

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

Marcos Renato Holtz de Almeida

Professor Adjunto da Universidade Presbiteriana Mackenzie

Doutor em Sociologia pela Unesp/Araraquara-SP (2008).

Resumo

Esta pesquisa abordará as diferentes faces e fases destinadas à representação simbólica da figura mítica do Diabo pela arte mediante o devir sócio-histórico-cultural do ocidente desde a Idade Média até a modernidade. Assim, a produção artística de bens simbólicos sobre o Diabo adquiriu diversos contornos desde os séculos finais da Idade Média, como, por exemplo, a importância dada a ele – o Diabo – no século XIV, resultando no seu fortalecimento e presença enquanto figura necessária à moralização de uma sociedade supostamente pecadora, de acordo com os teólogos da época; e, mediante o devir histórico, vivenciou sua transformação e reprodução em mercadoria padronizada e descartável no século XX. Tomando por base esse cenário, por meio da ação da Indústria Cultural, o imaginário existente sobre o Diabo passou a ser utilizado pela indústria do entretenimento e pela sociedade de consumo como mercadoria capaz de satisfazer os gostos das sociedades e das culturas contemporâneas. Por um lado, além de permanecer como uma possível explicação para a presença do mal no mundo, o símbolo mítico do mal – o Diabo, por outro lado, enfrentou o enfraquecimento de sua função religiosa e tornou-se um instrumento a serviço da ideologia dominante da sociedade e das engrenagens da indústria capitalista.

Palavras-chave: Indústria Cultural; Diabo.

Abstract

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

Key words: Industry of Culture; Devil

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

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

(John Milton em “O Advogado do Diabo”)

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

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

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

A partir da mudança da mentalidade e das produções artísticas durante o período citado, o mito do Diabo mostrou características de descontinuidade em sua conceitualização, compreensão e representação, reflexo da visão que a desenvolvimento da sociedade europeia e ocidental secularizada e modernizada fazia dele.

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

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

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

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

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

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

Satanás tinha assim saído dos quatro primeiros séculos do cristianismo com um singular estatuto: ele existia efectivamente,

mas não se sabia verdadeiramente quem ele era nem por que é que tinha nascido. Em termos filosóficos, poder-se-ia assim concluir que a sua existência tinha precedido a sua essência. Muitas autoridades tinham cada uma a sua idéia acerca disso, mas ele não existia de comum acordo; em suma, não havia teoria do Diabo. (MESSADIÉ, 2001, p. 345).

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

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

garras e dispositivos para projetar fumaça pela face do demônio também eram usados. (RUSSELL, 2003, p. 245-6).

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

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

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

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

O objetivo dessas seitas era possuir um corpo próprio de doutrinas não alinhadas com a igreja católica. Isso se revelava uma ameaça à unidade da Igreja Católica e à

própria cristandade. Desse modo, segundo a Igreja, era Satã quem estaria por trás de tal plano. Iniciava-se, portanto, uma era de obsessão diabólica, os inimigos da Igreja eram todos aliados do Diabo.

A obsessão diabólica crescia também na medida em que os sermões dos pregadores enfocavam a proximidade do Juízo Final e a realidade do inferno. Aos homens devia-se temer e evitar o pecado, pois Satã e os demônios estavam à espreita desde o berço ao túmulo para persegui-los e torturá-los no inferno.

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

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

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

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

Dessa maneira, as representações da figura do Maldito nas artes somente vieram a ganhar destaque a partir do século XII, antes desse período (séculos VI ao XI) elas raramente eram encontradas nas igrejas ou nas pinturas. Luther Link (1998) sustenta a tese de que esse vazio sobre a representação do Diabo na Alta Idade Média se deve a falta de uma tradição literária e pictórica que o descrevesse.

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

No século XI o Satanás é normalmente humano ou humanóide; a partir do século XI é mais provável que ele seja animal ou um monstro humano-animal; a partir do século XIV ele fica crescentemente grotesco. O Diabo monstruoso, com chifres nos joelhos, na batata da perna ou nos tornozelos e com faces no tórax, na barriga ou nas nádegas, reflete a monstruosidade moral interna de Lúcifer. O duende pequeno e preto comum no começo da Idade Média persiste, mas gradualmente dá lugar ao Diabo grotesco. São normalmente pretos ou escuros, mas o oposto também é comum: ele é lívido ou pálido, uma cor associado com morte, hereges, cismáticos e magos. Ele está normalmente nu ou usa só uma tanga, a nudez simbolizando sexualidade, selvageria e animalidade. Frequentemente, o corpo é também musculoso, muito magro, mas raramente gordo, antes do século XII ele é apresentado ocasionalmente bonito ou agradável. Ele muito raramente é feminino, mas pode se disfarçar em qualquer forma que queira. Como animal é mais um dragão ou uma serpente. A serpente com uma face humana aparece na arte de muitas culturas; tal representação parece ter ficado comum no Cristianismo do século XIII. A cabeça humana da serpente está relacionada mais convincentemente a

Adão e Eva; a tradição artística pode ter utilizado o teatro, onde a serpente teve o poder de falar. Também simbolizou a cumplicidade no pecado entre o humano e o Diabo. Além disso, a tradição misógina enfatizou a culpa de Eva mais que do marido dela, assim a serpente se parecia mais freqüentemente com Eva que com Adão. A sua característica animal mais comum depois do século XI eram os chifres que ainda tinham a conotação antiga de poder. A segunda característica animal mais comum era um rabo; a terceira eram as asas, divididas quase igualmente entre asas emplumadas apropriadas para um anjo e as asas sinistras de um morcego mais ajustadas para as cavernas do inferno. O cabelo do Diabo é penteado freqüentemente para cima formas pontiagudas, para representar as chamas do inferno ou para recorrer à prática dos bárbaros que penteavam o cabelo em forma de lança para intimidar os inimigos (RUSSELL, 2003, p. 203-4).

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

Portanto, essas conhecidas características do Diabo estão relacionadas a um processo de diabolização das antigas divindades perpetrado pela igreja desde o início do cristianismo como religião dominante. Segundo as narrativas bíblicas, o Príncipe das

Trevas não foi imaginado pictoricamente assim. Nela, Satanás se assemelhava à serpente do Gênesis ou ao dragão do Apocalipse, mas também era identificado com o anjo decaído Lúcifer. Desse modo, o que levou os artistas a representarem Satã como um ser proteiforme foi tanto a orientação da Igreja – que enfatizava que a fealdade espiritual de Satã deveria ser representada pela correspondente aparência física monstruosa – bem como pela existência de um imaginário popular composto com os traços das antigas tradições locais.

A Europa nos séculos finais da Idade Média assistiu aturdida ao engrandecimento da figura do Diabo. Testemunhou a evolução de uma concepção religiosa que transformou a sociedade e o imaginário europeu. O inexpressivo Diabo do primeiro milênio foi convertido em um apavorante e poderoso monstro que se contrapunha aos desígnios de Deus.

O papel da arte na obsessão diabólica

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

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

A arte foi a ferramenta escolhida tanto por sua capacidade de inserir-se no imaginário por meio de imagens, as quais denotam identidade ao observador, como pela falta de uma população letrada que pudesse ler e compreender as escrituras sagradas. Desse modo, nos séculos finais da Idade Média e, com grande potencial, na Renascença,

a arte tornou-se o meio de expressão, divulgação e difusão dos poderes nefastos do Maligno, contribuindo para moldar o imaginário popular sobre os terríveis perigos de uma vida que fosse contrária aos ensinamentos da Igreja e de seu código moral e, desse modo, do contexto cultural da época, além de ser uma ferramenta útil de coerção individual e social.

O poder real teve então necessidade do Diabo para aterrorizar os seus inimigos e justificar suas cobranças, e o Papa ofereceu-lhe então suas bulas para o satisfazer. A nível elevado onde se tomam as decisões, o Diabo é uma ficção de propaganda que não serve senão para justificar os desígnios tenebrosos ou francamente crápulas dos príncipes. Se alguma vez reis ou papa tivessem acreditado verdadeiramente no Diabo, ele teria, para começar, ficado assustado pela sua própria infâmia. O Diabo era um espantalho para uso da plebe e, paradoxo amargo, a ficção deste Príncipe do Mundo servia, com efeito, para conquistar o mundo. Como na Mesopotâmia e no Irã, a religião era um instrumento do poder político. O Papado, há que recordá-lo, era então também um poder temporal.

Ora, este poder é exercido tanto mais facilmente quando o povo é mantido num estado de ignorância, logo, de superstição e de irracionalidade. (MESSADIÉ, 2001, p. 351).

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

A função e o papel do Diabo na arte, bem como os nomes do Diabo, provêm da teologia do século V. Seu rosto e forma originaram-se de fontes helenísticas (inclusive os deuses osirianos adotados e Bes) e do drama litúrgico. Em um certo sentido, o que vem a seguir é como o Diabo fez sua aparição. As

primeiras pinturas cristãs encontram-se nas catacumbas de Roma, mas nelas não há Diabo. Os estudiosos desdobram-se em esforços para descobrir por que inexistem representações do Diabo anteriores ao século VI. (...) A razão disso, a meu ver, é dupla: confusão acerca do Diabo e um vazio, a falta de algum modelo pictórico passível de ser usado durante o período em que formas de arte e motivos especificadamente cristãos emergiram e se distinguiram das influências clássicas (LINK, 1998, p. 85-6).

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

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

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

cultural escolhida pelos governantes para impor sua ideologia e ajudá-los a se perpetuar no poder.

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

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

A hegemonia satânica partiu da concepção da própria igreja, pois ela tinha por objetivo desenvolver uma mentalidade na qual o mal estava presente no âmago da humanidade e que o Diabo espreitava os homens e aguardava um pequeno deslize de sua fé para que fosse possível corrompê-los. Com essa política cultural – a pedagogia do medo – a igreja esperava cooptar um maior número de fiéis, pois era somente através dela que os homens poderiam ser conduzidos à salvação e, por outro lado, serem mantidos nas precárias condições sociais que lhes era destinada, evitando através da repressão moral e inculcando o medo do inferno e a ameaça do advento do juízo final, as insubordinações e revoltas. Os medos escatológicos contribuíram para que o período entre os séculos XIV-XVI fosse um período marcado pela efervescência do imaginário

sobre o Diabo, como podemos notar pela quantidade de obras de arte que ilustram essa angústia sofrida pelos europeus.

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

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

Os artistas, com efeito, procuraram retratar o Diabo de acordo com os preceitos cristãos obtidos mediante a leitura das Escrituras. Inspirados pelas narrativas bíblicas e pelos sermões dos padres, aliados ao imaginário popular, manifestaram o arquétipo do *Diabo* na arte tanto quanto pela figura do *tentador* como pela estereotipia do *monstro*.

Para Jung, a existência do Diabo é indubitável, na medida em que se trata de um mito eficaz, de um *arquétipo*, ou seja, de uma estrutura da consciência individual. Do mesmo modo que Deus representa o lado claro dessa consciência, o Diabo representa o seu lado sombrio e escuro. Na sua obra *Modern man in a search of a soul* (1933), Jung declara que Deus e o Diabo são as duas faces de uma mesma moeda. Os arquétipos, com efeito, não são

metáforas, mas imagens pulsionais indutoras de comportamentos. Desse ponto de vista e, a esse nível, o mito do Diabo é verdadeiro. Em todas as civilizações, o Diabo, seja ele representado iconograficamente como serpente ou como dragão, concentra em si as reacções de medo, de revolta, de rejeição, assim como o fascínio por todas as delícias proibidas. (MINOIS, 2003, p. 153-4).

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

(...) desde sempre, os artistas hesitaram entre duas representações da figura diabólica. E, na realidade, ora magnificaram um personagem sedutor, ora procuraram rebaixar uma espécie de monstro horrendo.

Nos primeiros séculos [do VI ao IX], a arte destacou, sobretudo, as origens angelicais de Satanás, apresentado-o como um belo jovem nimado e vestindo (*sic!*) como um nobre (...).

No entanto, a partir do século XI, por influências dos contos populares e das narrativas de origem monástica, assim como por alguma iconografia oriental de monstros, o Diabo é transformado numa criatura imunda. (MINOIS, 2003, p. 54).

Contudo, os artistas necessitaram fazer um tremendo esforço intelectual para conseguir dar um rosto ao Diabo, pois não havia um consenso entre a elite cristã sobre sua aparência, daí o recorrente uso da iconografia das mitologias pagãs para lhe dar feições:

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

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

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

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

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

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

em função da vitalidade de seus partidários e da permeabilidade dos ambientes. (MUCHEMBLED, 2001, 191).

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

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

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

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

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

Igreja já não mais possui grandes poderes para continuar inculcando imagens repressivas no imaginário popular.

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

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

Libertados da tutela eclesiástica, os homens do século XVIII-XIX vão encontrar no Diabo a liberdade de expressão do espírito que outrora se encontrava reprimida. O Diabo passará a representar o espírito da época, será visto como “um Prometeu, o libertador do homem, o promotor da ciência e do progresso” (MINOIS, 2003, 118). Portanto,

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

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

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

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

Abre-se aí espaço para o distanciamento entre o real e o imaginário, resultando na ruptura da percepção, da coerção e da crença. Porém, nunca efetivamente realizada, pois o medo do inexplicável encontra no âmago humano abrigo e sustentação. Conseqüentemente, devido ao Romantismo, o mito de Satã perde sua coerência com a fragmentação do tema entre a elite culta. No entanto, para o populacho ele ainda se encontra presente e opressivo no imaginário.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nos tempos medievos, são muitas as formas escolhidas para o mostrar. No entanto, a monstrosidade horrível domina as descrições e a iconografia. É uma forma de *representação*. Porque, enquanto espírito, o demônio não tem aspecto corpóreo, sendo o homem, submergido na cultura e na mentalidade próprias de cada época, quem o pinta com esta ou com aquelas cores. Ou seja, se o demônio, em si, está além da História, a sua *representação* (pelo discurso, pela afetividade, pela iconografia) é sempre produto da História... Monstruoso ou atraente é sempre aparente a forma escolhida e momentâneo o caráter adotado. De qualquer modo, de acordo com a mesma tradição. O demônio – anjo *caído* – é criatura maravilhosa e inteligente na vontade. (FONSECA, 2000, p. 8).

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

Desse modo, a consolidação do capitalismo industrial a partir dos anos 60 nos EUA e nos países pertencentes à Europa ocidental, propiciou o desenvolvimento de uma cultura do consumismo atrelada às aspirações capitalistas da Indústria Cultural, as quais

fomentaram novas necessidades estéticas mediante a transformação da cultura em mercadoria. (HARVEY, 1992; JAMESON, 1997).

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

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

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

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

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

O aparecimento do Diabo, como já vimos, remonta aos princípios das religiões mesopotâmicas. Após a reforma empreendida por Zoroastro, o primeiro indício do surgimento de uma concepção mais clara do mal se daria com a separação entre as

instâncias do bem e do mal. Essa cisão possibilitou o desenvolvimento de uma mentalidade que permitia uma identificação com essas essências.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Bes era uma deidade anã cuja origem pode ser rastreada entre a Núbia e a atual Somália, uma área que historicamente oferecia ao Egito uma grande quantidade de

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

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

Embora Bes protegesse contra maus espíritos, alguns cristãos teriam percebido como um diabo esse deus egípcio tipicamente grotesco. Aqui nos aproximamos de uma área de respostas inconscientes culturalmente determinadas. As reações típicas dos cristãos do Ocidente a deidades asiáticas e indianas podem ser equivocadas: figuras ferozes que nas culturas orientais defendiam os bons contra o mal são consideradas diabo pelos europeus. [...] Imagens “universais” podem revelar-se apenas constructos errôneos de eruditos. Portanto, é bem provável que os cristãos tenham interpretado Bes de maneira equivocada. Representado ora nu, ora com um calção de pele (ou saia síria), Bes tem os cabelos desgrenhados, a boca e dentes proeminentes, rabo, orelha de animal, rosto barbudo, lábios grossos e língua de fora, que mais tarde seriam de Satã (LINK, 1998, p. 76).

De acordo com Link, um exemplo de escultura ocidental que integra muitos dos atributos de Bes pode ser encontrado na Igreja de St. Lazare em Autun. Na obra “Moisés e o bezerro de ouro” esculpida no início do século XII, há uma representação de Bes como o diabo em um dos capitéis (Figura 10). Mantendo fidelidade ao Bes egípcio, a figura apresenta uma grande cabeça com uma vasta e aterradora boca. Essa

figura também traja na cabeça uma faixa que se assemelha a cabelos em chamas, de tal sorte que os primeiros cristãos viram nesse atributo uma característica peculiar que remete aos atributos comuns ao Diabo.

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

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

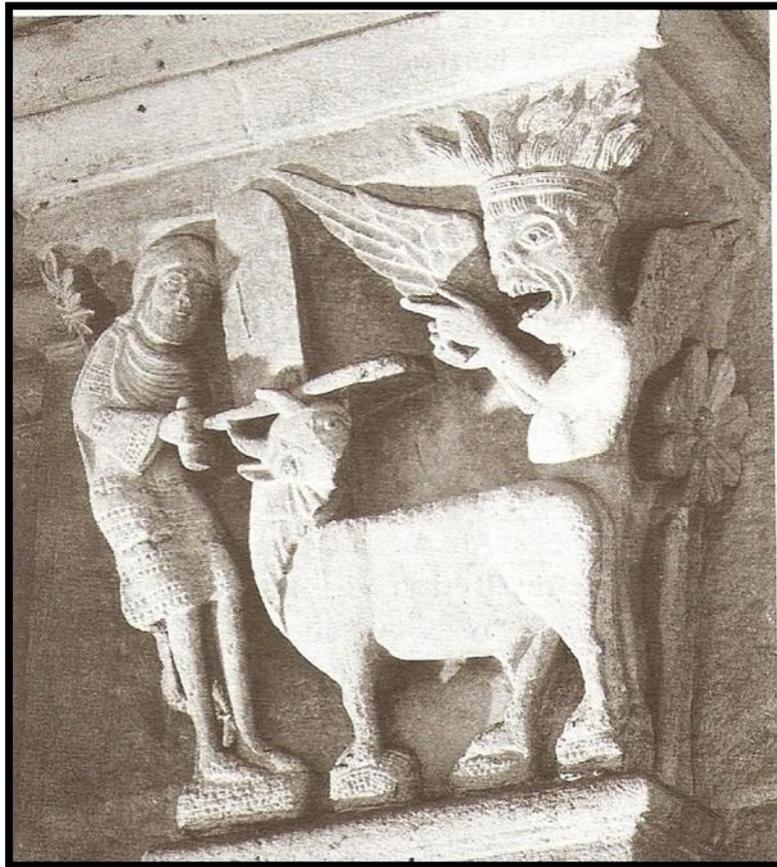


Fig. 2. Influência de Bes na representação do Diabo, início do séc. XII. St. Lazare, Autun.

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

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

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

Pan was feared for his association with the wilderness, the favorite haunt of hostile spirits, and for his sexuality. Sexual

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

Para Luther Link, as características pictóricas de Pã influenciaram a iconografia e a representação do Diabo em cinco características físicas que persistem até os dias de hoje no imaginário ocidental sobre o Diabo. Essas características incluem os chifres, cascos, orelhas, rabo, e a parte inferior do corpo peluda (figura 3).



Fig. 3. Pã e um bode (Séc. I a.C.)

Imagine o que essas imagens significavam para as pessoas, alienadas da cultura clássica, que viam como ameaçadores os rabos pagãos. Bestial, lúbrico e inclassificável no esquema de mundo cristão (pois teria Deus criado tais criaturas?), Pã era um servo do Diabo, ou o Maligno disfarçado (LINK, 1998, p. 54-5).

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

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

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

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

4.3) O Diabo e a Indústria do Entretenimento

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

Em ambos trabalhos, fica bastante evidente a noção de que diante da indústria cultural e seu poder de alienar as massas, não há instrumento capaz de se contrapor com êxito¹; os meios de comunicação aparecem como atrofiadores da imaginação e da espontaneidade do consumidor e criadores da “barbárie estética”; a mercantilização da arte é encarada como a sua corrupção definitiva.

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

¹ Segundo Carlos Eduardo Lins da Silva “(...) essa possibilidade fica tanto maior na medida em que se desenvolve o capitalismo, especialmente quando ele atinge sua fase monopolista, segundo tem demonstrado a evidência histórica. A forma de acumulação monopolista desenvolve a indústria cultural de forma mais rápida que nunca, não só em função das novas possibilidades tecnológicas, mas também em razão de sua crescente e insaciável necessidade de informação. Exatamente por causa disso, é impossível ao capitalismo moderno exercer absoluto controle sobre a indústria cultural”.

A expressão “Indústria Cultural” cunhada talvez com objetivos mais retóricos que científicos, por exemplo em “A Indústria Cultural”, a definição do conceito se dá mais por comparação com o de cultura de massas que por explicitação de suas características intrínsecas, tendo chegado Adorno, em determinado momento, até a duvidar do termo que criou².

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

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

² Adorno afirma na p. 289 de “A Indústria Cultural” In: Cohn, G. (org.) **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1971, que “não se deve tomar literalmente o termo ‘indústria’ na expressão indústria cultural, pois “ele diz respeito à estandarização da própria coisa (...) e à racionalização das técnicas de distribuição, mas não se refere estritamente ao processo de produção”.

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

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

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

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

A indústria cultural é, ela mesma, um meio de produção e deve ser estudada como tal. É preciso tentar apreender, na maior extensão possível de sua complexidade,

pelo menos dois momentos cruciais do processo da indústria cultural: o da sua produção, com todos os conflitos de interesse que existem dentro dela, como dentro de qualquer outra indústria capitalista, entre os donos dos meios de produção e seus assalariados e o do consumo, que interfere na própria produção, uma vez que está submetida às leis de mercado que determinam quem deve consumir o que e às necessidades ideológicas de reprodução do próprio modo de produção.

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

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

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

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

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

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

Desde sua primeira grande estréia no cinema em 1896 com o filme *La manoir Du Diable* de George Méliès, até as mais recentes produções que englobam filmes como

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

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

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

Essencialmente, a visão da cultura ocidental sobre o Diabo é a mesma desde o tempo da cristandade européia pré-reformada. Nos filmes estadunidenses, como no catolicismo medieval, o Diabo é representado como um humano, como o criador do Anti-Cristo, como uma besta, como um espírito ou uma figura abstrata, e também como um herói cômico. Nos filmes, o arquétipo do Diabo que nós é apresentado já é conhecido devido as bases pelas quais os produtores se inspiraram.

As representações pictóricas do Diabo nos filmes estadunidenses criaram representações de Satã que se parecem muito próximas àquelas apresentadas no

desenvolvimento medieval do Cristianismo católico, período que abrange o século VI até o XV. Russell alerta que não existia representações de Satã antes do sexto século.

Nenhum quadro do Diabo sobreviveu antes do século VI: não se sabe o porquê.

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

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

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

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

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

Satã como humano

Segundo o Russell (2003) e Link (1998), quando os primeiros indícios do Diabo apareceram na arte medieval cristã, sua figura era retratada como um humano ou humanóide. Em diversos filmes³ tais como *As bruxas de Eastwick* (*The witches of Eastwick*, 1987), *Coração Satânico* (*Angel Heart*, 1987), *O advogado do Diabo* (*The Devil's advocate*, 1997), *Fim dos dias* (*End of the days*, 1999) e *Endiabrado* (*Bedazzled*, 1999), o Diabo assume forma humana, às vezes literalmente e, às vezes, metaforicamente. Russell (2003) infere que este tipo de imagem prevaleceu desde o século IX ao XI. O Diabo poderia aparecer como uma pessoa comum como, por exemplo, “um homem velho ou uma mulher velha, uma jovem atraente ou menina, um criado, um pobre, um pescador, um comerciante, um estudante, um sapateiro ou um camponês” (RUSSELL, 2003, 64). Mais ainda, algumas das características do diabo

³ *The Witches of Eastwick*. 1987. Dirigido por George Miller. 118 min. Warner Brothers Pictures. Digital Video Disc, *Angel Heart*. 1987. Dirigido por Alan Parker. 112 min, Carolco Entertainment. Digital Video Disc, *Devil's Advocate*. 1997. Dirigido por Taylor Hackford. 144 min. Warner Brothers Pictures. Digital Video Disc, *End of Days*. 1999. Dirigido por Peter Hyams. 123 min. Universal Pictures. Digital Video Disc, *Bedazzled*. 2000. Dirigido por Harold Ramis. 93 min. 20th Century Fox. Digital Video Disc.

humanóide são descritas como Satã possuindo “olhos ardendo, bocas vomitando, braços e pernas alongados, torsos inchados e narizes compridos e curvos” (RUSSELL, 2003, 126). Essas imagens ainda estão presentes na cultura popular e podem ser vistas nos filmes estadunidenses que mencionamos acima.

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

Criando o Anti-Cristo

Da mesma forma, com o intuito de possibilitar o nascimento do Anti-Cristo⁴ o Diabo deve copular com uma mulher, o Satã masculino freqüentemente é representado no cinema estadunidense como um tipo de íncubos. Russell demonstra que a idéia de demônios ou do Diabo copulando com mulheres era aceita pela Igreja porque “*they could draw upon the old tradition of the fallen angels lusting after the daughters of men*” (1972, p. 115). Durante o período medieval era comum denunciarem que as mulheres acusadas de bruxaria participavam de cerimônias sabáticas e realizavam atividades sexuais com demônios e até mesmo com o Diabo. Sobre essas cerimônias chamadas Sabás, Sallmann esclarece que:

O sabá compunha-se de uma imitação do ofício católico, de uma missa às avessas, na qual a hóstia era substituída por uma rodela de nabo ou madeira. No fim da cerimônia, os participantes prestavam homenagem ao seu mestre encarapitado em um escabelo. Bruxos e bruxas adoravam o Diabo sob o aspecto de um bode, do qual “beijavam o cu”. Essa cerimônia se encerrava

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

com um banquete durante o qual crianças eram devoradas. No final, os assistentes se uniam sexualmente ao acaso. Os demônios participavam dessas folias eróticas como parceiros femininos (súcubos) ou parceiros masculinos (íncubos). O sexo do demônio era reputado como não proporcionando nenhum prazer, e seu esperma era frio. Mas eram os frutos dessas relações monstruosas que eram sacrificados à mesa dos sabás (2002, p. 53-4).

Naturalmente, sexo com humanos pode resultar em descendência. Russell nos explica que durante a Idade Média, os europeus pensavam que o anticristo era capaz de assumir diversas formas, entre elas que ele “poderia ser uma encarnação do próprio Satanás, ou o filho de Satanás, ou o chefe dos exércitos de Satanás” (2003, p. 97). A idéia do anticristo como sendo derivado dos humanos é explorada por filmes tais como “*O bebê de Rosemary*”, “*A profecia*”, e “*O Advogado do Diabo*”⁵. Esses filmes também são baseados na idéia de que Satã necessita de um herdeiro para que este possa dar continuidade ao seu reino.

Satã como Besta

Geralmente, a descrição popular que se tem da figura do Diabo no imaginário ocidental é a de uma figura que lembra um sátiro com chifres e cauda, na maioria das vezes com a pele vermelha e carregando um tridente. O melhor exemplo desta descrição tradicional do arquétipo de Satã no cinema pode ser encontrada no personagem interpretado por Tim Curry em 1985 no filme *A lenda (The legend)*⁶.

Once upon a time (1985 to be exact), British director Ridley Scott spared no expense in trying to create an enchanted fairy

⁵ *Rosemary's Baby*. 1968. Dirigido por Roman Polanski. 136 min. Paramount Pictures. Digital Video Disc, *The Omen*. 1976. Dirigido por Richard Donner. 111 min. 20th Century Fox. Digital Video Disc.

⁶ *Legend*. 1985. Dirigido por Ridley Scott. 89 min. 20th Century Fox. Digital Video Disc.

tale for the ages with his LEGEND. In a magical forest swarming with excruciatingly cute and Tolkienesque critters, the innocent Princess Lili (Mia Sara) is abducted by a proto-satanic being with horned hooves and ram's horns known only as Darkness (Tim Curry). Surrounded by so much saccharine whimsy, Curry's flamboyant performance provides the only sign of life in this too-sweet-for-its-own-good confection. His impressive make-up creates one of the most aesthetically pleasing images of the traditional Satanic archetype in the cinema (SCHRECK, 2001, p. 202-3).

Na Alta Idade Média, por volta da passagem do século XI ao XII, Russell indica que Satã se tornou um monstro e era simbolizado pela cor vermelha, “que era a cor do sangue ou das chamas do inferno” (2003, p. 126). As características bestiais mais comuns associadas ao Diabo eram chifres, cauda e asas, e as criaturas mais recorrentes eram a “serpente (dragão), cabra e cachorro” (2003, p. 64). Russell enfatiza que⁷:

Animal and monstrous demons tended to follow the forms suggested by Scripture, theology, and folklore, such as snakes, dragons, lions, goats, and bats. Often, however, artists seemed to select forms according to their fancy: demons with human feet and hands, wild hair, and animal faces and ears; demons with monstrous, hideous bodies, lizard skin, apelike heads, and

⁷ Prefiro citar a versão original deste trecho da obra *Lucifer: the Devil in the Middle Ages*, pois a tradução brasileira estava com erros, porém o trecho em português se encontra abaixo para possíveis confrontações.

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

paws. The symbolism was intended to show the Devil as deprived of beauty, harmony, reality, and structure, shifting his shapes chaotically, and as a twisted, ugly distortion of what angelic or even human nature ought to be. The didactic purpose was to frighten sinners with threats of torment and hell (1984, p. 131).

Como já vimos, a cor vermelha simbolizava a cor do sangue e as chamas do inferno. A pele do Diabo podia também ser vermelha, ou ele estava trajando roupas vermelhas, ou seu cabelo era fulgurante como fogo. Tanto os filmes *A lenda* como *Little Nick – um diabo diferente*⁸ são exemplos do Diabo em sua forma bestial. Em ambos os filmes, Satã possui chifres e se assemelha a forma de um sátiro. A aparência bestial de Satã também pode ser vista no filme *Fim dos dias* quando Satã assume sua “verdadeira” forma no fim do filme.

Outro uso de animais remetendo à idéia do mal podem ser encontrados nos longas-metragens *O exorcista* (*The exorcist*, 1973) e *A profecia* (*The Omen*, 1976⁹). Nesses filmes, os cães (as bestas) representam os serventes do mal. *O exorcista* utiliza cães no início do filme quando o Padre Merrin está no deserto do Iraque. A luta entre os cães simbolizam uma maldição iminente, e o clérigo reconhece essa cena como um sinal diabólico, um presságio do mal. N^a *profecia*, Damien é protegido por um maligno Rottweiler. Além de ser um símbolo do mal, o cão também serve como protetor para Damien. *Little Nick – um diabo diferente* contém um cão diabólico também, Mr. Beefy, cuja obrigação é servir de guia na Terra para Nick.

A Possessão e um Satã intangível e abstrato

Embora representações humanas e bestiais fossem muito comuns na Idade Média, muitos religiosos acreditavam que o Diabo era um espírito que podia possuir os

⁸ *Little Nicky*. 2000. Dirigido por Steven Brill. 84 min. New Line Cinema. Digital Video Disc.

⁹ *The exorcist*, 1973. Dirigido por Willian Friedkin. 122 min. Warner Brothers. Digital Video Disc. *The Omen*. Dirigido por Richard Donner. 111 min. 20th Century Fox. Digital Video Disc.

humanos. Pagels atesta que “Milhares de anos de tradição caracterizaram Satanás (...) como um espírito” (1966, p. 16).

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

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

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

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

O Diabo na Comédia

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

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

Esse duplo aspecto satânico pode ser apreciado no filme *As bruxas de Eastwick*, o personagem interpretado por Jack Nicholson, Daryl Van Horne, é mostrado como ambos. Em *Endiabrado*, a maioria das ações diabólicas é realizada para serem cômicas. Segundo Russell¹⁰, “*The Devil could be a silly prankster, playing marbles in church or moving the pews about*” (1984, p. 76). Essa confrontação entre o lado obscuro de Satã e o papel cômico que lhe fora atribuído pelo folclore resulta de uma nova abordagem de sua significação

O Diabo ficou mais ridículo e cômico nos sermões, na arte, no modelo e na literatura popular do fim do século XIII, talvez um

¹⁰ Novamente necessitamos recorrer ao texto original, pois a tradução para “*playing marbles*” (brincando com bolas de gude) foi traduzida da seguinte maneira: “O Diabo poderia ser um farsante tolo, colocando os mármores ou mudando os bancos da igreja” (RUSSELL, 2003, p. 71)

resultado lógico da redução da significação teológica dele enquanto aumentando o seu senso de imediação (2003, p. 155).

Diversos filmes retrataram o Diabo em seu aspecto cômico e pitoresco. Entre eles podemos citar *Little Nick – um diabo diferente* e *O céu continua esperando*¹¹.

Temas faustianos

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

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

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

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

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

¹¹ *Oh, God! You Devil*. Dirigido por Paul Bogart. 97 min. Warner Bro’s. Digital Video Disc.
Revista Nures no. 16, SetembroDezembro 2010 – <http://www.pucsp.br/revistanures>
Núcleo de Estudos Religião e Sociedade – Pontifícia Universidade Católica – SP ISSN 1981-156X

Considerações finais

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

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

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

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

Para muitos cristãos, ambos Protestantes ou Católicos, o Diabo é significativo. No entanto, durante o devir histórico, a variedade de concepções e representações sobre sua figura exerceu um esvaziamento de seu significado. Link atesta que durante os séculos VI ao XV, nos quais Igreja comissionava artistas a realizarem as obras de arte Cristã, incluindo as ilustrações sobre o Diabo, a arte cristã possuía uma função: “(ela) fora a mensagem e o veículo de comunicação com as massas letradas” (1998, p. 49). Embora o fato de nos dias de hoje os estadunidenses sejam alfabetizados, a ampla acessibilidade aos filmes faz com que eles sejam um dos meios culturais mais disponíveis para as massas. Muitos americanos assistem televisão e vão ao cinema mais do que eles leiam ou vejam arte, portanto, o que eles vêem nas telas tem a possibilidade de se tornar a única representação visual que eles têm do Diabo.

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

De acordo com os estudos de sociologia da religião realizados nos EUA no fim dos anos 60 do século XX, a hipótese mais comumente aceita pelos sociólogos era que os EUA estavam rapidamente se secularizando. Essa visão geral está sendo reexaminada

por estudos recentes (STARK, 2000), mas a idéia inicial ainda pode ser aplicada para as representações do Diabo no cinema estadunidense. Berger enfatiza que

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

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

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

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

O Diabo e o que ele significa pode se tornar insignificante para as pessoas devido às diversas interpretações dele no cinema. Na maioria dos filmes sobre Satã, o Diabo não é proposto como uma força particularmente assustadora na cultura estadunidense. As representações de Satã mais tenebrosas são percebidas quando ele é retratado como uma entidade abstrata. A idéia de Satã possuindo um corpo humano ou sendo uma presença despercebida é intrinsecamente mais assustadora que o Diabo que se personifica, mas na maioria dos filmes nos quais o Diabo não possui forma física, ele ainda é mostrado como facilmente dominado, pois ele está possuindo humanos. Além do mais, um diabo que se manifesta na forma humana, ou mesmo numa figura bestial,

pode ser morto e descartado, e, por outro lado, um diabo cômico nunca é assustador. Fora isso, quando a temática se torna repetitiva para a audiência, ela se torna comum, banal e menos significativa para o público. O mesmo argumento se aplica em relação à violência, sexo e profanação nos filmes. Se as pessoas vêem repetidamente as representações do Diabo nos filmes, a figura satânica também se torna menos importante ou menos apavorante aos olhos do público.

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

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

Por meio do imaginário existente na sociedade ocidental – tanto culto como popular –, a figura do Diabo foi representada de diversas maneiras pela arte. Mediante o devir social e histórico, as representações sobre a figura do Diabo passaram a evidenciar

um Diabo proteiforme com poderes incríveis, anunciando que o fim do mundo estava por vir e refletindo a atmosfera que revestia as noções inculcadas de danação e salvação. Essa mentalidade propiciou o surgimento de diversas obras de arte que denotavam as características da sociedade medieval e renascentista, ou seja, o poder da Igreja católica, a existência do medo da morte por causa da questão do Diabo e do inferno e a crença das populações em superstições e em elementos sobrenaturais.

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

Influenciados pelo espírito crítico e científico do Esclarecimento os artistas românticos escreveram obras que evidenciavam que os homens e o Diabo se aproximaram. Os românticos demonstraram que o Diabo nada mais era do que o reflexo das paixões e dos vícios humanos que se encontravam reprimidos pela religião e pela sociedade. Vestiram-no com os trajes de um burguês, tal qual a época se afigurava. Sua figura sofria com as metamorfoses da sociedade capitalista que se fortalecia com os ideais liberais pós-esclarecimento e com a crescente secularização da sociedade européia, cujos reflexos já se faziam sentir desde o século XVII e que contribuíram para a periferização da religião cristã nos séculos XIX e XX.

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

Portanto, a figura do Diabo que é conhecida atualmente é uma sombra ofuscada daquela figura terrível e constante do imaginário medieval e renascentista dos séculos XIV-XV. A Indústria Cultural se apropriou de seus elementos grotescos que mexiam

com o imaginário e os transformou em motivo de diversão e riso, levando a sociedade atual a consumir um produto padronizado e destituído de sua real função religiosa.

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

Referências

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ALMEIDA, M. R. H. **A secularização do ocidente**: o declínio e o reavivamento da religião na modernidade e seus reflexos no Brasil. 2003. 124 f. Dissertação (mestrado em Ciências da Religião) – Faculdade de Filosofia e Ciências da Religião, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo.
- ANDERSON, P. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Brasiliense: 1994. – (Obras escolhidas; v. 1).
- BERGER, P. L. **O dossel sagrado**: elementos para uma teoria sociológica da religião. São Paulo: Paulus, 1985.
- _____. (Ed.). **The desecularization of the world**: resurgent religion and world politics. Grand Rapids: Eerdmans Publishing Company, 1999.
- COHN, G. (org.) **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.

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

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

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

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

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

HEEßEL, N. Pazuzu. In: **Iconography of Deities and Demons in the Biblical World.** Eletronic pre-publication, 12/2007. Disponível em:

<http://www.religionswissenschaft.unizh.ch/idd/prepublications/e_idd_pazuzu.pdf>

Acesso em: 28 de jan. 2008.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RUSSELL, J. B. **Witchcraft in the Middle Ages.** Ithaca: Cornell University Press, 1972.

_____. **Lucifer: The Devil in the Middle Ages.** Ithaca: Cornell University Press, 1984.

_____. **Satanás: La primitiva tradición cristiana.** México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____. **Mephistopheles: The devil in the Modern World.** Ithaca/ London: Cornell UP, 1990.

_____. **O diabo: as percepções do mal da Antiguidade ao cristianismo primitivo.** Rio de Janeiro: Campus, 1991.

_____. **Prince of darkness: radical evil and the power of good in history.** New York: Cornell University Press, 1992.

_____. **Lúcifer: o diabo na Idade Média.** São Paulo: Madras, 2003.

SALLMANN, J.M. **As bruxas:** noivas de Satã. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

SCHRECK, N. **The satanic screen:** an illustrated history of the devil in cinema 1896-1999. New York: Creation Books, 2001. (Creation Cinema Collection, Volume 17)

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

STARK, R., FLUKE, R.. **Acts of Faiths.** Berkeley: University of California Press, 2000.

SOUZA, J. (org.) **A atualidade de Max Weber.** Brasília, Edunb, 2000.