



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**

MAYARA BARBOSA ALVES PINTO

**AS IMAGENS DA PERSONIFICAÇÃO DO MAL NO CANTO XXXIV DA *DIVINA
COMÉDIA* E NO CONTO *A IGREJA DO DIABO***

**CAJAZEIRAS - PB
2018**

MAYARA BARBOSA ALVES PINTO

AS IMAGENS DA PERSONIFICAÇÃO DO MAL NO CANTO XXXIV DA *DIVINA COMÉDIA* E NO CONTO *A IGREJA DO DIABO*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa, do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande – *Campus* de Cajazeiras - como requisito de avaliação para obtenção do título de licenciado em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior

**CAJAZEIRAS - PB
2018**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)
Denize Santos Saraiva Lourenço - Bibliotecária CRB/15-1096
Cajazeiras - Paraíba

P659i Pinto, Mayara Barbosa Alves.
As imagens da personificação do Mal no Canto XXXIV da Divina Comédia e no Conto A Igreja do Diabo / Mayara Barbosa Alves Pinto. - Cajazeiras, 2018.
62f. : il.
Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior.
Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa) UFCG/CFP, 2018.

1. Estudos literários. 2. Teoria Bakhtiniana. 3. Análise literária. 4. Dante Alighieri. 5. Machado de Assis. 6. Diabo. I. Ferreira Júnior, Nelson Eliezer. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.

UFCG/CFP

CDU - 82.09

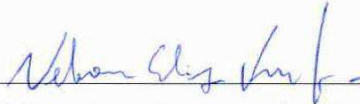
MAYARA BARBOSA ALVES PINTO

**AS IMAGENS DA PERSONIFICAÇÃO DO MAL NO CANTO XXXIV DA
DIVINA COMÉDIA E NO CONTO A IGREJA DO DIABO**

**Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura
em Letras/Língua Portuguesa, do
Centro de Formação de Professores da
Universidade Federal de Campina
Grande – *Campus* de Cajazeiras -
como requisito de avaliação para
obtenção do título de licenciado em
Letras.**

Aprovado em: 01/08/2018

BANCA EXAMINADORA:



**Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior
(UAL/CFP/UFCG - Orientador)**



**Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa
(UAL/CFP/UFCG - Examinador 1)**



**Prof. Esp. Abdoral Inácio da Silva
(UAL/CFP/UFCG - Examinador 2)**

**Aos meus avós (*in memoriam*),
Com muito amor e saudade,
Dedico.**

AGRADECIMENTOS

A Deus, que se manifesta nos pequenos detalhes do dia a dia e foi a luz que me conduziu nos momentos de escuridão.

Aos meus pais Damiana e Hudson, por sempre se esforçarem ao máximo para que nunca falte nada a nenhum de seus filhos, por nos presentear com o privilégio de sermos livres, sem nunca sofrer qualquer tipo de cobrança pessoal, e por serem nossa fonte de forças para enfrentar todas as dificuldades da vida;

À minha avó Helena Pinto (*in memoriam*), que é evocada pela minha mente constantemente e aparece em meus sonhos, numa tentativa inconsciente de diminuir a saudade que, muitas vezes, é esmagadora. Agradeço ter sido meu maior exemplo de pessoa bondosa e gentil, amada por todos que tiveram o prazer de conhecê-la;

Ao Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior, por ter orientado esta pesquisa com muita competência, disponibilidade e por ter transmitido a tranquilidade que eu necessitava durante o processo de desenvolvimento deste trabalho;

Aos livros incríveis que li durante os anos de curso, por serem as janelas que me mostram o quanto há de amor, generosidade e beleza na vida;

Aos meus grupos musicais favoritos, Exo, NCT e Ikon, pelos álbuns extraordinários que me fizeram companhia em meio à escrita nas madrugadas sossegadas e nas tardes numa casa que nunca foi silenciosa;

À Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e aos professores do curso de Letras (Língua Portuguesa), que construíram um espaço que me ofereceu inúmeros momentos de desenvolvimento intelectual;

A todos que participaram e contribuíram direta ou indiretamente nesse processo de formação acadêmica.

*É o Diabo que nos move e até nos manuseia!
Em tudo o que repugna uma joia encontramos;
Dia após dia, para o Inferno caminhamos,
Sem medo algum, dentro da treva que nauseia.*
(Charles Baudelaire)

RESUMO

O Diabo, enquanto entidade teológica, ocupa lugar de destaque no imaginário ocidental. Mas não menos relevante é seu status de personagem ficcional, o que possibilitou a formação de uma vasta iconografia e de diferentes configurações para a personificação do mal. Nas produções literárias elaboradas entre a Idade Média e a Idade Moderna, Satã passou por um constante processo de mutação conforme a própria sociedade progredia, politicamente e culturalmente. A iconografia satânica foi concebida a partir de uma vaga noção que a Bíblia oferece. Assim, recaiu sobre os artistas e escritores criar e reinventar as feições e a personalidade do anjo caído. Dante Alighieri, autor de uma das mais expressivas descrições do Inferno e do Diabo em sua *Divina Comédia* (1307-1321), concede à figura traços monstruosos e uma estrutura física gigantesca mas que, ao mesmo tempo, é desprovido de liberdade e de cognição. Outra narrativa que coloca Satã como protagonista é o conto *A Igreja do Diabo* (1884), de Machado de Assis, que apresenta-o solto e determinado a inverter todos os preceitos morais cristãos e instituir um verdadeiro mundo às avessas. Nesse sentido, o presente trabalho tem como objetivo analisar comparativamente essas duas representações, à luz da interpretação figural e das teorias bakhtinianas de paródia/carnavalização, na intenção de identificar em quais aspectos elas são semelhantes e em que momento distanciam-se. Para tanto, nos apoiamos em autores que seguiram as pegadas deixadas pelo anjo rebelde nas narrativas ocidentais e traçaram um panorama das origens e da trajetória dessa criatura mítica, tendo como referencial teórico as pesquisas de alguns historiadores (LINK, 1998; MUCHEMBLED, 2001; NOGUEIRA, 1986). Logo após, expomos quais motivos nos levaram a selecionar os textos de Dante Alighieri e de Machado de Assis como objetos de análise. Da perspectiva teórico-metodológico, trata-se de uma pesquisa bibliográfica, do tipo exploratória e com abordagem qualitativa. E com este trabalho, esperamos contribuir para o campo de estudos dedicados a identificar as referências dantescas presentes na produção machadiana; e através do recorte histórico e cultural da figura do Diabo, auxiliar na compreensão dos modos como essa entidade tornou-se um conceito livre a ser desenvolvido à maneira do fazer poético e inventivo de quem propõe-se a representar o ente que carrega a essência do maligno.

Palavras-chave: Diabo. Dante Alighieri. Machado de Assis.

ABSTRACT

The Devil, as a theological entity, engross a highlight place in the western imaginary. But no less relevant is his status as a fictional character, which enabled the establishment of a vast iconography and different configurations for the embodiment of evil. In the literary productions elaborated between the Middle Ages and the Modern Age, Satan went through a constant process of mutation as the society itself progressed, politically and culturally. Satanic iconography was conceived from an inaccurate notion offered by the Bible, then, it was left to artists and writers to create and reinvent the features and a personality of the fallen angel. Dante Alighieri, author of one of the most expressive descriptions of Hell and of the Devil in his *Divine Comedy* (1307-1321), gives to the figure a monstrous shape and a gigantic physical structure but, at the same time, devoid of freedom and cognition. Another narrative that puts Satan as the protagonist is the short story *A Igreja do Diabo* (1884), written by Machado de Assis, who sets him free and deeply motivated to turn over all christian moral rules and establish a true upside down world. In this way, the present work aims to comparatively analyze these two representations, enlightened by figural interpretation and the Bakhtin's theories of parody/carnavalization, with the intention of identifying in which aspects they are similar and at what point they are far from each other. Thus, we rely on authors who have followed the footsteps left by the rebel angel in Western narratives and traced an overview of the origins and trajectory of this mythical creature, having as theoretic references the researches of some historians (LINK, 1998; MUCHEMBLED, 2001; NOGUEIRA, 1986). Next, we explain what motives led us to select the texts of Dante Alighieri and Machado de Assis as objects of analysis. From the theoretical-methodological perspective, this is a bibliographic research, from an exploratory type and with a qualitative approach. And with this research, we expect to add to the field of studies dedicated to identifying the Dante's references in all works written by Machado; and through the historical and cultural profile of Devil's figure, we hope to help realize in which ways this entity has become a free concept to be developed in the poetic and inventive writing's style from who offers to represent a being that carries the maleficent essence.

Keywords: Devil. Dante Alighieri. Machado de Assis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Juízo Final – <i>Museo di San Marco</i> , Florença.....	21
Figura 2 -	A Queda dos Anjos Rebeldes (<i>Chute des Anges Rebelles</i>) – Irmãos Limbourg, 1416.....	22
Figura 3 -	Anteu ajuda Dante e Virgílio na descida ao nono círculo (Lago Cócito)....	39
Figura 4 -	<i>La Cacciata dei Diavoli da Arezzo</i> – 1296 – Basílica de São Francisco de Assis – Assis.....	40

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO DIABO EM NARRATIVAS OCIDENTAIS.....	14
1.1 DIFERENTES NOMES PARA A MESMA FIGURA.....	15
1.2 O DIABO E SUAS MÁSCARAS.....	18
1.3 A QUEDA DO DIABO NO IMAGINÁRIO E NA LITERATURA OCIDENTAL.....	23
2 DANTE ALIGHIERI E MACHADO DE ASSIS: TEOLOGIA E FICÇÃO.....	26
2.1 DANTE ALIGHIERI E O ESPÍRITO DO HOMEM MEDIEVAL NAS IMAGENS DO INFERNO.....	26
2.2 O DIÁLOGO DE MACHADO DE ASSIS COM A DIVINA COMÉDIA.....	33
3 DE IMPERADOR DO REINO INVERTIDO A CRIADOR DO MUNDO ÀS AVESSAS.....	37
3.1 O DIABO CONFINADO NA DIVINA COMÉDIA.....	37
3.2 O DIABO ENTRE INFERNO, CÉU E TERRA NO CONTO DE MACHADO DE ASSIS.....	45
CONSIDERAÇÃOE FINAIS.....	53
REFERÊNCIAS.....	56
ANEXO A - Juízo Final – <i>Museo di San Marco</i>, Florença.....	60
ANEXO B - A Queda dos Anjos Rebeldes (<i>Chute des Anges Rebelles</i>) – Irmãos Limbourg, 1416.....	61
ANEXO C - La Cacciata dei Diavoli da Arezzo – 1296 – Basílica de S. Francisco de Assis.....	62

INTRODUÇÃO

Habitados a enxergar o mundo através de uma filosofia dualista, ensinados a acreditar na existência de uma guerra cósmica entre bem e mal, negamos nossa inclinação a tudo aquilo que reveste-se de proibido e, escondidos atrás do falso manto de veludo, usamos o Diabo como bode expiatório de nossas falhas e das tragédias terrenas. Mas, ao ouvirmos falar no Diabo, que imagem vem à mente? O anjo caído com traços físicos angelicais que manifesta seu caráter maligno através de ações, ou uma criatura com características bestiais e animais? A essência que essa entidade carrega pode ser compreendida a partir das escrituras sagradas. No entanto, as diferentes formas de representação que compõem o imaginário ocidental são, primordialmente, de natureza artística.

A iconografia satânica foi concebida por gerações de artistas e escritores que, inspirados pela vaga noção de Lúcifer presente na Bíblia, recriaram e reinventaram essa figura que personifica o mal ao longo dos séculos. Dante Alighieri foi o responsável por elaborar uma das maiores e mais expressivas descrições do Inferno e do Diabo em sua *Divina Comédia*, concedendo à figura o cargo de imperador do reino onde toda a esperança deve ser abandonada por aqueles que lá adentram, e retratando-o como uma criatura bestial e sem alma, que castiga e é castigada. Na Idade Média, essas imagens presentes ao longo do poema foram usadas pela Igreja Católica na doutrinação dos fiéis e fixaram-se de forma definitiva na mente das pessoas, legitimando-se por intermédio da religião e perdurando até os dias de hoje.

A *Commedia* de Dante faz parte do cânone ocidental e, de certo, influenciou inúmeras produções literárias de muitos nomes conhecidos mundialmente. Um deles foi Machado de Assis, que fez do poema italiano uma de suas fontes mais significativas. Esse fato comprova-se a partir dos diversos estudos acerca dos guias dantescos presentes em várias obras machadianas. Assim como Dante, Machado dialogou com textos religiosos e concedeu ao anjo caído lugar de destaque nas páginas de alguns de seus contos e romances. No conto *A Igreja do Diabo*, publicado em 1884 no livro *Histórias sem Data*, a entidade mítica reveste-se de personagem ficcional e, adquirindo traços quase humanos, instaura um verdadeiro mundo às avessas.

Cativados pelo inegável fascínio que essa figura exerce, e talvez isso se deva ao fato de nós sermos a razão de sua “existência”, pretendemos neste trabalho direcionar o olhar para o Diabo presente no canto XXXIV do Inferno dantesco e no conto *A Igreja do Diabo*, com o objetivo de analisar comparativamente as duas representações e identificar o que Machado de

Assis retoma do Lúcifer confinado na *Divina Comédia* e o que ele insere de particular na construção de sua personagem.

Esta pesquisa é de natureza bibliográfica/exploratória e de abordagem qualitativa, pois, inicialmente, fizemos o levantamento dos dados em livros, artigos científicos e em meios eletrônicos, e a partir da leitura dessas contribuições teóricas, fundamentamos o desenvolvimento de nossa análise.

No primeiro capítulo, buscamos compreender a trajetória do Diabo nas narrativas ocidentais a partir de sua origem cristã, o motivo de seus muitos nomes e como foi desenvolvido o sistema iconográfico dessa criatura mítica que transfigurou-se, com o passar do tempo, na arte e no imaginário coletivo. Para isso, utilizamos como referencial teórico pesquisas de alguns historiadores (LINK, 1998; MUCHEMBLED, 2001; NOGUEIRA, 1986) que desvendaram como a imagem demoníaca desenvolveu-se no contexto religioso e histórico do Ocidente, entre outros ensaios complementares. No segundo capítulo, nos dedicamos a entender de que maneira Dante Alighieri compôs a obra que registrou o espírito do homem medieval através das imagens do Inferno, e como Machado de Assis estabelece diálogo com o poeta florentino e com a *Divina Comédia*. E por fim, destacando os contornos que a personificação do mal adquiriu nas mãos dos dois escritores à luz da interpretação figural e das teorias bakhtinianas de paródia/carnavalização, iniciamos a análise comparativa do canto que encerra o Inferno dantesco e do conto *A Igreja do Diabo*, apontando as diferenças e possíveis aproximações entre as figuras centrais nos dois textos.

Com este trabalho, esperamos contribuir para o campo de estudos dedicados a identificar as referências dantescas presentes na produção machadiana; e através do recorte histórico e cultural da figura do Diabo, auxiliar na compreensão dos modos como essa entidade tornou-se um conceito livre a ser desenvolvido à maneira do fazer poético e inventivo de quem propõe-se a representar o ente que carrega a essência do maligno e que adquiriu status de personagem ficcional nas obras de grandes escritores, dessa forma, permanecendo viva no imaginário Ocidental.

1 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO DIABO EM NARRATIVAS OCIDENTAIS

A personificação do mal presente em diversas culturas, partindo do princípio antropológico, pode ser entendida como uma construção simbólica que interpreta a realidade. As diferentes maneiras que cada grupo compreende o mito do Diabo manifestam-se através de ritos, crenças, símbolos, discursos e representações iconográficas que constituem o imaginário de vários povos. Entretanto, mesmo que as construções e figurações sejam simbólicas, elas acabam assumindo um caráter verossímil por tomarem como referência a realidade e, assim, cada sociedade concebe seu próprio sistema de imagens que representam ideias coletivas. Logo, a entidade mítica que será analisada no decorrer desta pesquisa “[...] não é meramente uma criação literária. Ele é real, faz parte da realidade da civilização ocidental. Talvez o motivo de o Diabo despertar nosso interesse resida no fato do Diabo definir Deus tão seguramente quanto Deus o define.” (LINK, 1998, p. 22).

A percepção do maligno, manifestada nas narrativas, constitui-se a partir das representações simbólicas e míticas tanto de textos de natureza sagrada quanto de obras literárias. Nas mais diversas religiões e em seus respectivos livros sagrados, encontraremos explicações para o mal, sua origem, seu significado, e qual função desempenha na vida do ser humano. Assim, o imaginário coletivo se concretiza nesses relatos, refletindo simbolicamente os princípios de cada cultura.

A literatura pode interessar à teologia de diversas maneiras e em diversos sentidos, que vão da leitura da Bíblia às formas de expressão da teologia, passando pela espiritualidade e pela mística. Mas é no terreno antropológico que reside o maior interesse da teologia pela literatura, sobretudo quando se trata da literatura dos romances, aquela que se constitui através da estética e da ficção, ela pode se mostrar como sendo um lugar de revelação da verdade, e da verdade sobre o homem. (MANZATTO, 1993, p. 35).

O extremo oriente e a antiguidade clássica foram os principais pilares culturais da origem iconográfica do Diabo na Europa do século XII. A junção de elementos não-europeus e pré-cristãos com a cultura popular cristã contribuiu para que esse personagem mítico se tornasse um dos símbolos mais importantes e significativos da Idade Média. De início, é preciso deixar claro que a imagem do Diabo presente nas interpretações do povo medieval e nas mais diversas formas artísticas daquele período está distante daquilo que se encontra nos textos bíblicos. É a partir de uma vaga noção, concebida inicialmente numa perspectiva religiosa, que chegou-se à concepção de Satã e suas diversas formas, tal como conhecemos

nos dias de hoje. Mas, para que possamos compreender de que forma ele conquistou espaço no imaginário Ocidental, e “[...] em que sentido as representações introjetadas por um indivíduo influem em suas ações, precisávamos encontrar todas as suas pegadas.” (MUCHEMBLED, 2001, p. 341).

O mal é instaurado como figura satânica no contexto da dominação persa, isto é, “[...] até a época do exílio babilônico se considerara, em Israel, o coração do homem e até mesmo o próprio Deus como a origem do mal.” (LIMBECK, 1975, p. 287). Se, até então, Deus era considerado o autor de todas as coisas, não é possível encontrar na Bíblia Hebraica uma imagem concreta do mal. Por isso, o monoteísmo de Israel “[...] é responsável pela falta de um dualismo radical entre o bem e o mal e também pela inexistência de uma demonologia no Antigo Testamento.” (KILPP, 2002, p. 25). No entanto, é nesse mesmo contexto histórico que as criações míticas do Antigo Israel unem-se à forte demonologia babilônica e a representação de criaturas responsáveis pelos infortúnios e desgraças da humanidade começam a surgir. O medo e a insegurança do povo judeu, ameaçado de dominação militar e de improdutividade dos campos e rebanhos, só serviu para tornar ainda mais fértil o ambiente no qual nasceram os seres demoníacos.

Demônios pertencem a todas as épocas e a todas as culturas, mas anjos caídos e diabos emergem essencialmente de uma série quase contínua de tradições religiosas que começa com o zoroastrismo, a religião mundial dominante durante os impérios persas, e passa dele para o judaísmo na época do Cativo da Babilônia e no pós-cativo. Há uma transferência bem ambivalente de anjos maus do judaísmo tardio para o cristianismo inicial, e depois uma transformação positivamente ambígua das três tradições angélicas no islamismo, difícil de rastrear, precisamente porque sistemas neoplatônicos e alexandrinos como o hermetismo entram na mistura. (BLOOM, 2008, p. 15).

1.1 DIFERENTES NOMES PARA A MESMA FIGURA

Historicamente, *Diabo*, *Demônio*, *Satã* e *Lúcifer* são termos utilizados para caracterizar o personagem mítico em questão. Ao longo dos séculos, artistas e teólogos utilizaram essas expressões sem fazer nenhuma distinção significativa ou etimológica, o que contribuiu com a constante ruptura e inconsistência das imagens da entidade maligna ao longo de sua história no Ocidente.

Satã (*sâtân* - palavra de origem hebraica que significa adversário/oponente) surge inicialmente na narrativa do sofrimento de Jó (1,6-12), no Antigo Testamento, propondo que Deus colocasse em prova a fé de seu discípulo. No texto bíblico, Deus manifesta satisfação à

postura de Jó, “[...] mas eis que se adianta o *Satan*, um dos ‘filhos de Deus’, isto é, um anjo.” (NOGUEIRA, 1986, p. 8). Chamamos atenção para o fato de que, nesse momento da narrativa, Satanás desempenha o papel de servidor divino, é o bode expiatório e o encarregado de missões na terra, ou seja, é um integrante do conselho de Deus. Dessa forma, a palavra *Satã* refere-se à criatura que ocupa um cargo ou título de nível angelical. A entidade mítica que aparece no livro de Jó não estabelece relação com a figura do Diabo bestial presente no imaginário Ocidental, embora as duas palavras, mais tarde, tenham sido embaralhadas através de equívocos no processo de tradução das escrituras e passaram a denominar a mesma criatura.

Deus é assim, no Antigo Testamento, simultaneamente o Bem e o Mal. O Diabo não é senão o seu servidor e nunca se encontra o conflito que colora tão fortemente o Novo Testamento, onde o Diabo aparece sempre como o inimigo de Deus e o Príncipe deste mundo, em oposição ao Rei dos céus. [...] a teologia do Antigo Testamento não concebe senão um polo único no universo, e o Diabo nunca tem aí senão um papel conforme à vontade do Criador. Satanás é o Mal? Não, ele é o sofrimento pretendido pela vontade de Deus. (MESSADIÉ, 2001, p. 303).

Já que no Antigo Testamento não encontramos menção à figura do Diabo, muito menos fundamentos que expliquem o motivo de ter adquirido traços negativos nas narrativas que viriam posteriormente, podemos afirmar que a iconografia desse personagem nasceu, simultaneamente, com o Cristianismo. A Igreja Católica foi a principal responsável por estabelecer um ente maligno e pela relevância que as representações do Diabo adquiriram, tanto na cultura quanto na civilização ocidental, e foi a partir da instituição cristã que a associação entre o mal e o demoníaco começou a tomar forma. Através de argumentações elaboradas com base nos princípios eclesiais, os sacerdotes cristãos discutiram sobre a proposta dualista do gnosticismo que apontava para a existência de um deus bom e um deus mau. Contrários à ideia, iniciam o combate da mesma: “o mal não é uma coisa, um elemento do mundo, uma substância ou uma natureza. Todos os padres da Igreja o afirmaram. Contra toda a gnose.” (RICOEUR, 1988, p. 17). Um tempo depois, Santo Agostinho reforçou a tendência de uniformizar *Satanás* e *Demônio*, igualando as duas expressões como referência do mesmo ser, com o intuito de combater os argumentos de dualidade cristã dos maniqueus (RICOEUR, 1988). Mas de onde surge esse novo título atribuído à figura do mal?

Demônio (do grego *daemon/dáimon*) era o termo usado para designar os espíritos, bons ou maus, que desempenhavam a função de intermediar as relações entre os deuses e os homens, ou até mesmo, o espírito de um herói. Posteriormente, o termo adquire outro significado, sendo usado para nomear espíritos perversos capazes de possuir o corpo dos

homens. Segundo Link (1998), entre os séculos II e III, apologistas cristãos e padres compreendiam os *daemons* como espíritos malignos. Esse aspecto etimológico também reverberou sobre o paganismo, já que diversas representações de entidades e deidades de várias crenças assemelhavam-se à ideia contida no nome. Os hebreus demonizavam os deuses estrangeiros e a Igreja Católica, seguindo suas raízes hebraicas, passou a afirmar que os deuses pagãos eram demônios. Segundo Nogueira (1986), os povos da Antiguidade conceberam o processo de expansionismo através das repetidas e constantes guerras, e no âmbito das crenças, isso se traduziu através da compreensão e conversão dos deuses dos inimigos em criaturas de natureza maligna,

[...] pois estes pertencem a seus povos e atuam como representantes destes. Testemunho dessa situação peculiar são as menções – freqüentes (*sic*) na Antigüidade (*sic*) – a guerras, não entre reis ou povos, e sim entre deuses. O deus vencedor subjugará e se apropriará do território, submetendo as divindades nele contidas. O povo vencido reagirá, então, num processo de retaliação, colocando a responsabilidade de seus males no deus vencedor. A esse caráter maligno latente a posterior expulsão do invasor agregará uma condição de inferioridade – a de divindade caída –, colocando-se explicitamente o antigo deus invasor como um espírito do Mal, cuja esfera de atuação retrata as desgraças anteriormente vividas. (NOGUEIRA, 1986, p. 7).

Lux ferre é a expressão em latim que deu origem ao nome *Lúcifer*. Diferente dos outros vocábulos utilizados para se referir à personificação do mal, o termo *Lúcifer* não seria um nome, mas um adjetivo que significa “o que leva a luz” (LINK, 1998). Uma incerteza paira sobre a origem dessa palavra, e alguns historiadores encontram no livro de Isaías a explicação para tal interpretação, associando *Lúcifer* à estrela da manhã (Is. 14,12-17). No entanto, se o texto bíblico não apresenta fundamentos concretos e que sirvam de alicerce para as explicações que buscam identificar a origem do termo *Lúcifer* e sua associação com a figura do Diabo, imperador do reino infernal, o real significado da expressão implicaria elementos pré-cristãos, além da teologia. Link (1998) afirma que Isaías não se referia à figura do Diabo, mas a um antigo rei babilônico (o rei da Caldéia) e sua queda do poder: “um rei babilônico é descrito em uma metáfora; a expressão hebraica *helel* ou a grega *eosphorus* são traduzidas para o latim como a estrela da manhã, *Lúcifer*; posteriormente, o rei tirânico é identificado com o Diabo; ergo *Lúcifer* torna-se outro nome para o Diabo.” (LINK, 1998, p. 29, grifo do autor). E é somente a partir do Novo Testamento que a imagem de um ser causador de todo o mal na terra surge de forma concreta.

O termo *Diabo*, que origina-se do verbo grego *diábolos*, aparece nos evangelhos de Lucas (Lc. 4,5-8) e Mateus (Mt. 4,1-10), e foi, posteriormente, traduzido para o latim como

diabŏlus que significa adversário/caluniador. Nesse sentido, o *Diabo* desempenha o papel de opositor de Deus, e o episódio em que Jesus é tentado pela figura maligna no deserto tornou-se uma das passagens mais significativas para a formação da personificação do mal. Harold Bloom (2008), expondo esse problema de definição existente entre as figuras malignas, afirma que o *Diabo* seria aquele que representa o mal em sua essência e o nome teria surgido a partir de interpretações de crenças antigas. Segundo Link (1998), por volta do século I a.C, quando o Antigo Testamento foi traduzido para o grego, o *satan* hebraico passou a ser *diabolos*. E a partir desse equívoco de traduções, as duas figuras mesclaram-se e acabaram tornando-se uma só. Os dois termos, então, passaram a denominar o mesmo ser apesar das origens distintas.

Satã tornou-se o nome do Diabo na equação *satan = diabolos*, que é especificamente mencionada em Apocalipse (12,9) [...]. Com a tradução da Bíblia para o latim (e houve muitas traduções de várias fontes antes do século V), deparamos com confusões semânticas nas quais as distinções sutis desaparecem. Esta redução e fusão de diferentes tradições demoníacas e de termos designativos do Diabo estava completa por volta do século III. (LINK, 1998, p. 27, grifo do autor).

1.2 O DIABO E SUAS MÁSCARAS

A complexidade e pluralidade das designações criadas ao longo da história da sociedade Ocidental para a figura que personifica o mal explicam o porquê somente a partir da Idade Média, e sob influência da Igreja Católica, o sistema iconográfico da criatura mítica começa a ser desenvolvido. O Diabo foi, de fato, um personagem de extrema importância para o Cristianismo: abordado em seu aspecto antagônico, serviu para reforçar a benevolência de Deus. Percebemos que, ao longo dos séculos, a imagem satânica é variável e passa por diversas metamorfoses, ora um ser angelical, ora um monstro grotesco com características animais. Por não possuir uma imagem institucionalizada e oficializada pela Igreja, diferente das demais figuras cristãs, os vários termos e o próprio imaginário coletivo são responsáveis pelos inúmeros modelos acerca da aparência física demoníaca.

Na hora de pintar o Diabo, os artistas tinham enorme dificuldade. Não existia tradição literária digna de nome e, o mais exasperante, não havia tradição pictórica alguma. [...]. Essa inexistência de tradição pictórica, combinada a fontes literárias que confundiam o Diabo, Satã, Lúcifer e demônios, são razões importantes para a ausência de uma imagem unificada do Diabo e da iconografia irregular. (LINK, 1998, p. 53).

O Diabo, que mil anos antes estivera apagado no Cristianismo, surge em seu maior esplendor e entra em cena no século XII, até triunfar no final da Idade Média. Entre os séculos XII a XV, a Europa se via sob constantes ameaças demoníacas. É nesse período que a crença no anjo das trevas começa, de fato, a exercer impacto e criar raízes entre os membros da Igreja e entre os leigos por meio de imagens aterrorizantes.

Satã surge com toda força em um movimento tardio da cultura ocidental. Elementos heterogêneos da imagem demoníaca existiam há muito, mas somente por volta do século XII, ou do século XIII, que eles vêm assumir um lugar decisivo nas representações e nas práticas, antes de desenvolver um imaginário terrível e obsessivo no final da Idade Média. (MUCHEMBLED, 2001, p. 18).

Instaurado o medo nas pessoas, não demorou muito para que uma obsessão mórbida pelo Diabo surgisse e a sociedade passasse a colocar em segundo plano o próprio Deus. Até então, a imagem que se tinha sobre o demônio era a de um ser maligno, mas que se aproximava, de alguma forma, às características humanas e que podia ser vencido. No primeiro milênio cristão, Satã era uma figura confusa e disseminada no politeísmo popular, sem possuir nenhum poder de persuasão sobre as pessoas, como afirma Muchembled (2001, p. 14):

[...] a noção teológica começa realmente a encarnar-se no universo das pessoas da Igreja e dos dominantes laicos, sob a forma de assustadoras imagens, já distanciadas da visão popular, que pintavam o demônio quase semelhante ao homem e que, como este, podia ser ludibriado e vencido. Um duplo mito, de futuro fecundo, foi então inventado e a seguir lentamente difundido: o do terrível soberano luciferiano reinando sobre um imenso exército demoníaco em um assombroso inferno de fogo e enxofre; ou o da besta imunda oculta nas entranhas do pecador, que conserva tanta importância para inúmeros de nossos contemporâneos.

É nesse momento de convergência entre a cultura popular e religião que a instituição eclesial manifesta preocupação em sistematizar uma visão própria da presença do Diabo no mundo, com o objetivo de mostrar as consequências da força demoníaca atuantes na vida do homem.

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

Segundo Muchembled (2001), o mito cósmico do combate entre deuses, modelo narrativo do Oriente, foi tomado como empréstimo no processo de construção da imagem de um Diabo mais ameaçador, encarregado de castigar os seres humanos a serviço de Deus, ao mesmo tempo que rebela-se e opõe-se a ele, induzindo os seres humanos e tornando a Terra uma extensão de seu império. Essas representações não foram significativas somente no contexto religioso da sociedade medieval, mas também para muitos governantes que buscavam restaurar os sonhos imperiais herdados da Roma antiga, motivados a construir uma Europa unificada.

A medicina, entre os séculos XVI e XVII, também auxiliou na criação da imagem do Diabo, ao propagar a noção de que a criatura diabólica podia unir-se à matéria. Assim, surge a crença de que Satã consegue encarnar em animais e possuir o corpo humano, em especial as mulheres, uma vez que estas já eram associadas ao pecado. Satã insere-se de forma definitiva no imaginário das pessoas. Então, dá-se início à busca obsessiva por sinais e marcas suspeitas que serviam como evidência da ligação com o demônio, declarando aberta a temporada de caça às feiticeiras.

Os médicos viam na mulher uma criatura inacabada, um macho incompleto, daí sua fragilidade e sua inconstância [...]. No universo em preto e branco dos doutos, a natureza feminina pertencia ao lado sombrio da obra do Criador, estando mais próxima do diabo que o homem inspirado por Deus [...]. Para eles, a mulher era inferior por natureza, isto é, pela vontade divina [...]. O cérebro dos homens dava nascimento a monstros, acreditando que eles saíam principalmente do corpo das mulheres. (MUCHEMBLED, 2001, p. 98-99).

As representações do Diabo, entre os séculos XV e XVI, estabeleciam relação direta com os princípios definidos pela Igreja. Sendo assim, as imagens demoníacas criadas nesse período não tinham caráter puramente artístico, já que surgiram a partir de textos dogmáticos ou apologistas à religião. Nesse período, a figura satânica é representada por poetas, pintores e romancistas que buscavam apropriar-se do mito satânico e transpô-lo em suas criações artísticas, impulsionando a imagem diabólica em sua mais pura essência feroz e impiedosa, assim como a noção de que o comportamento humano está estritamente ligado à ideia do castigo. Desta forma, o poder simbólico da Igreja tornava-se cada vez maior.

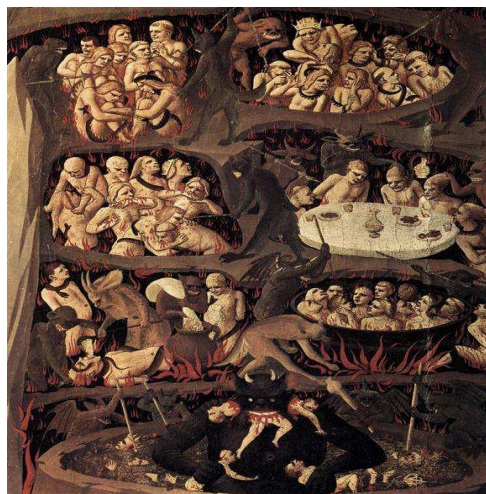
O inferno e o diabo, a partir de então, nada têm de metafórico. A arte produz um discurso bastante preciso, muito figurativo, sobre este reino demoníaco, colocando detalhadamente, a título de exemplo, a noção de pecado a fim de melhor induzir o cristão à confissão. [...]. Em outros termos, a encenação satânica e a pastoral que a ela se reporta desenvolvem a obediência religiosa, mas igualmente o reconhecimento do poder da Igreja e do Estado, cimentando a ordem social com o recurso a uma moral rigorosa. (MUCHEMBLED, 2001, p. 35).

As manifestações artísticas, responsáveis por assimilar a cultura popular e traçar contornos consistentes da representação do mal, atuaram em favor da Igreja Católica e de seus interesses sistematizadores. As representações inseridas no contexto religioso adquiriram maior relevância por terem beneficiado a própria Igreja, utilizadas como forma de opressão por parte da instituição, servindo como “[...] instrumento de controle social e de vigilância das consciências, incitando a transformação das condutas individuais.” (MUCHEMBLED, 2001, p. 36). As produções artísticas do período eram verdadeiros instrumentos didáticos de propagação da fé e de controle dos fiéis, já que o medo era inserido na mente das pessoas justamente através das imagens do Inferno e do Diabo, que eram, essencialmente, armas de reafirmação da sociedade cristã.

No momento em que culminou na Europa o medo de Satã, isto é, na segunda metade do século XVI e no começo do XVII, importantes obras apareceram nos diferentes países, fornecendo, com um luxo de detalhes e de explicações jamais atingidos anteriormente, todos os esclarecimentos que uma opinião ávida desejava ter sobre a personalidade, os poderes e os rostos do Inimigo do gênero humano. (DELUMEAU, 1990, p. 247).

O Diabo retratado pelos artistas medievais seguia, quase sempre, a mesma configuração: cores escuras predominantes no corpo físico com chifres e garras, completamente animalesco e bestial. Esses aspectos que revestiram a personificação do mal eram motivados pelos princípios cristãos: a Igreja Católica disseminou a noção de que as coisas e criaturas contrárias à perfeição física e moral divina seriam repudiadas e punidas por Deus (MUCHEMBLED, 2001). O *Juízo Final* (Figura 1), obra produzida por Fra Angelico em 1431, é uma das pinturas que retrata o Diabo com traços satânicos típicos da Idade Média (imagem completa no ANEXO A).

Figura 1 - Juízo Final (Detalhe) – *Museo di San Marco*, Florença



Fonte: <http://twixar.me/y9G3>

Na pintura de Fra Angelico, vemos a iconografia demoníaca predominante naquela época, entretanto, alguns pintores também ilustraram, em menor número, a progressão entre a queda do anjo rebelde e o momento em que tornou-se demônio. Segundo Link (1998), uma iluminura¹ do século XV (imagem completa no ANEXO B), presente no manuscrito *Très Riches Heures du duc de Berry* (As Riquíssimas Horas do Duque de Berry) é uma das primeiras e únicas representações de Lúcifer (Figura 2) a partir de suas características precedentes à queda, ainda com traços celestiais.

Figura 2 - A Queda dos Anjos Rebeldes (*Chute des Anges Rebelles*) – Irmãos Limbourg, 1416



Fonte: <http://twixar.me/S9G3>

Dante Alighieri (1265–1321) foi o responsável por elaborar uma das expressões artísticas mais importantes da Idade Média, e que ilustra com maestria a entrada de Satanás em sua natureza grotesca e temível na sociedade da época. Aterrorizou os sonhos dos crentes fervorosos e dos leigos até o início da Idade Moderna, e nesse momento de transição, as produções artísticas ainda expressavam ideias a serviço da ordem social medieval. E é dessa maneira que o Diabo desempenha o papel de arquétipo, nascido “[...] do medo ancestral das trevas exteriores – onde, segundo Dante, toda esperança te abandona – Satã tornou-se, sob este aspecto, uma espécie de catalisador de fantasmas, ao mesmo tempo que um argumento filosófico ideal para explicar a onipresença do mal.” (VILLENEUVE, 1997, p. 814).

¹ Pintura em pequenas dimensões inserida nas letras capitulares de manuscritos medievais.

1.3 A QUEDA DO DIABO NO IMAGINÁRIO E NA LITERATURA OCIDENTAL

Perdendo seu propósito metafórico e simbólico numa Europa em pleno processo de transformação, e enfrentando inúmeros questionamentos acerca de sua existência física, o Diabo é exorcizado e perde relevância tanto nas representações artísticas quanto na mente das pessoas no final do século XVII. Confrontado por complexas explicações filosóficas e políticas acerca dos problemas da humanidade, o interesse em Satã diminui e ele acaba perdendo seu espaço de protagonista no reino dos condenados. A figura passa a ser ignorada pelos poetas, artistas e escritores que encontraram outras formas de explicar os eternos dilemas da humanidade. Enquanto isso, o imaginário popular continuaria vulnerável ao poder natural do Diabo em exercer fascínio, e nunca deixou de tê-lo como bode expiatório, sobretudo nos tempos mais difíceis (STANFORD, 2003).

O final do século XVII ficou marcado pela ruptura intelectual entre os racionalistas e pensadores tradicionais, que ainda buscavam manter o domínio da teologia no campo das ideias. Porém, com o fim das disputas e crises religiosas, com o progresso de Estados nacionais rivais e com a evolução do olhar científico acerca do corpo humano, a escuridão espalhada pelo temor do demônio começa a dissipar-se na era iluminista.

[...] o Fantástico, a caminho do maravilhoso, instaura, de fato, uma instância entre o ser e o mundo, entre as pessoas e as crenças, produzindo um universo de sonho em que tudo é possível e bem distinto do universo da vida real. [...]. Uma guinada crítica se observa na França, bem como em toda a Europa no início do século XIX. A imagem do diabo se transforma em profundidade, distanciando-se inelutavelmente da representação de um ser aterrorizante exterior à pessoa humana para tornar-se, cada vez mais, uma figura do mal que cada um traz dentro de si. (MUCHEMBLED, 2001, p. 238).

No campo literário, a imagem demoníaca perde espaço e transfigura-se em fantasias e medos sem grandes impactos sociais, em contraposição à obsessão desenfreada que ocasionou fogueiras coletivas na Idade Média. É no século XIX que a representação de uma entidade causadora de todas as desgraças do mundo perde relevância para alguns povos: o mal, antes representado como externo ao homem, passa a ser algo intrínseco a ele. As pessoas começam a ter uma visão diferente em relação aos prazeres da vida, contrariando o sentimento de culpa e o medo do Inferno, do Diabo e suas punições. E, assim, inicia-se o processo de interiorização do mal, onde as raízes dos problemas, que antes eram atribuídos ao anjo rebelado, encontram-se em nós mesmos ou no sistema que rege a sociedade.

Após caracterizar a trajetória histórica do Diabo nas narrativas ocidentais, passaremos à sua face literária. As produções artísticas e literárias que, ao longo dos séculos, formaram os traços das representações da figura satânica, atuaram tanto em favor do fortalecimento dessas imagens quanto contestou-as. E a literatura, em especial, adotou o Diabo como um de seus personagens favoritos. Autores considerados românticos, ou que estabeleceram conexão simultânea com o Romantismo e o Modernismo, foram responsáveis por conceber o imaginário literário capaz de desfazer a ligação exclusiva que a imagem satânica tinha com a teologia. Harold Bloom (2008, p. 15) chama atenção para essa relação sacro-literária e as controvérsias decorrentes dessa afirmação: “pode-se provocar um grande sentimento de injúria com a observação verdadeira de que o culto ocidental a seres divinos é baseado em vários exemplos distintos, porém relacionados entre si, de representação literária.”

Dessa forma, o Romantismo (movimento literário), auxiliando no processo de reconfiguração da imagem diabólica, e propondo uma inversão na forma de interpretá-lo, transfigurou Satã em símbolo do espírito livre, seguindo uma lei natural em oposição à negação do mundo e as leis morais propagadas pela Igreja.

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

Na literatura romântica, o Diabo representa o progresso humano e científico, sob impacto do Iluminismo. A personificação do mal concebida pelos escritores românticos, seguindo a proposta ideológica individual manifestada desde o Renascimento, contribuiu para que fosse possível compreendê-la como mito literário, estabelecendo uma distinção entre a percepção religiosa e a visão artística.

O Diabo passa a representar a rebelião contra a fé e a moral tradicional, representando a revolta do homem, mas com a aceitação do sofrimento porque este é uma fonte purificadora do espírito, uma nobreza moral, da qual só pode surgir o bem da humanidade. E o demoníaco torna-se o símbolo do Renascimento: demoníaco como paixão, como terror do desconhecido, como descoberta do lado irracional existente no homem: a explosão da imaginação contra obstáculos excessivos da consciência e das leis. (NOGUEIRA, 1986, p. 104).

O Diabo, logo após o Romantismo, vai gradativamente perdendo espaço na literatura, e suas características são fragmentadas e selecionadas pelos poetas e escritores como recursos

de construção de complexos personagens. Assim, entendemos que a iconografia do Diabo presente em inúmeros textos literários estabelece diálogo interdiscursivo com textos de natureza teológica, em um constante processo de reconfiguração da imagem do mal. Ao inserir elementos pré-moldados ou ao elaborar uma nova interpretação, a literatura, ao longo da história, foi peça chave de valorização e elevação da figura do Diabo: um ser grotesco e bestial que se opõe à bondade de Deus, baseado em um discurso teológico institucionalizado pela Igreja; ora uma figura com características quase humanas, porta-voz de ideologias, cheio de traços cômicos na construção física e na personalidade, integrado ao ser originalmente divino.

A entidade que traduz o mal de forma concreta é essencialmente plural, ou seja, diferentes termos são usados para nomear a mesma criatura e sua aparência física sofre inúmeras metamorfoses ao longo dos séculos. A inconsistência de Satã e sua capacidade de adaptar-se ao tempo podem ser alguns dos motivos para que ele tenha se tornado um personagem importante para a literatura. E talvez, a literatura seja a forma que o Diabo encontrou de permanecer na terra, convertendo-se em personagem fictício e tentando nos convencer de que não existe (COUSTÉ, 1996).

Já que não nos interessa discutir sobre a existência física e espiritual da entidade mística, tomamos como ponto de partida as pegadas deixadas pela figura mítica no contexto religioso e histórico do Ocidente para entendermos de que forma o maligno aparece nos textos literários. Constatada a presença do Diabo na teologia cristã e na literatura ocidental, selecionamos como textos centrais de nossa pesquisa o canto XXXIV da primeira parte da *Divina Comédia* e o conto *A Igreja do Diabo*, na intenção de realizar uma análise comparativa que nos possibilite identificar quais aspectos da imagem satânica, personagem principal nos dois textos, são semelhantes e diferentes. O Diabo dantesco e o Diabo machadiano são personagens produzidos em épocas distintas, além dos autores que também distanciam-se porque fizeram parte de contextos sociais/políticos completamente diferentes. Em vista disso, o capítulo a seguir é dedicado a evidenciar quais motivos nos fizeram colocar Dante Alighieri e Machado de Assis lado a lado.

2 DANTE ALIGHIERI E MACHADO DE ASSIS: TEOLOGIA E FICÇÃO

O Cristianismo exerceu supremacia na cultura ocidental, e é na mitologia dessa religião que se encontram as justificativas da crença na existência da vida após a morte e nos três ambientes cristãos: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. Segundo Muchembled (2001), a Igreja Católica propagou no Ocidente, entre os séculos XII-XIV, a imagem de um agente responsável pelas desgraças e pelo sofrimento humano, personificando o motivo do medo das pessoas e dando vida ao Diabo. O *Apocalipse de São Paulo* (livro bíblico apócrifo) e o *Apocalipse de São João* são exemplos de narrativas que descrevem o Inferno, além de outros textos que fazem parte da antiguidade cristã, como os manuscritos de Eusébio, Cipriano e Tertuliano, que deram início à chamada “Institucionalização do Diabo” (NOGUEIRA, 1986).

A acentuação de traços negativos e maléficos do demônio pode ser realmente assinalada a partir do século XIV, porque o fio da história assim contada não se limita mais ao estreito mundo monástico, mas se entretetece cada vez mais profundamente na trama de universos laicos em que se coloca concretamente o problema do poder, da soberania, das formas de dependência. O discurso sobre Satã muda de dimensão no momento mesmo em que se esboçam teorias novas sobre a soberania política centralizada, diante das quais o universo das relações feudais e vassálicas cede lentamente. [...]. A lição comum que todos podem daí tirar não é unicamente religiosa, pois as imagens mentais consagradas ao inferno e ao diabo falam igualmente coisas sobre a lei, sobre o governo dos homens. (MUCHEMBLED, 2001, p. 32-35).

Mas, ao que tudo indica, os textos de natureza puramente teológicos não deram conta, sozinhos, de despertar nos fiéis o temor pelo Inferno. Por isso, a Igreja Católica também se apropriou de diversas produções artísticas que pintavam e descreviam com detalhes o reino de Satanás (FRANCO JR., 2000). No Ocidente, uma das obras mais conhecidas pela descrição do Inferno é a *Divina Comédia*.

2.1 DANTE ALIGHIERI E O ESPÍRITO DO HOMEM MEDIEVAL NAS IMAGENS DO INFERNO

A *Divina Comédia*, escrita entre 1307 e 1321, é considerada por inúmeros historiadores e críticos literários como a obra que deu origem à literatura e à língua italiana. Dante Alighieri (1265-1321), o poeta, transfigura-se no personagem principal que inicia uma peregrinação através dos três reinos do pós morte, na perspectiva cristã, em busca de sua amada Beatriz. Nessa viagem, o Dante personagem passa pelo Inferno e pelo Purgatório,

guiado por Virgílio, e encontra-se com Beatriz no Paraíso ao final da jornada. Descrevendo os ambientes, os pecados e castigos dos condenados ao Inferno e as bondades e virtudes dos recompensados com a vida eterna no céu, assim como os seres celestiais e infernais que habitam nesses lugares, Dante criou sua obra-prima e de toda literatura italiana.

Para além de sua fachada ortodoxa, a *Comédia* denuncia a cultura e a excepcional intuição de um homem cujo pensamento estava acima de qualquer dogmática: os elementos pitagóricos, islâmicos, persas, cátaros e do gnosticismo alenxandrino que aparecem em toda parte da obra [...] deixam supor uma profunda preparação esotérica, e até iniciática, que ilumina de maneira especial a estrutura da obra e as intenções do autor. (COUSTÉ, 1996, p. 202, grifo do autor).

Personagens históricos de diferentes épocas e entidades míticas presentes no imaginário pagão e cristão fazem parte do mundo dos mortos no poema. Virgílio, o poeta romano que compôs a *Eneida*, encomendada pelo imperador Augusto como forma de exaltar seu povo, aparece na *Divina Comédia* como representante da razão e da filosofia. Alguns seres mitológicos da cultura grega (Minotauro, Cérbero, etc.) também são descritos nos versos do poema dantesco. Enquanto o peregrino inicia sua jornada em busca de iluminação espiritual, o poeta exilado dá origem ao mais completo compêndio sobre a civilização ocidental na Baixa Idade Média, representando o homem medievo e sua dualidade consequente da cultura clássica e do Cristianismo, que enxergava os preceitos morais e espirituais como escada para a vida eterna.

O poema segue uma rígida simetria, sendo dividido em três partes (o *Inferno* possui 34 cantos, já o *Purgatório* e *Paraíso* possuem 33 cantos), num total de 14.233 versos, sendo que todas as partes encerram-se com a palavra *stelle*. A organização dos versos segue uma estrutura criada pelo próprio Dante, a *terza rima*: a linha central de cada terceto controla as duas linhas marginais do terceto seguinte (num esquema ABA, BCB, CDC, DED, EFE, etc.). Dessa forma, cada terceto antecipa o som do próximo, construindo um movimento ininterrupto (ROCHA, 1999).

1 Nel mezzo del cammin di nostra **vita** A
 2 mi ritrovai per una selva **oscura** B
 3 ché la diritta via era **smarrita**. A
 4 Ah! quanto a dir qual era è cosa **dura** B
 5 esta selva selvaggia e aspra e **forte** C
 6 che nel pensier rinova la **paura!** B (Inf. Canto I, 1999).²

² Na tradução em português: “Da nossa vida, em meio da jornada,/ Achei-me numa selva tenebrosa,/ Tendo perdido a verdadeira estrada./ Dizer qual era é coisa tão penosa,/ Desta brava espessura a asperidade,/ Que a memória a relembra inda cuidadosa.” (ALIGHIERI, 2017, p. 17).

As descrições criadas por Dante dos espaços do Além cristão podem ter sofrido influência de inúmeras narrativas, pinturas e obras que são anteriores ao século XIII, como o *Apocalipse de São Paulo*, o *Apocalipse de João* e a *Visão de Túndalo* (RUSSEL, 2003). Este último trata-se de um *exemplum*, gênero narrativo de caráter moralista, que narra a viagem de um cavaleiro pecador entre os espaços do além-túmulo.

A Visão de Túndalo ou *Visión de Don Túngano* é uma viagem imaginária que teve uma grande circulação na Europa Ocidental, entre os séculos XII a XVI. A narrativa discorre sobre o percurso de um cavaleiro de boa linhagem, porém pecador, que não se preocupava com a salvação da sua alma. [...]. Um dia se sente mal e vive uma experiência de quase-morte quando sua alma sai do corpo e é acompanhada por um anjo para conhecer os espaços do além-túmulo, indo primeiro aos espaços infernais e depois ao Paraíso. Na volta, Don Túngano (ou Tnugalus, Tnugdál, Túndalo, Tondal, entre outras aceções) se regenera e conta a sua experiência. O relato, que influenciou a *Divina Comédia* de Dante Alighieri, faz parte de um longo conjunto de viagens ao Além desde a Antiguidade, que visavam explicar o destino das almas após a morte. A obra, escrita originalmente em latim ou gaélico por um monge irlandês, tem os manuscritos mais antigos nesse primeiro idioma, com cerca de cento e cinquenta e quatro manuscritos conservados e mais onze que foram perdidos. (ZIERER, 2016, p. 1-2, grifo do autor).

De acordo com Russel (2003, p. 208), “o significado interno da Divina Comédia aparece na sua característica mais notável: a estrutura do seu Cosmos. O arranjo de Dante baseou-se na filosofia e ciência aristotélica, ptolomaica e neoplatônica [...]”, e a partir de sua sagacidade, o poeta transformou o universo em uma entidade física e moral na qual o bem e o mal estão em constante conflito. A complexa composição dos espaços do pós-morte e a estrutura do Cosmos, no poema dantesco, surgiram a partir da teoria dos círculos concêntricos, uma das explicações de mundo difundidas na sociedade medieval.

[...] admite-se em geral que a terra é redonda, imóvel e situada no centro do universo, e, depois da introdução de Aristóteles, imagina-se um sistema de esferas concêntricas ou, progressivamente a partir do século 13, um sistema mais complexo e mais perto da realidade do movimento dos planetas segundo Ptolomeu – o que mais surpreende é a fantasia da geografia medieval em relação ao que se situava além da Europa e da bacia do Mediterrâneo. Mais notável ainda é a concepção teológica que até o século 13 inspira a geografia e cartografia cristãs. Em regra geral, a organização espacial da Terra é determinada pela crença de que Jerusalém constitui seu umbigo [...]. (LE GOFF, 2005, p. 132).

O objetivo de Dante foi apresentar o Cosmos com base em seus princípios morais. Para o poeta e seus contemporâneos, “[...] o último significado do Cosmos é ético, não físico, embora como um artista cuidadoso ele desejou para seu mundo ético ser análogo ao universo físico o quanto possível. [...] o Cosmos físico é uma metáfora do real [...]” (RUSSEL, 2003, p. 209).

O período medieval no qual Dante estava inserido foi marcado por importantes eventos históricos. O declínio do Império Romano, a destruição das instituições romanas e as invasões nômades foram responsáveis pelo rompimento entre a sociedade e suas leis, e pela crise de identidade pessoal e social (ALBERTI, 2004). Naquele momento, a Península Itálica era dividida entre o poder do papa e o poder do Imperador. Sem um domínio centralizado, as cidades atuavam como estados autônomos, seguindo leis e tradições próprias. Com frequência, aconteciam disputas de poder entre grupos opositores e esses aspectos políticos e sociais, atrelados à religião, contribuíram para

[...] uma atmosfera de fim de mundo, conjugada, aliás, à certeza de que Deus se vingará por meio de punições coletivas das traições de seu povo: tais são os elementos que explicam, no essencial, a obsessão da heresia que atormentou a elite ocidental no começo da Idade Moderna. Todo adversário se tornava um herético e todo herético um agente do Anticristo ou o próprio Anticristo. (DELUMEAU, 1990, p. 397).

Nessa época, Florença era um dos territórios mais importantes do que, mais tarde, se tornaria a Europa. A Itália, em meados do século XIII e início do XIV, período em que viveu o poeta florentino, um homem medievo-feudal, adotava a concepção que se tinha de mundo naquele tempo, até então sob domínio da Igreja Católica e do Império Romano, e que sofreria mudanças com as novas instituições da Idade Moderna: o Estado burocrático, o cientificismo, o desenvolvimento das cidades e o declínio da aristocracia (DONATO, 1981).

Nesse contexto do conflito universalista Império-Igreja, do conflito social interno das comunas, é que se deve colocar a formação dos partidos gibelino e guelfo. Isto é, de um grupo pró-imperial e outro anti-imperial, [...] estabelecendo dois grandes campos a que nenhum italiano podia escapar. (FRANCO JR., 2000, p. 18).

No decorrer dessas disputas, a facção dos gibelinos (partidários do imperador) é desfeita e os guelfos dividem-se em dois círculos opostos: negros, defensores do papado; e brancos, contrários à participação clerical no poder administrativo. Em consequência desses conflitos políticos regionais, Dante (um dos líderes dos guelfos brancos) é acusado de traição quando o papa Bonifácio VIII interfere a favor dos guelfos negros. Condenado ao exílio, deixou a cidade sob decreto de pena de morte, e é nesse momento que compõe a *Commedia*. Passou por diversas regiões do norte e do centro da Península Itálica, desde 1302 até 1321, ano de sua morte, mantendo vivo o sonho, que nunca chegou a realizar, de retornar a Florença (ALBERTI, 2004).

Como reflexo desses acontecimentos políticos e sociais, é possível identificar inúmeras referências a personalidades históricas na *Divina Comédia*. O poeta critica os atos corruptos de padres e clérigos da Igreja Católica, submetendo-os aos castigos do Inferno, e seu desprezo pelo papa Bonifácio VIII, a quem Dante considerou ser o responsável por seu exílio, é manifestado no poema. Para Cappellari (2007, p. 196), o poema teria sido escrito com a finalidade de criticar a sociedade de Florença, e os principais alvos do julgamento de Dante foram os membros do Clero e a nobreza,

“[...] incluindo aí príncipes e reis, de modo que nem o Papa se salva do terrível inferno imaginado pelo autor. Em sua obra, o local mais destacado dentre os que o personagem-autor visita é o inferno, local em que ele encontra mais pessoas conhecidas e o qual trabalha mais exaustivamente. (CAPPELLARI, 2007, p. 196).

Segundo Donato (1981), a primeira parte do poema foi divulgada em 1317, e o que confirma esse fato são as ofensas direcionadas a Dante por seus inimigos, condenados aos círculos do Inferno e submetidos às punições de Satã, na vida após a morte arquitetada especialmente pelo poeta e seu ressentimento. Dessa maneira, Dante também utilizou-se de eventos e personagens contemporâneos a ele para compor sua narrativa, classificando e distribuindo-os nos três reinos do Além, decretando as punições e glórias que cada um merecia, segundo seus critérios.

Inserido numa tradição que valorizava a imitação dos modelos clássicos e a divisão dos gêneros literários segundo Aristóteles, o poeta florentino manifestou sua admiração a Virgílio, além de evocar as Musas e outras entidades da cultura greco-romana. Incorporou no seu fazer poético o idioma vulgar e adotou o estilo provençal, além dos traços da cultura cristã que já faziam parte da estética medieval.

Segundo Auerbach (1997a), ter substituído o erudito latim pela linguagem vulgar fez com que o poema dantesco adquirisse um valor a mais, além de ter sido estimado pela aliança da tradição e da cultura com imagens cotidianas da sociedade medieval. Esses dois aspectos, além da própria estrutura que contém sonoridade, contribuíram para que a narrativa se tornasse cada vez mais popular a partir da oralidade. Por intermédio da *Divina Comédia*, o *vulgato* ítalo, antes usado apenas por pequenos grupos, foi adotado como língua por grande parte dos italianos e, com o passar do tempo, resultou no italiano falado nos dias de hoje. E assim, Dante passou a ser considerado o criador da língua italiana, ocupando o posto de maior expoente da escolástica na literatura, e o responsável por fazer com que o “italiano vulgar” passasse a ser considerado língua literária.

Dante diz expressamente que ele não escrevia para os letrados, que só se interessavam por dinheiro e prestígio, e tinham feito da literatura uma rameira. Ele escreve em italiano porque não deseja servir a italianos cultos ou a estrangeiros versados em latim, mas aos iletrados da Itália, capazes de nobres aspirações e grandemente necessitados de instrução superior. (AUERBACH, 1997a, p. 100).

Quando Dante iniciou a composição de seu poema, narrativas sobre peregrinação no mundo pós-morte não eram inéditas. Diversos heróis da mitologia (Hércules, Teseu, Orfeu, Ulisses, Enéias) realizaram viagens ao Além, e o imaginário popular era preenchido com essas imagens a partir dos mitos (DONATO, 1981). Segundo Bakhtin (1987), a tradição de retratar o Inferno perpassou por toda a Idade Média, indo até a literatura renascentista. Analisando as fontes antigas, o teórico menciona as seguintes obras que descrevem o Inferno: “o Canto XI da Odisséia, Fedro, Fédon, Górgias e A República de Platão, o Sonho de Cipião de Cícero, a Eneida de Virgílio e os textos de Luciano (especialmente Menipo ou a Viagem ao Reino de Além-Túmulo).” (BAKHTIN, 1987, p. 339).

Na primeira parte da *Divina Comédia*, “a cratera do Inferno divide-se em nove círculos. Os pecados ficam mais hediondos e os castigos mais terríveis em ordem descendente.” (AUERBACH, 1997a, p. 136). A cratera, no formato de cone, conduz o peregrino guiado por Virgílio da superfície ao centro da terra. Segundo Dante, a origem do Inferno e do Purgatório dá-se a partir de um conflito celestial. Lúcifer, um dos anjos de Deus, rebelou-se contra o Senhor, buscando ser tão poderoso quanto seu próprio criador. Os detalhes do grande pecado cometido pelo anjo Lúcifer são desconhecidos, mas é possível inferir, por associação, que ele está sendo punido por traição.

Satã é expulso e jogado no hemisfério norte do globo terrestre, onde está situada a cidade de Jerusalém. Quando o anjo colide com a terra, o impacto provoca uma erosão da superfície ao centro, em formato de cone, que recebe o nome de *Inferno*. Dante coloca o Diabo no lugar mais profundo do cone, ou seja, no centro do mundo. O impacto do anjo caído também criou uma montanha, no outro hemisfério terrestre, chamada *Purgatório*. As visitas onírico-místico-literárias ao reino do Diabo foram inspiradas pelo Cristianismo medieval que, ao mesmo tempo, estabelecia como objetivo principal a ascensão ao Paraíso. A *Divina Comédia* é uma das poucas obras daquela época que apresentam o Purgatório como reino intermediário entre os outros dois (MAURO, 2008). Além disso, inúmeros estudiosos e especialistas afirmam que Dante foi o responsável por uma das descrições mais grandiosas e sublimes do Diabo, juntamente com o Satã de John Milton em *Paraíso Perdido*. Segundo Cousté (1996, p. 31), os dois poemas nos dão uma “[...] mescla de sedução e pavor, de infinita

graça e infinita tristeza, que corresponde à imagem interior do Diabo que todos nós possuímos.”

De acordo com Donato (1981), o poema dantesco era conhecido somente como *Comédia* até o ano de 1500. A razão desse primeiro título “[...] deve-se ao fato de a comédia, explica o próprio Dante numa carta a um de seus mecenas, ser um gênero em que a estória começa dura, áspera, e termina bem, ao contrário da tragédia.” (FRANCO JR., 2000, p. 64). Giovanni Boccaccio, autor de *Decamerão*, foi um dos primeiros entusiastas da obra do florentino, e, reconhecendo o altíssimo nível artístico do poema, conferiu-lhe mais um título: *Divina*.

Sem dúvida a mais profunda das obras medievais foi a Divina Comédia de Dante Alighieri (1265-1321). [...]. Na forma, a obra pode ser considerada como um drama das lutas, tentações e redenção final da alma. Mas é, naturalmente, muito mais do que isso, pois inclui um repositório completo da cultura medieval, uma síntese magnífica da filosofia escolástica, da ciência, da religião e dos ideais econômicos e éticos da grande época feudal. Seu tema dominante é a salvação da humanidade pela razão e pela graça divina, mas contém, além dessa, muitas outras idéias (*sic*). O universo é concebido como um mundo finito cujo centro é a terra e no qual tudo existe para o bem do homem. [...]. Dante era, sob muitos aspectos, um humanista. Experimentava o mais vivo prazer com o convívio dos autores clássicos; quase adorava Aristóteles, Sêneca e Virgílio. Preferiu Virgílio a qualquer teólogo cristão para personificar a filosofia e deu a outros pagãos ilustres um lugar muito confortável no purgatório. Por outro lado, não hesitou em colocar no inferno vários papas eminentes. Pelo seu poder de imaginação e pelo calor e vigor do seu estilo, merece Dante ser classificado como um dos maiores poetas de todos os tempos, [...] ele assume especial importância pelo quadro completo que nos oferece da mentalidade dos fins da Idade Média. (BURNS, 1971, p. 385).

A peregrinação do Dante personagem entre os abismos infernais e sua ascensão ao Paraíso, assim como o tão esperado encontro com *Beatrice* compõem a *Divina Comédia*, obra que registra o espírito cristão da Idade Média e converte em alegoria a vida humana. O poeta florentino manifestou sua riqueza intelectual e cultural, além de documentar, intencionalmente ou não, a tradição popular do período medieval. Ele estava inserido no momento de transição da era anterior à Idade Moderna e certamente vivenciou o início dessa mudança que teve seu ápice no Romantismo do século XIX e perdurou até às vanguardas do século XX (PAZ, 1984).

O Romantismo, que contrariou os modelos clássicos, privilegiou a perspectiva individualista e reconheceu o valor do imaginário local e da visão contemporânea acerca do mundo, concedeu lugar de destaque ao cientificismo e aos conceitos filosóficos, nem que fosse somente para negar esses princípios, e sendo assim o primeiro movimento estético que trazia em si a essência da Idade Moderna. No entanto, foi somente no Renascimento que as

questões relacionadas ao individualismo adquiriram relevância para a crítica, e segundo Watt (1997, p. 236), “[...] em decorrência do Renascimento e da Reforma, a primazia do indivíduo sobre o coletivo tornou-se característica definidora da moderna sociedade ocidental em seu conjunto.”

A idéia (*sic*) medieval de que cabia à religião e à moral conter o indivíduo no seu lugar hierárquico, aquele que lhe foi reservado pela sociedade, era frontalmente contrária à ideologia da moderna sociedade individualista, com seu pressuposto de que cada indivíduo deveria ter igual oportunidade. (WATT, 1997, p. 48).

Entre os séculos XIX e XX, diversos escritores brasileiros seguiram a estética literária europeia, ao mesmo tempo em que defendiam a formação do caráter e da identidade nacional do país que necessitava de uma base cultural própria. Um escritor que transitou entre o Romantismo e o movimento literário que viria a seguir no Brasil, o Realismo, foi Machado de Assis, que “[...] aos cinquenta anos era considerado o maior escritor do país, objeto de uma reverência e admiração gerais, que nenhum outro romancista ou poeta brasileiro conheceu em vida, antes e depois dele.” (CANDIDO, 2004, p. 16). A progressão de sua obra acontece durante esses dois períodos da literatura e da história social e política do país. Mas, como afirma Fischer (2008, p.12),

Machado havia vivido a subida da maré realista bem quando ele próprio amadurecia, nos anos 1870 e 80; [...] ele, que viu o sucesso de um romance realista/naturalista estrito como *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, discutiu o realismo filosoficamente, viu que tinha problemas que não lhe interessavam e foi adiante, em busca de seu caminho.

2.2 O DIÁLOGO DE MACHADO DE ASSIS COM A DIVINA COMÉDIA

Joaquim Maria Machado de Assis nasceu em 1839, iniciou a carreira de escritor em 1855 e continuou produzindo e publicando textos (poesia, romances, contos, crítica literária, crônicas de jornal, etc.) até 1908, ano de sua morte. Segundo Prevedello (2011), Machado de Assis selecionou e adaptou diversos fragmentos de textos que fazem parte da tradição literária ocidental, em especial, da *Divina Comédia*, e inseriu-os na trama de alguns dos seus enredos. Essa prática estilística do autor, confirmada através dos vários estudos feitos acerca dos guias dantescos nas produções machadianas, consistia em transformar suas fontes literárias da tradição cultural e artística do Ocidente em elementos de sua ficção, e a maioria dessas

citações e alusões desempenham um papel significativo em suas obras. Analisar essas referências “[...] requer uma parada analítica e ao cabo uma interpretação mais ampla, guardados os limites impostos pela situação de cada uma na obra do brasileiro. [...]. E aí o estudioso das fontes tem de se haver com a fortuna crítica machadiana para dar cabo dessa tarefa.” (MORAES, 2008, p. 128).

O escritor conheceu o italiano na adolescência e frequentava concertos de ópera nesse idioma no Rio de Janeiro, mas não se sabe como ele aprendeu a língua. No entanto, “[...] descobriu-se que, em 1859, aos vinte anos, ele havia traduzido uma ópera italiana para o português. A leitura de Dante parece ser bem posterior a essa data.” (MASSA, 2015, p. 142).

É somente a partir de 1873 que as citações e alusões começam a parecer com frequência em todos os gêneros produzidos por Machado de Assis, especificamente, citações da *Divina Comédia*. Ao todo, são:

[...] 23 citações da Comédia e uma de Vita nuova – esta aliás, a primeira, datada de 16 de abril de 1864 –, 19 do Inferno e 4 do Purgatório. [...] acrescentamos mais uma, do canto VI do Purgatório, epígrafe do poema “Niâni”, escrito também em 1873, publicado nas Americanas. Assim, podemos contar 5 citações do Purgatório, aumentando para 24 o número de citações diretas da Comédia, e para 25 de toda obra de Dante. (MORAES, 2007, p. 9).

Esse é um dos muitos aspectos que distinguem Machado de Assis e lhe concedem local de destaque entre os escritores nacionais: além de ter adaptado a linguagem tradicional para expor as situações e os temas referentes ao homem, o escritor incorporou em suas obras as leituras de diversos clássicos e de diferentes literaturas (italiana, francesa, portuguesa, inglesa, espanhola, alemã, entre outras), e esse constante contato com a literatura universal pode desvendar o motivo dele ser “o campeão das citações na literatura brasileira [...]” (MATIAS, 2007, p. 36).

Dessa forma, constata-se o interesse que Machado tinha pela *Divina Comédia* e a importância que o poema italiano adquiriu na vida e nas produções machadianas ao tornar a obra dantesca uma de suas fontes artísticas mais significativas, e por realizar uma leitura pessoal que se efetiva na presença concreta da *Commedia* em muitas de suas narrativas. Segundo Massa (2015, p. 144), “[...] nenhum outro escritor brasileiro manteve tal contato direto, ao menos, não neste grau [...]”, com a obra de Dante. No entanto, quais motivos estabelecem uma possível ligação entre esses dois escritores e conecta-os a partir de suas respectivas produções literárias?

Dante e Machado, cada um a seu tempo e modo, foram os responsáveis por representar os dilemas da sociedade na época em que viveram e conseguiram produzir obras extraordinárias. Diferentes em muitos níveis, são análogos na perspectiva de que ambos documentaram o espírito e a essência de específicos momentos e espaços da história da sociedade Ocidental.

Assim como o poeta florentino, Machado de Assis também dialogou com narrativas religiosas em suas produções literárias, e o Diabo, sem dúvidas, foi um personagem de destaque nas páginas de alguns de seus contos e romances.

Não faltam exemplos de como as parábolas, imagens, motivos da Bíblia são usados nos grandes e pequenos escritos da literatura ocidental. Em todos eles, há uma tentativa de recontar a história a partir de novas vivências ou questioná-las a partir de novos valores. De qualquer forma, porém, a Bíblia fornece instrumentos e base para muitas criações literárias. (MAGALHÃES, 2000, p. 101).

A Igreja do Diabo é um dos textos em que Machado faz referência ao mito satânico e aos traços da entidade contidos na *Bíblia*, além de dialogar com célebres obras literárias que também concedem lugar de destaque a Satã. O conto, publicado em 1884 no livro *Histórias sem Data*, nos apresenta ao Diabo que, desafiando mais uma vez seu criador, quer criar sua própria igreja para mostrar que o ser humano é, na verdade, propenso ao mal tanto quanto é inclinado ao bem.

No livro *Teoria do Conto*, Nádia Gotlib (1985, p. 34) explica que a composição desse gênero “[...] é produto de um extremo domínio do autor sobre os seus materiais narrativos. O conto, como toda obra literária, é produto de um trabalho consciente, que se faz por etapas, em função desta intenção [...]. Tudo provém de minucioso cálculo”. Para Fischer (2008, p. 147), apesar de seus romances sensacionais e suas crônicas sublimes, o conto foi a “arena de eleição íntima” de Machado. O ensaísta ainda cita Meyer para reforçar sua afirmação:

Bem sei que Machado conseguiu compor mais de um bom romance, mas, ainda sob a magia do melhor de seus romances, de vez em quando o leitor acorda, para sentir que ele é, sobretudo, um analista empenhado em extrair do “mínimo e escondido” a essência psicológica, o episódio mais importante para a continuidade do trecho romanesco. Por isso mesmo, achou seu limite ideal de expressão no conto, em que só Tchekov pode emparelhar com ele. (MEYER, 1965 *apud* FISCHER, 2008, p. 59).

A literatura machadiana apresenta os conflitos da mente humana e as aflições do indivíduo diante do olhar filosófico do autor, olhar este que surge a partir da filosofia pós-romântica e auxilia-o na criação de seus *contos-teorias* de qualidade elevada. Esse grupo dos *contos-teorias* inclui *O alienista*, *Teoria do medalhão*, *O segredo do bonzo*, *A sereníssima*

República, O espelho, Conto alexandrino, e o conto selecionado para análise nessa pesquisa, *A Igreja do Diabo*.

O tom que penetra esses contos-teorias não é, rigorosamente, o sarcasmo do satírico, nem a indignação, a ira santa do moralista, nem a impaciência do utópico. Diria, mais bem, que é a amargura de quem observa a força de uma necessidade objetiva que une a alma mutável e débil de cada homem ao corpo, uno, sólido e ostensivo, da Instituição. Estamos num campo claramente sociológico de indagação. O sujeito histórico daquela circunstância e, de outra parte, as instituições sociais, localizando a novidade do conto machadiano na formulação literária das mediações entre um e outras, segundo uma visada amarga e crítica. (FISCHER, 2008, p. 63).

Gomes (1970) fala sobre os contos de Machado de Assis e a conexão existente entre eles, as escrituras sagradas e entre a *Divina Comédia*, sugerindo dividir os contos machadianos em duas vertentes. Segundo o ensaísta, na primeira

[...] sobressai a técnica dramática e noutra a poesia preside geralmente à concepção e desenvolvimentos da história. Essa última direção favoreceu obviamente a técnica avançada de um relativismo psicológico, no qual o enfoque é sempre subjetivo. [...]. Em todas essas admiráveis narrativas, porém, o tema desenvolvido se enriquece daquela fina "cor poética" que Machado de Assis tinha em vista e de que só ele conheceu o segredo em nosso país. (GOMES, 1970, p. 21).

O conto selecionado para análise retrata, a partir de um véis alegórico, a tensão existente entre Deus e o Diabo, a luta entre bem e mal, temática esta que faz parte do grupo das “[...] coisas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia [...].” (ASSIS, 1884, p. 2). A ironia, também presente em outros contos do autor, faz parte dessa narrativa que fala sobre o Diabo e seu desejo de fundar sua própria igreja. E o anjo rebelde concebido por Machado de Assis no conto é um personagem com voz, com uma retórica afiada e que desperta na mente do leitor um figura satânica com conduta e contornos quase humanos.

E, assim, elaboramos as seguintes questões: a figura do Diabo, presente no Inferno de Dante e no conto machadiano são, de algum modo, semelhantes? Machado de Assis que, sem dúvidas, foi leitor de Dante, retoma aspectos do Diabo dantesco? Buscando visualizar cada imagem a partir de suas singularidades e identificar as possíveis aproximações existentes nas representações de Satã no conto *A Igreja do Diabo* e no canto XXXIV do primeiro livro da *Divina Comédia*, iniciamos a análise comparativa entre o Diabo dantesco e o Diabo machadiano nas narrativas selecionadas.

3 DE IMPERADOR DO REINO INVERTIDO A CRIADOR DO MUNDO ÀS AVESSAS

3.1 O DIABO CONFINADO NA DIVINA COMÉDIA

Acerca dos estudos teóricos da obra de Dante, dois caminhos de interpretação são estabelecidos por diversos estudiosos: considerar a *Comédia* como um livro profético, que desempenha autoridade semelhante ao da *Bíblia*, além de lhe conferir status de revelação divina; compreender o poema a partir de seu caráter ficcional, de seus aspectos estéticos e imaginativos e de sua aproximação à autoridade das escrituras sagradas (BARROS, 2009). Assim, partimos desta última concepção para realizar a análise da figura demoníaca presente no canto XXXIV da *Divina Comédia*.

Dando início à caminhada, Dante e Virgílio adentram nos ambientes do Inferno, indo do primeiro até o nono círculo. Em cada um, encontram aqueles que sofrem os tormentos e punições pelos pecados cometidos em vida. Segundo Rocha (1999), Dante tomou como base a *Ética de Aristóteles* para elaborar a justiça infernal e os castigos retratados no poema, ordenando-os em três categorias: malícia, incontinência e bestialidade.

No último canto do Inferno, o peregrino e seu guia encontram-se no gélido lago Cócito, localizado no nono círculo, até que percebem algo que se assemelha a um gigantesco moinho com pás movidas por fortes rajadas de vento.

“Vexilla regis prodeunt inferni
Contra nós; pra diante dos olhos tende
Disse o Mestre, se a vista já discerne”.

Como quando no ar névoa se estende,
Ou ao nosso hemisfério a noite desce,
Um moinho distante a atenção prende. (ALIGHIERI, 2017, p. 171).

O texto atribui essa primeira fala a Virgílio, porém, a expressão que inicia o canto XXXIV, *“Vexilla regis prodeunt inferni”*, é na verdade paródia de um hino, em honra de Cristo, escrito pelo poeta e bispo latino Venâncio Fortunato (530-609). O hino cristão *“Vexilla regis prodeunt”* (*“Do Rei avançam os estandartes”*) é reescrito por Dante e proferido por um pagão. Assim, o texto religioso é reconfigurado e inserido no contexto profano, e essa parte inicial do canto estabelece um contraste entre Jesus e Lúcifer sem precisar citá-los diretamente (CERVIGNI, 1988).

Segundo a geografia dantesca, o último arco infernal está localizado no centro da Terra e é dividido em quatro partes: *Caína*, *Antenora*, *Ptoloméia* e *Judeca*. A figura central de nossa análise encontra-se nesse último local do Inferno: o círculo daqueles que traíram seus senhores e benfeitores.

Os viajantes, nesse momento, estão no *frio núcleo da terra*. A iconografia convencional do Inferno aparece com moderação no poema. Dante é original ao elaborar o ambiente associado ao gelo, distanciando-se do reino de fogo e enxofre. Aqui, o centro da terra não é constituído de lava vulcânica, mas da frieza da morte, e “este frio glacial é a ausência do amor, da calidez e da vida. O Inferno, em última análise, é a ausência do bem [...]” (BAROLINI, 2018, p. 2).

Assim como no canto XXXI, no qual os dois viajantes encontram os monstruosos gigantes, as figuras adquirem clareza somente quando o peregrino aproxima-se delas. E quando já estão pertos o bastante, Virgílio apresenta “a criatura que foi de todas a mais bela”.

Se afastando de mim, disse: “Detém-te!
Eis Satanás! Eis o lugar horrendo
Em que deves te armar de esforço ingente!”³ (ALIGHIERI, 2017, p. 171).

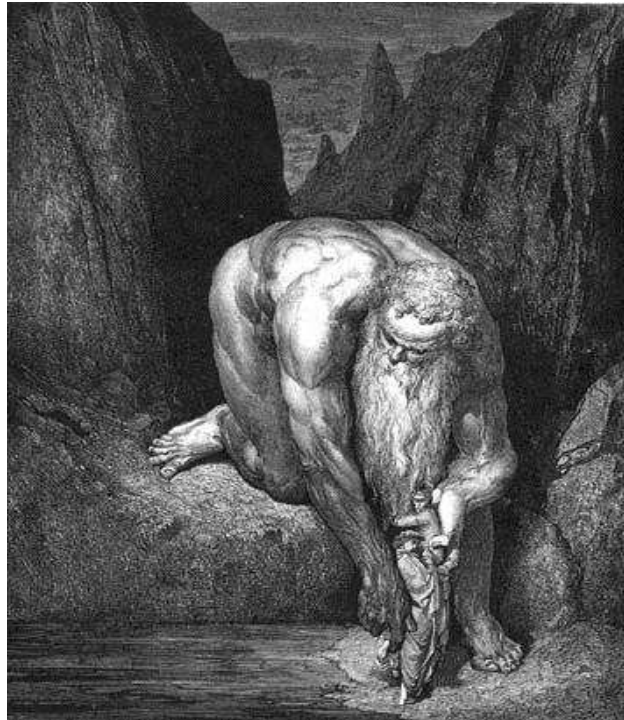
Segundo Forsyth (2003), dentre as diversas explicações elaboradas para justificar a escolha de Dante pelo termo *Dite* (igualmente nomeado de *Lúcifer* e *Belzebu*, mas em momentos menos emblemáticos da narrativa), podemos citar duas: a imagem do Inferno contém mais elementos da tradição Romana do que da tradição Cristã, pelo menos em aspectos físicos, por isso as implicações alegóricas estendem-se a partir da própria obra que já une um nome de origem romana com a figura diabólica do Cristianismo. Já o segundo motivo requer a leitura da *Commedia* em seu idioma original, para que seja possível perceber o jogo de palavras entre *Dite* e *Dio* – *Dis* e Deus – “[...] um trocadilho muito mais abrangente do que o sugerido pelo equivalente Latim, onde *Dis* é um dos deuses, não o oponente do próprio Deus.” (FORSYTH, 2003, p. 234).

Os gigantes são evocados para ilustrar a insignificância física deles se comparados ao imperador do doloroso reino: “*A um gigante igualar eu poderia;/ Se um gigante a um seu braço eu comparava!*” (Inf. XXXIV-30.31). Além disso, esses monstros também distinguem-se de Lúcifer por possuírem capacidade de cognição. Anteu, personagem mitológico que aparece no canto XXXI, ajuda os viajantes na descida ao nono círculo, e como bem explica

³ No original italiano: “d’innanzi mi si tolse e fê restarmi, / “Ecco Dite”, dicendo, “ed ecco il loco / ove convien che di fortezza t’armi.”

Virgílio: “*Stá solto, fala e nos demora perto/ Há de ao fundo levar-nos de bom grado.*” (Inf. XXXIV-101. 102). Essa liberdade de movimentação do gigante, e de outras criaturas descritas por Dante, é primorosamente ilustrada por Gustave Doré no século XIX. Essa ilustração (Figura 3), em especial, nos ajuda a visualizar mentalmente o Diabo caracterizado pela imobilidade nas páginas do poema através da lógica de *medição*, como veremos mais adiante.

Figura 3 - Anteu ajuda Dante e Virgílio na descida ao nono círculo (Lago Cócito)



Fonte: <http://twixar.me/p9G3>

A figura de Lúcifer é monstruosa, com uma construção física bestial, e a imagem do anjo que antes possuía belas asas e atributos angelicais serve apenas para evidenciar ainda mais o grotesco e a brutalidade do Diabo dantesco. Ele possui três pares de asas pretas, em oposição aos Serafins com suas asas brancas e que habitam o Paraíso. Segundo Link (1998), a relação entre as asas de morcego com a figura do Diabo não surgiu a partir de Dante, e uma das inspirações do poeta nesse aspecto podem ter sido as pinturas das igrejas medievais, em especial, um afresco feito por Giotto (Figura 4) que retrata São Francisco expulsando demônios na cidade de Arezzo (imagem completa no ANEXO C).

Figura 4 - *La Cacciata dei Diavoli da Arezzo* – 1296 – Basílica de São Francisco de Assis – Assis



Fonte: <http://twixar.me/t9G3>

Delineando os aspectos físicos da criatura no poema, Dante constrói um Lúcifer com três faces, e os três pares de asas sopram o vento que congela o lago Cócito. No sentido espiritual, o Diabo é a antítese da Santíssima Trindade: enquanto o sopro de Deus é cálido e inspira amor, Lúcifer produz um vento congelante que inspira o ódio e a morte. Para Barolini (2018), a cabeça com três rostos ecoa o Deus que é único e múltiplo simultaneamente, que une Pai, Filho e Espírito Santo.

Ainda seguindo a ideia de que o Diabo na *Commedia* seria a antítese da Santíssima Trindade, diversos estudiosos da obra dantesca associam os três rostos satânicos ao ódio, ignorância e impotência (contrários ao poder, sabedoria e amor manifestados pela tríade sagrada): a face de cor avermelhada representaria a fúria e a raiva, em oposição ao amor do Espírito Santo; a face que mescla branco e amarelo seria a representação da brutalidade e da insipiência, contrárias à sabedoria do Filho; e a face negra simbolizaria a fraqueza e a imobilidade do próprio Satã, em oposição ao poder supremo e onipresença de Deus. As características desta última face são descritas através de uma analogia, comparando-a com a cor do “[...] povo do Sudão, a terra situada abaixo do Egito, onde está localizado o vale do Nilo.” (BRUCKMAN, 2011, p. 693).

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

Das outras cada qual, da Pádua escura
Surdindo, às mais ajunta-se e se ajeita

Sobre o crânio da infanda criatura.

Entre amarela e branca era a direita;
A cor a esquerda tem que enluta a gente
Do Nilo às margens a viver afeita. (ALIGHIERI, 2017, p. 172).

No poema, Lúcifer é “a criatura bela ao ser formada” (Inf. XXXIV-18). A ênfase está na referência aos atributos celestiais e na beleza que essa criatura possuía mas que foram perdidos para todo o sempre. Para explicar isso, o argumento de Dante fundamenta-se na ideia de *medição*. Iniciando no grau original da beleza da criatura, o discurso do poeta parte do físico para o moral, finalizando no metafísico. Se um ser criado tão belo consegue rebelar-se contra seu próprio benfeitor, e poderia trair seu criador apesar do lugar importante que antes lhe fora concedido, então qualquer tipo de traição, entre os seres celestiais e entre a humanidade, pode ser praticado. Assim, o peso do crime cometido por Lúcifer, o mais grave de todos os crimes, permanece incomparável com qualquer um que os humanos possam conceber.

A beleza irremediavelmente perdida de Lúcifer - e a quantidade daquela beleza perdida - fornece a medida pela qual podemos interpretar sua feiura atual. E sua feiura, quantificada e interpretada como o inverso exato de sua beleza perdida, fornece um compasso moral. Pois se uma criatura tão bonita pode se virar orgulhosamente contra seu criador (verso 35), então - aqui o pensamento de Dante segue passos precisos - nós podemos entender como toda tristeza poderia resultar de sua ação [...]. (BAROLINI, 2018, p. 3, tradução nossa).

O esplendor e a grandeza do que Lúcifer antes *foi* (o portador da luz, o maior e mais belo dos seres criados), serve apenas como contraposição à sua monstruosidade e ao que ele *é* agora. A feiura descrita por Dante, junto com a lógica de medição que sustenta esse trecho, desperta em nossa mente as imagens do quão belo o Diabo era antes da queda, já que essa perfeição celestial é proporcional ao seu atual estado grotesco e bestial. Nesse contexto, a queda de Satã na terra seria uma consequência de sua traição a Deus, além de ser a origem do mal, já que os problemas e infortúnios que afligem o mundo provêm dele.

As características físicas de Lúcifer, narradas com grande precisão, evidenciam as cores de suas três faces, a maneira como unem-se em uma única cabeça e suas asas desprovidas de plumagem. Dos seis olhos, derrama copiosamente lágrimas de melancolia “[...] em memória de sua glória perdida e de sua ira imponente. Elas se misturam com o que está saindo pelas três bocas de Satanás: saliva, baba e sangue.” (BRUCKMAN, 2011, p. 694). O constante mastigar da criatura, um dos poucos indícios de movimento da figura satânica no poema, dá-se pelo fato de que, em cada uma das bocas, Satanás castiga um traidor.

“O que esperneia em dor mais cruciante”
 O Mestre disse: “É Judo Iscariote:
 Prende a cabeça a boca devorante.

“Dos dois, que estão pendendo, coube em dote
 A negra face Bruto: sem gemido
 Se estorce da dentuça a cada bote.

“O outro é Cassio, de membros bem fornido.
 Aqui já tudo havemos conhecido”.
 Do Mestre o colo enlaço por seu mando. (ALIGHIERI, 2017, p. 173).

Na do meio está *Judas*, preso pela cabeça e somente parte do dorso e pés estão do lado de fora. Nas outras duas bocas estão *Brutus* e *Cassius*, presos pelas pernas. O primeiro traiu as duas maiores autoridades supremas e divinas (Jesus, redentor da humanidade e manifestação de Deus na terra); os outros dois conspiraram contra César (a personificação da autoridade imperial). Isto porque, na visão de Dante, “[...] cada tipo de autoridade, papal e imperial, é igualmente necessária aos olhos de Deus, para o verdadeiro bem da sociedade humana. Juntos, eles representam os benfeitores supremos da humanidade [...]” (BRUCKMAN, 2011, p. 695). Por isso, aqueles que traíram uma dessas autoridades são considerados os maiores pecadores, condenados às punições mais graves. E ironicamente, o posto de executor da Justiça Divina nesse círculo é concedido ao Diabo, aquele que rebelou-se contra seu mestre.

[...] a função de Virgílio em nomear Lúcifer e os três traidores carrega a mais poderosa anulação dos nomes. Como característica mais peculiar do múltiplo *nominatio* ocorrendo no Inferno 34, o portador nunca pronuncia seu próprio nome nem reconhece que ele foi identificado pelo nome. [...] ele não tem poder sobre ele: não pode pronunciar-lo nem reagir de qualquer maneira. (CERVIGNI, 1988, p. 1, grifo do autor, tradução nossa).

Assim, a figura do Diabo revela-se diante do peregrino: preso até a cintura no gelo, confinado naquele espaço destinado somente aos traidores e marcado por movimentos mecânicos. Virgílio e Dante depararam-se com demônios antes de chegar ao último círculo do Inferno, e essas criaturas falavam, movimentavam-se e possuíam capacidade cognitiva. Ao contrário de Lúcifer que, exceto pelo bater de asas e pelo mastigar das três bocas, está completamente imobilizado.

Dante pretendeu apresentar Lúcifer vazio, tolo, e desprezível, um contraste fútil para a energia de Deus. Dante viu o mal como negação e teria pensado o Diabo de Milton muito mais ativo e efetivo. A ausência formal de Lúcifer de grandes áreas da Comédia e do próprio Inferno indica o acorde de Dante com a teologia escolástica, limitando o papel do Diabo. (RUSSEL, 2003, p. 217).

Não é nossa intenção adentrar no campo teológico e filosófico das controvérsias e discussões acerca da criação e da origem do mal, mas como o tema harmoniza com nossa temática literária, e segundo Barolini (2018), a *Divina Comédia* legitima os argumentos de Santo Agostinho e de São Tomás de Aquino, faremos uma breve apresentação desses dois expoentes da filosofia escolástica.

São Tomás de Aquino (1224/25–1274) foi um dos célebres intelectuais da cultura filosófica e teológica do Ocidente. Seus questionamentos eram conduzidos pela doutrina cristã e pelos pensadores anteriores a ele, ecoando as teses do próprio Agostinho de Hipona (354–430), que entendia o mal como privação do bem, e não como uma substância. As reflexões de São Tomás de Aquino sobre o mal partem dessa afirmação agostiniana, de que somente o bem possui substância, enquanto o mal é caracterizado pela inexistência de substância (um *não-ser*). Tomás de Aquino sempre apresentou a questão do mal através de comparações com a bondade divina, dessa forma, a explicação para o mal parte da perspectiva tomásica de subordinação ao bem (AZEVEDO JUNIOR, 2007).

Logo, além de concordar com a ideia agostiniana do mal, o Lúcifer dantesco também converge com a tese elaborada por São Tomás de Aquino, já que a criatura é caracterizada por tudo aquilo que *não é*. Na *Divina Comédia*, encontramos no Diabo

[...] a ideia agostiniana de que o mal é a perversão, a distorção, a antítese do bem. Dante dá forma ao anti-Maniqueísmo de Agostinho, à ideia de que não existe um princípio transcendente do mal. A apresentação de Lúcifer é, portanto, uma tentativa de mostrar que o mal simplesmente não é bondade. Ou melhor, o mal é o não-bom. Portanto, todos os atributos de Lúcifer são a negação dos atributos divinos [...]. (BAROLINI, 2018, p. 2, tradução nossa).

Então, se o mal está subordinado ao bem, talvez isso também explique o porquê da queda do Diabo ter dado origem ao ambiente encarregado de preencher novamente as almas esvaziadas pelo pecado. Assim, o Purgatório dantesco é construído seguindo essa mesma lógica.

Segundo Barolini (2018), é a partir do conceito de “*morte animada*” que o Diabo dantesco pode ser compreendido. Lúcifer é uma criatura gigantesca e imponente que castiga os três maiores pecadores da humanidade mas que, em última instância, é inanimada. Mastiga, mas não fala nada, e essa ausência de linguagem evidencia a falta do lampejo de cognição. O Diabo é “*inanimado*”, literalmente sem alma. A *Bíblia* diz que Jesus é o *Verbo*, a *Palavra de*

Deus (Jo. 1,14)⁴, e muitas vezes, diante do sofrimento, optava pelo silêncio (Is. 53,7)⁵. Nesse sentido, a figura satânica dantesca parodia esses dois aspectos de Cristo e nega duplamente a retórica divina (a palavra sagrada e o silêncio que também transmite alguma mensagem).

O corpo de Lúcifer é usado como escada pelos viajantes e este não demonstra nenhuma hostilidade. Virgílio e Dante seguram-se nos pelos ao longo da criatura e escalam até alcançarem a altura do caminho que leva-os ao Purgatório: “*Segura-te! Por tais degraus alados*”/ *Lasso Virgílio já disse anelante,/ “Deste império do mal serás tirado”*. (Inf. XXXIV - 82. 84). Nesse momento, os viajantes cruzam o centro de gravidade da Terra⁶ e vivenciam a inversão física e moral: eles, que antes estavam de ponta-cabeça, retornam à posição correta. O Inferno, na perspectiva do Paraíso ou do Purgatório, está invertido fisicamente, e nesse ambiente privado da esperança divina, os princípios também estão às avessas.

De uma rocha então sai por fresta hiante;
Sobre a borda me assenta cauteloso;
Depois a mim se acerca vigilante.

Olhos alcei julgando curioso
Ver Lúcifer, qual de antes o deixara;
De pernas para o ar vi-o em pouso!

Do que enleio a minha alma se tomara,
Deixo ao vulgo pensar pouco instruído,
Que o ponto não compreende, em que eu passara. (ALIGHIERI, 2017, p. 173).

A transição reorienta os viajantes: as pernas de Lúcifer, que Dante pensara ter visto estenderem-se abaixo dele e em direção ao Inferno, estão agora viradas para cima. O corpo satânico é o veículo no qual os dois peregrinos realizam a travessia, deixando para trás o reino invertido e retornando ao mundo de luz e estrelas. Dessa maneira, a ponte entre os dois reinos é a parte inferior do corpo satânico, e segundo Bakhtin (2013, p. 325),

A orientação para baixo é própria [...] do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora.

⁴ “A Palavra se tornou um ser humano e morou entre nós, cheia de amor e de verdade. E nós vimos a revelação da natureza divina, natureza que ele recebeu como Filho único do Pai.” (BÍBLIA, 2012, p. 1496).

⁵ “Ele foi maltratado, mas aguentou tudo humildemente e não disse uma só palavra. Ficou calado como um cordeiro que vai ser morto, como uma ovelha quando cortam a sua lã.” (BÍBLIA, 2012, p. 1033)

⁶ Cientistas medievais acreditavam, erroneamente, que o ponto de máxima gravidade localizava-se no centro da Terra.

Para Barolini (2018), a figura do Diabo na *Divina Comédia*, um ser externamente “animado” e internamente “inanimado”, pode ser resultado de reflexões iniciadas pelo poeta em *Vida Nova* (1295): segundo Dante, os poetas são capazes de fazer esses “seres inanimados” falarem.

Se vemos, pois, que os poetas falaram às coisas inanimadas como se estas tivessem sentido e razão, e as fizeram falar entre si (e não apenas coisas verdadeiras, mas também coisas falsas disseram, pois que de coisas inexistentes falam do modo por que se referem muitos acidentes como se fossem substâncias e homens): justo é que o rimador faça o mesmo e não sem qualquer inteligibilidade, antes com a que permita uma explicação em prosa. (ALIGHIERI, 1993, p. 61-62).

Essa lógica dantesca nos faz pensar nas diversas imagens de Satã presentes na literatura Ocidental, nas quais a entidade, por vezes, assume caráter de personagem ficcional e ganha voz e traços quase humanos, como no conto *A Igreja do Diabo*. Dessa forma, buscando identificar o que Machado de Assis, leitor de Dante, possivelmente retomou dessa figura diabólica dantesca, iniciamos a análise do conto selecionado.

3.2 O DIABO ENTRE INFERNO, CÉU E TERRA NO CONTO DE MACHADO DE ASSIS

A partir do título do conto, “*A Igreja do Diabo*”, é possível perceber a ordem de inversão presente ao longo de toda a narrativa. Os termos *igreja* e *diabo* causam o estranhamento inicial, reforçados logo de cara pelo personagem central da narrativa: ele é, de fato, a figura que infringe as leis celestiais, e apoiando-se em seu discurso transgressor, busca estabelecer uma nova ordem universal através de sua igreja.

Este tipo de imagem faz nascer o riso carnavalesco, ambivalente e fecundo. E, intimamente ligada ao riso, está a paródia. Todo objeto tem sua paródia. Daí os pares carnavalescos de todo tipo, parodiando-se mutuamente, formando um sistema de espelhos deformantes. O tempo carnavalesco não é trágico, nem épico, nem histórico. Com suas próprias leis, ele engloba uma quantidade infinita de mudanças radicais e de metamorfoses. (SCHMIDT; SILVA, 1979, p. 53).

No capítulo I, o narrador concede à narrativa natureza mítica ao atribuir como fonte “um velho manuscrito beneditino”, e nos apresenta a “ideia mirífica” do anjo rebelde:

Conta um velho manuscrito beneditino que o Diabo, em certo dia, teve a ideia de fundar uma igreja. Embora os seus lucros fossem contínuos e grandes, sentia-se humilhado com o papel avulso que exercia desde séculos, sem organização, sem regras, sem cânones, sem ritual, sem nada. Vivia, por assim dizer, dos

remanescentes divinos, dos descuidos e obséquios humanos. Nada fixo, nada regular. Por que não teria ele a sua igreja? Uma igreja do Diabo era o meio eficaz de combater as outras religiões, e destruí-las de uma vez. (ASSIS, 2007, p. 136).

Dessa forma, o domínio do Diabo na terra é originalmente desordenado, e baseando-se nessa desvantagem em relação ao reino de Deus, deseja edificar seu reino supremo entre os humanos.

Assim como o Diabo da *Divina Comédia*, a figura no conto de Machado de Assis incorpora o espírito de negação. Mas, enquanto o Diabo dantesco está imóvel, sem voz e nega a partir de seus atributos físicos, o Diabo machadiano é um hábil orador e nega através de seu discurso transgressor. O objetivo seria fundar sua igreja e combater as demais religiões, opondo-se a Deus. No entanto, ao mesmo tempo que manifesta resistência aos preceitos divinos, estrutura seu templo e sua doutrina seguindo a mesma configuração do sistema eclesiástico. A imitação da Igreja de Cristo faz surgir o tom paródico no conto e, listando comicamente os costumes religiosos, estabelece o clima de oposição predominante na narrativa: as antigas leis são distorcidas e dão origem ao novo código.

— Vá, pois, uma igreja, concluiu ele. Escritura contra Escritura, breviário contra breviário. Terei a minha missa, com vinho e pão à farta, as minhas prédicas, bulas, novenas e todo o demais aparelho eclesiástico. O meu credo será o núcleo universal dos espíritos, a minha igreja uma tenda de Abraão. E depois, enquanto as outras religiões se combatem e se dividem, a minha igreja será única; não acharei diante de mim, nem Maomé, nem Lutero. Há muitos modos de afirmar; há só um de negar tudo. (ASSIS, 2007, p. 136).

Segundo Bakhtin (2013), o universo da paródia está intrinsecamente ligado ao conceito de carnavalização, já que considera o carnaval como nível máximo de mudança no sistema cultural. A carnavalização é composta por quatro categorias que atuam em conjunto: *inversão, excentricidade, familiarização e profanação*. Nesse sentido, o conto machadiano empreende o processo de carnavalização a partir da desconstrução e da inversão do discurso religioso. Retomando o sagrado através da paródia, a narrativa reúne diferentes vozes na figura diabólica que nega qualquer ordem estabelecida e busca criar um sistema que rebaixa o sublime e confere ao profano caráter elevado.

Ao contrário de Dante, Machado não elabora uma descrição física detalhada do Diabo. Mas, pelo pouco que é dito sobre a aparência diabólica no conto, é possível visualizar a criatura através de uma imagem imponente, muitas vezes caracterizado por “gestos magníficos”. No entanto, fica evidente que o personagem do conto não estabelece nenhuma ligação com a imagem física satânica presente na *Divina Comédia*.

A estrutura espacial e a importância conferida ao papel do anjo transgressor, que aparece agora como um personagem bufo, são traços característicos que o conto foi indiretamente buscar nos mistérios medievais. A bufonaria satânica se manifesta, no conto, nos gestos teatrais do Diabo, expressos hiperbolicamente pelo texto [...]. (SCHMIDT; SILVA, 1979, p. 65).

Enquanto o Diabo dantesco está confinado no gelo do Inferno, privado da liberdade de movimentação e da capacidade de comunicação, o Diabo machadiano percorre livremente entre todos os ambientes, e vai rápido anunciar sua ideia, “[...] batendo as asas, com tal estrondo que abalou todas as províncias do abismo [...]” (ASSIS, 2007, p. 136). Nesse trecho, Machado de Assis pode ter retomado a iconografia dos círculos infernais da *Divina Comédia* para evocar a imagem das “províncias do abismo”. E possivelmente referindo-se à passagem bíblica da expulsão de Lúcifer do reino celestial, o Diabo aparece com “os olhos acesos de ódio e ásperos de vingança” e parte em direção ao “infinito azul” na intenção não somente de contar a Deus sobre a criação de sua igreja, mas também para desafiá-lo.

O protagonista acredita que o poder de manipulação de Deus seja falacioso e extremamente impotente, daí crer que a força retórica do discurso lhe permitirá impor seus pontos de vista. O Diabo coloca-se como um autêntico gênio que desbaratará quaisquer desideratos e empreendimentos encetados pelo Criador em relação à personalidade humana. Dessa forma, no diálogo entre ambos, adota a postura de sério e cínico, alegando que o inferno está dominado pela desorganização, sem regras, sem normas, sem cânones, sem ritual, fazendo com que o seu reino se encontre em condição de inferioridade perante a organização do reino divino. (DEZAN, 2001, p. 12).

O capítulo II nos apresenta o diálogo entre Deus e o Diabo, numa possível alusão ao texto bíblico que relata o episódio de Cristo sendo tentado pela figura maligna no deserto. Entretanto, Machado de Assis reconfigura e modifica o espaço e o tema da cena já conhecida para incorporá-la nesse novo contexto, além de manter a essência hostil do encontro entre as duas entidades. No conto, o Diabo manifesta o desejo de ser superior a Deus através de um discurso cheio de provocações e assume uma atitude que evidencia sua rebeldia.

Não tarda muito que o céu fique semelhante a uma casa vazia, por causa do preço, que é alto. Vou edificar uma hospedaria barata; em duas palavras, vou fundar uma igreja. Estou cansado da minha desorganização, do meu reinado casual e adventício. É tempo de obter a vitória final e completa. E então vim dizer-vos isto, com lealdade, para que me não acuseis de dissimulação... Boa ideia, não vos parece? (ASSIS, 2007, p. 137).

O Satã machadiano, em seu discurso irônico, certifica-se de destacar que é leal ao Senhor por ter vindo lhe comunicar a intenção de edificar sua “hospedaria barata”. Assim,

exime-se de qualquer punição por seus atos já que tudo é feito sob permissão de seu mestre. Diferente do Diabo dantesco que, estando confinado no gélido lago Cócito, sofre o castigo por razões não explicitadas no texto, mas que por associação, acredita-se que seu pecado também tenha sido traição porque ele é o responsável por punir aqueles que são considerados por Dante os três maiores traidores da humanidade.

Deus pergunta o que o motivou a pensar em fundar uma igreja e o Diabo faz uso da metáfora para justificar sua retórica. Ele fica em êxtase quando percebe a natureza instável e a inclinação ao mal manifestadas pela raça humana, o que lhe faz acreditar ser superior. Ressaltando essa condição dos homens através de seu raciocínio perspicaz e de um discurso satírico e moralista, o Diabo admite qual papel desempenha na ordem sobrenatural: “Senhor, eu sou, como sabeis, o espírito que nega.” (ASSIS, 2007, p. 138). Então ataca as virtudes instituídas na Igreja cristã, que julga serem corrompíveis, e os fiéis que transitam entre “o livro sagrado e o bigode do pecado”.

— Só agora concluí uma observação, começada desde alguns séculos, e é que as virtudes, filhas do céu, são em grande número comparáveis a rainhas, cujo manto de veludo rematasse em franjas de algodão. Ora, eu proponho-me a puxá-las por essa franja, e trazê-las todas para minha igreja; atrás delas virão as de seda pura... (ASSIS, 2007, p. 137).

A imagem metafórica criada pelo Diabo desperta sua convicção em combater as outras religiões e acredita ser possível obter a vitória final. O conflito do conto fundamenta-se nessa descoberta: o “manto de veludo” representa as virtudes celestiais e legítimas, e conectadas a elas, estão as “franjas de algodão”, ou seja, os pecados que maculam a pureza sagrada. Em outras palavras, o homem expõe superficialmente as belas virtudes, revestido nesse manto de veludo, e esconde a predileção ao pecado. Desnudando essa fragilidade das virtudes celestiais e a vulnerabilidade dos homens, o Diabo torna-se uma figura messiânica mascarada pela sagacidade, visando criar um mundo às avessas. E ao colocar-se como governador supremo dessa nova ordem, revela sua postura de anti-herói (DEZAN, 2001).

No capítulo III, a natureza carnavalesca e paródica do conto atinge seu ápice. A partir do título, “A boa nova aos homens”, a linguagem sagrada é imitada pelo Diabo, e com suas pregações na terra, cria um verdadeiro mundo invertido: o que antes era considerado pecado passa a ser virtude. Ele nega os valores morais instituídos por Deus, e simultaneamente, parte da retórica bíblica para validar seus argumentos. Para o Diabo, “[...] as virtudes aceitas deviam ser substituídas por outras, que eram as naturais e legítimas.” (ASSIS, 2007, p. 138).

E para convencer e persuadir as pessoas, elabora um discurso seguindo critérios próprios na intenção de fazê-las amarem o pecado e rejeitar as virtudes divinas.

A soberba, a luxúria, a preguiça foram reabilitadas, e assim também a avareza, que declarou não ser mais do que a mãe da economia, com a diferença que a mãe era robusta, e a filha uma esgalgada. [...]. Pela sua parte o Diabo prometia substituir a vinha do Senhor, expressão metafórica, pela vinha do Diabo, locução direta e verdadeira, pois não faltaria nunca aos seus com o fruto das mais belas cepas do mundo. Quanto à inveja, pregou friamente que era a virtude principal, origem de prosperidades infinitas; virtude preciosa, que chegava a suprir todas as outras, e ao próprio talento. (ASSIS, 2007, p. 139).

Nesse novo sistema, os sete pecados capitais convertem-se em modelos de bem-aventurança, numa possível paródia do Purgatório dantesco. A doutrina proposta pelo Diabo machadiano é decorrência de seu “espírito de negação”, ao mesmo tempo em que apresenta uma estrutura semelhante à doutrina cristã, evidenciando mais um dos aspectos que o personagem maligno tem em comum com os humanos: a contradição.

No Inferno dantesco, aqueles que demonstraram indecisão em vida (ausência da escolha entre bem e mal) são confinados no vestíbulo do reino de Lúcifer, e dessa forma, não fazem parte de nenhum dos três reinos do Além. Essa neutralidade também é condenada pelo Diabo machadiano que, em sua igreja, “[...] aceitava a todos, menos os que não fossem nada.” (ASSIS, 2007, p. 139).

Conquistando fiéis por meio da transgressão da ordem anterior e com “grandes golpes de eloquência” (que evocam em nossa mente imagens de Cristo disseminando o Evangelho, ou até mesmo nos faz lembrar de comícios políticos), o Diabo consegue consolidar sua igreja.

Era assim que falava, a princípio, para excitar o entusiasmo, espertar os indiferentes, congregar, em suma, as multidões ao pé de si. E elas vieram; e logo que vieram, o Diabo passou a definir a doutrina. A doutrina era a que podia ser na boca de um espírito de negação. Isso quanto à substância, porque, acerca da forma, era umas vezes sutil, outras cínica e deslavada. (ASSIS, 2007, p. 138).

Os princípios morais invertidos produzem efeito cômico em conjunto com a astúcia do Diabo ao manifestar suas táticas de pregação. E o próprio personagem demonstra reconhecer que sua linguagem decorre de uma habilidade retórica excepcional, modificando tudo a seu favor e utilizando sua fala como ferramenta de conversão.

Chegou mesmo à demonstração de que a noção de próximo era errada, e citava esta frase de um padre de Nápoles, aquele fino e letrado Galiani, que escrevia a uma das marquesas do antigo regime: “Leve a breca o próximo! Não há próximo!” [...]. E como alguns discípulos achassem que uma tal explicação, por metafísica, escapava à

compreensão das turbas, o Diabo recorreu a um apólogo: — Cem pessoas tomam ações de um banco, para as operações comuns; mas cada acionista não cuida realmente senão nos seus dividendos: é o que acontece aos adúlteros. Este apólogo foi incluído no livro da sabedoria. (ASSIS, 2007, p. 140).

Segundo Bakhtin (2013, p. 101), romper com a norma do discurso e violar a "[...] marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos [...]" integra a narrativa em um gênero carnalizado específico: a sátira menipeia. O conto em análise pertence a esse grupo por apresentar as características citadas anteriormente mas, em especial, por inserir o elemento da auto-paródia, que "[...] constitui uma das causas da excepcional vitalidade desse gênero." (BAKHTIN, 2013, p. 122). Um elemento original da narrativa torna-se o alvo parodiado, e no conto de Machado de Assis, esse procedimento recai sobre o personagem principal, como veremos a seguir.

O primeiro parágrafo do capítulo IV relata o êxito do Diabo em fundar sua igreja, confirmando a natureza frágil das virtudes, que revestiam-se em capas de veludo e acabavam em franjas de algodão, e efetivando o mundo inverso moralmente. Se o conto terminasse aqui, a imagem final do Diabo seria de superioridade a Deus. Mas, logo em seguida, é revelado o momento em que ele nota que "[...] muitos dos seus fiéis, às escondidas, praticavam as antigas virtudes." (ASSIS, 2007, p. 140). Dessa maneira, ocorre a inversão de um mundo já invertido, ou seja, o desfecho do conto é duplamente cômico, além de parodiar a si mesmo. A violação da ordem já transgredida faz com que os valores morais às avessas igualem-se às antigas virtudes: se as "capas de veludo" acabam em "franjas de algodão", as "capas de algodão" rematam em "franjas de seda". O Diabo, "assombrado" ao descobrir que estava sendo traído por seus seguidores, vai em busca de explicações para esse "mal". Depois de confirmar os acontecimentos, parte em direção ao céu para falar com Deus e descobrir o motivo desse "singular fenômeno".

O pasmo não lhe deu tempo de refletir, comparar e concluir do espetáculo presente alguma coisa análoga ao passado. Voou de novo ao céu, trêmulo de raiva, ansioso de conhecer a causa secreta de tão singular fenômeno. Deus ouviu-o com infinita complacência; não o interrompeu, não o repreendeu, não triunfou, sequer, daquela agonia satânica. (ASSIS, 2007, p. 141).

O tom cômico no final da narrativa surge quando nos apresentam "[...] uma coisa, antes respeitada, [...] como algo medíocre e vil, em estado de degradação." (BERGSON, 1987, p. 66). Assim, o Diabo, que se julgava superior a Deus exercendo seu "espírito de negação", é vítima da "eterna contradição" da raça humana que, em sua natureza ambígua, não consegue restringir-se somente ao sumo bem ou ao profundo mal. Ao fundar sua igreja, o

Diabo almejou poder absoluto, ao mesmo tempo em que contestou as virtudes celestiais, ignorando a possibilidade de que os fiéis cristãos atraídos pelo pecado também poderiam ser vulneráveis e inclinados ao bem, simultaneamente. Esse fato é constatado quando Deus satiriza a arte discursiva do Diabo e descontrói a ideia que o fez crer superior.

Pôs os olhos nele, e disse:

— Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana. (ASSIS, 2007, p. 141).

Por essa razão, o ser humano em sua essência incoerente, buscando obstinadamente a plenitude, pode ser considerado o verdadeiro adversário do Diabo nesse conto machadiano, ao mesmo tempo em que ele próprio manifesta traços quase humanos. Machado de Assis reconfigura a imagem demoníaca para expor e questionar esses conflitos da contradição entre o parecer e ser através do discurso irônico do personagem principal. Essa máscara na qual Satã reveste-se e que fica explícita nos diálogos que ele estabelece com Deus, tratando seu mestre de forma cortês, “[...] contrasta com a irreverência e a ousadia de sua atitude. É que o aparato de sua linguagem fica ao nível do parecer, enquanto que sua rebeldia fica ao nível do ser.” (SCHMIDT; SILVA, 1979, p. 56).

Na parte inicial desta pesquisa, vimos que o conceito da entidade maligna, primordialmente abstrata, abre espaço para que, no cenário artístico, sejam desenvolvidas infinitas formas de concebê-la. E a literatura, atuando diretamente nesse campo das representações, retrata Satã como personagem ficcional. Porém, a explicação dessa relação é um tanto quanto complicada: os dois personagens que acabamos de analisar trazem em si a essência da entidade sem uma iconografia, que fundamenta-se apenas por uma vaga noção contida em textos religiosos; ao mesmo tempo em que são representações de natureza ficcional, com características criadas a partir do fazer poético de cada autor. Em outras palavras, através do contraste entre o Diabo dantesco e o Diabo machadiano, é possível perceber *o que* ele representa e *como é* representado.

Para Erich Auerbach (1997b), um dos grandes mestres da literatura comparada, as "formas figurais" presentes na *Divina Comédia* determinam toda a estrutura do poema. Seu estudo acerca dos sentidos de algumas dessas figuras presente na obra (Virgílio, Beatriz, etc.) baseia-se na noção de interpretação figural: duas personagens, sendo que a primeira é *figura* da segunda; e a segunda concede outro sentido à primeira. Ou seja, nessa relação de prefiguração e preenchimento, “[...] o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também

ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro.” (AUERBACH, 1997b, p. 46).

A compreensão do caráter figural da Comédia não se constitui num método universal que nos permite interpretar cada uma de suas passagens controvertidas; mas é possível derivar dele certos princípios de interpretação. Podemos ter certeza de que cada uma das personagens históricas ou míticas existentes no poema deve significar algo intimamente ligado ao que Dante sabia acerca de sua existência histórica ou mítica, e que esta relação é entre preenchimento e figura; (AUERBACH, 1997b, p. 61).

À vista disso, podemos afirmar que o Diabo dantesco é *preenchimento* da *prefiguração* teológica da entidade maligna: retoma uma das características primordiais do anjo caído presente em narrativas religiosas (negação a Deus), ao mesmo tempo em que lhe concede novos aspectos e significados (a complexa descrição física que contribuiu para o desenvolvimento da iconográfica satânica; todos os elementos originais do personagem central do Inferno). E o Diabo machadiano é *preenchimento* da *figura* presente na *Divina Comédia* porque retoma a ideia de negação e inversão existentes no poema e, simultaneamente, apresenta um personagem satânico que fala (diferente do Diabo dantesco, marcado pela falta de cognição/linguagem) e que transita livremente entre inferno, céu e terra (em contraposição ao Lúcifer confinado no gelo do último círculo infernal).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, a entidade mítica que personifica o mal foi construída a partir de um processo contínuo de transformações ao longo da história da sociedade ocidental. O Diabo passou por metamorfoses, desde sua formação até conquistar espaço definitivo no imaginário coletivo, e transitou nos textos teológicos, intermediado pelo Cristianismo, e nas páginas de obras literárias, onde ganhou lugar de destaque até a modernidade.

A *Divina Comédia*, poema escrito no final da Idade Média, contribuiu para a figurativização e legitimação dos preceitos morais estabelecidos pela Igreja Católica como princípios de salvação da alma dos fiéis. Despertando na consciência das pessoas esse caráter redentor da fé através de imagens simbólicas que expressam seus pensamentos filosóficos e teológicos, os elementos mitológicos e históricos daquele período, e a complexa natureza dos sentimentos humanos, Dante elaborou seu poema sem deixar de manifestar-se contra a corrupção que enxergava no sistema social no qual estava inserido, além de exaltar com grande euforia o sagrado e o sublime. Na trajetória entre a floresta escura, da superfície até o centro da Terra, a *Commedia* retrata uma viagem moral na qual são representados todos os pecados e indivíduos considerados, pelo poeta, merecedores da vida após a morte longe da graça e da esperança divina.

Essa noção de que a religião e os preceitos morais eram responsáveis por controlar o ser humano em todos os aspectos da vida na terra e no pós-morte, veiculada na Idade Média, foi totalmente contestada e desacreditada pela sociedade orientada por ideologias modernas e individualistas. Essa evolução social e política também reverberou no campo das artes e, conseqüentemente, a concepção que se tinha sobre o Diabo foi reconfigurada. Certamente, as reinterpretações de Satã na literatura contribuíram para que a imagem maligna, antes marcada por traços animais e monstruosos, cedesse espaço à figura que incorporou uma personalidade quase humana e que tornou-se símbolo do espírito livre.

Através da análise comparativa do canto XXXIV da *Divina Comédia* e do conto *A Igreja do Diabo*, foi possível evidenciar o contraste e as características distintas entre a imagem de Satã concebida na Idade Média por Dante Alighieri e o personagem diabólico construído por Machado de Assis a partir dos novos ideais propostos pela Modernidade. Essa distância inicial também serve de fundamento para explicar os demais motivos que separam as duas imagens.

O Diabo dantesco é fisicamente bestial, descrito com traços animais e ocupa o lugar de imperador do Inferno. O propósito desse personagem era despertar o medo, já que na

época em que foi criado, as obras artísticas e literárias atuavam em favor da doutrina cristã. Lúcifer, preso no gelo, literalmente sem alma e parodiando, em muitos níveis, elementos sagrados, é o personagem principal do reino invertido fisicamente e moralmente. De certo modo, o poeta florentino não tinha liberdade para apresentar essa imagem, mesmo que quisesse, concedendo-lhe voz e autonomia pois, naquele tempo, provavelmente teria sido acusado de heresia. Da Idade Moderna em diante, tudo estava a favor para que os escritores pudessem aproximá-lo da natureza humana e, simultaneamente, transformá-lo em um ser decadente. E é esse personagem que encontramos no conto *A Igreja do Diabo*.

O Satã de Machado de Assis está solto, transita livremente entre céu e inferno, proferindo discursos que invertem os preceitos cristãos. No entanto, essa liberdade é pretexto para amplificar o tom cômico e paródico que permeia a narrativa. Não existe preocupação em descrevê-lo fisicamente porque, diferente do Diabo dantesco, o propósito do personagem do conto é atuar como agente que instaura um mundo invertido através de seu discurso transgressor. Assim, o Diabo no conto machadiano retoma os conceitos de inversão e negação presentes no Inferno dantesco; ambos representam um mal transitório, mas enquanto a figura satânica do poema está sofrendo a punição estabelecida por Deus, no conto, ela é retrabalhada e apresenta-se por meio de um discurso ideológico parodiado. Por isso, as duas imagens analisadas estabelecem coerência com as informações que os textos bíblicos apresentam sobre a figura de Satanás, ao mesmo tempo em que são caracterizadas por aspectos originais de cada representação.

Através dessa pesquisa, percebemos que os personagens que representam o maligno, nas obras analisadas, foram criados com finalidades diferentes. No conto de Machado de Assis, ele desempenha o papel de opositor a Deus, mas também contesta os dogmas da igreja cristã e o sistema político e social. O escritor brasileiro nos concede um olhar, a partir de outro prisma, em relação ao bem/mal, por isso o Diabo no conto é vencido pela “eterna contradição humana”: o livre-arbítrio e a crença de que o mal e o bem são intrínsecos ao homem constituem elementos que intensificam o desfecho cômico da narrativa. Por sua vez, na *Divina Comédia*, os ensinamentos tradicionais da sociedade medieval são transpostos por Dante Alighieri no poema: o mal é algo externo, concretizado na criatura monstruosa que habita o reino das trevas, e através das ações em vida baseadas no livre arbítrio, cada criatura será destinada a um dos três reinos do pós-morte.

O Diabo dantesco é elaborado a partir de elementos culturais, filosóficos e teológicos cristãos herdados por Dante a partir de seu contexto histórico, assim como o Diabo machadiano que apresenta os ideais do homem moderno e individualista, seguindo a

tendência de dramatizar a si mesmo. Mas em ambas as representações, as duas figuras são colocadas como portadoras do mal a partir da reinterpretação do universo e atuam como elementos que ampliam a iconografia de Satã no imaginário popular ocidental.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, M. **Histórias sem Data**. Edição eletrônica: Universidade de São Paulo, 1884. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000194.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2018.
- _____. A Igreja do Diabo. In: GLEDSON, J. (Org.). **50 contos de Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ALIGHIERI, D. **Vida Nova**. Tradução de Carlos Eduardo Soveral. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- _____. **A Divina Comédia: Inferno**. Tradução em prosa de Helder L. S. da Rocha. São Paulo, 1999.
- _____. **A Divina Comédia: Inferno**. Tradução de Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- ALBERTI, F. Prefácio e Notas. In: ALIGHIERI, D. (Org.). **A divina comédia**. Tradução de Fábio M. Alberti. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- AUERBACH, E. **Dante, poeta do mundo secular**. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997a.
- _____. **Figura**. São Paulo: Editora Ática, 1997b.
- AZEVEDO JÚNIOR, N. S. **O mal no universo segundo Santo Tomás de Aquino**. 2007. 108 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/13084/000637085.pdf;sequence=1>>. Acesso em: 9 jun. 2018.
- BAROLINI, T. **Inferno 34: Satanic Physics and the Point of Transition**. *Commento Baroliniano, Digital Dante*. New York, NY: Columbia University Libraries, 2018. Disponível em: <<https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-34/>>. Acesso em: 11 maio 2018.
- BARROS, H. S. Alegoria e realismo na poesia de Dante: o legado de Auerbach na interpretação da *Commedia*. **Revista Garrafa**, UFRJ, v. 19, p. 19, 2009. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/8641>>. Acesso em: 10 jun. 2018.
- BAKTHIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Franteschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2013.
- BERGSON, H. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Bilíngue**: nova tradução na linguagem de hoje. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2012.

BLOOM, H. **Anjos caídos**. Tradução de Antônio N. Machado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

BRUCKMAN, P. S. Prefácio e Notas. In: ALIGHIERI, D. (Org.). **La Divina Commedia** (The Divine Comedy): Inferno. Tradução de Paul S. Bruckman. Xlibris, 2011.

BURNS, E. M. **História da civilização ocidental**. Porto Alegre: Globo, 1971.

CÂNDIDO, A. **Vários Escritos**. São Paulo: Ouro sobre azul, 2004.

CAPELLARI, M. S. V. **As representações visuais do mal na comunicação**: imaginário moderno e pós-moderno em imagens de a Divina Comédia e do filme Constantine. 353 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <file:///D:/Downloads/399213.pdf> . Acesso em: 12 jun. 2018.

CERVIGNI, D. S. **Dante's Lucifer**: the denial of the word. University of Virginia, 1988. Disponível em: <https://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/LD/numbers/03/cervigni.html>. Acesso em: 12 jun. 2018.

COUSTÉ, A. **Biografia do diabo**. Tradução de Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DEZAN, E. Sob o signo da fraude: uma personagem auto-iludida. **Revista Letras**, Curitiba, n. 55, p. 11-27, 2001.

DONATO, H. Prefácio e Notas. In: ALIGHIERI, D. (Org.). **A divina comédia**. Tradução de Hernani Donato. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

FISCHER, L. A. **Machado e Borges**: e outros ensaios sobre Machado de Assis. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

FORSYTH, N. **The satanic epic**. Princeton: Princeton University Press, 2003.

FRANCO JR., H. **Dante**: o poeta do absoluto. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

GOMES, E. A engenhosa arte do conto. In: ASSIS, M. (Org.). **Machado de Assis**: contos. Rio de Janeiro: Agir, 1970.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

KILPP, N. Os poderes demoníacos no Antigo Testamento. **Revista Estudos Bíblicos**, Petrópolis, n. 74, p. 23-36, 2002.

LE GOFF, J. **A Civilização do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2005.

LIMBECK, M. As raízes da concepção bíblica acerca do diabo e dos demônios. **Revista Concilium**, Petrópolis, v. 103, 1975.

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

MAGALHÃES, A. **Deus no espelho das palavras**. São Paulo: Paulinas, 2000.

_____; BRANDÃO, E.; FERRAZ, S.; LEOPOLDO, R. N. (Org.). **O demoníaco na literatura**. Campina Grande: EDUEPB, 2012.

MANZATTO, A. Teologia e literatura: Uma reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado. **Revista de Cultura Teológica**, São Paulo, n. 05, pp. 7-39, 1993.

MASSA, J. M. **Presença de Dante na Obra de Machado de Assis**. Apresentação e Tradução de Eugênio Vinci de Moraes e Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mael/v8n16/1983-6821-mael-8-16-0138.pdf>>. Acesso em: 18 maio 2018.

MATIAS, F. S. Intertextualidade: a presença da obra Fausto de Goethe no conto “A igreja do Diabo” de Machado de Assis. **Revista de Literatura em Meio Digital**, p. 3329-3332, 2007. Disponível em: <http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC_2007/trabalhos/artes/inic/INICG00766_01O.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2018.

MAURO, I. E. Tradução e notas. In: ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia: Inferno*. Edição bilíngue. 15. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

MESSADIÉ, G. **História Geral do Diabo**: Da Antiguidade à Época Contemporânea. Tradução de Alda Sophie Vinga. Portugal: Europa-América, 2001.

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

MONTEIRO, A. C. **A revolução Luciferiana**. São Paulo: Madras, 2007.

MORAES, E. V. **A tijuca e o pântano**: a Divina Comédia na obra de Machado de Assis entre 1870 e 1881. 2007. 179 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <file:///D:/Downloads/TESE_EUGENIO_VINCI_MORAES.pdf>. Acesso em: 15 maio 2018.

_____. O estudo das fontes estrangeiras na obra de Machado de Assis e o caso italiano. **Revista de Italianística**, XV, p. 123-131, 2008.

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

NOGUEIRA, C. R. F. **O Diabo no imaginário cristão**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

PAZ, O. **Os filhos do Barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERTILE, L. Introduction to Inferno. In: JACOFF, R. (Org.). **The Cambridge Companion to Dante**: Second Edition. Cambridge University Press, 2007.

PREVEDELLO, T. Inversões do paraíso: os guias dantescos em O primo Basílio e Memórias Póstumas de Brás Cubas. **Estação Literária**. Londrina, Vagão. Volume 7. Set. 2011. Disponível: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL7Art14.pdf>>. Acesso em: 18 maio 2018.

ROCHA, H. Notas. In: ALIGHIERI, D. (Org.). **A divina comédia: inferno**. Versão em prosa, notas, ilustrações e introdução por Helder L. S. da Rocha. Ilustrações de Gustave Doré, Sandro Botticelli e William Blake. São Paulo, 1999.

RICOEUR, P. **O mal, um desafio à filosofia e à teologia**. Campinas: Papyrus, 1988.

RUSSEL, J. B. **O Lúcifer e o Diabo na Idade Média**. São Paulo: Editora Madras, 2003.

STANFORD, P. **O Diabo**: uma biografia. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

SCHMIDT, Z. M. S. & SILVA, E. R. “A Igreja do Diabo” e o Discurso do Carnaval. **Revista-Letras**, Curitiba, 1978. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/download/19446/12709>>. Acesso em: 09 maio 2018.

VILLENEUVE, R. Satã. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

WATT, I. **Mitos do individualismo moderno** – Fausto, Dom Quixote. Dom Juan, Robinson Crusoe. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

ZIERER, A. Paraíso versus Inferno: A Visão de Túndalo e a Viagem Medieval em busca da salvação da alma (sec. XII). **Revista Mirabilia**, 2002.

_____. Paraíso e Inferno na Visión de Don Túngano (Visão de Túndalo): um percurso para a salvação. **Notandum**, n. 42, p. 1-19, set./dez. 2016. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/notand42/1%20Adriana%20Maria%20de%20Souza%20Zierer.pdf>>. Acesso em: 13 maio 2018.

ANEXO A - Juízo Final – *Museo di San Marco, Florença*



**ANEXO B - A Queda dos Anjos Rebeldes (*Chute des Anges Rebelles*) – Irmãos
Limbourg, 1416**



ANEXO C - La Cacciata dei Diavoli da Arezzo – 1296 – Basilica de S. Francisco de Assis