o papel do Diabo no filme, novamente sem que se saiba como ele foi representado, já que *Excitação Diabólica* também está indisponível.

Produção recente, *Cipriano* foi filmado em 16 mm em 1998, no Piauí, com roteiro e direção de Douglas Machado. A trama é sobre um velho prestes a morrer que pede aos filhos para ser sepultado num cemitério próximo do mar. Nos créditos, descobre-se que alguns dos atores interpretaram anjos da guarda e demônios, porém também nesse caso não há fotografias ou maiores informações para sabermos como eles foram representados. O site da Cinemateca informa que, apesar de concluído, *Cipriano* nunca chegou aos cinemas, “tendo sido lançado apenas em DVD”, embora tal DVD não tenha sido encontrado durante os dois anos de realização dessa pesquisa.

⁵⁵ Em dezembro de 2010, foi feito contato por e-mail com a Lume Filmes, distribuidora nacional que está lançando, em DVD, a Coleção Cinema Marginal, que resgata a obra de diretores como Elyseu Visconti. O e-mail questionava se eles tinham previsão para distribuir *O Lobisomem – O Terror da Meia-noite* em DVD, mas a resposta da Lume Filmes é que este filme infelizmente não será lançado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Aqui ao menos seremos livres...
Podemos reinar com segurança; e, ao meu ver,
Reinar é uma boa ambição, embora no Inferno:
Melhor reinar no Inferno que servir no Céu.” (Trecho de
“Paraíso Perdido”, de John Milton)*

Nos dois primeiros capítulos dessa dissertação, foi analisado como o mito do Diabo passou por um processo de transformação ao longo da história da humanidade: entre os séculos XII e XIII, sua imagem e suas características começaram a ser unificadas e padronizadas pelos teólogos, depois de séculos de relatos divergentes; ganhou um rosto, ou uma “máscara”, através dos artistas renascentistas, entre os séculos XIV-XVI, que praticamente definiram uma maneira de “ver” o Diabo que usamos até os dias atuais; enfrentou a luz da razão e o olhar cético de filósofos e cientistas a partir do Iluminismo, entre os séculos XVII e XVIII, até ser finalmente resgatado pelos poetas e escritores românticos dos séculos XVIII a XIX, dessa vez como “herói incompreendido” ou revolucionário.

Finalmente, a partir do século XX, o Diabo passou definitivamente a fazer parte da cultura popular: aquele personagem maléfico e temido da religião católica foi praticamente banalizado por tantas representações na literatura, na publicidade, no cinema, nas histórias em quadrinhos, na música, em jogos de videogame e outras. Mesmo assim, continua sendo acusado como o grande responsável pelos males do mundo pela Igreja Católica, conforme considerações dos três últimos Papas.

Durante todos esses séculos, quando analisamos as produções artísticas relacionadas à figura do Diabo, percebemos uma enorme descontinuidade na representação do personagem, em grande parte como um reflexo da visão que as sociedades de cada período faziam dele – dependendo do “inimigo” da ocasião, Satã tinha um rosto diferente, que lembrava as características daquele adversário.

Por outro lado, aquela figura terrível, temida pelas suas assustadoras representações nos afrescos das igrejas e nas telas dos pintores renascentistas, acabou sendo apropriada pela Indústria Cultural, principalmente a partir do século XIX. Com isso, o Diabo ora é transformado em motivo de diversão e riso em

comédias, peças teatrais, literatura de cordel ou histórias em quadrinhos, ora aparece com suas características negativas super-representadas em contos de horror ou em filmes como *O Exorcista*, mas geralmente destituído de sua função religiosa, parecendo quase como um “bicho-papão”.

No cinema brasileiro, o processo não foi muito diferente.

No início deste trabalho, o objetivo era tentar identificar se existe ou não um padrão na representação da figura do Diabo nos filmes brasileiros. Após dois anos de pesquisa, ainda não é possível chegar a uma conclusão definitiva para esta questão, principalmente pela quantidade de obras não-localizadas e/ou perdidas que não puderam ser analisadas – e que, talvez, trariam novos elementos para esta dissertação.

De qualquer modo, baseando-se apenas nos 18 filmes analisados, podemos chegar a algumas características padrões interessantes das representações de Satã no cinema brasileiro: a humanização do personagem (raramente mostrado como um monstro), que resulta numa representação caricatural (mesmo quando se trata de uma história séria de horror); a forte ligação do personagem com a questão da sexualidade, e a tentativa de dar toques regionais a uma criatura universal. Vamos analisar estes elementos separadamente.

Quando fala-se numa “humanização” do Diabo no cinema brasileiro, é porque, na maioria dos filmes analisados, o Diabo é apresentado como uma pessoa perfeitamente normal, sem maquiagem e elementos iconográficos característicos (chifres, rabo pontudo, pele vermelha, cascos).

É assim que o encontramos, por exemplo, no episódio “O Acordo”, do longa *Trilogia de Terror*, e em *Proezas de Satanás na Vila de Leva-e-Traz*, ambos do mesmo ano (1967). São dois trabalhos completamente diferentes (o primeiro, um filme de horror; o segundo, uma comédia alegórica), mas em ambos Satã aparece “de cara limpa”, sem maquiagem ou características monstruosas, apesar de ainda demonstrar alguns poderes especiais (aparecer/desaparecer, transformar-se em animal).

Essa característica também pode ser observada em *Filme Demência* (1987), que traz diversas encarnações de Satã, mas sempre como pessoas normais; numa história bíblica como a de *Maria, Mãe do Filho de Deus* (2003), em que o Diabo ganha as feições de José Dumont e nenhuma maquiagem na encenação do

episódio da tentação de Jesus no deserto, e em *3 Histórias da Bahia* (2001) e *O Fim da Picada* (2008), nesses dois casos com mulheres no papel de Satã.

Mesmo quando os realizadores se renderam àquela caracterização popular do personagem, e adotaram elementos como chifrinhos e tridente, ainda assim o resultado é um Diabo com feições humanas, já que ele é naturalmente representado por atores sem excesso de maquiagem, ao contrário do que muitas vezes acontece no cinema internacional.

Nas duas comédias de Mazzaropi, por exemplo – *Jeca Contra o Capeta* (1975) e *Jecão, Um Fofoqueiro no Céu* (1977) –, o Diabo não passa de um ator ou atriz com chifres falsos e roupa vermelha, como se fosse alguém que acabou de sair de um baile de Carnaval.

O mesmo vale para *Seduzidas pelo Demônio* (1977), que, apesar de tentar contar uma história séria de horror, apresenta como Diabo um ator vestido com colante preto, capa vermelha, dois chifrinhos na testa e segurando um tridente.

O próprio *O Homem que Desafiou o Diabo* (2007), apesar dos efeitos especiais e de colocar olhos vermelhos e chifrinhos na testa do personagem, apresenta uma representação tão humanizada (e engraçada) de Satã que chega a ser difícil acreditar que aquele é o mesmo Diabo a que nos acostumou a cultura popular – no caso, um monstro aterrorizante que representa tudo de ruim que existe no mundo.

Até as três versões de *O Auto da Compadecida* para o cinema evitam “carregar nas tintas” ao representar o Diabo: na primeira, de 1969, temos uma figura humana vestida como um vaqueiro (ou o Encourado, da peça de Suassuna); na segunda, de 1987, ele já ganha elementos como chifres e asas de morcego, mas continua tendo mais feições humanas do que demoníacas; finalmente, na adaptação de 1999, temos uma das raras oportunidades em que Satã revela um rosto monstruoso (embora também apareça, na maior parte do tempo, como uma pessoa normal).

Além do *Auto da Compadecida* de 1999, apenas *O Maníaco do Parque* (2009) e *Mulher Pecado/Embrujada* (1972) estão entre as raras produções nacionais que apresentam versões monstruosas do Diabo.

A segunda característica em comum é a ligação do personagem com a sexualidade. Isso acontece principalmente nos diversos filmes brasileiros que tratam do tema “possessão demoníaca”, como *Exorcismo Negro* (1974) e *Seduzidas pelo*

Demônio (1977), e também em muitos outros que, por não exibirem diretamente a figura do Diabo, não foram incluídos nessa pesquisa (como *O Castelo das Taras* e *Os Anos Dourados da Sacanagem*).

De certa forma, é como se a presença do “diabo no corpo” nesses filmes alimentasse a libido, as taras e as práticas sexuais não-convencionais das vítimas possuídas, numa abordagem do tema que não é encontrada com frequência em outras produções estrangeiras sobre o mesmo tema.

Em *O Exorcista*, por exemplo, as tentativas do demônio de manipular a sexualidade da menina possuída resumem-se à blasfêmia da masturbação com um crucifixo ou o oferecimento do seu corpo a um dos padres. Mas estes comportamentos, em *O Exorcista*, soam mais como provocação religiosa do Diabo, e em nada se parecem com a “sexualidade demoníaca” que vemos em filmes brasileiros.

Ao Diabo de *O Exorcista*, parece interessar mais a destruição de símbolos religiosos, a afronta à Igreja (representada pelos padres que realizam o exorcismo) e os atos de maldade, como matar pessoas inocentes.

Não quer dizer que os brasileiros tenham inventado a relação sexualidade-satanismo. Afinal, já a vimos em obras como *O Bebê de Rosemary* (com a cena do estupro da protagonista pelo Diabo) e o filme pornográfico *O Diabo na Carne de Miss Jones*.

Porém, é importante constatar, como característica tipicamente brasileira, a conexão entre a figura do Diabo e a sexualidade – geralmente trabalhando temas e tabus que a Igreja Católica vem debatendo há séculos – nos filmes analisados para esta dissertação.

É o caso do Diabo que quer uma bela virgem não para sacrificar, como no argumento original, mas sim para seduzir ao ritmo de rock-and-roll em *Trilogia de Terror*; do apetite sexual do Diabo/Pombero de *Mulher Pecado/Embrujada*, que estupra a protagonista do filme na mesma linha de *O Bebê de Rosemary*; da figura da “viúva demoníaca” que quer seduzir o caipira e arruinar seu casamento em *Jeca Contra o Capeta*; do Diabo/Zé do Caixão que faz a garota possuída introduzir uma barra de ferro incandescente na própria vagina em *Exorcismo Negro*; do soberano do inferno que assiste enquanto garotas de vestido dançam e são jogadas num caldeirão de óleo fervente, em *Jecão, Um Fofoqueiro no Céu*; do possuído pelo demônio que comporta-se de maneira incontrolavelmente violenta quando

confrontado com a possibilidade de fazer sexo ou ser seduzido, em *Seduzidas pelo Demônio* (*O Maníaco do Parque* se encaixa na mesma descrição, embora a possessão, neste caso, possa ser apenas um reflexo da esquizofrenia do assassino); dos demônios sensualmente encarnados em formas femininas de 3 *Histórias da Bahia* e *O Fim da Picada* (e que usam seus corpos como instrumento de sedução das vítimas); e mesmo do Diabo que estupra a amada do protagonista como vingança em *O Homem que Desafiou o Diabo*.

Essa associação entre o Diabo e o sexo estaria ligada a uma forte educação religiosa, já que durante séculos a Igreja tentou associar sexo, pecado e o Diabo.

Outros filmes que não tratam a possessão ou a figura de Satã como elemento central também costumam citar o personagem como explicação para justificar o “comportamento sexual anormal” dos personagens, o que representa um fenômeno digno de estudos mais aprofundados.

Um dos casos mais interessantes é o do filme pornográfico *As Meninas da B... Doce* (1986)⁵⁶, que mostra um marido religioso que acredita que sua esposa está possuída apenas porque ela manifesta o desejo de manter relações sexuais sem fins reprodutivos.

Finalmente, a terceira característica é a tentativa de agregar elementos brasileiros a um personagem universal. Encontramos isso nas adaptações de *Auto da Compadecida* para o cinema, principalmente nas duas primeiras.

Como vimos, a primeira versão, de 1969, ainda é a mais fiel na proposta de apresentar Satanás como uma figura do folclore nordestino – o Encourado, vestido como cavaleiro e lembrando apenas nas suas más intenções o Diabo da Igreja Católica.

Em 1987, quando foi produzido *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, já havia a necessidade de fazer uma representação mais convencional e universal – mais “cinematográfica”, digamos, e menos artística e alegórica que a do filme de 69. Assim, a figura do Diabo lembra menos o Encourado e mais uma versão brasileira do Diabo, com suas principais características iconográficas, embora ainda ostentando uma representação simplória, como se tudo não passasse de um espetáculo de circo de interior (o objetivo da peça de Ariano Suassuna).

⁵⁶ Dirigido por Mauri de Oliveira Queiroz, o filme conta a história de um fanático religioso que procura a ajuda de um padre para “exorcisar” a esposa, que julga estar possuída por causa de seus desejos sexuais.

Finalmente, quando Guel Arraes “modernizou” a obra de Suassuna na versão de 1999, o regionalismo não fazia mais tanto sentido. Afinal, como produto televisivo (proposta inicial do projeto), o objetivo era atingir o maior número possível de espectadores, inclusive os que não têm familiaridade com o folclore nordestino. Nada restou, portanto, do Encourado original. Neste terceiro filme, o Diabo é representado como uma figura estereotipada, que visualmente lembra várias outras representações do cinema internacional.

Efeitos especiais feitos por computador e maquiagem pesada ajudam a eliminar aquele clima de “espetáculo de circo” dos Diabos mostrados nos outros dois filmes, fazendo com que o público que nunca ouviu falar no Encourado (ou em Ariano Suassuna) entenda quem é aquele personagem e qual é a sua função na história.

Com isso, a necessidade de “atualizar” e “universalizar” o personagem para uma nova geração sacrificou aquele Diabo tipicamente brasileiro (ou nordestino) da peça *Auto da Compadecida* e dos dois primeiros filmes, em favor de um Satanás mais “convencional”.

Em *Mulher Pecado/Embrujada* e *Exorcismo Negro*, produzidos com intervalo pequeno de tempo, há a tentativa de associar a figura de Satã a duas figuras populares: o Pombero e Zé do Caixão, respectivamente.

No primeiro filme, apenas o nome do personagem (Pombero) remete à criatura do folclore da fronteira do Brasil com a Argentina, pois em tudo mais a criatura lembra o Diabo, principalmente no visual. Parece que os realizadores pretendem associar o Pombero e o Diabo como se fossem uma única ameaça sobrenatural.

Já em *Exorcismo Negro*, a associação de Satã é com Zé do Caixão, principal vilão do cinema de horror brasileiro, e que em outros filmes já aparecia como entidade sobrenatural, mas nesta produção específica parece assumir o papel *do próprio Satã*, inclusive sentado num trono numa câmara infernal, comandando a tortura de condenados enquanto celebra o casamento de uma mortal com o Anticristo.

Encontramos outra tentativa de “abrasileirar” o Diabo em *O Fim da Picada*, que mostra Satã encarnado na forma de um Exu, uma tradicional entidade das religiões afro-brasileiras.

Claro que ainda há muito a descobrir e constatar no estudo da representação do Diabo nos filmes brasileiros, e neste caso aquelas obras consideradas perdidas fazem falta. Sabe-se, por exemplo, que *A Insaciável – Os Tormentos da Carne* (1980) e *A Deusa de Mármore – A Escrava do Diabo* (1978), dois dos filmes não-localizados para esta pesquisa, trazem figuras originalmente brasileiras associadas a Satã, respectivamente a Pomba-gira e o Exu Sete Encruzilhadas.

Mesmo assim, é possível chegar a uma conclusão preliminar: a de que existe uma tentativa de representar um Diabo com características brasileiras em nosso cinema, mesmo quando essas características são secundárias.

Também há uma tentativa de associar Satã a entidades do folclore brasileiro ou da nossa cultura, como o Pombero, o Exu, o Encourado ou o Zé do Caixão.

E essa é, afinal, a diferença do Diabo para seus eternos rivais, Deus e Jesus Cristo: enquanto estes dois têm uma iconografia bem definida, que não permite grandes liberdades aos realizadores (até para não gerar polêmica), a figura de Satã costuma se encaixar tranquilamente em entidades maléficas de variadas culturas e crenças.

Afinal, como bem caracterizou Luther Link (1998) em seu livro, ele é uma autêntica “Máscara Sem Rosto”, podendo aparecer tanto nas feições do Zé do Caixão como nas encarnações mambembes do Encourado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Álvares de. **Noite na Taverna/Macário**. São Paulo: Editora Três, 1973. 172 p.

BADDELEY, Gavin. **Lucifer Rising** – Sin, Devil Workship & Rock'n'Roll. Londres: Plexus, 2010. 256 p.

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Maldito** – A Vida e o Cinema de José Mojica Marins. São Paulo: Editora 34, 1998. 450 p.

BLACK, Candice. **Satanica Sexualis** – An Encyclopedia of Sex and the Devil. Chicago: Wet Angel, 2004. 174 p.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?** Uma história do horror nos filmes brasileiros. Campinas: Unicamp, 2008. [Tese de Doutorado]

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Global, 2000. 768 p.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Folclore do Brasil**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967. 256 p.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História do Corpo Volume 1** – Da Renascença às Luzes. Rio de Janeiro: Vozes, 2008, 664 p.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História do Corpo Volume 2** – Da Revolução à Grande Guerra. Rio de Janeiro: Vozes, 2008, 512 p.

COUSTÉ, Alberto. **Biografia do Diabo**. São Paulo: Rosa dos Tempos, 2006. 290 p.

COWAN, Douglas E. **Sacred Terror** – Religion and horror on the silver screen. Texas: Baylor University Press, 2008. 320 p.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. Rio de Janeiro: Limiar, 2000. 286 p.

FILHO, Antônio Augusto Fagundes. **O Livro dos Demônios**. Porto Alegre: L&PM, 1997. 90p.

GASPAR, Eneida D. (org.). **Guia de Religiões Populares**. Rio de Janeiro: Pallas, 2002. 256 p.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto**. São Paulo: Círculo do Livro, 1995. 342 p.

HAWKINS, Joan. **Cutting Edge** – Art-horror and the horrific Avant-garde. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. 328 p.

HUTCHINGS, Peter. **The Horror Film**. Harlow: Pearson Longman, 2004. 248 p.

JANCOVICH, Mark. **Horror, The Film Reader**. Londres: Routledge, 2002. 188 p.

JONES, Alan. **The Rough Guide to Horror Movies**. Londres: Penguin, 2005. 290 p.

JONES, Darryl. **Horror** – A Thematic History in Fiction and Film. Londres: Hodder Arnold, 2002. 222 p.

KASPER, Walter; KERTELGHE, Karl; LEHMANN, Karl; MISCO, Johannes. **Diabo, Demônios, Possessão**. São Paulo: Loyola, 1992. 162 p.

KOETTING, Christopher. "Speak of the devil – Part one". In: **Fangoria**, Nova York, ed. 179, p. 19-24 e 76-77, jan. 1999.

LINK, Luther. **O Diabo** – A máscara sem rosto. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 232 p.

LOES, João; CARDOSO, Rodrigo. "A Igreja enfrenta seus demônios". In: **IstoÉ**, São Paulo, ed. 2.106, p. 84-91, mar. 2010.

LUNARDELI, Fatimarlei. **Ô Psit** – O cinema popular dos Trapalhões. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996, 178 p.

MITCHELL, Charles P. **The Devil on Screen**. New York: McFarland & Co., 2002. 420 p.

MOBLEY, Gregory; WRAY, T.J. **The Birth of Satan** – Tracing the Devil's biblical roots. New York: Palgrave Macmillan, 2005. 214 p.

MORAIS, Jomar. "Satã vive". In: **Superinteressante**, São Paulo, ed. 174, p. 55-61, mar. 2002.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma História do Diabo** – Séculos XII a XX. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001. 386 p.

NAZÁRIO, Luiz. **Da Natureza dos Monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. 304 p.

NETO, Antônio Leão da Silva. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: Futuro Mundo, 2002. 946 p.

NETO, Antônio Leão da Silva. **Dicionário de Filmes Brasileiros** – 2ª edição. São Paulo: IBAC, 2009. 1.152 p.

NAZÁRIO, Luiz. **Da Natureza dos Monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. 304 p.

NOGUEIRA, Carlos Alberto F. **O Diabo no imaginário cristão**. São Paulo: Edusc, 2000. 126 p.

OLIVA, Alfredo dos Santos. **A História do Diabo no Brasil**. São Paulo: Fonte Editorial, 2007. 288 p.

PILAGALLO, Oscar (org.). "Grandes Temas: Diabo". In: **História Viva**, São Paulo, ed. 12, 100 p., 2007.

PRANDI, Reginaldo (org.). **Encantaria Brasileira** – O Livro dos mestres, caboclos e encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2004. 388 p.

PUPPO, Eugênio (org.). **Horror no cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009. 148 p.

PUPPO, Eugênio (org.). **José Mojica Marins** – 50 anos de carreira. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007. 178 p.

PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloísa C. (org.), **Ozualdo R. Candeias**. São Paulo: Heco, 2002. 128 p.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 2004. 582 p.

RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990. 554 p.

RICKELS, Laurence A. **The Devil Notebooks**. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2008. 384 p.

RUSSEL, Jeffrey Burton. **Lúcifer** – O Diabo na Idade Média. São Paulo: Madras, 2003. 352 p.

SCHNEIDER, Steven Jay; WILLIAMS, Tony (org.). **Horror International**. Detroit: Wayne State University Press, 2005. 384 p.

SCHRECK, Nicholas. **The Satanic Screen: An Illustrated Guide to the Devil in Cinema**. New York: Creation Books, 2001. 468 p.

SILVER, Alain; URSINI, James. **Horror Film Reader**. New York: Limelight, 2000. 320 p.

SKAL, David J. **The Monster Show** – A Cultural History of Horror. New York: Faber & Faber, 1993. 450 p.

SOARES, Rosana de Lima. “Exorcismos caipiras em Jeca Contra o Capeta”. In: SANTANA, Gelson (org.), **Cinema** – Comunicação e audiovisual. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007, p. 181-196.

SOUZA, Carlos Roberto de. **Nossa Aventura na Tela**. São Paulo: Editora de Cultura, 1998. 182 p.

SOUZA, Laura de Mello e. **O Diabo e a Terra de Santa Cruz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. 398 p.

STANFORD, Peter. **O Diabo** – Uma biografia. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003. 416 p.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2005, 186 p.

TAVARES, Bráulio. “Tradição popular e recriação no Auto da Compadecida”. In: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 175-181.

THURSTON, Robert W. “A criação do Diabo”. In: **BBC História**, São Paulo, ed. 5, p. 32-37, fev. 2009.

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. **Ariano Suassuna** – Um perfil biográfico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 136 p.

WALLER, Gregory A. (org.). **American Horrors** – Essays on the modern american horror film. Chicago: University of Illinois Press, 1987. 230 p.

WRAY, T.J.; MOBLEY, Gregory. **The Birth of Satan** – Tracing the Devil’s Biblical Roots. New York: Palgrave MacMillan, 2005. 220 p.

REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

ALMEIDA, Marcos Renato Holtz de. **Do terror ao entretenimento: a evolução da figura do Diabo na sociedade pós-moderna.** 2004. Disponível em < http://www.urutagua.uem.br//005/20soc_almeida.htm >. Acesso em 20 dezembro 2010.

BALLE, Nina apud MASSAPUST, Shirlei. **Vampiros no Brasil.** 2003. Disponível em < www.mantodanoite.hpg.ig.com.br/mantovampbras.htm >. Acesso em 30 julho 2010.

BLICK, Guilherme. **Uma pesquisa sobre o imaginário da fronteira: mitos na região de Santo Antonio do sudoeste (Brasil) e San Antonio (Argentina).** 2002. Disponível em < http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300027&script=sci_arttext >. Acesso em 10 janeiro 2010.

CÁNEPA, Laura. **Blog Medo do Quê? – O Horror nos Filmes Brasileiros.** Disponível em < <http://www.cinequanon.art.br/medodoque> >. Acesso em 1º fevereiro 2009.

CARDENUTO, Reinaldo. **Trilogia de Terror.** Disponível em < http://www.heco.com.br/mojica/filmes/03_06.php >. Acesso em 10 janeiro 2010.

CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em < <http://www.cinemateca.com.br/> >. Acesso em 1º fevereiro 2009.

FERRAZ, Salma. **O Diabo na literatura para crianças.** 2008. Disponível em < <http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/Vertentes34/Salma%20Ferraz.pdf> >. Acesso em 20 dezembro 2010.

FORLANI, Marcelo. **Omelete Entrevista: Helder Vasconcelos.** 2007. Disponível em < <http://www.omelete.com.br/cinema/omelete-entrevista-helder-vasconcelos/> >. Acesso em 5 novembro 2010.

NETO, João Evangelista do Nascimento. **A incursão dos Trapalhões pela literatura brasileira: A adaptação do Auto da Compadecida para o cinema.** 2007. Disponível em < <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/JoaoEvangelistadoNascimentoNeto.pdf> >. Acesso em 23 janeiro 2010.

NOGUEIRA, Cyntia. **3 Histórias da Bahia** – Carnaval em três tempos. 2001. Disponível em < http://www.abcvbahia.com.br/novaonda/08_3historias7.htm >. Acesso em 7 janeiro 2011.

SOUZA, Ana Ap Arguelho de. **O Balaio do Bugre Serejo: História, memória e linguagem**. 2009. Disponível em <http://www.assis.unesp.br/cedap/patrimonio_e_memoria/patrimonio_e_memoria_v5.2/artigos/balaio_do_bugre.pdf >. Acesso em 7 janeiro 2011.

VIVIANE, Celso dos Santos. **O Diabólico Zé do Caixão**. 2007. Disponível em < http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=85539>. Acesso em 7 janeiro 2011.