


**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

GIULLIANA SANTIAGO



**“ZOMBANDO SE DIZEM AS VERDADES”**

UMA ANÁLISE DA COMICIDADE  
NA NARRATIVA ANÔNIMA  
*OBRAS DO DIABINHO DA MÃO FURADA*

ARARAQUARA - SP

2013

GIULLIANA SANTIAGO

**“ZOMBANDO SE DIZEM AS VERDADES”**

UMA ANÁLISE DA COMICIDADE  
NA NARRATIVA ANÔNIMA  
*OBRAS DO DIABINHO DA MÃO FURADA*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** História literária e crítica

**Orientadora:** Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

ARARAQUARA – SP

2013

GIULLIANA SANTIAGO

**“ZOMBANDO SE DIZEM AS VERDADES”**

UMA ANÁLISE DA COMICIDADE  
NA NARRATIVA ANÔNIMA  
*OBRAS DO DIABINHO DA MÃO FURADA*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** História literária e crítica

**Orientadora:** Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

Data da defesa: 24/06/2013

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira**  
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – *Campus* de Araraquara

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti**  
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – *Campus* de Araraquara

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira**  
Universidade Federal de Uberlândia – MG

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – *Campus* de Araraquara

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe e à minha irmã, pelo constante apoio, por me darem forças para continuar quando eu já pensava em ficar pelo caminho e por acreditarem que eu chegaria até aqui.

À minha orientadora, professora Renata, por aceitar dividir comigo um pouco da sua sabedoria, pelos puxões de orelha, pelos conselhos valorosos e pela paciência inesgotável. Por correr junto comigo.

Às professoras Sylvia Telarolli e Maria Celeste Consolin Dezotti, pelas dicas preciosas no Exame de Qualificação; a esta última, ainda, e à professora Kênia, por aceitarem o convite para compor a banca de Defesa e pela presença nesse último capítulo do meu Mestrado.

Ao inestimável amigo Lucas Zaffani, por dividir comigo tantos momentos importantes, pela presença sempre constante, pelas risadas e “tapas na cara”. Ter você na minha vida faz toda a diferença.

Aos amigos que atravessaram comigo estas águas tortuosas, que me ouviram em momentos de histeria, que enxugaram minhas lágrimas e riram comigo: Islene, Luizão, Thiagão, Danilo, Fran.

Aos tantos amigos que, mesmo longe fisicamente, sempre torceram por mim, pelas palavras e silêncios, por compreenderem a minha ausência em tantos momentos: Suleima, Juliana Dassoler, Lika, Sara, Débora, Danilo Bigli, Lê, Rose e todos aqueles que não estão aqui nomeados, não por displicência, mas por traição da memória.

Ao meu pai, à Cris e à Sarah Julia, pela preocupação constante.

À minha tia Sueli, às minhas primas Natacha e Larissa, por serem tantas vezes meu refúgio, e à toda a minha família, pelo apoio nas minhas escolhas.

Ao Tiago, por me conduzir a uma outra dimensão, onde tudo parece leve; por me ensinar novos valores e novas concepções. Por me permitir encontrar a felicidade em horinhas de descuido.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a finalização de mais esta etapa da minha vida, muito obrigada!

À CAPES, pela Bolsa de Mestrado.

## RESUMO

Pretendemos, com o presente trabalho, analisar a narrativa anônima portuguesa *Obras do diabinho da mão furada* sob a perspectiva do cômico. Provavelmente escrita num período que se situa entre o fim do século XVII e o fim da primeira metade do século XVIII, em Portugal – época em que a Inquisição ainda se fazia presente –, os elementos de comicidade que o autor invocará para o seu texto serão os responsáveis por camuflar o seu discurso, satirizando e, ao mesmo tempo, mostrando as mazelas da sociedade sua contemporânea. Entender cada um desses procedimentos cômicos faz-se necessário para que se possa iluminar, nas entrelinhas da narrativa, a crítica que ela apresenta. Além disso, pretendemos salvar do esquecimento obra ímpar na história da literatura portuguesa, com evidentes qualidades literárias, inteligente e divertida, que certamente não se encerra no período de sua produção, podendo mesmo ser atualizada por nós na sociedade nossa contemporânea, guardadas as devidas proporções.

**Palavras-chave:** *Obras do diabinho da mão furada*; cômico; século XVIII; Portugal.

## ABSTRACT

The present dissertation aims to analyze the Portuguese anonymous narrative *Obras do diabinho da mão furada* from the comic perspective. Probably, it was written between the end of the 17th century and the beginning of the 18<sup>th</sup> century, in Portugal, time when the Inquisition was still present. The comical elements that the author will use in his text will be responsible for camouflaging his speech, satirizing and, at the same time, showing the problems from his contemporary society. It's necessary to understand each comic procedures to see in the leading of the narrative the critic that it cover. Furthermore, we intend to safe a singular work of that Portuguese literary context, with evident literary qualities, intelligent and funny. It doesn't end in that moment, but we can actualize it to our contemporary society.

**Keywords:** *Obras do diabinho da mão furada*; comic; Eighteenth century; Portugal.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 UM PANORAMA DE TEORIAS SOBRE O CÔMICO, A COMICIDADE E O RISO ....	11
1.1 O cômico.....	14
1.2 A sátira.....	20
2 SÉCULO XVIII – PORTUGAL NO TERRENO DAS ARTES.....	22
3 PROBLEMAS DIABÓLICOS EM TORNO DE UMA NOVELA DIABÓLICA .....	28
3.1 Os diferentes manuscritos .....	28
3.2 As diferentes edições .....	30
3.2.1 Um cotejo interessante .....	33
3.3 A problemática autoria .....	37
3.4 A datação do texto das <i>Obras do diabinho da mão furada</i> .....	40
4 AS OBRAS DO DIABINHO DA MÃO FURADA.....	43
4.1 Breve descrição do enredo .....	43
4.2 A estrutura da novela.....	45
4.3 O caráter duplo das personagens.....	48
4.4 O caráter duplo do espaço.....	61
4.4.1 O Inferno .....	64
4.4.2 O Noviciado do Inferno.....	68
4.4.3 A casa da Cobiça.....	71
4.5 O tempo.....	73
4.6 A linguagem .....	74
5 OBRAS DO DIABINHO DA MÃO FURADA: UMA NARRATIVA HÍBRIDA .....	76
5.1 A caracterização da novela .....	76
5.2 Os epigramas.....	80
5.3 Os ditados e as máximas.....	86
5.4 O recurso poético.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	94

REFERÊNCIAS .....	96
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR .....	99



## INTRODUÇÃO

*Obras do diabinho da mão furada* é uma narrativa portuguesa escrita, muito provavelmente, na primeira metade do século XVIII, época em que a Inquisição ainda era dominante em Portugal, diferentemente do restante da Europa, onde as poderosas chamas já haviam virado brasas. O primeiro manuscrito do texto, descoberto na Biblioteca Nacional de Portugal, fora doado no ano de 1797 por D. Frei Manoel do Cenáculo Villas Boas e não continha nenhuma indicação de autoria. Entretanto, por estar apenso à peça teatral *El prodigio de Amarante: comedia famosa del Doct. Antonio Jozé da Sylva*, a sua primeira publicação, feita por Manuel de Araújo Porto Alegre em 1860 e 1861 nos volumes III e IV, respectivamente, da *Revista Brasileira*, saiu com a indicação expressa de autoria creditada a Antônio José da Silva. Este, mais conhecido pela alcunha de o Judeu, fora um famoso comediógrafo setecentista, nascido no Brasil, mas levado ainda criança a Portugal, onde desenvolveu seu talento de escritor sem conseguir, entretanto, safar-se da maquinaria inquisitorial.

Desde então, outras três cópias manuscritas da mesma narrativa foram encontradas e outras tantas edições publicadas. Dentre aqueles que se debruçaram a estudá-la, há respeitáveis estudiosos que atribuem a narrativa diabólica ao Judeu (como, por exemplo, João Ribeiro, João Gaspar Simões e José Pereira Tavares, responsável, este último, pela publicação da obra completa de Antônio José da Silva pela Editora Sá da Costa entre os anos de 1957 e 1958); há, de outro lado, os que refutam essa ideia (como Fidelino de Figueiredo e dois de seus discípulos, Gustavo de Freitas e Miguel Cabral de Castro, estes organizadores de uma edição crítica da novela prefaciada pelo mestre, em 1925); e há, ainda, aqueles para os quais a autoria seria uma questão sem muita importância, defendendo que o valor do texto é maior do que a discussão em torno do seu criador (neste campo, estão a prof<sup>a</sup> Vilma Arêas, que se dedicou ao texto em sua tese de livre-docência, não publicada, e Maria Theresa Abelha Alves).

Fato é que muitas vezes essa contenda em torno da autoria ganha contornos mais fortes e discussões mais acaloradas em detrimento de uma análise mais profunda do texto. Longe de ambicionar esgotar a polêmica, o que seria inviável ao menos neste momento, pretendemos, entretanto, debruçar-nos sobre o texto e examiná-lo sob a perspectiva da construção do cômico, investigando as formas e os procedimentos que o autor anônimo articulou para criticar a sociedade em que estava inserido.

## Introdução

Para que isso fosse realizado foi necessário, em primeiro lugar, conhecer o que dizem os teóricos a respeito da construção do cômico e da comicidade – presentes não somente na literatura, vale ressaltar, apesar de muitas vezes com ela serem associados por mera confusão entre estes termos e a comédia, que é um gênero dramático específico e, por isso, tem características próprias. Fizemos um levantamento e um estudo acurado de diversas edições publicadas das *Obras*, para que pudéssemos estabelecer diferenças e semelhanças entre elas – sempre sintomáticas, diga-se de passagem. Por fim, exploramos o contexto português em que supostamente a novela diabólica terá sido escrita. Desta maneira, estudamos não apenas a situação histórica do Portugal setecentista, como também mergulhamos no terreno das artes e da literatura propriamente dito.

Com isso, traçamos, no nosso primeiro capítulo, um panorama de teorias que tratam do cômico, da comicidade e do riso. Remontamos a Aristóteles e à sua *Arte poética*, um dos primeiros estudos sobre a comédia de que se tem conhecimento, e ao *Tractatus coislinianus*, de autoria anônima, que muitos acreditam ser a parte perdida do texto aristotélico que versava sobre a comédia. Interessa-nos, sobretudo, o que ali está postulado sobre o riso e, a partir disso, poderíamos evocar outras teorias que também versam sobre a expressão cômica, numa tentativa de localizar de quê, por quê e como riam os homens ocidentais na época da redação da nossa novela. Chegamos ao riso festivo, carnavalesco e retomamos Mikhail Bakhtin, sobretudo a sua teoria do gênero cômico-sério, para entrarmos na literatura carnavalizada, na sátira menipeia e no diálogo socrático, gêneros que exerceram provável influência sobre o autor anônimo das *Obras*. Expomos, ainda, o conceito de sátira de Matthew Hodgart, especialmente porque o autor trata da literatura e sociedade do século XVIII, contemporâneos, portanto, da nossa novela.

No segundo capítulo, tratamos especificamente dos anos de 1700 em Portugal, mais precisamente do território da literatura e das artes, amparando-nos em histórias da literatura portuguesa, em especial a de António José Saraiva e Óscar Lopes. É quase unanimidade entre os estudiosos afirmar que o riso e a comicidade têm um caráter social, ligados a determinada época. Assim, faz-se necessário entender a sociedade em que a nossa novela diabólica foi escrita, remontando a um Barroco português tardio e, pretensamente, como queriam alguns estudiosos que sobre ela versaram, à prosa portuguesa setecentista que ainda estava impregnada do moralismo cristão e da doutrina católica, à semelhança das novelas de proveito e exemplo. Se com este tipo de literatura a novela diabólica dialoga, é, no entanto, para além dela que seguirá.

O capítulo terceiro expõe alguns problemas associados às *Obras do diabinho da mão furada*. Tratamos dos diferentes manuscritos que da novela são conhecidos e das suas diferentes edições. Por meio de um cotejo traçado entre estas últimas, marcamos o que há de semelhanças e diferenças, apontando para um possível porquê disso, sobretudo no que concerne às divergências, não fortuitas do nosso ponto de vista. Discutimos, ainda, a polêmica que envolve a questão da autoria da novela e a possível datação do texto, mencionando estudos abalizados de respeitáveis críticos.

Nosso *corpus* principal é analisado ao longo do capítulo seguinte. Parece-nos que a comicidade se faz presente na novela por meio de uma espécie de *estética da ambiguidade*, que se encontra infiltrada em todas as instâncias narrativas. Assim, discutimos a estrutura da novela, destacando os diferentes tipos de texto que se apresentam antes da abertura oficial da história, o caráter duplo das personagens – e aqui foi necessário entender a maneira como a sociedade portuguesa de fim do século XVII e início do XVIII entendia a figura diabólica e como se configurava a mentalidade de então. O duplo plano é visível também nos diferentes espaços em que se desenrola o trecho da narrativa – a saber, o espaço real e o imaginário, este último tendo bastante importância porque é nele que se instaura, especialmente (mas não somente), a sátira mordaz à sociedade portuguesa. Para tanto, retomamos as teorias que apresentamos no capítulo primeiro do presente trabalho, a fim de incorporá-las à nossa análise. Dedicamo-nos, ainda, ao estudo do tempo e da linguagem.

Se a crítica e a sátira direcionadas a uma sociedade que se encontra manietada pela Inquisição deveriam ser feitas de maneira velada – uma vez que a censura mostrava-se disposta a exterminar aqueles que quisessem fazer ouvir a sua voz de indignação contra o sistema –, a linguagem expõe-se, naturalmente, como o lugar, por excelência, de *ocultação* e de *revelação*. O autor anônimo das *Obras* lança mão de diferentes recursos para processar tal crítica, os quais são analisados no capítulo final desta dissertação. Voltamos então às origens do gênero novelístico quando este ainda travava um profundo diálogo com o conto popular. Cumpre salientar que é de um conto popular que esta nossa novela se origina. Exploramos os diferentes gêneros escolhidos pelo autor para fazer valer a sua crítica, gêneros estes que encontram na concisão e na hermeticidade uma máscara oportuna, configurando assim uma narrativa convenientemente híbrida.

Pretendemos, portanto, com o presente trabalho, contribuir não só para as discussões, mais ou menos polêmicas, que envolvem a criação das *Obras do diabinho da mão furada*, bem como salvar do esquecimento e lançar alguma luz sobre este texto que tem, como veremos, grande mérito literário.

## 1 UM PANORAMA DE TEORIAS SOBRE O CÔMICO, A COMICIDADE E O RISO

Dissertar a respeito do cômico e da comicidade é tarefa especialmente árdua. Primeiro porque ambos estão ligados ao gênero da comédia e, existentes desde a Antiguidade grega pelo menos, há inúmeras teorias que versam sobre o assunto e que nem sempre convergem para o mesmo ponto, sendo múltiplas quanto à nomenclatura, aos modos de expressão e de interpretação. Podem manifestar-se em diferentes gêneros artísticos (e aqui saem da esfera da literatura para se alargar em outras artes, como as plásticas, por exemplo), não sendo excluída nem mesmo a tragédia. Ao lado dessa pluralidade está o fato de que os termos muitas vezes se confundem, já que as linhas limítrofes entre um e outro são bastante tênues. Além disso, muitas vezes o arcabouço teórico é criado com tamanha abstração e tão longe da realidade exposta que se torna mesmo incompreensível. É preciso ter cautela, portanto.

Tragédia e comédia são subgêneros literários que se situam no âmbito do gênero dramático e têm características bastante específicas. Uma das primeiras formulações de que se tem conhecimento, a respeito de ambas, data do século IV a.C. e foi feita por Aristóteles, em sua *Arte Poética*. Ali o autor detém-se mais a formular questões concernentes à tragédia, dedicando-se apenas no capítulo V, em poucas linhas, a alguma exposição sobre a comédia. Descreve-a, então, como imitação de maus costumes, mas não de toda a sorte de vícios, apenas daqueles que ridicularizam o ignominioso. Entretanto, a ridicularização não pode causar dor nem sofrimento. Assim sendo, por se tratar de *imitação*, não estaria do lado oposto da tragédia, como muitos costumam julgar. Seriam ambas, antes, face de uma mesma moeda, concebidas para representar as ações humanas por meio de uma ação dramática. A diferenciação entre elas reside no objeto que retratam e no efeito que buscam provocar no leitor/espectador: enquanto a tragédia imita homens e ações humanas nobres e pretende provocar (para expurgar) o horror e a compaixão, a comédia se ocupa da baixaza, dos homens piores e quer provocar o riso dos espectadores. Por conta disto, durante algum tempo a comédia seria relegada a uma ordem inferior. Ambas apontam para as limitações humanas e para a nossa finitude, apenas de maneiras diferentes; por isso não são diametralmente opostas, caráter aliás salientado, como nos lembra muito bem Sábado Magaldi (apud Vilma Arêas, 1990), pelo fato de as duas máscaras fundamentais do teatro grego terem nascido no mesmo culto dionisíaco. A segunda parte da *Arte Poética*, em que Aristóteles ter-se-ia dedicado à comédia, foi supostamente perdida. Muitos tentam apontar para o texto *Tractatus Coislinianus* como uma derivação dessa parte, já que é possível estabelecer diversas

aproximações entre este e o tratado de autoria aristotélica. Temos aqui uma polêmica que a nós, neste momento, não interessa muito a não ser pelo que diz respeito à concepção do riso.

*Tractatus Coislinianus* é antes um esquema ou um resumo do que uma obra pronta. Postula que o riso é a mãe da comédia e, por extensão, de todos aqueles textos que se querem cômicos ou nos quais possam ser encontrados elementos de comicidade. O riso surge da fala e/ou das ações segundo sete critérios que no tratado são enumerados. Deter-nos-emos em quatro deles, pois serão os que utilizaremos para analisar as *Obras do diabinho da mão furada*. Embora o códice anônimo ponha em destaque o drama e, mais especificamente, a comédia, as situações na narrativa que estudamos podem, com alguma aproximação, valer-se dos mesmos meios. Assim, a ação de rir surgiria segundo homonímia, loquacidade, paródia e metáfora (cf. POSSEBON, 2003). Na nossa novela, o primeiro termo estaria ligado à semelhança, que se sugere, entre elementos que seriam, à primeira vista, diferentes entre si: o diabinho e o soldado, o inferno cristão e o pagão, a doutrina católica e a professada pelo diabinho. A loquacidade que se faz presente ao longo de toda a narrativa torna-se cômica na medida em que ambas as personagens se empenham em tentar convencer o outro de sua verdade, quando, na realidade, nem eles mesmos seguem os ensinamentos que pregam. Paródia e metáfora extrapolariam o campo linguístico em que normalmente são encontradas e alargar-se-iam no corpo textual enquanto princípios que são exaltados na narrativa: a paródia de um mundo e de uma sociedade decadentes estaria presente na metáfora que se constrói para criticá-los – por exemplo, a viagem que Peralta realiza, na volta da guerra, sugere, em última análise, a peregrinação da alma em busca de salvação.

Desde Aristóteles e, depois dele, o *Tractatus Coislinianus*, elaboraram-se inúmeras teorias sobre o riso, sempre ligado ao cômico, desde a sua manifestação física no homem até as várias maneiras de suscitá-lo. Um dos teóricos mais importantes é Henri Bergson que, em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1983), postula que o ato de rir é sempre coletivo e que não desfrutaríamos do cômico se estivéssemos isolados. Mas para rir é necessário “certa anestesia momentânea do coração” (p. 13), ou seja, é necessário tomar um distanciamento do objeto do qual se ri, pois se há compaixão ou compadecimento, não há riso. No âmbito das diferentes possibilidades de manifestação do cômico (sejam elas forma, movimento, situação, palavras ou caracteres), é indispensável “certa rigidez mecânica onde deveria haver maleabilidade atenta e flexibilidade viva de uma pessoa” (BERGSON, 1983, p. 15). Essa rigidez é que seria a causa do risível, ligada ao fato de que o riso é próprio do homem. Desta maneira, o riso cumpre uma função social na medida em que sugere a necessidade de correção do desvio denunciado pelo cômico.

A teoria de Bergson, entretanto, aparentemente simples, não deixa de causar confusão, suscitada pelas diferentes leituras que dela podemos fazer. Para Vilma Arêas (1990), Bergson entende o cômico como elemento produtivo e positivo, suavizando tudo o que pudesse haver de mecânico na superfície da sociedade. “Portanto, o nó central da teoria de nosso autor atribui uma função de benévola correção desempenhada pelo riso, diante do desvio representado pelo cômico” (p. 26). Já para Verena Alberti (1999), sua formulação é ambivalente, característica que passa despercebida numa leitura desatenta. “Cômico e riso, para ele, são, respectivamente, um desvio negativo e sua sanção funcional que restabelece a ordem da vida e da sociedade” (1999, p. 184). Nas palavras de Bergson, o riso “castiga os costumes. Obriga-nos a cuidar imediatamente de parecer o que deveríamos ser, o que um dia acabaremos por ser verdadeiramente” (1983, p. 18). A atenção sempre desperta e a elasticidade para nos adaptarmos às situações são necessárias para a vida em sociedade e, quando há falta ou desvio em alguma delas, surge o cômico e, em consequência, o riso, uma espécie de gesto social.

Por ser gesto social, o riso, e também o cômico que o provoca, estão intrinsecamente ligados à sociedade e à época em que se dão. Por isso, nem tudo o que é risível em determinado momento e em determinada localidade o será da mesma maneira se o contexto temporal e social for diferente. George Minois, em *História do riso e do escárnio* (2003), compactua com essa visão e desenvolve um estudo acurado de como o riso era visto e entendido desde os tempos primórdios da humanidade, remontando aos gregos antigos e chegando ao século XX, quando, segundo o autor, ao mesmo tempo em que há um retorno ao riso, ostentado em toda a parte, parece que rimos menos, apesar de todas as ciências alardearem os benefícios quase milagrosos que o riso nos proporciona. Cabe a nós entender as suas manifestações entre o final do século XVII e o final da primeira metade do XVIII – espaço temporal em que acreditamos que as *Obras do diabinho da mão furada* tenham sido escritas –, e no seio da sociedade ocidental.

Na Alta Idade Média, vimos o cristianismo alastrando-se por toda a Europa ocidental – religião séria por excelência, pouco propícia ao riso, como a maior parte daquelas que pregam o monoteísmo. “Do que poderia rir um Ser todo-poderoso, perfeito, que se basta a si mesmo, sabe tudo, vê tudo e pode tudo?”, questiona Minois (2003, p. 112). Com o pecado original, tudo se desequilibra: os humanos, conhecedores de si e de suas limitações, agora têm de quê rir. É aqui que o Diabo se envolve, escondido sob os traços da serpente que tentou Eva para que ela comesse o fruto proibido por Deus. Assim, o riso é vinculado à “imperfeição, à

corrupção, ao fato de que as criaturas sejam decaídas, que não coincidam com seu modelo, com sua essência ideal” (MINOIS, 2003, p. 112).

A primeira metade do século XVIII português ainda era dominada pela Inquisição – logo, pela Igreja Católica –, e atrasada com relação ao restante da Europa, que já assistia a uma forte laicização da cultura associada à ascensão da burguesia. Atrasado também estava o pensamento: nos outros países, ideias diferentes e novas concepções começavam a ganhar vida, caminhando para o Iluminismo, gerado entre os anos de 1650 e 1700, enquanto Portugal viria a ter a sua expressão mais acentuada somente a partir de 1740. Mas para o autor das *Obras do diabinho da mão furada* parece que já estava evidente a racionalização que viria, razão por que ele empreende, segundo a nossa leitura, uma espécie de “desmitologização” da figura diabólica, destronando o rei infernal.

Pensar em entronização e destronização, a par do riso festivo que a ação provoca, levamos ao riso carnavalesco de que fala Mikhail Bakhtin (1981). É um tipo de riso profundamente ambivalente, relacionado às formas antigas do riso ritual, que estava voltado para o supremo: “achincalhava-se, ridicularizava-se os deuses para forçá-los a *renovar-se*. Todas as formas do riso ritual estavam relacionadas com a morte e o renascimento, com o ato de produzir, com os símbolos da força produtiva” (BAKHTIN, 1981, p. 109). A destronização é feita, então, para prover a mudança.

Mas o riso carnavalesco é apenas um elemento de uma visão de mundo que Bakhtin nomeou *cosmovisão carnavalesca*, que impregnaria a literatura dita *carnevalizada*. Por esta entende-se toda a literatura que, direta ou indiretamente, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do gênero que o autor classifica como cômico-sério é receptor de uma influência direta desse tipo.

Faz-se necessário, pois, um exame mais acurado do cômico-sério, para consequentemente chegarmos à literatura carnavalesca, à sátira, à sátira menipeia e ao diálogo socrático, manifestações que estão associadas ao cômico-sério.

### 1.1 O cômico

O cômico é costumeiramente confundido com a comédia. Enquanto esta pertence ao gênero dramático, obedecendo a convenções retóricas bastante específicas, aquele é, antes de tudo, um *modo*, uma atitude, podendo manifestar-se em diferentes gêneros literários e em diferentes artes. Quando oposto ao trágico, traz os mesmos problemas que salientamos ao pôr em paralelo tragédia e comédia. Se oposto a sério, parece perder a sua importância, ganhar um matiz de algo menor, sem valor. Vladimir Propp tenta resolver a questão ao afirmar que a

melhor oposição que se poderia fazer seria, então, cômico x não-cômico, pois esta não deixaria entrever nenhum juízo de valor implícito. Isto porque na definição do cômico, assim como na comédia, sempre figuram conceitos negativos:

o cômico é algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, material, é o corpo, é a letra, é a forma, é a falta de ideias, é a aparência em sua falta de correspondência, é a contradição, é o contraste, é o conflito, é a oposição ao sublime, ao elevado, ao ideal, ao espiritual, etc. A escolha de epítetos negativos que envolvem o conceito de cômico, a oposição do cômico e do sublime, do elevado, do belo, do ideal, etc., expressa certa atitude negativa para com o riso e para com o cômico em geral e até certo desprezo. (1992, p. 20)

No declínio da Antiguidade Clássica e, posteriormente, na época do Helenismo, formam-se e desenvolvem-se inúmeros gêneros. Dentre eles, surge o cômico-sério, que compreendia a combinação de uma série de fatores que já eram encontrados na literatura: o caráter aventureiro, uma aguda problematidade, o caráter dialógico, a confissão, a vida e a pregação. Oposto aos gêneros contemporâneos, tidos como sérios (a epopeia, a tragédia, a retórica clássica), é difícil situar seus limites precisos e estáveis, mas as particularidades que nele podem ser vistas são patentes. Bakhtin (1981) nos informa dessas especificidades:

a) *Novo tratamento dado à realidade*: a atualidade que aqui se expressa é viva, do dia a dia e não mais do passado dos mitos e das lendas, como acontecia nas epopeias. Da mesma maneira, os heróis míticos e as personalidades históricas do passado são deliberada e acentuadamente atualizados, falam e atuam na zona de um contato familiar com a atualidade inacabada. É assim que o diabinho, por exemplo, figura mítica que ora nos ocupa, apresenta-se nas *Obras do diabinho da mão furada*, cujo trecho se situa no tempo em que houve uma trégua na guerra do espanhol Filipe II contra a Flandres: o anônimo autor da narrativa traz para a contemporaneidade uma discussão que sempre figurou no espírito humano, a do livre-arbítrio.

b) *Base consciente na experiência e na fantasia livre, não mais na lenda*: o tratamento desta é feito de um modo profundamente crítico e, às vezes, cínico-desmascarador.

c) *Pluralidade de estilos e a variedade de vozes*: fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam-se frequentemente gêneros intercalados (cartas, manuscritos, diálogos). Também se pode utilizar a amálgama de verso e prosa, bem como dialetos e jargões. A novela que analisamos revela-se uma narrativa híbrida, na qual inúmeros aspectos que aqui estão apontados confluem para que a crítica seja veiculada de forma mais ou menos velada. Sobre tais aspectos falaremos adiante, nos capítulos 4 e 5 desta dissertação.



Estamos, pois, diante de um texto que parece pertinente ao campo do cômico-sério. Mas Bakhtin esmiúça ainda mais a sua concepção do que seria essa amálgama de estilos e aponta para outros tipos de textos. Com ele seguimos.

O teórico russo analisa o que considera dois gêneros literários pertencentes ao campo do que denomina cômico-sério: o diálogo socrático e a sátira menipeia. Ambos são construções configuradas na Antiguidade clássica, que foram se desenvolvendo e se amoldando aos vários tipos de textos que vieram posteriormente, exercendo uma enorme influência sobre toda a literatura ocidental até os dias de hoje, por conta da flexibilidade e da enorme capacidade de mutação que têm, especialmente a sátira menipeia, ainda que essa influência não seja consciente.

O diálogo socrático é um gênero memorialístico, antes de ser retórico. É fruto de anotações das palestras de Sócrates e do seu método de revelação da verdade, mas o modo mais livre com que os escritores trataram a matéria para transformá-la em textos o liberta de suas limitações históricas e memorialísticas. Bakhtin (1981) destaca alguns pontos importantes no diálogo socrático que nos ajudam a entender como um texto pode ser dessa maneira caracterizado.

A base do gênero está na natureza dialógica da verdade e do pensamento humano sobre ela. Sócrates punha os homens frente a frente para debaterem sobre determinado assunto, mas o mais importante é que a verdade era constituída em conjunto e não pré-existente na cabeça de um único ser. Bakhtin aponta, entretanto, para um problema no conceito e no uso que se faz dele em alguns momentos posteriores:

Quando o gênero passa a servir a concepções dogmáticas e do mundo já acabadas de diversas escolas filosóficas e doutrinas religiosas, ele perde toda a relação com a cosmovisão carnavalesca e se converte em uma simples forma de exposição da verdade já descoberta, acabada e indiscutível. (1981, p. 95)

O gênero deixa de ter aquela que é a sua característica fundamental – a descoberta, em conjunto, do que é a verdade – e perde a sua relação com a cosmovisão carnavalesca a partir do momento em que uma só pessoa (ou um grupo de pessoas que representam uma doutrina, por exemplo) é apontada como fonte do saber absoluto e da verdade incontestável. Se a cosmovisão carnavalesca é caracterizada, também, pelo contato familiar que se faz entre os “debatedores”, abolindo qualquer distância que haveria entre eles, a partir do momento que alguém (ou alguma doutrina) é colocada como centro do conhecimento, infere-se um juízo de valor que o coloca em uma atitude de superioridade com relação aos demais.

A verdade é, então, debatida no diálogo socrático de acordo com dois procedimentos: a síncrese, que é a confrontação de diferentes pontos de vista sobre determinado objeto, e a anácrise, método pelo qual se provoca a palavra do interlocutor por meio da própria palavra. Ambas “convertem o pensamento em diálogo, exteriorizam-no, transformam-no em *réplica* e o incorporam à comunicação dialogada entre os homens” (BAKHTIN, 1981, p. 95). Destacamos ainda o que Bakhtin diz a respeito da imagem da ideia, formulação que para nós será fundamental. A ideia, dentro do diálogo, combina-se organicamente com a imagem do homem, o seu agente:

Na medida em que se debilitam as bases histórica e memorialística do gênero, as ideias alheias se tornam cada vez mais plásticas, nos diálogos começam a encontrar-se ideias e homens, que na realidade histórica nunca entraram (mas poderiam entrar) em contato dialógico real. Fica-se a um passo do futuro ‘diálogo dos mortos’, no qual homens e ideias, separados por séculos, se chocam na superfície do diálogo. (1981, p. 96)

Se a imagem da ideia ganha a forma plástica daquele que a formulou, temos então o diálogo socrático também no âmbito das *Obras do diabinho da mão furada* como uma espécie de paródia do gênero. Se por paródia se entende repetição com diferença, se ela representa um discurso paralelo àquele que retoma, é dessa maneira que o diálogo socrático é trazido para dentro da nossa novela diabólica. As ideias encontram-se e combinam-se por meio dos seus agentes. Assim, o cão Cérbero será o porteiro do inferno em que adentram os nossos protagonistas, lá será encontrado o poeta Ovídio, açoitado pelos seus versos, isto é, pela ideia da verdade que propagou através deles e igualmente estarão expostos os sete pecados personificados no Noviciado do Inferno e na Casa da Cobiça. Aqui, a imagem plástica se alarga em sua expressão maior, a alegoria. As “personalidades” são trazidas, então, pela ideia que nelas está contida, como uma espécie de símbolo para o qual se olha e do qual se inferem sentidos muito além do que os olhos podem observar. Mas ainda mais interessante será a reunião dos dois protagonistas, André Peralta e o diabinho da mão furada, que conviverão intimamente sem parecer que pertencem a duas esferas distintas – humana e sobrenatural. Durante toda a novela, a ação dramática está sobreposta à própria narrativa. Os diálogos travados pelos protagonistas ao longo da jornada são tentativas de convencimento do outro acerca da verdade que é inerente ao enunciador. O estatuto “socrático” ganha a forma paródica no caráter interno do texto – quando a imagem diabólica e a de bom cristão são invertidas e transformadas exatamente por meio daquilo que pregam e pela maneira como agem, invertendo a representação comum que delas se poderia fazer – e também no seu alcance externo – quando o que é postulado pelos dois protagonistas ajuda na formulação da

verdade para o leitor, que também será contrária: a rigidez da doutrina católica pregada no contexto em que as *Obras* são escritas se perde ao revelar-se, como veremos, que deuses e diabos estão igualmente pervertidos. Para essa “lição” confluem todas as instâncias constituintes do texto: tema, forma, discurso, alegoria, epigrama, verso etc.

O segundo gênero literário de que fala Bakhtin, que também estaria ligado ao campo do cômico-sério, é a sátira menipeia. O seu nome é derivado de Menipo de Gadare, filósofo do século III a.C., mas enquanto gênero é instituída no século I a.C. pelo erudito romano Varron. Apesar do conhecimento da existência de inúmeras sátiras no período, apenas algumas delas chegaram até nós e, ainda assim, de uma maneira bastante fragmentada. A noção mais completa que se terá, então, será a partir da obra de Luciano, que se manteve completa e perfeitamente legível.

Ainda que o gênero tenha sido desenvolvido ao longo dos tempos, por conta de sua flexibilidade e capacidade de mutação, suas características já eram definidas na Antiguidade e é sobre elas que Bakhtin (1981) nos informa, elencando catorze peculiaridades fundamentais.

Na sátira menipeia, o cômico tem peso maior do que tinha no diálogo socrático. Se lá o livre contato entre os debatedores da ideia era o principal recurso para se fazer rir – já que se unia elementos que antes estavam separados, como o alto e o baixo, o sábio e o tolo – na sátira, outros princípios serão convocados para a confluência do humor. Além disso, o gênero é mais livre para a invenção e a fantasia, ficando um pouco mais isento das lendas (o que não significa que os heróis, por exemplo, não possam ser figuras históricas ou lendárias). A fantasia e o fantástico “muito amiúde assume caráter de aventura, às vezes simbólico ou até místico-religioso. Mas, em todos os casos, ele está subordinado à função puramente ideológica de provocar e experimentar a verdade” (BAKHTIN, 1981, p. 98) e não de materializá-la. “Ainda é necessário salientar que se trata precisamente da experimentação da *ideia*, da *verdade* e não da experimentação de um determinado caráter humano, individual ou típico-social” (BAKHTIN, 1981, p. 99). O fantástico livre será, então, combinado organicamente com o *naturalismo de submundo* – o mundo das camadas mais baixas da sociedade – extremado e grosseiro.

A sátira menipeia também se mostra plena de contrastes agudos e oximoros: gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas de objetos distantes e separados. Na novela que estudamos, tudo é uma grande contradição: personagens, discurso, ações. As personagens chegam de maneira inesperada a lugares fantásticos, e deles saem sem saber como. A realeza e as camadas mais

inferiores da sociedade convivem lado a lado, mesmo que seja no inferno. E os exemplos podem estender-se, como veremos em seguida na análise da novela.

Entretanto, de todas as peculiaridades que Bakhtin ressalta – e todas elas podem ser sistematicamente encontradas nas *Obras do diabinho da mão furada* –, uma chama mais atenção e vem dissipar qualquer dúvida que ainda possa restar quanto à aproximação da nossa novela e da sátira menipeia. Trata-se da estrutura triplanar, em que a ação e as síncrese dialógicas se deslocam da Terra para o Olimpo e o Inferno. Se as nossas personagens não chegam a ascender aos céus, ao inferno elas descerão mais de uma vez. “Na menipeia teve grande importância a representação do *inferno*, onde germinou o gênero específico dos ‘diálogos dos mortos’, amplamente difundido na literatura europeia do Renascimento, dos séculos XVII e XVIII” (BAKHTIN, 1981, p. 100). Os “diálogos dos mortos” (que trazem para a mesma “superfície” homens e ideias separados por séculos) serão, na novela, desmascaradores de todo o discurso irônico que ela contém. Quando Peralta e o diabinho incursionam em suas três viagens fantásticas, o diálogo que travam durante o caminho real é apagado em detrimento do diálogo que se estabelece, não mais por discurso dos protagonistas, mas por meio de imagens, alegorias, epigramas e “personalidades”. São eles que põem a nu a sociedade portuguesa agônica e a doutrina católica. É ainda o Inferno – principalmente, mas não somente ele – que se mostrará mais propício ao que Bakhtin classifica como carnavalização, para o que os dois gêneros que apontamos convergem. Na sátira menipeia é substancial o tratamento carnavalesco dos três planos e

o inferno coloca em condição de igualdade todas as situações terrestres, nele o imperador e o escravo, o rico e o miserável se encontram e entram em contato familiar em pé de igualdade; a morte tira a coroa de todos os coroados em vida. [...] O inferno carnavalizado da menipeia determinou a tradição medieval das representações do *inferno alegre*, que encontrou seu apogeu em Rabelais. Essa tradição medieval se caracteriza por uma fusão deliberada do inferno antigo com o inferno cristão. Nos mistérios, o inferno e o diabo (nas ‘diabruras’) também são coerentemente carnavalizados. (BAKHTIN, 1981, p. 114)

As hierarquias e diferenças sociais vistas no cotidiano da sociedade portuguesa são abolidas no contexto infernal da mesma maneira que acontecia nos rituais carnavalescos, nos quais se vivia uma vida às avessas enquanto as suas leis próprias vigoravam. “Des(h)ierarquizada” está a sociedade e invertidos estão os papéis de todos dentro dela: do rei, dos eclesiásticos, dos cristãos e dos diabos.

## 1.2 A sátira

Se tratamos da sátira menipeia com as suas características específicas, nada mais natural que versar sobre a sátira enquanto elemento condicionador da produção da comicidade expressa nas *Obras do diabinho da mão furada*.

Matthew Hodgart, em *La satira* (1969), contextualiza e define o que podemos entender por sátira. Trata-se de um gênero específico, no qual os vícios, as loucuras, a estupidez e as injustiças são expostos para ridicularizar e depreciar. Muito presente na literatura, pode estar presente também em outros meios de expressão. Hodgart ocupa-se da sátira enquanto elemento literário. Entretanto, por não se tratar de um gênero tradicional como a epopeia, a tragédia ou a comédia, a sátira nunca sofreu um processo estabilizador e os críticos não chegaram, ao que parece, a um consenso quanto à sua definição. Desta maneira, conclui o teórico, a melhor forma de analisá-la é deixar os métodos de classificação literária de lado e ocuparmo-nos com a atitude do autor satírico, bem como com os diferentes meios de que se vale para produzi-la.

A chave da sátira encontrava-se já na literatura dos povos primitivos, na combinação que faziam do realismo com a fantasia. Os problemas da vida, do amor e da morte, lá existentes, não são muito distintos dos nossos na atualidade, pois estão desligados do tempo e são inerentes à própria condição humana. Deste modo, a atitude do autor satírico é a de contemplar com uma mescla de riso e indignação um mundo no qual ele frequentemente está exposto a inúmeros problemas:

*La sátira comienza com una postura mental de crítica y hostilidad, por un estado de irritación causada por los ejemplos inmediatos del vicio y de la estupidez humanos y aunque las ocasiones que se nos presentan para dar rienda suelta a la sátira son infinitas e inherentes a la condición humana.*  
(HODGART, 1969, p. 10)

Entretanto, salienta o autor, para ser convertida em arte, a primeira postura que deve assumir a sátira é algo estético, que proporcione prazer ao espectador. Ora, o elemento fantástico é introduzido na nossa novela diabólica justamente com esta função: a de deleitar enquanto “moraliza” e ridiculariza, pois se a realidade é mostrada tal como ela é, torna-se excessivamente opressora.

Um dos temas predominantes dos textos satíricos é o político. Mesmo aquela que seria anticlerical torna-se política porquanto Igreja e Estado são aliados. É exatamente este o enfoque da narrativa que estudamos. E se, como pontua Hodgart, é necessária certa dose de liberdade para que se possa satirizar a política, nosso *ingenioso* autor anônimo lançará mão de

diversos recursos para compensar a falta de liberdade que os métodos da Inquisição portuguesa impunham. De alguns desses recursos fala também o teórico escocês.

A primeira técnica que se veria presente nas *Obras* é a da redução. “*La degradación o desvalorización de la víctima mediante el rebajamiento de su estatura y dignidade. Esto puede conseguirse en el terreno del argumento y casi siempre se proseguirá en el del estilo y el lenguaje*” (HODGART, 1969, p. 115). Como forma de redução também se pode recorrer à destruição do símbolo, procedimento que pode afetar especialmente as religiões, que são vulneráveis, deste ponto de vista, dada a quantidade de símbolos de que se servem. Observamos a degradação da figura diabólica, que se torna mais provedor do que maléfico; do bom cristão, que das maldades do companheiro infernal se torna cúmplice; das pessoas que possuíam o poder, ao nivelarem-se a outras instâncias sociais; das bruxas que não conseguiram realizar suas maldades por conta das superstições que contra elas dirigiram; da doutrina católica, cujos seguidores são capazes de “entregar suas almas” em nome da cobiça e da soberba.

A segunda técnica seria a ironia, que significa literariamente dissimulação e consiste no uso sistemático do duplo sentido. Duplo também seria o receptor: um que se deixa enganar pelo significado superficial das palavras (a Igreja Católica e a censura, por exemplo, no nosso contexto) e outro que capta o significado oculto (o leitor perspicaz) e que se ri com o enganador às custas do enganado. Habitualmente, afirma Hodgart (1969), isto implica também uma forma narrativa que permita manter uma dupla corrente significativa, como por exemplo, uma paródia ou uma viagem imaginária. A intenção é a de que o leitor não apenas ria, mas se sintia também incomodado – assim como está o autor – para que possa sair da sua atitude de passividade e converter-se em um aliado contra a estupidez humana.

A alegoria, o epigrama e a viagem imaginária serão três elementos apontados por Hodgart como formas da sátira, dentre as muitas que ela pode adquirir. Precisamente, os três que podemos reconhecer facilmente na novela que comentamos.

Perceberemos, então, que a sátira instaurada nessa novela provocará o riso no leitor por meio dos recursos utilizados pelo autor: a ridicularização da figura diabólica e a do bom cristão, o inferno cristão através de sua imagem acoplada ao pagão. O riso será possível se, como vimos, houver certo distanciamento daquilo que se ri. Àquele que se compadecer do pobre e aflito soldado, por exemplo, não será dada a oportunidade de rir. Lembrando que o riso que a sátira produz é uma espécie de sub-riso, um riso inibido, amarelado, que não se manifesta plenamente devido à situação em que todos, sem exceção, se encontram.

## 2 SÉCULO XVIII – PORTUGAL NO TERRENO DAS ARTES

A análise de um texto cômico requer, antes de tudo, o entendimento da sociedade em que ele foi produzido. Isto porque a grande maioria deles (se não todos) está intimamente ligada à determinada época, pensamento, cotidiano de uma comunidade específica. Caso o exame passe despercebido (ou até mesmo não seja feito), pode-se facilmente incorrer na falta de uma interpretação coerente.

Desta forma, considerando que a novela *Obras do diabinho da mão furada* tenha sido escrita entre fins do século XVII e início do século XVIII, em Portugal (a isso voltaremos mais tarde), torna-se necessário observar os acontecimentos que desencadearam a situação que então se configurava e que determinou alguns dos caminhos trilhados pelas artes portuguesas ao longo do referido período.

Em 1580, Portugal perdia a sua autonomia e passava a integrar o reino da Espanha. Ao perder o trono para o rei Filipe II, Portugal mergulhava em uma crise política, econômica e de identidade cultural, agravada pelas sucessivas guerras em que a dinastia filipina envolvia a nação portuguesa, deixando como legado um declínio político, endividamento e dependência econômica. Essa crise só começaria a ser ultrapassada na segunda metade do século XVII, depois da restauração da independência política, em 1640, com D. João IV e a fundação da dinastia de Bragança.

Em 1707 teve início o reinado de D. João V, durante o qual a sociedade portuguesa experimentou grandes contrastes. Com o ouro descoberto nas terras de cá do Atlântico, Portugal daria largas a um Barroco tardio, que no restante da Europa já tivera o seu auge na segunda metade do século XVII. Vale assinalar que o termo Barroco, como afirmam Antônio José Saraiva e Óscar Lopes (1973), é bastante ambíguo, uma vez que o seu uso é generalizado, ora fazendo referência a um conjunto de tendências artísticas e culturais predominantes durante o século XVII, ora pretendendo cobrir toda a vida cultural europeia, na máxima generalidade, acompanhando o absolutismo. Considerando esta última perspectiva, de acordo com os autores, seus contornos se definem mais claramente. Designa, assim,

um certo número de estruturas formais ligadas com inovações técnicas e científicas que essencialmente correspondem à coexistência e interdependência, mesmo conflituosa, de formas sociais profundamente diferentes na Europa. (SARAIVA; LOPES, 1973, p. 480)

As riquezas do Brasil, até então colônia portuguesa, seriam, em grande parte, as responsáveis pelas extravagâncias do rei “Magnânimo”, extravagâncias características do

barroco, com sua pompa e luxo. O século XVIII é, então, como bem pontua José Oliveira Barata em sua *História do teatro português* (1991), um tempo assinalado por contrastes: do urbanismo à moda, da moral à ética, que passava também pela economia, via-se uma desproporção entre o pouco que se ganhava e o muito que se aparentava – data dessa época, por exemplo, uma das construções portuguesas mais suntuosas, a do Palácio-Convento de Mafra. Segundo Barata, em Portugal

A arte barroca – e o teatro em especial – acaba por expressar, na desproporcionada regularidade das suas formas, conflitos latentes: entre tradicionalismo e individualismo criador, entre a força repressiva da Inquisição e os primeiros passos do ‘livre pensamento’ fundados na Razão. (BARATA, 1991, p. 210)

É importante frisar que a cena cultural portuguesa encontrava-se fragilizada. Tantos anos de domínio espanhol não seriam facilmente superados. Além disso, a preponderância da Espanha e seu *Siglo de Oro* na Europa é comparável à da Itália durante o Renascimento. É sobretudo no teatro que as influências são mais fortemente percebidas, porque era no palco que se jogavam as tensões da época, evidenciando o dualismo de *ser e parecer*. A dramaturgia castelhana progredia em condições muito favoráveis em terras lusitanas, com seu gênero mais difundido e divulgado, a comédia. As várias companhias e seus repertórios multifacetados impunham-se pelo impacto contínuo sobre o grande público, que abrangia desde o popular até nobres arruinados, homens da corte e mesmo eclesiásticos. Surge então uma escola de autores portugueses que passam a escrever em castelhano, estimulados pelo enorme sucesso de público do teatro espanhol. Além disso, o modelo era o da comédia nova, proposta por Lope de Vega, abundante em temas históricos e mitológicos, palacianos, rurais ou urbanos, modelo que de antemão era testado por essas companhias perante o gosto do público. Com todo esse peso, as tentativas teatrais ocorriam, mas ainda não mostravam a identidade portuguesa.

Além da influência espanhola, dentro do palácio real, nessa época, a ópera italiana também começa a aparecer. Ainda que historiadores datem a sua entrada em Portugal no ano de 1682, seu triunfo ocorre, de fato, mais tardiamente. Barata (1991) credita esse sucesso tardio, diferentemente do que ocorrera por todas as cortes europeias, ao fato de

que as óperas tinham uma estrutura espetacular e empresarial economicamente cara, o que seria facilmente suportado pela corte magnânima joanina. Mas também tinha o fato da maior parte dos teatros portugueses não estarem devidamente apetrechados para receberem a parafernália italiana. (BARATA, 1991, p. 217)



Mais tarde, pouco a pouco, a ópera passará também às outras camadas sociais. Seu êxito também está ligado à tentativa de cobrir uma espécie de lacuna que se formava no teatro português, especialmente quando a comédia espanhola, em meados do século XVIII, começava a perder a sua vitalidade e Portugal carecia de algo verdadeiramente nacional.

Se, em um primeiro momento, a ópera italiana procura abrigo dentro do palácio real – devido aos altos custos da sua produção –, paralelamente, do lado de fora, buscavam-se alternativas mais baratas que atingissem o mais popular. Como exemplo, temos as óperas joco-sérias de Antônio José da Silva, representadas por meio de bonifrates, o que ajudava a diminuir os custos de produção, as quais fizeram enorme sucesso no Bairro Alto, em Lisboa. “A ilusória e bizarra organização das comédias, das óperas joco-sérias, da monumentalidade dos espetáculos dos Jesuítas” fazia o espectador esquecer (ou substituir) momentaneamente a desarmonia do mundo (BARATA, 1991, p. 210).

Além disso, as peças do Judeu também carregam inspiração do melodrama italiano. Este “resulta, em parte, da preocupação de restaurar a tragédia clássica na sua integridade, como síntese que era de representação cênica, da versificação e do canto” (SARAIVA; LOPES, 1973, p. 535). Em linhas gerais, o melodrama é o desejo de integrar a música ao teatro. Se em princípio, o melodrama procurou manter-se em ambiente trágico e mitológico, conservando a música polifônica e todas as características de um espetáculo de corte, logo tornou-se um espetáculo de exploração comercial, “desfrutado pela nobreza e alta burguesia, originando em Nápoles, pelos fins do século XVII, a ópera cômica ou *opera buffa*” (SARAIVA; LOPES, 1973, p. 536). Ocorria em Lisboa, em vez de simples traduções italianas, uma adaptação do gênero ao gosto português. Saraiva e Lopes (1973) fazem essa suposição com base em documentos da época, que apontam a primeira adaptação de Metastásio em 1741, enquanto as já referidas peças de Antônio José da Silva são anteriores a essa data.

Por querer afastar-se definitivamente do domínio espanhol ainda sensível, Portugal volta seus olhos também para a França, e nos palcos lisboetas começam a representar-se Corneille, Racine e Molière, aos quais depois se seguirá Voltaire, em adaptações não só de tradução, mas de personagens e espaço. Mas os espetáculos franceses entram, de fato, apenas a partir da segunda metade do século XVIII. Antes disso, como vimos, reinavam os espetáculos espanhóis e os italianos começavam também a ganhar espaço. A França também se encarregaria de levar a Portugal a chamada novela alegórica. Tal manifestação, como aponta João Gaspar Simões em *História do romance português*,

encontrará ali uma fecundidade inusitada, ao casar perfeitamente seu discurso racionalista às tendências abstratizantes da narrativa portuguesa de propósitos didáticos e edificantes. A acomodação à nova moda ter-se-ia dado quase naturalmente, e os seguidores do proveito e exemplo não tiveram de se esforçar muito para se adaptarem ao modelo que representava *Les aventures de Télémaque*, obra das mais imitadas (GASPAR SIMÕES apud OLIVEIRA FILHO, 2003, p. 24).

Dessa maneira, com o século XVIII há um desvio de atenção da literatura espanhola à literatura francesa. Entretanto, conforme salienta João Gaspar Simões (1967), enquanto a Inglaterra descobria o caminho de uma novelística que prestava atenção ao real, a França hesitava entre a ficção alegórico-didática e a ficção psicológico-moral. Esta circunstância provocará também um prejuízo à literatura nacional portuguesa, que, como vimos, absorvia os moldes franceses. Prova disso é que o livro de François Fénelon, *As aventuras de Telêmaco*, publicado na França em 1699 e traduzido para o português em 1765, torna-se uma obra decisiva para o setor didático-moral da ficção e a literatura preferida no território português durante o século XVIII.

Com relação à prosa, Odil José de Oliveira Filho (1993) conclui que o século XVIII foi nada mais do que um prolongamento do século anterior, dominado por um estilo que surgira de fato já em fins do século XVI, período em que o romance começara a formar-se tanto em Portugal quanto no restante da Europa. Cumpre notar que o subgênero *romance* só terá suas características definidas a partir do século XIX. O que se assistia aqui era um uso indiscriminado das palavras conto, novela e romance, que muitas vezes se confundiam entre si, por conta de suas linhas e propriedades ainda não estarem muito bem demarcadas. O atraso da literatura portuguesa em relação aos países vizinhos é também notado por João Gaspar Simões, em *História do romance português*: sofrendo um período de estagnação, a prosa setecentista será marcada pela intenção moralista, como os contos de proveito e exemplo e as novelas sentimentais, alegóricas e exemplares. Isto porque “os moralistas e doutrinários católicos apoderaram-se da receita, para maior proveito da religião e claro prejuízo da literatura” (GASPAR SIMÕES, 1967, p. 144). O autor tributa a estagnação portuguesa ao grande claustro que se transformara o país desde a contra-reforma, onde todos eram professores, ainda que não vestissem o hábito de religioso. “Nossa literatura novelística é a primeira vítima. [...] E daí para o futuro tudo são perseguições e restrições às ‘estórias’, aos contos e às novelas” (GASPAR SIMÕES, 1967, p. 195). E a crítica do historiador vai ainda mais a fundo:

“as novelas portuguesas dos séculos XVII e XVIII, à exceção de uma ou duas, nem mesmo são dignas do nome de ‘novelas’ que tão pretensiosamente usaram. Neste interregno, a ficção nacional, que no

Renascimento ganhara relevo quase universal, desce ao mais baixo nível. Quer seja sentimental, quer seja alegórica, que seria exemplar (e todas as novelas deste longo purgatório são ‘exemplares’), a novela portuguesa de Seiscentos e Setecentos não vale o papel em que está impressa”. (GASPAR SIMÕES, 1967, p. 195).

A par da busca de identidade que marca a cultura portuguesa durante toda a primeira metade do século XVIII, não podemos deixar de mencionar a máquina de tortura chamada Inquisição. Instalados em Portugal desde 1536, os seus tribunais vinham perdendo força em toda a Europa católica, mas em Portugal ganham importância e fortalecem-se nesse intrincado período barroco. “A censura aparece em Portugal sob o rótulo da religião” (ALVES, 1983, p. 34), cortando obras, peças e cabeças.

Dessa maneira, a obra literária da época (e aqui podemos englobar os séculos XVII e XVIII) deveria ensinar e recrear o leitor. Ora, se essa não é uma premissa do período barroco especificamente, visto que já aparece pelo menos desde Aristóteles e Horácio, ainda que se tenha a pretensão de dirigir e governar os comportamentos humanos por meio da literatura, já não é mais suficiente fazê-lo da mesma maneira como na Antiguidade ou na Idade Média, por meio de uma simples exposição baseada no que se considera a verdade, talvez por conta das mudanças ocorridas durante o Renascimento. Era necessário, nesse momento, promover a adesão do público-alvo. Por conta disso, há um maior enfoque na figura do leitor e nos efeitos que a obra literária em um âmbito específico, e as manifestações artísticas em um âmbito geral, deveriam produzir. Assim, em harmonia com a Contra-Reforma, o absolutismo e o domínio que a Inquisição ainda impunha em Portugal, a prosa dos referidos séculos propagava ideais religiosos e penetrava nas massas através de formas exemplares e agradáveis. Entretanto, se por um lado havia essa tendência dominante, propensa ao moralismo e à retórica, não há que se esquecer daqueles que viviam e escreviam à margem, ou seja, uma pequena parcela de escritores com propensões críticas e reduzida a algumas manifestações isoladas.

A Inquisição também foi a responsável por manter Portugal afastado do movimento das ideias que pululavam no restante da Europa. A literatura dominante que citamos anteriormente servia a uma dupla censura: a do dominador espanhol e a do inquisidor. Assim,

no campo literário, isso se dá com a literatura de proveito e exemplo, sendo ambas as manifestações caracterizadas pela afinação com a ortodoxia e com as expectativas das classes dominantes, representadas pelo clero e pela nobreza. O proveito e exemplo apresenta-se, portanto, como a versão oficializada da prosa de ficção portuguesa entre fins do século XVI e fins do século XVIII, caracterizada pela fuga ao contexto social e pelo

conformismo, que dominarão o panorama geral da época, quebrado muito timidamente por algumas exceções não reconhecidas (SARAIVA apud OLIVEIRA FILHO, 2003, p. 29-30)

Com base nisso, muitos estudiosos classificam a única possível (ou provável?) narrativa de Antônio José da Silva, as *Obras do Diabinho da mão furada*, como produto dessa época doutrinária, talvez não percebendo todas as ironias contidas no texto, todo o discurso crítico construído com as cores da metáfora.

### 3 PROBLEMAS DIABÓLICOS EM TORNO DE UMA NOVELA DIABÓLICA

#### 3.1 Os diferentes manuscritos

Há quatro manuscritos conhecidos da nossa novela diabólica. Três deles encontram-se em Portugal e apenas um, recentemente descoberto – mas que, acredita-se, data da mesma época dos outros – está no Brasil, na cidade de São Paulo. Cada um deles guarda suas particularidades, sendo impossível talvez, hoje, apontar qual seria o primogênito.

Alguns estudiosos que se dedicaram às inúmeras publicações das *Obras* fizeram um levantamento acurado desses documentos, apontando o que neles havia de semelhanças e diferenças. Basear-nos-emos, pois, nesses estudos, intencionando reunir em um mesmo trabalho as diferentes opiniões que se espraiam em obras que, por serem antigas ou por não possuírem tiragem comercial, são, hoje, de difícil acesso. Nossas principais fontes serão as análises feitas por Vilma Arêas (1977), Bernard Emery (1997) e Maria Theresa Abelha Alves (1983).

- O primeiro manuscrito da novela foi descoberto por volta de 1860, na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa, por Manuel de Araújo Porto Alegre, responsável pela primeira publicação do texto, ou pelo barão de Santo Ângelo (cf. EMERY, 1997, p. 7). Sob o título *Obras do Diabinho da Mão Furada, para espelho de seus enganos, e desenganos de seus arbítrios, palestra moral e profana, onde o curioso aprenda para o divertimento dictames, e para o passatempo recreios* está catalogado sob o número 3097 e pertence à seção dos “Reservados” da dita biblioteca. Por estar apenso ao manuscrito da peça teatral *El prodígio de Amarante* e por ambos possuírem a mesma letra, passou-se a creditar a autoria da novela a Antônio José da Silva, o Judeu. Se aquele não apresenta nenhuma indicação de autoria, neste último pode-se ler “do Doctor Antonio Jozé da Sylva” (sobre essa contenda que envolve a questão da autoria, voltaremos mais adiante). De acordo com Gustavo de Freitas e Miguel de Castro Cabral (apud ARÊAS, 1977), é possível que o copista tenha sido um espanhol, ou que a novela tenha sido para ele ditada, por conta dos inúmeros e frequentes erros que contém a cópia, além de estar bastante modificada, se comparada aos outros manuscritos posteriormente descobertos;
- O manuscrito Azul pertence à Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, sob o número de catalogação 249, descoberto quase na mesma altura que o anterior. Trata-se de uma cópia corrigida daquele encontrado na Biblioteca Nacional, em Lisboa, sendo que o provável copista terá sido Pedro José da Fonseca, linguista e dicionarista, sócio fundador da Academia de Ciências em fins do século XVIII (cf. ARÊAS, 1977). Ele próprio acrescenta

uma “Advertência ao Leitor”, provavelmente na perspectiva de uma edição futura. Innocêncio Francisco da Silva, em seu *Diccionario bibliographico português*, volumes 6 e 8, por conta disso, credita a autoria da novela a Pedro José da Fonseca. Em seguida, conforme nos informa Vilma Arêas (1977, p. xvi), no volume 17, de 1911, após a publicação de Porto Alegre, Innocêncio passa a creditar a narrativa a Antônio José da Silva, deixando Fonseca como mero copista;

- Menos conhecido, o terceiro manuscrito faz parte do acervo da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, catalogado sob o código CXIV/ 1-29 d. nº 24-15 fols 4º, numeração que informa o seu formato. Foi descoberto por Vilma Arêas e seus discípulos, em 1968, provavelmente quando da sua pesquisa para seu trabalho de livre docência. Catalogado desde 1869 pelo bibliotecário Heliodoro da Cunha, é curioso não servir de base para quase nenhuma publicação. Segundo Emery (1997, p. 9), tal esquecimento pode ser devido ao fato de estar bastante “incompleto e representar apenas um terço do conjunto da obra, sendo aliás esta mesma parte cheia de cortes e lacunas”. Arêas aponta os mesmos problemas:

O manuscrito está muito maltratado e faltam muitas folhas em seu interior; na verdade, temos o “fôlego” primeiro, parte do segundo e o início do terceiro. Certamente o texto foi ditado a copista despreparado, tal a abundância de infrações às normas linguísticas, mesmo se levarmos em conta as dificuldades do período da ortografia etimológica. (ARÊAS, 1977, p. xvi)

Em sua tese de livre-docência<sup>1</sup>, Arêas pontua textualmente alguns dos problemas encontrados nesse manuscrito;

- O quarto manuscrito foi descoberto em uma época bastante recente, pois só temos notícias dele por meio de Bernard Emery (seu estudo data de 1997 e é posterior, portanto, aos de Arêas, de 1977 e de Abelha Alves, de 1983). Como os outros, não tem indicação de autoria, mas está bem conservado em sua totalidade. No título, troca-se Diabinho por Fradinho. Foi doado por Antônio Tavares Carvalho ao Sr. José Mindlin, erudito bibliófilo paulista. Após seu falecimento em 2010, o espólio do Sr. Mindlin, que conta com cerca de 17 mil títulos, ou 40 mil volumes, entre manuscritos e livros raros, foi doado à Universidade de São Paulo por sua família (atendendo, também, à vontade do próprio Mindlin). Integra, hoje, a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, na USP, em São Paulo.

---

<sup>1</sup> ARÊAS, Vilma. *Obras do diabinho da mão furada*. Introdução, variantes, notas e glossário de Vilma Arêas. Tese de livre-docência defendida na Universidade Federal Fluminense (UFF), em 1977. Não publicada.

### 3.2 As diferentes edições

São conhecidas, até o presente momento, nove edições das *Obras do diabinho da mão furada*. Algumas, porque muito antigas, são de difícil acesso. Da mesma maneira que elencamos os manuscritos, achamos oportuno reunir aqui os responsáveis, datas e outras informações sobre cada um desses diferentes exemplares. Vejamos, então, as particularidades e semelhanças que eles guardam entre si, provenientes do embasamento em diferentes manuscritos e também da atualização, sobretudo da linguagem, que cada autor se dispôs a fazer para que a leitura ficasse facilitada.

- De responsabilidade de Manuel de Araújo Porto Alegre, a primeira edição da novela diabólica data de 1860 e 1861, respectivamente nos volumes III (p. 465-505) e IV (p. 255-309) da *Revista Brasileira*. De difícil acesso, tem-se conhecimento da existência de um exemplar na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Porto Alegre seguiu o manuscrito da Biblioteca Nacional de Portugal, com modernização da grafia, da pontuação e desenvolvimento de abreviaturas. Credita a autoria a Antônio José da Silva;
- A segunda edição que vem a lume é de 1862, publicada no quinto volume da revista portuguesa *Archivo Pittoresco*, sob o título *O Fradinho da Mão Furada, Novela Diabólica*. Sob a forma de um folhetim anônimo, a publicação é “modernizada quanto à ortografia e expurgada dos trechos mais audaciosos” (EMERY, 1997, p. 7). Por exemplo, conforme nos informa Arêas (1977, p. xxii),

a curiosidade de Peralta em ver a “formosa dama nua” no fôlego 4º é suprimida, assim como o trecho em que se fala das relações libidinosas do hospedeiro com a Ângela (fôlego 3º). Aliás, há uma modificação muito curiosa no início deste fôlego: Ângela, desejosa de agradar Peralta, enfeitase toda. Dizem os manuscritos que ela parecia pedir “comei-me, comei-me” a quem a visse; a versão do *Archivo* emenda a expressão “casae-me, casae-me”.

Esta também segue o manuscrito da Biblioteca Nacional de Portugal;

- Seguindo ainda o mesmo manuscrito, porque até então era o único de que se tinha conhecimento, no ano de 1911 o brasileiro João Ribeiro publica, no Rio de Janeiro, o *Theatro de Antonio José (o Judeu)*, ao qual agrega o texto das *Obras*, mas apenas seus três primeiros folhetos, excluindo os outros dois sem qualquer justificativa para tal ação;
- A quarta publicação da novela é feita em 1925, editada pela *Revista de Língua Portuguesa*, número 35, no Rio de Janeiro. Nela, há um prefácio de Fidelino de Figueiredo, professor e crítico literário português, e o primeiro estudo crítico do texto, feito por Gustavo de Freitas e Miguel de Castro Cabral. Baseiam-se no manuscrito azul, da Academia de

Ciências de Lisboa, até então inédito. Aqui, os autores refutam a autoria de Antônio José da Silva, por considerarem o texto demasiadamente doutrinário, não podendo, portanto, ser fruto da pena de um escritor judeu que fugia da máquina inquisitorial; mas também não o creditam a Pedro José da Fonseca. Talvez, como veremos adiante, não tenham percebido o que há de ironia nas entrelinhas desse texto de teor aparentemente moralista. De acordo com Arêas (1977, p. xxiii), a edição do texto “é bastante cuidadosa, salvo ocasiões em que pode ter ocorrido erro de impressão”, como em casos de acentuação de ditongos. “As outras diferenças entre a edição e o manuscrito são muito pequenas e inconstantes para que possamos decidir entre a intencionalidade da modificação ou o engano de impressão”, conclui Arêas (1977, p. xxiv);

- Nos anos de 1957 e 1958, José Pereira Tavares publica, na coleção “Clássicos Sá da Costa”, as peças teatrais de Antônio José da Silva. No quarto volume, inclui o texto das *Obras*, filiando-o, decididamente, ao Judeu. Para a sua edição, faz uso dos três primeiros folhetos recolhidos da edição de João Ribeiro, atualizando-os quanto à ortografia, paragrafação e pontuação “como melhor nos pareceu” (SILVA, 1958, p. 214). Os dois últimos folhetos seguem o manuscrito da Biblioteca Nacional de Portugal, uma cópia feita “a nosso pedido pela Sra. Reinalda Catarino, 2ª bibliotecária da mesma Biblioteca” (SILVA, 1958, p. 214). Essas passagens, pontua Vilma Arêas, são muito mal compreendidas, decorrentes, talvez, de uma leitura despreparada por parte da copista. Inclui, também, o conto popular que pretensamente serviu de inspiração para o autor das *Obras*, intitulado *O Fradinho da Mão Furada*, recolhido em Guimarães por José Leite de Vasconcelos, constando nas *Tradições Populares de Portugal*, de 1882. Por fim, Tavares aproxima o texto diabólico das novelas de Cervantes (*La ilustre fregona* e *El Casamiento Engañoso*) e de *Los sueños*, de D. Francisco de Quevedo Villegas, sem maior aprofundamento, concluindo que se trata de uma “original obra de crítica à sociedade portuguesa dos séculos XVII e XVIII” (SILVA, 1958, p. 217);
- A sexta edição abre a coleção “Os Grandes Esquecidos”, em 1973. O responsável pela nova publicação é João Gaspar Simões, que segue o texto de José Pereira Tavares

indubitavelmente. [...] Além de apresentar os mesmos deslizes das versões dos “Clássicos Sá da Costa”, não especifica o critério adotado para a fixação do texto e apresenta um rígido e impensado lusismo, que nada tem de atitude científica, quando nega categoricamente a influência de textos espanhóis do texto das *Obras*. (ALVES, 1983, p. 15)



Segundo Gaspar Simões, “não precisamos sair de Portugal e da tradição oral da nossa novelística de proveito e exemplo para explicar o caráter absolutamente nosso desta autêntica obra prima” (apud ARÊAS, 1977, p. xxvi).

Quanto ao título, Gaspar Simões opta por *O Fradinho da mão furada*, a exemplo da publicação do *Arquivo Pittoresco*. A atribuição de autoria a Antônio José da Silva vem claramente indicada, mas o editor não abre o debate em torno do problema. Na opinião de Vilma Arêas, trata-se da pior publicação feita da novela;

- A prof<sup>a</sup> Vilma Arêas apresenta, como tese de livre docência, à Universidade Federal Fluminense, no ano de 1977, sua edição crítica das *Obras*, sem tiragem comercial. Com introdução, variantes, notas e glossário, traz à estampa o manuscrito de Évora, que reproduz em apêndice, até então inédito e por ela descoberto no ano de 1968, conforme apontamos anteriormente. Entretanto, em sua quase totalidade, baseia-se naquele da Academia de Ciências de Lisboa, o mesmo que serviu a Fidelino de Figueiredo. Segundo a professora, a escolha deveu-se ao fato de ser o mais completo e de ter sido publicado apenas uma vez. Sua intenção ao se debruçar sobre a novela foi a de “fazer falar o texto, no sentido de compromisso existente com seu momento histórico, o que significa rejeição da literatura compreendida apenas como ‘curiosidade’, ‘erudição’ ou ‘obra de beleza’ que, ao fim e ao cabo, não serviria para nada” (ARÊAS, 1977, s/n). Confronta os três manuscritos (o do Sr. Mindlin até então não era conhecido), mas não entra na contenda em torno da autoria, nem tampouco de sua datação histórica. Para Arêas, basta fixá-lo (o texto) como parte do momento histórico do Antigo Regime em Portugal, que se estende de fins do século XV até o final do século XVIII. Em relação à autoria, considera impossível precisá-la, tantos foram os autores que corrigiram e emendaram a novela, como revelam os próprios manuscritos. Sua justificativa vai ao encontro da ideia de Althusser que, lendo Marx, afirma que os homens não são os sujeitos *da* história, mas *na* história. “Atuam, são como agentes, mas sob determinações das formas de existência histórica das relações sociais de produção e reprodução” (ARÊAS, 1977, p. ii). Assim, para esta crítica já é bastante entender o conceito de sujeito, história e o momento histórico pelo qual passava Portugal;

- Terminada em 1975, em Aix-en-Provence, a edição do francês Bernard Emery saiu do prelo mais de 20 anos depois. Assim, em 1997, a Fundação Calouste Gulbenkian e a Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica publicam *Obras do Fradinho da Mão Furada. Palestra moral e profana atribuída a António José da Silva*. Em seu estudo, Emery opta por utilizar-se, principalmente, do manuscrito até então pertencente ao Dr. José Mindlin, porque era o mais recentemente descoberto e, portanto, ainda inédito, ainda que sua filiação

seja, indubitavelmente, do século XVIII. Além disso, as poucas falhas e imperfeições que continha o manuscrito poderiam ser facilmente remediadas em comparação com os outros três. Entretanto, ao longo de sua exposição, o estudioso aponta minuciosamente todas as diferenças e variantes entre um e outros. O caráter científico e a exclusividade do texto que lhe servia de base (porque até então nunca utilizado) constituem um dos lados da moeda necessários a uma edição que se quer crítica, nas palavras de Emery. O outro lado consiste numa perspectiva mais didática, facilitando ao máximo o melhor acesso ao texto. Para tanto, adota uma série de regras para a modificação do texto em sua versão, sem deixar de lado a autenticidade e a ortografia original. Mas, de acordo com Emery, isso não pode fazer-se às cegas, “misturando os erros e fantasias dos escribas com os sinais pertinentes do estado da língua em determinada época” (1997, p. 70). A situação agrava-se ainda mais se pensarmos que a ortografia portuguesa nunca teve uma fixação rígida. Portanto, seu trabalho cuidadoso inclui consultas a dicionários contemporâneos do texto e segue uma lógica do sistema fonológico português. Explica com detalhes os caminhos que percorreu para estabelecer o texto que apresenta (cf. EMERY, 1997);

- A edição crítica mais recente de que se tem conhecimento data de 2006. Publicada pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, a responsável, a prof<sup>a</sup> Kênia Maria de Almeida Pereira, vem engrossar o coro dos que conferem a autoria da narrativa ao Judeu. Se em um primeiro momento parece não o fazer com muita certeza ao escolher o adjetivo *atribuídas* para figurar logo no título de seu exemplar (*Obras do diabinho da mão furada. Atribuídas a Antônio José da Silva, o Judeu*), na introdução que faz ao texto logo o filia explicitamente ao escritor luso-brasileiro. Sua montagem está calcada na edição de 1958 de José Pereira Tavares, por dispor de cenas que não há em outras edições, mas não se quer crítica: a intenção é, apenas, divulgar a história “intrigante e divertida” (PEREIRA, 2006, p. 190). Para tanto, a ortografia das palavras é modernizada, bem como os vocábulos mais arcaicos, não conhecidos do leitor atual, os quais constam num pequeno glossário apresentado ao longo do texto.

### **3.2.1 Um cotejo interessante**

A par de tudo o que já foi por nós apresentado sobre as disparidades que contêm as publicações da novela *Obras do diabinho da mão furada*, ao cotejar três diferentes edições encontramos algumas modificações que são, no mínimo, interessantes. Os motivos para que elas ocorram são infundáveis e talvez dispensáveis neste momento porque poderíamos cair em um grande equívoco ao dar ênfase a esse ou àquele. Além disso, torna-se impossível afirmar veementemente os porquês de tais ocorrências. Não nos estenderemos, todavia, nas mudanças

ortográficas, fonológicas e vocabulares que os editores executaram, pois elas são inúmeras e resultariam em um trabalho exaustivo e sem muito propósito para este momento. Nosso objetivo é destacar passagens inteiras que são distintas, ou que estão presentes em uma edição e ausentes nas outras, fruto talvez não de mero acaso nem de desatenção por parte dos copistas dos manuscritos, mas de intencional ação, pelo conteúdo que reproduzem.

Utilizamos, para o cotejo, as edições de José Pereira Tavares (1958), Vilma Arêas (1977) e Bernard Emery (1997). Nossa seleção levou em consideração o manuscrito que cada um dos estudiosos teve por base na elaboração de sua edição crítica. Dessa maneira, conseguimos abarcar os quatro diferentes textos iniciais das *Obras*, o que nos possibilitou ter uma visão panorâmica que compensa, ainda que parcialmente, a falta de acesso aos manuscritos. Para fins didáticos, faremos uso da seguinte denominação:

- Chamaremos de **Tavares** o texto de José Pereira Tavares, que teve por base o manuscrito da Biblioteca Nacional de Portugal;
- Chamaremos de **Arêas** a edição de Vilma Arêas, que se utilizou dos textos pertencentes à Academia de Ciências de Lisboa e do Arquivo Público e Distrital de Évora;
- Chamaremos de **Emery** o exemplar de Bernard Emery, baseado, por sua vez, no manuscrito de José Mindlin.

A primeira diferença que gostaríamos de assinalar provém dos títulos que se dão à novela. Enquanto Tavares e Arêas intitulam a narrativa como *Obras do diabinho da mão furada*, vemos em Emery a troca de *diabinho* por *fradinho*. O famoso Fradinho da Mão Furada é figura recorrente no folclore português, associado, na maioria das vezes, ao Diabo. De acordo com a tradição popular, o “*Fradinho da mão furada* entra por alta noite nas alcovas, e pelo buraco da fechadura da porta. Tem na cabeça um barrete encarnado, escarrancha-se à vontade em cima das pessoas e a ele são atribuídos os grandes pesadelos” (VASCONCELOS, 1882, p. 289). Por conta desta sua faceta, também é muitas vezes confundido com o Pesadelo: “O Pesadelo é o Diabo que vem com uma carapuça e com uma mão muito pesada. [...] Se alguém lhe pudesse agarrar na carapuça, ele fugia para o telhado, e era obrigado a dar quanto dinheiro lhe pedissem, enquanto lhe não restituíssem a carapuça” (VASCONCELOS, 1882, p. 290). Assemelha-se ao nosso saci-pererê, guardadas as proporções de um e outro. Por outro lado, o diabo tomando a aparência de um frade, conforme assegura Emery (1997), é a concretização popular de um velho tema primitivo cristão, já presente, por exemplo, em Gil Vicente, no *Auto da História de Deus* e na matriz de Saint-Bertrand de Cominges, uma comuna situada nos pireneus franceses, onde entre as esculturas das cadeiras do coro encontra-se um diabo com o hábito talar e capuz monástico. Dessa

maneira, tendo o autor da nossa novela usado como inspiração um conto popular (ao qual já fizemos referência anteriormente), a figura do diabinho pode servir a dois propósitos: a ligação com o popular, por meio de uma figura bastante conhecida em toda a península ibérica e uma crítica velada à Igreja Católica, aproximando da figura folclórica um adepto de ordem religiosa.

A segunda discrepância é uma Décima, que aparece em Emery, antes do Proêmio, direcionada ao autor. A Décima não está em Tavares nem em Arêas. Pretensamente escrita pelo próprio Diabinho, diz o seguinte:

Ao Autor, de um amigo seu.

Com diabólica ciência  
do Diabinho, que escreveis,  
ao mundo mostrar quereis  
de acertado a excelência.  
Sirva-lhe pois de advertência  
para temer seus enganos  
deste assumpto os dezenganos,  
porque resplandece mais  
tirar exemplos moraes  
de documentos profanos.

Fim. (EMERY, 1997, p. 84)

É interessante notar que, em forma de versos, a décima reproduz uma parte da ideia contida no subtítulo da novela que Tavares e Arêas trazem e que diz assim: “Para espelho de seus enganos e desenganos de seus árbitrios. Palestra moral e profana, donde o curioso aprenda para o divertimento ditames e para o passatempo recreios” (TAVARES, 1958, p. 219; ARÊAS, 1977, p. 1). O subtítulo não consta em Emery.

A terceira disparidade que gostaríamos de apontar ocorre logo após o diabinho ter aparecido ao soldado. Tentando convencer Peralta de que o deixasse acompanhá-lo em sua jornada, promete fazer a ele grandes bens, ao que o soldado responde, em Arêas: “A outro perro com esse osso em que roa – disse Peralta – que a mim não me enganam palavras, que a elas e às penas o vento as leva” (AREAS, 1977, p. 17). Em Emery (EMERY, 1997, p. 94), a citação aparece da mesma forma, substituindo apenas a palavra Peralta por Soldado. Aliás, salvo na apresentação de André Peralta, no início do texto, são raríssimas as vezes em que a ele se faz referência pelo nome. Em Tavares, a simples fala de Peralta é substituída por todo um discurso:

Não entendo! – Respondeu Peralta. – A mim não me enganam palavras. A verdadeira felicidade não consiste em ter tudo, senão em desejar nada; a sua

Demonência bem sabe que neste mundo **o fazer mal e o fazer bem tem igual perigo**, porque nunca falta contradição a quem bem obra, nem quem é mau tem boa correspondência. Sempre observei o não teimar com reis nem superiores, nem com os ricos e muito menos com os diabos; porque não há valor na natureza humana para porfiar muito, havendo de medrar pouco. Alguns avisos se dão aos superiores, que não são faltas de inflamado, senão mentiras do invejoso, e por isso **comumente leva o prêmio quem o não merece**. A sua Demonência não peço nada mais que me deixe sossegado passar o restante da tempestuosa noite. (TAVARES, 1958, p. 231, grifos nossos)

Parece-nos que aqui está contida uma crítica, sobretudo nos trechos que destacamos, que poderia muito bem estar vinculada à próxima passagem que damos a conhecer. Presente no folheto II de Tavares, mas ausente em Arêas e Emery (à semelhança da anterior), insere-se na visão que Peralta tem do Inferno, por obra do diabinho, onde desfilam todos os estratos sociais, não se salvando nem mesmo as pessoas de fé:

[...] se via dentro um intenso fogo em profunda concavidade e infinitas pessoas eclesiásticas, divididas em congressos, todos com seus superiores e prelados maiores, acompanhados de muitas legiões de demônios que os acometiam ferozmente com execrandos tormentos...

[...]

Ao que lhe respondeu o Diabinho:

- Por que cuidas? O serem grandes indagadores das vidas alheias e as suas deslealdades, ambições, mancebias, tratos e comércios ilícitos, e a falta de pasto espiritual lhes move aqueles rigorosos tormentos para toda a eternidade; e, para dizer tudo em uma palavra, é a **pior gente que há no Mundo**, exceto alguns bons. (TAVARES, 1958, p. 264-265, grifos nossos)

A crítica à Igreja, na figura dos eclesiásticos, claramente expressa no segundo trecho, está nas entrelinhas do primeiro. A Inquisição, que ainda dominava Portugal no período em questão, perseguia os cristãos-novos e forçava os que já estavam presos a delatarem conhecidos e familiares, com a promessa de diminuição ou abrandamento de suas penas. Muitas vezes, as delações eram mentirosas, provocadas pelo desespero daqueles que se encontravam no cárcere. Além disso, por trás da máscara da fé pregada pela máquina inquisitorial, escondia-se o verdadeiro intento de espoliação dos bens dos ditos judeus, povo que começava a formar a nova burguesia e ameaçava o poder absoluto. Dessa maneira, era a Igreja que levava o prêmio, ou seja, os bens e fortunas que os encarcerados possuíam, mesmo sem os merecer. De tal forma que, como o autor afirma por meio da voz de Peralta, o fazer bem e o fazer mal tinham o mesmo peso.

Por último, aparece em Arêas, ao final da história, logo após a “Protestação”, uma “Advertência ao Leitor” – conforme apontamos anteriormente ao tratar dos manuscritos –, escrita, muito provavelmente, por Pedro José da Fonseca, na perspectiva de uma futura

publicação. Tavares não faz referência à advertência e Emery a coloca como anexo em sua edição. Nela, o autor (assim o trataremos, por não poder afirmar tratar-se de Fonseca com absoluta certeza) pontua que o motivo da publicação da novela seria preservar a dita obra “em si engenhosa, bem escrita, interessante ao moral na parte de sua maior importância e compreensível ao mesmo passo a todo o gênero de leitores” (ARÊAS, 1977, p. 143). A narração da novela é creditada ao próprio André Peralta: “o caso atribuído com discreta alegoria a um soldado português que à pátria se recolhe com a sua demissão, **e por ele mesmo exposto**” (ARÊAS, 1977, p. 143). O artifício pode ser uma estratégia para ocultar o responsável pelo discurso, em tempos de censura inquisitorial: o narrador não se coloca no texto, sendo todo ele narrado em terceira pessoa, salvo uma única passagem, que destacamos: “[...] o que **deixo** em silêncio na consideração dos que bem confessem as suas más obras” (TAVARES, 1958, p. 306, grifo nosso). Reproduzimos o texto de Tavares, mas nas outras duas edições aparecem semelhantes passagens. A Advertência traz inúmeras citações de Antônio Ferreira, João de Barros e mesmo Homero que, como bem pontua Arêas (1977), vêm reforçar o caráter real da novela, esperando da nação a sempre constante fé católica e exaltando a pátria, amparada por mártires como André Peralta e negando, portanto, o lado fantástico ou lúdico que a narrativa apresentaria.

### 3.3 A problemática autoria

A polêmica em torno da autoria das *Obras do diabinho da mão furada* remonta à sua primeira publicação, em 1860, feita por Manuel de Araújo Porto Alegre, que se valeu de uma cópia manuscrita da novela, passada a limpo provavelmente em 1775, sem indicação de autoria. A letra desse manuscrito é a mesma de outro, também existente na mesma biblioteca (e provavelmente passado a limpo naquela mesma altura), que reproduz o texto em castelhano *El prodigio de Amarante: comedia famosa del Doct. Antonio Jozé da Sylva*.<sup>2</sup> Cumpre notar que as duas cópias estão juntas, na mesma encadernação da época, em pergaminho, e foram doadas à então Real Biblioteca Pública da Corte, no ano de 1797, pelo eminente erudito e bibliófilo D. Frei Manuel do Cenáculo Villas Boas, que foi bispo de Beja e arcebispo de Évora (cf. EMERY, 1997, p. 23). Por conta disso, Porto Alegre credits a novela a Antônio José da Silva (1705-1739), escritor luso-brasileiro que viveu em Portugal, mais conhecido pela alcunha de O Judeu, morto nas fogueiras da Inquisição. Cumpre notar que o bibliófilo (e

<sup>2</sup> A peça teatral teve sua autoria recentemente comprovada em estudo realizado por Alberto Dines, intitulado “A testemunha-chave”. In: SILVA, Antônio José da. *El prodigio de Amarante / O prodigio de Amarante*. São Paulo: Editora da USP, 2005. p. 17-48.

frade franciscano) Villas Boas viveu em Portugal entre 1724 e 1814, sendo, portanto, contemporâneo de Antônio José. Não saberia ele, então, que ambos os textos tinham a mesma autoria?

O estopim da polêmica é aceso em 1862, quando sai no *Archivo Pittoresco*, um semanário ilustrado lisboeta, a mesma narrativa. Esta segunda edição era dada à estampa na forma de “folhetim anônimo, ilustrado segundo os modelos da imaginária diabólica tradicional e expurgado de certas passagens consideradas licenciosas” (EMERY, 1997, p. 18).

Desde então, muito se tem debatido, discutido e aventado a respeito da diabólica questão autoral.

Há aqueles que refutam a filiação do texto a Antônio José da Silva. Dentre eles, o que primeiro justificou sua atitude foi, como vimos, Fidelino de Figueiredo. O estudioso compreende que o texto se assemelha às novelas de proveito e exemplo, bastante comuns na narrativa portuguesa dos séculos XVII e XVIII, e que seu caráter doutrinário não poderia partir de um escritor que se vira perseguido pelo Santo Ofício, e dele padecesse. Tratar-se-ia, portanto, de uma obra anônima da segunda metade do século XVII ou do começo do século XVIII (anterior ao período de produção de Antônio José).

Na mesma esteira aparecem Antônio José Saraiva e Óscar Lopes. Em sua *História da literatura portuguesa*, propõem que a novela terá sido indevidamente atribuída ao Judeu. Sua leitura vai ao encontro da de Figueiredo:

A ideologia do livro não podia ser mais conservadora, e o soldadinho é a figura exemplar da moral preconizada, por vezes com lances que hoje nos parecem mais do que discutíveis. Evidencia-se a cada passo a importância de não faltar à missa, de não praguejar, de denunciar os incréus e bruxas ao Santo Ofício, de evitar o contato dos Judeus; elogia-se a nobreza de velha estirpe, a Companhia de Jesus e, sobretudo, a Ordem Seráfica. (SARAIVA; LOPES, 1973, p. 583-584)

Por último, João Palma-Ferreira (1981) divide a mesma opinião, não podendo a novela ser atribuída nem a Antônio José nem a Pedro José da Fonseca, uma suposição feita com base na letra do manuscrito. Crê, ainda, tratar-se de novela de fonte anônima, como foram os casos de tantos outros folhetos de cordel dos séculos XVII e XVIII.

Os argumentos ficaram, então, sem resposta até o ano de 1973, quando João Gaspar Simões publica sua versão das *Obras do diabinho da mão furada*, insistindo na autoria de Antônio José da Silva e refutando a ideia de Figueiredo. Para Gaspar Simões, o discurso pretensamente moralista poderia ser entendido como estratégia, uma “prudente medida de

dissimulação” (p. 11), tal qual o comediógrafo fazia em suas óperas, a fim de driblar a acirrada censura inquisitorial.

Partidário da mesma opinião é José Pereira Tavares. Em seu exemplar, de 1958, Tavares fez um levantamento sistemático de expressões e neologismos cômicos que aparecem também nas comédias do Judeu. Por meio, então, de um estudo estilístico se daria a tentativa de comprovação da autoria. Além disso, critica o texto de Fidelino de Figueiredo, ponderando que

não nos parece que a manifestação de ortodoxia católica, por parte do Judeu, seja motivo para afastar a hipótese de autoria, que tradicionalmente lhe é atribuída. Essa ortodoxia muito bem a podia fingir o autor para vibrar os seus golpes, e com audácia não inferior à de Gil Vicente, as práticas e costumes católicos, os quais a censura do Santo Ofício não deixaria tornar públicos. (SILVA, 1958, p. 212)

Bernard Emery é, talvez, o estudioso que mais se empenhou na tentativa de comprovação da autoria. Sua investigação tem início no manuscrito da novela, apenso ao da peça teatral *El prodigio de Amarante*. A peça-chave seria o doador do manuscrito, Manuel do Cenáculo, erudito bastante interessado em literatura, como o comprova a afortunada biblioteca que deixou em Beja. O nome de Manuel do Cenáculo, além disso, está ligado à fundação de todas as bibliotecas em que se encontra um manuscrito da diabólica novela e “os papéis em que estão redigidos os três manuscritos mais antigos têm filigranas idênticas ou parecidas a muitos daqueles que ele [Manuel do Cenáculo] utilizou para obras de seu punho” (EMERY, 1997, p. 53). Em seguida, também refuta a ideia de Fidelino de Figueiredo e seus discípulos, pontuando que Antônio José da Silva, acusado de judaizante, foi entregue aos catequistas dominicanos desde 1728 e “é evidente que a melhor proteção de quem corria o risco permanente duma denúncia malévola era um conhecimento preciso e profundo da doutrina cristã” (EMERY, 1997, p. 54), sendo, portanto, completamente capaz de escrever o discurso aparentemente católico e doutrinário das *Obras*. Por fim, o estudioso francês traça algumas linhas comparativas entre a narrativa diabólica e as óperas joco-sérias de Antônio José da Silva.

De resto, há ainda aqueles que preferem não tomar partido. Neste rol, encontram-se Vilma Arêas, para quem é apenas necessário não deixar que a obra caia no esquecimento, e Maria Theresa Abelha Alves, que considera que “o problema da autoria nada esclarece do texto. Acredita-se que a obra literária possui vida independente, cada texto acabado decreta a morte de seu pai – o autor” (ALVES, 1983, p. 19).



Traçadas as linhas que emolduram toda a polêmica acerca das *Obras do diabinho da mão furada*, podemos perceber que, dentre os poucos que se debruçaram sobre o estudo da narrativa, a maioria contentou-se em tão-somente discutir a questão da autoria do texto, deixando por fazer um estudo mais acurado do mesmo, salvo algumas exceções.

### **3.4 A datação do texto das *Obras do diabinho da mão furada***

Para além das discussões em torno dos diferentes manuscritos e edições, colocando ora este ora aquele como principal e mais completo, e acerca da autoria do texto, não sendo possível, no entanto, chegar a uma certeza absoluta de sua filiação, resta-nos discutir o problema da data em que foram produzidas as *Obras*. Aqui, como em todas as outras instâncias, abundam as opiniões díspares, mas em sua grande maioria todos os estudiosos tentam encaixar a novela entre o fim do século XVII e a primeira metade do século XVIII. Assim o fizeram Fidelino de Figueiredo e João Palma-Ferreira, como anteriormente apontamos. Vilma Arêas abarca um período maior: situa a narrativa dentro do Antigo Regime em Portugal, que se estende de fins do século XV até o final do século XVIII, período marcado pelo absolutismo, na esfera política, e pelo mercantilismo, na esfera econômica, com acúmulo de capital, proveniente, sobretudo, das colônias portuguesas, como o Brasil, por exemplo. Ainda que o modelo de regime não tenha sofrido grandes variações na época apontada, e nem tenha deixado que a sociedade como um todo também as sofresse, parece-nos, num primeiro momento, que a compreensão de três séculos seja tempo demasiado.

Bernard Emery apresenta um estudo cuidadoso, mais uma vez, baseado nas vestimentas, costumes e filosofia que permeiam as *Obras* para, então, tentar localizá-las no tempo.

Emery inicia seu exame com uma análise do tempo em que se ambienta a narrativa das *Obras do diabinho da mão furada*. Se isso fosse levado em consideração, seria lícito fixá-la entre os anos de 1609 e 1621, época em que houve uma trégua na guerra de Flandres, de onde o nosso soldado se retira, em tempo de Filipe II. As vestimentas estariam, também, em conformidade com a moda de início do século XVII. Entretanto, apenas esses elementos não seriam suficientes para que se pudesse afirmar certamente que o conto fosse realmente contemporâneo da ação relatada, como o tentavam defender Fidelino de Figueiredo e Pedro José da Fonseca. O estudioso francês reitera, ainda, que a narrativa *El diablo cojuelo*, do dramaturgo e romancista espanhol Luis Vélez de Guevara, é de 1641, texto com o qual a novela diabólica dialoga sem a menor dúvida, sendo este, certamente, modelo imitado. Além

disso, nada proibiria um autor de escrever no século seguinte, conforme salienta Emery, a respeito de uma conjuntura histórica do século XVII.

Em seguida, propõe uma leitura do caráter realista das *Obras*, afirmando, por exemplo, que a viagem que empreende o soldado Peralta, de Évora a Lisboa, corresponde exatamente à realidade geográfica da região do Alentejo, tal como ela surge nos mapas dos séculos XVII e XVIII. O estudioso adverte, entretanto, que este aspecto realista não seria suficiente para enquadrar a novela no gênero picaresco, como muitos, de fato, tentaram fazer:

Sem dúvida, não faltam no conto português algumas estruturas parecidas às do romance picaresco. Poder-se-ia, por exemplo, tentar fazer um paralelo entre a viagem do soldado Peralta e as aventuras do herói picaresco, mas seria confundir a peregrinação exemplar e as andanças sem rumo. (EMERY, 1997, p. 41)

A esse respeito já nos esclareceu Ulla Trullemans, em *Huellas de la picaresca em Portugal*. A autora afirma que é errônea a equiparação que muitas vezes se faz entre o picaresco e tudo aquilo que é realismo na ficção do *Siglo de Oro* espanhol, e nas obras que nele se inspiraram – sem dúvida a nossa novela. Seria, antes, mera imitação literária.

Dando prosseguimento, Emery faz um levantamento das fontes, que poderiam ter servido de modelo ao autor das *Obras*, e dos principais aspectos da narrativa, chegando a esboçar um paralelo entre a novela e as peças teatrais de Antônio José da Silva. Não nos deteremos demasiadamente no assunto, pois se trataria de mera reprodução do discurso, muito bem posto pelo pesquisador francês. Termina por enquadrar a escrita da novela no período que vai de 1675 a 1744, período que inclui toda a produção do Judeu, cumpre notar. Por fim, quando analisa a filosofia que permeia a narrativa, cai no senso comum com o qual a maioria dos estudiosos a leram, atribuindo a salvação de Peralta ao seu livre alvedrio, que, aliás, vem destacado no “Proêmio” da novela. Com ela, o soldado livra-se da principal tentação em que o diabo tenta fazê-lo cair – a tentação do desespero –, sendo poupado por suas escolhas e não por obra divina. A reabilitação do homem, oposta à filosofia do desespero desenvolvida no gênero picaresco, como pontua Emery, é

uma ideia não alheia ao humanismo franciscano, muito vivo em Portugal, ideia essa muito próxima, também, da que virá a ser incessantemente defendida pelos “filósofos” do Século das Luzes. Vemos nisto mais uma razão para pensar que as *Obras* foram de fato redigidas no século XVIII. (EMERY, 1977, p. 22)

Podemos concluir então, traçado todo o panorama que parece envolver diabolicamente a novela, que talvez ela tenda mesmo a permanecer anônima e sem, enfim, uma localização

precisa no tempo. Os poucos estudos de que dispomos sobre as *Obras*, ou quando delas temos notícias em dicionários literários ou histórias da literatura, parecem abundar nestas infundáveis discussões de autoria, filiação e datação, ou são, ainda, tentativas de enquadrar a novela no gênero da picaresca espanhola. Carecemos de trabalhos que a leiam profundamente, saindo do senso comum que, como apontamos, parece permear as leituras daqueles que sobre a narrativa se têm debruçado, salvo algumas exceções, como os trabalhos de Maria Theresa Abelha Alves e Vilma Arêas, que, infelizmente, não tem tiragem comercial.

## 4 AS OBRAS DO DIABINHO DA MÃO FURADA

### 4.1 Breve descrição do enredo

Ambientado em tempo de Filipe II, *Obras do diabinho da mão furada* narra a história de um soldado, André Peralta, saído da milícia de Flandres, “aflito e maltratado da guerra, tão pobre como soldado e tão desgraçado como pobre” (SILVA, 1958, p. 225). Em sua viagem de Évora a Lisboa, no retorno para casa, Peralta procura proteção em uma casa supostamente abandonada, a fim de passar a noite e abrigar-se da chuva. Mas surpreendentemente surge diante dele um diabinho, “em figura de fradinho, de pequena estatura, mas de disformes feições, os narizes rombos e ascorosos de moncos, a boca formidável com colmilhos de javali, e os pés de bode” (SILVA, 1958, p. 228),<sup>3</sup> dizendo-se habitante da dita casa. A partir de então, o diabinho propõe acompanhar na sua jornada o soldado Peralta, que de início resiste, mas acaba cedendo e aceitando a diabólica companhia. Antes de partirem da casa, o diabinho presenteia Peralta com uma panela contendo quinhentos cruzados em ouro, que se encontrava enterrada na casa havia mais de cem anos, deixada por certo miserável que ali morara.

Chegando a Évora, a dupla decide instalar-se em uma pousada, a fim de passarem a noite. Após lauto jantar, e com a ajuda do licor de Peramanca, Peralta cai no sono e, em sonho, o diabinho lhe apresenta a primeira de suas visões: o Inferno. Acordou o soldado sobressaltadíssimo e, ao contar o seu sonho ao diabinho, este lhe diz para deixar de besteira, que eram apenas ilusões da fantasia, afinal, “o Inferno não se vê senão quando se padece; porque, se o Céu permitira o contrário, ninguém se condenaria, e estiveram os demônios ociosos” (SILVA, 1958, p. 266).

Durante a estada na dita pousada, o companheiro diabólico não deixa de aprontar suas traquinagens, como quando se faz passar por Peralta e, adentrando o quarto da *fregona* Ângela, diz que a espera em seus aposentos. Qual não é a surpresa de Ângela quando, ao chegar ao quarto do soldado, o encontra dormindo! E, ao acordar e ouvir da *fregona* o que se tinha passado, Peralta logo entende ser tudo obra do diabinho. Partem então, na manhã

---

<sup>3</sup> Optamos por utilizar a versão das *Obras do diabinho da mão furada* publicada por José Pereira Tavares na Coleção Clássicos Sá da Costa, no ano de 1958. Trata-se de um texto mais completo, que abarca passagens excluídas de outras versões. Acreditamos que as variantes que nele aparecem, fruto de desatenção ou da leitura despreparada por parte de algum copista – como salientou já Vilma Arêas – não dará prejuízo ao nosso intuito. Aparecem, na edição de Tavares, “lhe minando” (p. 305) em lugar de “fluminando”; “se sentassem a razão” (p. 296) em vez de “se sentassem e fizessem a razão” e ainda “bolça” trocada por “boleia” (p. 333). Por acreditar Tavares que Antônio José da Silva era o autor da narrativa que tomamos por anônima, incluiu o texto da novela nas obras completas do comediógrafo português. É, portanto, com a indicação de autoria (SILVA) que faremos referência à obra, sempre que recorrermos às citações do texto.

seguinte, mas não sem antes o soldado pedir ao parceiro infernal que moderasse com ele em suas tentações, já que a fraqueza de sua condição humana poderia fazê-lo perecer. O comparsa dissimuladamente concorda, mas alerta que, por mais amigos que eles fossem, não poderia deixar de usar de sua natureza e de lançar os laços em que caem os fracos e ignorantes. E assim partem.

Ao longo do caminho, o da mão furada vai armando suas travessuras por todos os lugares onde passam, divertindo-se com elas e deixando cada vez mais em desespero o pobre soldado, que procurava meios de se livrar do indesejado “amigo”.

Ao passarem pelo rio de Montemor, e cansados da viagem, decidem parar para um descanso. É nas águas do rio que o diabinho mostra ao soldado, como em espelho, a imagem do mais famoso edifício já visto, cuja beleza excede a de algumas maravilhas, como as pirâmides do Egito, o colosso de Rodes e a Torre de Babel. Trata-se do Noviciado do Inferno, que Peralta não só vê como também o visita, acompanhado, sempre, da figura diabólica.

Já em Vendas Novas, na pousada em que decidem se instalar, encontra-se também um religioso, a quem André conta suas desventuras durante a viagem e a quem pede conselhos para se apartar da indesejada companhia. O frade aconselha-o a temporizar com o diabinho até chegar ao convento de Xabregas, em Lisboa, garantindo-lhe que lá ele seria prontamente aceito. Mais animado, Peralta segue os conselhos do beato.

No caminho, então, de Vendas Novas para os Pegões, afastando-se da estrada, o diabinho proporciona a Peralta a terceira das visões. Em breve espaço de tempo, o soldado se vê diante de um suntuosíssimo palácio, morada da Cobiça, e, com o auxílio do Coisa Ruim, adentra o edifício e faz uma visita a cada um dos cômodos.

Na última pousada em que se hospedam, nos Pegões, Peralta encontra novamente o mesmo religioso que o aconselhara. Partem, então, juntos, a caminho do convento e, na viagem, o frade segue fazendo sermão sobre os ardis e enganos do demônio e sobre quanta astúcia e prudência eram necessárias para que neles não se caísse. O diabinho decide, com isso, desistir do soldado Peralta e (per)seguir outra alma, temeroso que ficara com a presença do beato, receando que ele pudesse fazer, contra si, conjuros e exorcismos. Despede-se do amigo André Peralta, com a promessa de que algum dia se veriam novamente.

Chegando ao seu destino – o convento de Xabregas –, no dia seguinte Peralta recebe o hábito do seráfico Padre S. Francisco, que acolhe com grande alegria.

## 4.2 A estrutura da novela

A novela é composta de cinco folhetos (chamados *fôlegos* em algumas edições), dos quais apenas o primeiro e o último são ambientados em um plano real. Nos outros, dominam as caracterizações por imagens, ou representações de um mundo fantástico, configuradas por obra do diabinho, que pretende mostrar ao seu mais novo amigo os enganos e tentações que há no mundo.

*Obras do diabinho da mão furada. Para espelhos de seus enganos e desenganos de seus arbítrios. Palestra moral e profana, donde o curioso aprenda para o divertimento ditames e para o passatempo recreios.*<sup>4</sup> A antítese que se desenvolve ao longo da narrativa e o duplo plano que se instaura nas suas várias instâncias (personagens, linguagem, espaço) já se anuncia logo no subtítulo da obra, nas duas partes que o constituem. O discurso zombeteiro já ali oferece pistas ao leitor, sugerindo que esta novela não deve ser levada a sério porque se trata de uma palestra moral, mas também profana, que reflete os enganos mas também leva à desilusão da sua vontade. A questão do livre-arbítrio será retomada já na passagem seguinte. Assim, os ensinamentos que se podem extrair desta ficção servirão, pensa o autor, apenas para divertimento e recreação, como se se tratasse mesmo de um jogo infantil, que não precisa ser encarado como uma lição séria a ser seguida. É claro que há em tudo isso muita ironia: digamos que não se trata de lição *séria*; mas trata-se, sem dúvida, de uma lição burlesca – que sempre será uma *lição*, com tom moralizante, como ocorre, via de regra, quando a comicidade se instaura em textos literários de qualquer gênero.

Na abertura do livro, temos uma espécie de advertência ao leitor, a quem o autor recomenda fazer o sinal da cruz antes de ler, para que o mal lhe fuja e o bem possa persuadi-lo. O autor aconselha ainda que a leitura seja suspensa se não souber o leitor entendê-la, pois que é dotado de livre-arbítrio – o mesmo livre-arbítrio que acabara de ser desenganado! Também deverá colher muitos frutos e achar o proveitoso aquele que se inclinar à doutrina que inspira a novela. Com um tom satírico, o autor parece desmentir o que ficara dito no subtítulo, pois que vai de encontro a ele. Prossigamos.

Em seguida, temos um proêmio, que expõe o tema moral a ser desenvolvido ao longo da narrativa. A ênfase recai sobre a figura da Fortuna, que escolhe estranhos meios de facilitar felicidades aos homens, destino este contra o qual não há como lutar. Imediatamente, afirma

---

<sup>4</sup> O drama barroco, se não institui o título duplo, ao menos conserva o hábito, pois já mostra suficientemente a pretensão de apresentar visualmente tipos alegóricos. “Um dos dois títulos se aplica ao tema, o outro ao elemento alegórico” (BENJAMIN, 1984, p. 219). É, com efeito, desta maneira que a epígrafe se nos apresenta.

que cada um de nós tem a liberdade de escolher o caminho que quer trilhar. “De que servem as fábulas que os antigos escreveram, mais que de inventiva e assunto de católicas moralidades?” (SILVA, 1958, p. 224). Também aqui há, pois, um autor que parece querer precaver-se e que, por isso, faz uso de um discurso camuflado em pretensa inocuidade.

A questão do livre alvedrio, presente nas três passagens que principiam nosso texto, é um dos assuntos basilares do pensamento cristão e é tema comum na literatura, especialmente na prosa barroca lusófona, conforme aponta Anne Sletsjoe (2002). Num *corpus*<sup>5</sup> cuidadosamente selecionado, que abrange quatro textos em língua portuguesa escritos entre 1685 e 1731 – no qual está incluído *Obras do diabinho da mão furada* –, a professora encontra uma base comum a todos eles. Trata-se do mito bíblico do pecado original, descrito no livro de Gênesis, do qual, segundo a pesquisadora, resulta toda a condição humana. As narrativas são, então, exemplos literários das *consequências* teológicas resultantes desse mito: “a doutrina do pecado original e a do livre arbítrio, que é o núcleo temático da prosa narrativa do Barroco lusófono” (p. 1044). Da mesma maneira, as histórias por ela arroladas valorizam especialmente um mesmo tema, o da tentação de Cristo pelo demônio, “história exemplar da resistência humana às forças do Mal” (p. 1044), a qual se encontra no Novo Testamento. Partimos, pois, de um elemento externo, que é o livre-arbítrio do leitor para prosseguir com a sua leitura e rever as suas atitudes ao receber a pretensa lição que a narrativa veicula, e reencontramos então a mesma questão internamente, intrínseca à temática da obra, pois dependerá de suas próprias ações a salvação de André Peralta, bem como o seu apartamento do companheiro diabólico. Transforma-se o soldado, deste modo, num herói similar a Cristo, que consegue combater as forças malignas e garante, afinal a salvação da sua alma. Mas seria este soldado uma criatura tão incorruptível assim? Ou tratar-se-ia apenas de um disfarce utilizado pelo autor anônimo da novela? É o que investigaremos.

O estudo de Sletsjoe nos auxilia, também, na tentativa de datação da novela diabólica ao aproximá-la tematicamente de outros textos, que dela seriam contemporâneos, para a situar no período barroco, tardiamente operado em Portugal, com o qual nossa novela travará diálogo ainda em função de outros aspectos, seja pelo seu caráter antitético, seja pelas

---

<sup>5</sup> A professora Anne Sletsjoe analisa, em seu artigo, os seguintes textos: *Predestinado peregrino e seu irmão precito*, de autoria do Pe. Alexandre de Gusmão, de 1685; *Compêndio narrativo do peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira, que tem seu tomo publicado em 1725; *A preciosa*, de Sôror Maria do Céu, impresso em 1731; as *Obras do diabinho da mão furada*, que considera como um texto provavelmente seiscentista ou setecentista.

alegorias nela contidas ou pela suntuosidade das imagens sugeridas e pelo rebuscado da linguagem. Trataremos disso posteriormente.

No final do volume o leitor depara-se com uma “protestação” com a qual o autor antecipadamente se defende de possíveis acusações de leitores desconfiados: se houver na sua narrativa algo que profane os bons costumes, ou que vá contra o que ensina a Santa Madre Igreja Romana, logo há de dar-se o dito por não dito, pois que isto decerto resulta tão-somente de ignorância e não do absurdo da malícia. A prática da “protestação” é comum no século XVII, conforme assegura Fidelino de Figueiredo, e continua viva no século XVIII, acrescenta Emery (1997, p. 269, nota 251). Além disso, esta postura defensiva faz lembrar procedimentos semelhantes utilizados na comédia *El prodigio de Amarante*, de autoria de Antônio José da Silva, peça aparentemente ingênua, cujo protagonista, o eremita São Gonçalo (beatificado pelo Papa Pio IV após a sua morte nos meados do século XIII), se compraz em louvar a ordem religiosa dos dominicanos. A peça parece resultar de um empenho do Judeu em agradar os padres dominicanos (que controlavam o aparelho inquisitorial) depois da sua primeira prisão, que se dera em 1726. Ao final da referida peça, todos os atores se unem e, em coro, dirigem-se ao público:

Pedindo ao nosso auditório  
que, com benévola clemência,  
perdoe os erros a quem  
por acertar muito erra. (DINES, 2005, p. 273)

O tom da novela está então exposto: é por meio do discurso joco-sério e paródico que a lição será transmitida, com certo moralismo encoberto pelo pano da sátira.

A narração da novela é feita em terceira pessoa, por um narrador heterodiegético,<sup>6</sup> isto é, ele apenas conta uma história da qual não faz efetivamente parte. Este tipo de narrador pode arrogar-se o direito a uma atitude demiúrgica em relação àquilo que narra, sendo dotado da capacidade de manipular seu discurso temporalmente – o que não ocorre na novela que analisamos, cuja diegese é linear – e tendo sua autoridade raramente posta em causa. Trata-se, pois de uma escolha certa do autor, que pretendia, pela voz do narrador, fazer ecoarem as suas próprias críticas, sobretudo, ideológicas. Discordamos, portanto, de Vilma Arêas, que, como apontamos no capítulo terceiro, credita a narração da novela a André Peralta. Se fosse esse o caso, talvez a objetividade com que a história é contada pudesse causar desconfiança no leitor. Há apenas um momento em que o narrador se coloca no texto em primeira pessoa, o

---

<sup>6</sup> Adotamos a nomenclatura proposta por Gérard Genette em *Discurso da narrativa* (1995).



qual oportunamente destacamos. De resto, o narrador onisciente ocupa-se tão-somente em expor os casos da novela, não fazendo, aparentemente, nenhum tipo de intrusão subjetiva.

Entretanto, as categorias narrativas são aqui complexas. Se o diabinho se configura como condutor da jornada, decodificando ao soldado tudo o que lhe é mostrado, podemos então caracterizá-lo também como um segundo narrador no âmbito dos círculos concêntricos que a instância narrativa configura. Se o primeiro narrador assume a posição de mero contador de estórias, com objetivo didático, o diabinho fará, ironicamente, o papel inverso. É através do seu discurso que provará que, afinal, não é tão feio como o pintam, indo assim de encontro ao postulado anteriormente e subvertendo, ou problematizando a lição da boa conduta moral.

### **4.3 O caráter duplo das personagens**

Para uma análise dos protagonistas das *Obras do diabinho da mão furada*, tomamos como ponto de partida um excerto do livro de Maria Theresa Abelha Alves (1983, p. 25): “A dupla – Diabinho e Peralta – ora representa a oposição Bem e Mal [...] ora expressa a reduplicação da personagem em si mesma (na personagem representativa do Bem, convive o Mal e vice-versa)”. Em poucas palavras a autora resume a dialética que torna indissociáveis as duas personagens da narrativa, figuras opostas e complementares entre si.

Em sua primeira manifestação no texto, o diabinho parece causar medo e horror. Por meio de uma voz desentoadada e medonha, sem ainda aparecer em “carne e osso”, ele faz as paredes da casa em que Peralta está hospedado estremecerem, destelha o aposento, fazendo chover dentro tanto quanto chove fora, provando o seu orgulho e prepotência, tais como se revelam na Bíblia, no livro de Isaías, por exemplo:

E tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu, acima das estrelas de Deus exaltarei o meu trono, e no monte da congregação me assentarei, da banda dos lados do norte. Subirei acima das mais altas nuvens, e serei semelhante ao Altíssimo. (Is. 14,13-14)

Como aponta Pedro Lopes de Almeida (2009)

ele, o primeiro dos Anjos, é também o mais vasto em matéria de poderes, o que lhe confere certa aristocracia; a principal virtualidade deste esquema [apresentado na novela] é permitir a reconstituição, perante o leitor/ouvinte do conto, da mitogênese do Diabo, justificando, simultaneamente, a sua condição de proscrito: o seu orgulho determinou a expulsão dos céus, e é esse orgulho ou soberba que é dado conhecer num primeiro momento do conto. (p. 13)

Entretanto, tão logo se materializa perante o soldado, o diabinho, figura que deveria despertar o medo, parece mais propenso a fazer rir – como se fosse, afinal, uma *caricatura* do diabo. Temos a presença, pois, de uma figura mítica por excelência.

Tomaremos aqui a figura diabólica como manifestação cara à cultura judaico-cristã, especialmente no mundo ocidental. Parte de um imaginário coletivo, construída em bases comuns idênticas em um âmbito geral, ela foi-se delineando ao longo do tempo e sofrendo variações impostas por ele e, em um âmbito específico, pelas diversas culturas nacionais. Nosso enfoque no estudo dessa figura mítica será, sobretudo, nos séculos XVII e XVIII europeus, que mais nos interessam por agora. Conscientes dos prejuízos que possamos amargar, decidimos não abordar a visão que as sociedades antigas e arcaicas tinham a respeito da figura do Mal nem tampouco tratar diretamente da própria figura dentro da mitologia greco-romana, apesar de sabermos perfeitamente que tudo o que está aqui colocado é de alguma forma um eco de um tempo primordial, pois os mitos não desaparecem, apenas caducam e são, então, reinventados. Vejamos, então, como se dava a configuração do Diabo na sociedade da época em que se produziu a nossa novela e como ela é reproduzida nesta ficção.

Encontrar a origem de um mito é tão difícil quanto encontrar uma agulha num palheiro. Talvez encontrar a própria definição de mito, que abarque toda a sua amplitude e complexidade, seja tarefa complicada – sobre a qual muitos se debruçaram e que rende vasta discussão até os dias de hoje.

A “invenção” do diabo e do inferno, este muito diferente do Hades concebido na mitologia grega (o lugar para onde os mortos iam, com um aspecto mais de submundo do que de lugar de condenação), é mais do que um fenômeno religioso, não se limitando, portanto, à religião ou à teologia. Trata-se da emergência de uma cultura comum, compartilhada, sobretudo, pelo papado e pelos grandes reinos. Desta maneira, ainda que houvesse anteriormente elementos da figura de Satã inseridos na cultura ocidental, como bem sabemos, apenas por volta dos séculos XII-XIII é que esses elementos ganham destaque nas representações e nas práticas, refletindo o esforço da Igreja em dar um sentido coerente e unificar as diversas tradições diabólicas que permeavam a sociedade, vindas de narrativas diversas.

“Toda sociedade humana se propõe o problema do Mal e se propõe a resolvê-lo”, diz Robert Muchembled em *Uma história do diabo: séculos XII-XX* (2001, p. 17). Durante o primeiro milênio cristão, não havia grande espaço, sobretudo na arte, para a figura do diabo, ainda que teólogos e moralistas já mostrassem interesse por ela. As figuras do Mal existiam,

mas no âmbito de uma cultura politeísta. Entretanto, o dualismo existente na alma humana já se encontrava expresso entre os acádios, cerca de 2500 a.C., ou pelo pensamento de Zoroastro, cerca de 700 a.C., donde surgiria afinal o maniqueísmo.

Naquela época, as discussões e tentativas de delimitar a figura do diabo permaneceram encerradas entre os teólogos e a elite laica cristã. No século IV, ele era “definido de maneira bastante intelectual, como um príncipe, um arcanjo decaído, transformado em espécie de deus voador nos ares em companhia de demônios disfarçados em anjos de luz” (MUCHEMBLED, 2001, p. 22). Sem representações anteriores, sobretudo pictóricas, era necessário um maior esforço para defini-lo mais concretamente.

Até os séculos XII e XIII, o diabo recebia inúmeros nomes e podia assumir inumeráveis aparências (traços que ainda hoje podem ser reconhecidos), desde a forma de um animal, na tradição judaico-cristã, até associações com deuses e formas vivas dos pagãos, com Pã e Thor, passando por lendas e criações dos celtas e dos eslavos. Via-se, na realidade, uma fusão de elementos herdados, sobretudo, da tradição oral, uma vez que os escritos eruditos e religiosos, em latim, ficavam restritos a uma ínfima minoria capaz de lê-los. Assim, o teatro popular do século XII trazia à cena uma imagem paródica, francamente cômica. Tamanha diversidade, somada a um continente europeu herdeiro de um passado pagão, à tolerância religiosa e à fragmentação política não permitiu que a figura diabólica impusesse grandes temores. O mundo encantado desses povos, em que habitavam trolls, fadas e elfos, tornava familiar e banalizava o universo sobrenatural, vetando o apogeu do maligno. Era preciso que esse universo tivesse mais coesão e poder.

O maniqueísmo, entretanto, o jogo do preto no branco ainda estava por vir. Na ânsia e necessidade de uma maior coerência religiosa na Europa, a figura do diabo começa sua ascensão no século XIII, atingindo sua malignidade no século seguinte.

Do caráter pitoresco, com pitadas de zombaria, próximo do gosto popular conforme vimos no século XII, o diabo começa a ganhar traços mais negativos e maléficos a partir do século XIV, exatamente ao mesmo tempo em que novas teorias para uma soberania política centralizada são buscadas, já que o feudalismo entrava em declínio. Como sabemos, a esfera religiosa coincide com a dos fenômenos políticos, intelectuais e culturais. Além da negatividade pintada com cores mais fortes, o Satã ganha uma estatura mais elevada, passando a ocupar o centro de um inferno fervilhante, centro este que é tido como um lugar sagrado por excelência. A figura diabólica passa de profana a sagrada, dominando os demônios e regendo o inferno, como um rei em seu trono, talvez em paralelo com a soberania

política que era perseguida nas nascentes nações europeias. O século seguinte é o marco da afirmação da majestade do senhor dos infernos:

No decurso desse momento histórico muito perturbado, as Igrejas rivais conseguiram impor sua concepção do sentido da vida. Elas fizeram recuar as superstições populares relativas a um universo inteiramente povoado de forças ambivalentes e saturado de magia, impondo a dupla figura de um Deus terrível, que castigava, e de um diabo onipresente (MUCHEMBLED, 2001, p. 201).

Os séculos XVI e XVII assistiram ao reinado de Satã. O mundo via-se “governado” por um Deus onipresente, que mantinha o demônio sob tutela, mas lhe permitia agir sobre os seres humanos imperfeitos e pecadores. Na ordem política, assim como na religiosa, unificavam-se as figuras de referência e caminhava-se para uma organização harmônica, mas bastante hierarquizada, das sociedades. Desta maneira, apesar das longas e inúmeras guerras religiosas, a figura do diabo estava solidificada no imaginário europeu. Contudo, em torno de meados do século XVII ocorre uma ruptura fundamental. Surge o prelúdio de um novo pensamento, que culminaria no racionalismo proposto pelo século das luzes, e revoluciona a relação do homem com o mundo material. Assim, o “Satã foi perdendo lentamente, insensivelmente, sua soberba em uma Europa em profunda mutação. [...] As sociedades do Velho Continente começaram a afastar-se do medo de um demônio aterrorizante e de um inferno escabroso” (MUCHEMBLED, 2001, p. 191), que fará com que a figura demoníaca não volte mais a ocupar o lugar primordial, o que não significa que seus resquícios tenham sido completamente apagados.

Ideias diferentes e novas concepções começam a ganhar vida, caminhando para o Iluminismo filosófico do século seguinte. Há um desencantamento do universo, com concepções menos trágicas da vida, um descrédito à figura do diabo e a convicção de que este não passava de um símbolo do mal presente no ser humano. Saindo da esfera propriamente religiosa para alargar-se na filosofia e na literatura, o demônio perdia sua realidade, no caminho de um pluralismo até então combatido pela Igreja e que apenas os Estados absolutistas ainda tentavam interditar. Passando por inúmeros pensadores, como Descartes, Locke e Hume, Kant, Darwin e outros, o problema do Mal se torna mais pessoal – a culpa é uma questão de consciência individual, sendo o homem responsável por suas próprias desgraças. Satã abandona, então,

o terreno das práticas sociais para refugiar-se no mundo dos mitos e dos símbolos, a não ser no império austríaco, na Polônia, na Hungria, ou diante

do tribunal português de Coimbra, regiões em que os processos de feitiçaria são ainda numerosos no século XVIII” (MUCHEMBLED, 2001, p. 207).

Desta forma, há uma “desmitologização” da figura do diabo, um apagamento do mito que daria lugar à racionalização nos séculos XVIII e XIX.

Parece-nos, então, que o autor da novela, consciente dessa “desmitologização”, decide retomar a figura diabólica não da forma como a Igreja Católica ocupou-se em formular, mas, antes, da maneira como ela era concebida em épocas passadas, quando a sociedade ainda estava ligada às crenças pagãs. Volta-se ao pluralismo combatido pela Inquisição e a imagem do demônio passa novamente de sagrada a profana. Conforme vimos, nos séculos XII e XIII a referência ao maligno era feita por meio de diversos nomes e é dessa maneira que Peralta também se dirige ao diabinho, antes de tê-lo em sua presença. Mesmo que hoje esse costume ainda esteja presente entre nós, o soldado, curiosamente, não invoca nem Lúcifer nem Satanás, como comumente se pode ver no discurso bíblico. Suas influências parecem ser outras, arroladas na lista que aqui apresentamos:

- Astarat: variação de Astaroth, é tido como o príncipe dos acusadores e inquisidores. Seu nome parece vir da deusa Ashtart/Astarté.
- Belial: personagem da mitologia canaanita, que o determinava como adversário do povo “escolhido”. Seria o mais importante demônio na Terra.
- Asmodeu: demônio da mitologia judaica, considerado um dos cinco príncipes do inferno abaixo de Lúcifer. É o demônio regente do sexo e da luxúria.
- Berzebu: variação de Belzebu, também é encontrado desta forma em *Auto da Lusitânia* e *Auto da Fé*, ambos de Gil Vicente. Seria uma deformação do nome Baal Zebub, uma divindade cananea, príncipe dos demônios, senhor das moscas e das pestilências.
- Vossa Diabrura: como bem aponta José Pereira Tavares (1958), trata-se de um neologismo cômico criado pelo autor. O autor chama atenção para o fato de Antônio José da Silva também criar neologismos parecidos, como por exemplo Vossa Altura (= Vossa Alteza) em *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*; Vossa Reinadura, presente em *Os encantos de Medeia*.

Como podemos perceber, a invocação que se faz da figura diabólica está um tanto quanto longe da realidade cristã que se impunha, estando antes ligada à mitologia e à própria história do povo judeu, tido como o “povo escolhido”. Contraditório é o fato de Peralta, um soldado de Cristo como se coloca desde o início, aludir ao diabo utilizando-se desses epítetos...

Da mesma maneira, o diabinho metamorfoseia-se ao longo da narrativa de acordo com a situação, como, por exemplo, quando se transforma em um lobo feroz para importunar alguns passageiros que jantavam em uma venda. Mas, muito mais do que assumir diferentes formas, seus truques se dão às escondidas, sem se fazer notar ou por meio de alterações na voz como, por exemplo, quando se faz passar pelo soldado para ir ter com Ângela e armar um encontro entre os dois, na esperança de que Peralta cedesse aos caprichos da fregona; ou, ao fim da narrativa, ao fazer com que os ladrões que assaltavam o pobre soldado e lhe roubavam o dinheiro concedido pelo companheiro ouvissem um tropel de cavalaria e uma voz ao longe, que gritava para que eles fossem presos – neste passo, os quatro assaltantes fogem apressados, deixando tudo o que carregavam para trás, e o diabinho pode então vangloriar-se da salvação que proporcionou ao assustado parceiro.

Estes são apenas alguns exemplos das desventuras que vão ocorrendo durante toda a narrativa por ação da personagem infernal. As várias peripécias, adequadas ao gênero cômico, garantem a leveza da leitura e a diversão do leitor, já que nenhuma delas culmina em grandes catástrofes. São obras de criança arteira, que muito faz lembrar a figura do gracioso, recurso cômico muito utilizado por diversos comediógrafos pelo menos desde Plauto (em *Anfitrião* e *Os menécmos*, por exemplo), o qual tem raízes na comédia grega. Cumpre notar que Antônio José da Silva o adota sistematicamente em todas as suas óperas joco-sérias, não só como personagem, mas como princípio organizador de todas elas. Criadores de grandes situações por vezes absurdas e de infinitos quiproquós, os graciosos (sempre representados pelo criado nas obras do Judeu) são responsáveis pelas situações mais hilariantes, seja quando eles se transfiguram em outros por meio de artes sobrenaturais, seja quando se fazem passar por aquilo que não são graças às artimanhas que concebem, sempre espertos e oportunistas.

Ainda analisando a figura mítica que o diabo representa, tomamos contato com diversas correntes crítico-interpretativas que do mito foram desenvolvidas, sendo este estudado como componente cultural e a mitologia entendida como sistema de pensamento, recusando-se, portanto, a ideia de que era fruto de uma mentalidade primitiva e afirmando-a como verdadeira ciência.

A corrente funcionalista, que tem Bronislaw Malinowski como expoente, estuda o mito vivo e atuante nas sociedades, ressaltando sua função social. Para o autor, o mito vivo é ressurreição narrativa de uma realidade primordial; é a manifestação de sabedoria de um coletivo para “impor” uma moral, fundamentando os usos e as normas básicas do convívio. Diz ele:

Estudado vivo, o mito, [...] não é simbólico, não é uma expressão direta do interesse científico, mas uma ressurreição narrativa de uma realidade primordial, contada para satisfação de intenções religiosas profundas, de desejos morais, de submissões sociais, de certezas e, até, de necessidades práticas. O mito cumpre, na cultura primitiva, uma função indispensável: expressa, acentua e codifica a crença; protege e reforça a moral; vigia a eficiência do ritual e de certas regras práticas para a orientação do homem; não é uma fábula vã, mas uma força criadora ativa; não é uma explicação intelectual ou uma imagem artística, mas é um privilégio pragmático da fé primitiva e da sabedoria moral (MALINOWSKI apud JABOUILLE, 2000, p. VII-VIII).

Para Mircea Eliade (apud JABOUILLE, 2000), no âmbito da corrente simbolista, o mito está vivo no sentido de que ele fornece modelos para o comportamento humano e, por isso, confere significado e valor à existência.

Voltamos assim ao caráter moral preconizado pelas *Obras*, por meio da imagem do diabo que faz parte da mitologia e do pensamento – ao menos do ocidental – desde os tempos mais remotos. Retomando Eliade e Malinowski, que consideram que o mito fornece as normas básicas do convívio, poderíamos adotar uma leitura desta narrativa anônima como herdeira das novelas de exemplo – comuns nos séculos XVII e XVIII, sobretudo na Península Ibérica –, uma vez que o discurso e as passagens que nela estão descritas mostram o perigo iminente que ameaça o cristão desviado do caminho de Deus. O diabinho estaria, desta forma, ironicamente a serviço da doutrinação que tanto a Igreja quanto o Estado político queriam, apontando os castigos a que ficam sujeitos os que pecam. Entretanto, para o leitor perspicaz talvez isso não passe de um recurso que pode bem ter sido usado para confundir e dispersar a censura inquisitorial – que ainda estava em alta em Portugal –, podendo ser notado, numa leitura mais profunda, o caráter *duplo*, ambíguo que esta narrativa apresenta. É o que temos tentado demonstrar.

Se o diabinho vai pregando peças em todos aqueles que cruzam o seu caminho, é com ares de benevolência que ele trata André Peralta. Mais de uma vez a personagem diabólica diz que não sabe que secreta causa o obriga a fazer o bem ao soldado:

[...] mas de mim podes estar seguro, que de ti não quero nada mais que fazer-te bem. (SILVA, 1958, p. 230)

Não sei que secreta causa – disse o Diabinho – me obriga a respeitar-te e fazer-te bem; assim, te não hei de largar, até te pôr em porto seguro. (SILVA, 1958, p. 238)

Como prova da sua afeição e dos seus poderes, ele proporciona a Peralta uma panela cheia de cruzados, rejeitada de início, mas logo aceita pelo soldado. Ora, o que aqui há é uma

inversão dos estereótipos do Bem e do Mal: nesta novela, quem garante a sobrevivência, ao menos financeira, do soldado é o diabo, que se configura como um anjo protetor – quando deveria ser o Estado, cujos interesses o soldado defende sem medo de, em nome dessa defesa, entregar a sua própria vida se preciso for. O epíteto de *mão furada* vem das mãos esburacadas que o diabinho tem, *rotas de liber[ali]dades*. Poderíamos interpretar esta característica do diabinho como uma alusão à figura de Jesus Cristo, mais precisamente a uma de suas chagas quando pregado na cruz, ou ainda à própria imagem do deus provedor, aproximando duas figuras diametralmente opostas – deus e o diabo, o bem e o mal. É também por artes do diabinho que Peralta tem as visões enigmáticas e somente com a sua ajuda diabólica ele é capaz de decifrá-las – o que indica a sua onisciência divina, já que ele tudo vê e tudo sabe.

Ao longo da viagem, o companheiro infernal vai empreendendo inúmeras traquinagens: provoca a discórdia entre os donos da pensão em que se hospedam os viajantes; avisa a fregona Ângela que o soldado a espera em seu quarto; gera intrigas entre os barqueiros. Mas não são propriamente crueldades – são antes simples brincadeiras e peraltices próprias de uma criança – o que, curiosamente, associa o aperaltado diabinho ao soldado que, não por acaso, se chama Peralta. Reforça essa ideia o próprio diminutivo que modaliza o seu nome, recurso comumente utilizado para agregar alguma afetividade à coisa ou pessoa nomeada. Aqui este diminutivo pode ter dois significados: o de estimular a simpatia (do soldado André Peralta e também do leitor) pela figura diabólica e o de uma indicação pejorativa que visa mesmo ao rebaixamento das forças diabólicas – não é o diabo, mas um (mero) diabinho.

Antes da abertura da novela, a edição de Emery (1997) conta com uma décima, dirigida ao autor do texto. Nela, o diabinho toma a palavra para dizer que com sua diabólica ciência escreve o texto, com o intuito de mostrar ao mundo os desenganos e ensinar a tirar exemplos morais de documentos ditos profanos. Vemos, então, reforçada a ideia de que o diabo não é tão ruim como costumam pintá-lo, de modo que, logo à partida, transparece o que parece ser a principal crítica do texto: todas as coisas têm dois lados, ou duas faces.

De outro lado, não muito oposto, está André Peralta. O soldado tem o discurso de bom cristão durante todo o tempo, mas o que fica evidente é que as suas ações contradizem o que ele diz.

Logo de início, ao se deparar com a figura diabólica, o soldado se diz conhecedor de palavras que poderiam expulsá-lo, afinal “se és espírito danado, nada me dá de teus ameaços, que aqui tenho a cruz da minha espada, e palavras me ensina a santa fé católica que me livrarão de ti e de teus poderes” (SILVA, 1958, p. 226). As palavras nunca são proferidas.



Quando ele aceita o dinheiro oferecido pelo diabinho, um pacto fáustico é selado entre os dois, que só irão separar-se no fim da narrativa, quando o soldado ingressa num convento. É esse dinheiro que garantirá não apenas a sua sobrevivência ao longo da viagem, mas também a sua entrada no convento de Xabregas. Já no fim da história, Peralta oferece o dinheiro ao religioso, que em princípio o recusa mas logo acaba por aceitar, mesmo sabendo ser ele proveniente de uma criatura maligna. Ambos, soldado e religioso, cometem o pecado da cupidez, uma vez que não conseguem abandonar os cruzados. Essa cupidez, de resto, quase leva Peralta à morte na passagem em que ele, atravessando uma ponte indicada pelo Diabinho, se vê de repente em meio à correnteza. Mesmo sabendo que ficaria mais desembaraçado para lutar contra as águas sem o alforge em que trazia os seus cruzados, em momento nenhum Peralta larga a bolsa, “fazendo das tripas coração e da necessidade virtude” (SILVA, 1958, p. 240). Ao ser levado para terras firmes, salvo pelo diabinho, Peralta o reconhece como fiel amigo. Em outra ocasião, Peralta aparece contando três ou quatro vezes a quantia e, tirando o que fosse necessário para o caminho, cose cuidadosamente o restante em sua própria vestimenta, lugar onde o dinheiro estaria mais seguro. Na estalagem em que param para repousar, não titubeia em pedir do melhor para comer e beber, uma vez que nada tinha de miserável, “como alguns malditos que, feitos escravos do dinheiro, por não tocarem um tostão se deixam perecer de fome, e jejuam sem algum merecimento” (SILVA, 1958, p. 241). Temos aqui, pois, outro pecado, o da gula, que levará o soldado a ter, nessa noite, um sono perturbado por visões infernais.

Se Peralta reconhece o companheiro infernal como fiel amigo na passagem que acabamos de citar, parece mesmo que ao longo de sua jornada vai-se enternecendo pela figura, mostrando-se até mesmo preocupado, como quando, ao acordar, encontra o diabinho melancólico, sentado à sua cabeceira, a quem se dirige: “Que tendes, companheiro, que tão triste vos vejo? Devia não vos suceder bem com a freira, a quem fostes falar!” (SILVA, 1958, p. 276). Para animá-lo, e porque o dia estava formoso, veste-se às pressas e convida o triste amigo para dar uma volta pela cidade. Peralta, ainda que tenha a possibilidade de fazê-lo, nunca intervém nas atitudes do diabinho para evitar que este faça o mal a alguém. Antes, em muitas situações, assiste aos tumultos calado – em vez de interferir para desfazer a confusão – e sai fugido das hospedarias em companhia do demônio. Também tira proveito, sempre que possível, dos enganos que o diabo prega. No caminho de Évora para Montemor, o diabinho convida o soldado a entrar em uma casa de jogos, mas este recusa o convite por ser já demasiado tarde. Perante a insistência do companheiro, e por não desgostá-lo, acaba por aceitar a petição. Em todas as jogadas que fez foi vitorioso, “porque parece que o mesmo

diabinho invisível lançava os dados” (SILVA, 1958, p. 282). E por ver o desespero dos perdedores, que levavam a mão à cabeça, blasfemavam e lançavam os azares aos diabos, contentou-se com apenas seis moedas e dali se retirou. Em outra passagem, ao ser assaltado por quatro forasteiros e, depois de ter sua vida e seu dinheiro salvos por obras do diabinho, que se faz passar pela Justiça, o soldado mostra-se admirado com o sucesso da empreitada e, no modo que lhe era possível, agradece a boa vontade que o diabo lhe demonstrava.

A complacência com que André trata seu amigo não tem fim. Vendo sair da igreja de Santo Antão quatro beatas que carregavam os seus rosários nas mãos, mas tinham as caras torpes, macilentas e fracas e os olhos pregados no chão, pergunta Peralta ao diabinho quem eram. Ele lhe responde que eram as quatro bruxas que haviam entrado pela janela da casa que primeiro o soldado tinha escolhido para se abrigar da chuva e que, na ocasião, iam dar conta ao seu Superior das maldades que tinham cometido naquela noite. Com aquela aparência de virtude que agora tinham, as quatro bruxas-beatas enganavam o mundo e desmentiam suas maldades. Admirado, o soldado quisera dar conta ao Santo Ofício, mas desistiu do intento, reservando-o para melhor ocasião. Não é preciso dizer que a “melhor ocasião” não chegou.

Ao encontrar-se pela primeira vez com um religioso, numa hospedaria em Vendas Novas, Peralta lhe dá conta de tudo, ouvindo como conselho o contemporizar com o diabinho até que tudo se ajeitasse e ele pudesse sair, são e salvo, da enrascada. Mas é ao próprio diabinho que ele, mais de uma vez, se vai confessar:

Oh, miserável grande! Oh, execrável maldade! Eu te confesso que vivi enganado [...]. (SILVA, 1958, p. 236)

Confesso que fui moço e soldado e que como tal caí em grandes desacertos [...]. (SILVA, 1958, p. 237)

Cumpramos notar que a confissão é um sacramento religioso, parodiado nesta novela diabólica como meio de rebaixamento da religião oficial, o cristianismo. “Colocando-se em dúvida os representantes de uma ideia, é da própria ideia que se duvida” (ALVES, 1983, p. 59). Assim, rachaduras se vão abrindo na verdade que o discurso católico quer impingir. Mas esta não é a única passagem em que ocorre a desonra. Em muitas outras ocasiões, o dogma convive lado a lado com a superstição, praticada por pessoas cristãs e mesmo por membros da própria Igreja, como podemos verificar nos excertos abaixo:

- Na prestação de contas ao diabinho, uma das bruxas relata a causa do impedimento de suas maldades:

[...] por executar minha maldade antes de se batizar; mas semeando seus pais mostarda pela casa, levantando os ferrolhos das portas e pondo as espadas nuas nas entradas delas, mo impediram. (SILVA, 1958, p. 233)

A prática de atos supersticiosos é comum entre os cristãos – que apenas com sua fé não conseguem afastar os maus espíritos – e estranha às bruxas! “Se a lei proscreeve a bruxaria, não são os católicos que a respeitam” (ALVES, 1983, p. 57).

- Quando da preparação das freiras para a eleição da nova abadessa, é na superstição que elas apostam para conhecer o resultado antecipadamente:

Pois eu, mana – disse outra –, este São João passado lancei por ela três alcaçofras e todas me saíram floridas, de sorte que não havia mais que ver. (SILVA, 1958, p. 267)

Eu – disse outra – estive no nosso miradouro com uma bochecha de água na boca até dar meia noite e o primeiro nome que ouvi foi o da nossa abadessa. (SILVA, 1958, p. 267)

Pois eu tenho feito devoção... para esta noite tirar uma alma, que me há-de vir falar e dizer-me toda a verdade. (SILVA, 1958, p. 268)

São, pois, as freiras que invocam os espíritos para conhecer o futuro e não mais as bruxas ou os judeus, como acusava a Igreja Católica. O dogma parece repetir-se para, em seguida, ser subvertido.

Desta maneira, assim como pontuamos anteriormente que o próprio diabinho é uma figura dupla, em Peralta igualmente podemos identificar a força do Bem e do Mal convivendo intimamente. Essa dualidade do ser humano, dividido entre o Bem e o Mal, já foi assunto para outros autores construírem suas ficções, conforme nos relembra Noemi Moritz Kon (2001). Temos, assim, em *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, novela de 1886:

[...] percebi que duas naturezas [o malvado e o justo] lutavam na minha consciência e que eu podia distinguir muito bem cada uma delas: mas isso só acontecia porque eu era de fato e essencialmente uma mescla das duas. (STEVENSON apud KON, 2001, p. 123)

Machado de Assis também já discutira a questão, no conto *O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana*, de 1882: “Em primeiro lugar, não há uma só alma, há duas... [...] Nada menos do que duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo; uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...” (ASSIS apud KON, 2001, p. 125).

Note-se que ambos os textos foram produzidos já no final do século XIX, caldeirão em que fervilhavam, também, os princípios das teorias freudianas. Sigmund Freud tenta encontrar

na própria literatura fatos e expedientes que pudessem comprovar as suas teorias, como nos mostra Noemi Moritz Kon: a obra de arte tornou-se, em um primeiro momento, uma

espécie de fiadora para a criação freudiana, em outros momentos, uma traição ao pacto criador original, ela foi deitada, à sua revelia, no divã psicanalítico, para que delas pudessem extrair [...] as confirmações necessárias para a manutenção das hipóteses psicopatológicas lançadas. (2001, p. 92)

Deste modo, a literatura e o inconsciente interseccionam-se num ponto de convergência: por meio da fantasia e do imaginário escondem a verdade, que aguarda para ser descoberta – pelo leitor naquela e pelo psicanalista neste – através de um trabalho exploratório de ambos.

As pesquisas do psicanalista vienense, realizadas entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do XX, se dão dentro do contexto do fantástico, “quando o homem se interroga a respeito de suas antigas crenças [...], quando procura estabelecer uma lógica admissível, humana, para aquilo que até então era dado como resultado das forças do sobrenatural” (KON, 2001, p. 96). Se a nossa narrativa não pode ser classificada como pertencente ao gênero fantástico por excelência,<sup>7</sup> é inegável que já apresentava sinais do que mais tardiamente seria postulado como tal. As semelhanças entre eles são muitas, notadas, por exemplo, na descrição da casa em que Peralta se hospeda no início de sua jornada. Um lugar sombrio, afastado da civilização, esvaziado de gente, iluminado apenas pela fogueira que o soldado acende para se aquecer; lá fora, chuva e a escuridão da noite. Ora, não é assim mesmo o lugar-comum dos contos fantásticos? Entretanto, se ao homem-fantástico do século XIX faltava a subjetividade, algo em sua interioridade que lhe permitisse incorporar a si próprio aquilo que é vivido como externo e que lhe permitisse ver que ele mesmo é um instrumento das forças do destino – contra o qual é inútil lutar, como já advertiu o autor da nossa novela em seu “Proêmio” –, essa subjetividade será incorporada ao homem analisado por Freud. E, surpreendentemente, já se podia encontrar o esboço desse indivíduo em tempos anteriores: o embrião do homem-duplo já se mostrava muito antes do aparecimento de Freud, naturalmente, uma vez que as agonias e medos do indivíduo sempre nele estiveram presentes.

*Grosso modo*, a subjetividade postulada pelos estudos de Freud e Lacan é entendida como o mundo interno do indivíduo, a partir do qual ele se relaciona com o mundo externo, o

---

<sup>7</sup> O gênero literário nomeado como Fantástico é melhor delineado a partir da obra de Tzvetan Todorov, *Introdução à literatura fantástica*, tendo seu apogeu no século XIX. Entretanto, há várias características que já podiam ser vistas sistematicamente em obras anteriores a esse período, especialmente naquelas ligadas à literatura popular, caso da novela que aqui analisamos.

social. O sujeito é tido como um espaço de encontro e de compartilhamento de diversos discursos. O *eu*, então, nasce do *Outro*, de vozes culturais e sociais que dizem previamente o que nós somos. Para haver esse relacionamento com o outro, é necessário que ocupemos um lugar de agente dentro da sociedade, aceitando de antemão as regras impostas por ela e reprimindo qualquer tipo de desejo que delas se afaste. André é uma espécie de homem duplo, que luta durante todo o tempo contra os seus próprios medos. Filho de uma sociedade inquisitorial, era conhecedor das regras e preceitos que devia seguir, ou seja, aqueles ditados pela sociedade de seu tempo, sobretudo pela Igreja Católica, que sob a máscara da religião enriquecia às custas daqueles que eram considerados hereges, mantendo assim a soberania que se encontrava ameaçada pelos judeus/cristãos-novos – pelo Outro! É um sujeito que já lidava, de alguma forma, com as próprias escolhas, pois desde o início tem consciência de que é senhor do seu destino, sendo provido, para tal, de livre-arbítrio, que lhe permite escolher os caminhos a seguir. Mas as três visões enigmáticas proporcionadas pelo Diabinho parecem desorientar André Peralta. Temeroso de seu próprio destino, vendo tantos pecadores padecendo pelo mal que cometeram, cumpre a sua promessa de adotar o hábito conventual. Para Bernard Emery, esta atitude do soldado vem ilustrar e reiterar a moralidade que permeia o texto inteiro:

Na sua situação precária [a de André Peralta], sofrendo da miséria, gasto moral e fisicamente pelos anos passados na guerra, a tentação em que mais facilmente possa cair é, essa sim, a tentação do *desespero*. E é precisamente nesse terreno que o Fradinho se coloca. Ponderando bem as coisas, desde o início até ao fim do conto, todos os esforços e tentativas do Diabo tendem a desesperar Peralta. (EMERY, 1997, p. 46, grifo nosso)

Assim, a escolha de continuar no caminho da fé e da religião, apesar de toda a maldade existente no mundo – e dentro das criaturas humanas! –, configuraria o valioso soldado como um incorruptível cristão, figura modelar numa sociedade inquisitorial.

Mas a nossa leitura segue na contramão da de Emery. Toda a moralidade existente no texto, a nosso ver, não passa de uma máscara para ludibriar a censura da Inquisição. A sociedade da época é apresentada por meio de um retrato paródico e a máscara de cristão que Peralta também usa teria, portanto, a mesma finalidade. Cumpre notar, aliás, que a máscara, elemento de carnavalização, é uma constante não apenas nesta e em outras ficções, mas na vida social em geral. Abelha Alves (1983) afirma que a sociedade

Fornece a cada homem um papel previamente escolhido sem levar em conta os anseios de cada um, pois, se aos homens fosse respeitado o direito de

seguir seus instintos naturais, de perseguir o seu próprio caminho, os fins a que a sociedade se propõe não seriam atingidos. (p. 65)

Essa sociedade castradora impõe, então, a máscara que cada indivíduo deve tomar para si. Na nossa novela encontram-se mascarados o diabinho (figura maligna, mas provedora), as bruxas que se fazem passar por beatas, o mistificador que se mascara de mendigo, e o próprio Peralta, que passa por bom cristão. Além disso, há o mascaramento através da linguagem, que em seguida estudaremos.

Se o século XVIII assiste à ascensão do racionalismo que, como vimos, tem seu embrião já no século anterior; se a figura mítica do diabinho perde a sua importância em detrimento da razão, é possível que a figura de Deus tenha seguido o mesmo caminho. Assim, perde-se a ilusão de que existe um “pai nos céus”, capaz de salvar a alma de todos os seus filhos e passa-se a dar mais crédito ao livre-arbítrio dado pelo próprio Deus, que faz com que cada um seja responsável por sua salvação. A entrada de André Peralta para o convento é lida por Bernard Emery (1997) como a reabilitação do soldado. A nós parece, entretanto, uma espécie de “morte simbólica”, quando o protagonista da nossa história, desacreditado na figura dos céus, prefere a clausura em vez do combate contra as forças malignas mundanas, às quais está diariamente exposto.

#### **4.4 O caráter duplo do espaço**

Se a caracterização das personagens se dá por meio do recurso da sobreposição e da inversão dos valores a que cada uma delas estaria, inicialmente, agregada, podemos dizer que o mesmo ocorre com relação ao espaço em que a ação se desenrola.

Distinguem-se claramente nas *Obras* dois espaços: um real e um imaginário. A viagem de André Peralta, saído da guerra, de Évora a Lisboa, configura o espaço real em que se dá a novela. Sua excursão é cruzada em três diferentes momentos, quando se dão, por meio de obras do diabinho, suas visões fantásticas. O soldado vai, então, parar no Inferno, no Noviciado do Inferno e na casa da Cobiça.

A ambientação dupla, bem como todos os elementos que representam a dualidade real/não-real na narrativa, ainda que possam ser facilmente reconhecidos, não ocorrem de maneira isolada: há um certo amálgama que não deixa entrever as linhas que separam realidade de fantasia. O primeiro exemplo disso, e o mais evidente, é a própria figura do diabinho, que caminha ao lado de Peralta durante todo o tempo, ocupando em corpo presente o mesmo espaço, ainda que cada um deles pertença a uma esfera própria: a da realidade para Peralta e a do sobrenatural para o diabinho. Não é por meios mágicos nem por nenhum tipo de

dom que o soldado enxerga o companheiro diabólico, como diria o senso comum. Em várias passagens da narrativa o mesmo diabinho se fará visível também a outras personagens, como o religioso, por exemplo. O espaço também não participará completamente desse jogo de isolamento e mais de uma vez realidade e fantasia aparecem sobrepostas. Por exemplo, quando os dois atravessam a ribeira chamada Enxarrama e, por ter chovido naquela noite, o mais certo seria que caminhassem até a ponte para atravessar o rio a salvo. O diabinho oferece as costas a André Peralta para que este lhe montasse e pudesse ser assim levado para o outro lado da margem em paz e enxuto. O soldado duvida da bondade do “fiel amigo”, pensando que, na verdade, se tratava de uma emboscada para afundar o soldado e o dinheiro. Foi a ocasião perfeita, então, para que o da mão furada mostrasse que, quando quisesse executar maldades, nenhuma prevenção e cautelas por parte do outro seriam suficientes. Assim, “caminharam breve espaço, e pareceu a Peralta que estava na ponte, porque o diabinho fantasticamente lha representou. [...] porém que não desconfiasse mais dele, por não dar ocasião a fazer verdadeiros seus receios” (SILVA, 1958, p. 240).

Por outro lado, o aspecto realista, que a narrativa também apresenta, chama a atenção de muitos estudiosos, que na sua maioria se propõem analisá-la para a filiar à tradição picaresca. O subgênero da novela picaresca teve seu auge no chamado *Siglo de Oro* espanhol e, de lá, alcançou toda a Europa nos séculos XVII e XVIII. Por conta disso, há uma tentativa de vincular toda a literatura produzida naquele período ao picaresco, tentame este que não poupará a nossa novela diabólica. Ulla M. Trullemans, por exemplo, em seu estudo aplicado às *Huellas de la picaresca em Portugal*, dedica um capítulo inteiro à análise da obra. Evidenciando o duplo plano que se infiltra em toda a narrativa – no espaço (real-sobrenatural), no tempo (físico-onírico), nas personagens (erudita-popular), a pesquisadora chega à conclusão de que “a disposição dupla que toda a obra mostra – jogo entre o concreto e o abstrato – é expressão da atitude antitética da arte barroca, cujo efeito de claro-escuro se considera como uma das peculiaridades do Barroco literário espanhol” (TRULLEMANS apud ALVES, 1983, p. 22). Emery (1997) assinala que tudo o que dentro destas *Obras* participa do universo picaresco – fregonas, bruxas, estalajadeiros, almocreves, salteadores, falsos mendigos – é antes imitação literária. Por isso, ainda que haja algumas semelhanças entre esta narrativa diabólica e a picaresca, é preciso estarmos atentos às diferenças que entre elas se estabelecem. A peregrinação gratuita a que se entrega o herói picaresco é, como assinala o estudioso francês, fruto de mera vadiagem e nela o acaso tem papel predominante; distancia-se da viagem de nosso soldado, que tem uma finalidade e confunde-se, em nível moral, com a salvação espiritual. Por meio de outros exemplos, Emery conclui que

Na verdade, o conto português pertence a outra época e a outro ambiente ideológico, num contexto completamente distinto daquele em que surgiu o romance picaresco. Como o estabeleceu Maurice Molho, o desenvolvimento do gênero está ligado a um período estritamente limitado no tempo e no espaço, no qual convergem vários parâmetros sociais, políticos e espirituais. (EMERY, 1997, p. 42)

Sobre a viagem de André Peralta, Emery faz um cuidadoso e apurado estudo. Por meio de relatos de viagens e mapas da região na época, constata que o itinerário dos protagonistas é perfeitamente verossímil. O tempo que a viagem encerra (seis dias, no total), a localização das pousadas habituais, a descrição de monumentos e localidades atravessadas, tudo constitui um claro retrato geográfico, que atesta bom conhecimento por parte do autor, seja por experiência própria ou pela consulta dos mesmos relatos de viagem que serviram a Emery. Se o autor das *Obras* não faz nenhuma inovação no gênero e submete-se a tantas imitações literárias – pois “a descrição de lugares célebres, de monumentos famosos e até de personagens conhecidas é uma constante tanto em Vélez de Guevara como no seu imitador tardio do século XVIII, Torres Villaroel” (EMERY, 1997, p. 40) –, é preciso notar, todavia, que o que esses empréstimos intertextuais mostram são problemas concretos e contemporâneos do nosso anônimo autor.

É na viagem real que o diabinho vai fazendo as suas travessuras com todos de quem se aproxima, pois, como ele mesmo diz, não pode deixar escapar a oportunidade de fazer maldades. Depois, dá conta de tudo o que fez ao soldado, sempre em tom de zombaria, parecendo divertir-se e querendo, da mesma maneira, divertir o companheiro.

Entretanto, isto é apenas mais um recurso de que o autor se utiliza para camuflar o seu discurso, pois o trânsito operado pelos dois companheiros, que vai culminar na pretensa salvação da alma do pobre e aflito soldado, é apenas pretexto para uma crítica social que se instaura, decididamente, no espaço não-real da obra – o qual, por isso, é mais interessante e merece um olhar mais atento.

Jorge Luís Borges afirma que “não há livro perdurável que não inclua o sobrenatural” (apud IANNI, 1991, p. 61). Parece que o nosso autor anônimo tinha alguma consciência disso. Octávio Ianni complementa que “a magia da escritura está presente no barroco, romantismo e modernismo [...] [e que não é impossível que isso se deva] à periódica ressurgência das crenças, tradições, lendas, mitos e outras criações culturais de setores populares” (1991, p. 61). Ainda segundo Ianni, “o realismo mágico estabelece um modo de olhar a cultura, a sociedade, a vida. Pode-se dizer que esse estilo literário, simultaneamente



cultural e de pensamento, institui uma forma de interrogar a vida e a história” (IANNI, 1991, p. 61).

Não entraremos na discussão a respeito do tipo de literatura que apenas no século XX foi classificada como Realismo Mágico, pois ela guarda especificidades que não encontramos, de fato, na novela que analisamos. Além disso, colocaríamos o autor como um escritor *avant la lettre*, o que não procede neste caso. Os elementos sobrenaturais que da narrativa sobressaem, e que seriam formas de ver o mundo, como afirmou Ianni, a tornam mais próximas da tradição popular e mesmo dos contos de fadas, seja pela figura do diabo – sempre presente no imaginário –, seja pelo caráter moralista que, ainda que *às avessas*, a história parece revelar.

O sobrenatural, nessa ficção, é apresentado de um modo bastante realista, como se não contradissesse a razão, e não são oferecidas explicações para os acontecimentos. Configura-se como palco para o espetáculo de uma sociedade agônica, onde o estranho é encarado com naturalidade até pelo próprio Peralta, que segue na companhia de uma personagem não-humana e que chega a dois diferentes lugares (salvo o Inferno, em que textualmente se sabe que lá o soldado se encontra em sonho) sem saber como, mas em nenhum momento questiona qualquer coisa.

Acompanhemos, então, essa viagem sobrenatural.

#### **4.4.1 O Inferno**

Após lauto jantar e entregues os sentidos ao sono, Peralta, na abertura do segundo folheto que compõe a nossa novela, se vê com o diabinho no Inferno, que se lhe apresenta através de uma simbologia convencional.

Já na entrada, assistem a uma correria de gente que nele tentava adentrar e deparam-se com um porteiro bastante curioso, o cão Cérbero, a quem o diabinho sossegou com um assobio, dizendo-lhe que eram amigos. Cérbero é, como se sabe, um monstro da mitologia greco-latina, responsável por guardar a entrada do Hades; é o correspondente mitológico do Inferno, impedindo a entrada dos vivos e as saídas das almas do império dos mortos. Com um detalhe quase imperceptível, o autor demonstra que os protagonistas não adentram o Inferno cristão, mas sim o pagão. Por outras evidências chegaremos à mesma conclusão.

Nesse capítulo, a narrativa conforma-se a uma estrutura bastante regular: Peralta vai acompanhando, em cada cômodo que adentra, numa espécie de labirinto, ou em cada canto para o qual volta o seu olhar, as representações que lhe são mostradas. Fazendo-se meio parvo, sem entender direito o que se passava, pergunta sempre ao diabinho “que gente é

aquela” e o companheiro infernal vai desvendando, um a um, os ocupantes do lugar e as penitências que estão sofrendo por conta dos seus pecados. O auxílio prestado pelo diabinho é, do ponto de vista da retórica do texto, meramente anafórico, pois as imagens são suficientemente claras quanto ao sentido que carregam.

A descida até o Inferno não é, obviamente, invenção do autor destas *Obras*. Antes, já fora assunto para inúmeros textos literários, cujo paradigma pode ser encontrado na descida de Eneias, descrita por Virgílio no canto VI da *Eneida*. Além disso, outros autores já se ocuparam em criticar os costumes da sociedade em que viviam por meio da representação dessa mesma sociedade no andar inferior. Tivemos Dante Alighieri com a sua *Divina comédia*, Gil Vicente com o *Auto da barca do inferno* e ainda Francisco de Quevedo, com *Los sueños*. Entretanto, o espírito que Dante conferiu à sua obra se transformará, conforme salienta Emery (1997), em paródia burlesca na nossa novela, mas sem perder o seu alcance espiritual, apesar do tom bastante distinto. Se não, vejamos.

É no inferno que se encontram todos os representantes da sociedade, sem que se salve nenhum ao menos. Do mais alto estrato social, exposto por meio de ministros, advogados, médicos e fidalgos, até o mais baixo, representado por barbeiros, alfaiates, boticários e astrólogos, todos padecem pelos pecados cometidos na vida terrena. São escorraçados pelos demônios: as suas ações tornam-se motivo de uma zombaria que lhes é dirigida por meio de uma linguagem bastante concisa e econômica – trata-se dos epigramas e quartetos, que no capítulo seguinte analisaremos de forma mais acurada. São açoitados com os mesmos instrumentos que utilizavam em seus ofícios quando vivos e que carregam ainda no inferno, os quais são

alegorias da culpa, [na medida em que] confirmam o vício das personagens, enquanto lhes ressaltam a função. As personagens tornam-se, pois, hipócratas na medida em que caricaturas dos tipos sociais cujos erros foram exagerados e materializados a fim de atualizar a sátira. (ALVES, 1983, p. 68-69)

Deste modo, todos tornam-se iguais – se não perante Deus, como prega o discurso bíblico, ao menos perante o diabo. O inferno é, então, um símbolo da carnavalização por excelência, onde os valores hierárquicos são rompidos, tal como acontecia nas festas carnavalescas, e demônios e humanos, estes provenientes de diferentes camadas sociais, convivem lado a lado. Se diferentes em vida, é no submundo que são igualados pelo mal que cometeram.

Se é verdade que a crítica de costumes já se fazia muito antes do século XVIII, também é preciso ver que na época barroca “tem lugar uma nova evolução, em consequência da temática do ‘desengano’, e esta se caracteriza por um reforço da crítica social e a condenação de todas as depravações e vícios de que é culpado o século, particularmente as extravagâncias da moda” (EMERY, 1997, p. 30). As extravagâncias de que fala o crítico francês serão também condenadas, seja nos fidalgos que, muito bem vestidos, desfilam em coches e liteiras, exatamente como faziam quando vivos, sempre tomados pela soberba, seja nos plebeus que, asseados, frequentavam a Igreja e assistiam aos cultos com risos e escárnios, fazendo da oração mais um capricho e pretexto para namoro. Entre as mulheres, “enfeitadas e besuntadas, olhando para os peitos se os levavam altos e bem puxados, e para os pés se brilhavam, e as meias se apareciam, fazendo-se escoadas da barriga e botando o cu para trás, influenciando mais gravidade” (SILVA, 1958, p. 252), encontram-se camufladas Prosérpina e Eurídice: a primeira raptada por Hades, que a fez sua esposa, e a segunda uma ninfa pela qual desce Orfeu até às profundezas do submundo. Duas figuras da mitologia, novamente aqui representada, reconhecidamente formosas, vêm confirmar que o inferno em que se encontram os nossos protagonistas é, curiosamente, o inferno clássico. Além delas, encontra-se ali, ainda, o poeta latino Ovídio, autor de *Metamorfoses*, uma de suas maiores obras, que trata da cosmogonia e da transformação dos homens e deuses mitológicos em árvores, plantas e rios no início dos tempos. O poeta está sendo açoitado pelo pai, por causa dos versos que fez, e por meio dos mesmos versos prometendo emendar-se.

Peralta assiste a tudo bastante perplexo e, mais de uma vez, acha-se assustado com tais representações. Mas parece que elas não são suficientes para o alarmar, pois com elas, mesmo que sobressaltado, se diverte: “Sorrindo-se Peralta de ver semelhante barafunda...” (SILVA, 1958, p. 252).

Barafunda e confusão, de resto, não faltarão no inferno. Se a hierarquia é rompida no conjunto das criaturas humanas que lá se encontram, o mesmo acontece com os demônios que lá habitam, e entre estes e os humanos é tamanha é a correria que se vê por todos os cantos, que nos deixa a impressão de um caos que ninguém é capaz de ordenar de maneira nenhuma. Configura-se, portanto, a *carnevalização* de que nos fala Bakhtin (1981) e que expusemos no capítulo 1 de nosso trabalho: as leis que vigoram no cotidiano social estão suspensas enquanto a festa durar e o contato que há entre os seres humanos e sobrenaturais é bastante familiar, convivendo lado a lado em um ambiente sem “ordem”.

A última representação a que Peralta assiste será talvez a mais intrigante. É a única para cujo entendimento o soldado não pede o auxílio do diabinho. Já anteriormente destacada

por nós no capítulo 3, ela constitui um episódio que não se encontra em todos os manuscritos das *Obras*, ou porque algum copista resolveu retirá-la do texto em vista do teor demasiadamente crítico que ela expressa (muito perigoso naquela época), ou porque algum copista resolveu introduzi-la na narrativa em algum tempo posterior, quando já não era mais tão arriscado expressar-se de modo tão veemente. Trata-se apenas de especulação, pois é quase impossível afirmar com segurança o que teria ocorrido. Eis a passagem:

Olhou Peralta para um lado e viu uma disformidável [sic] porta negra, a qual, abrindo-se de repente com grande estrondo, se via dentro um intendo fogo em profunda concavidade e infinitas pessoas eclesiásticas, divididas em congressos, todos com seus superiores e prelados maiores, acompanhados de muitas legiões de demônios que os acometiam ferozmente com execrandos tormentos. (SILVA, 1958, p. 264)

Note-se que não se trata de um ou outro eclesiástico que, por desventura e por má formação, pudesse ter-se desviado do caminho divino, mas sim de *infinitas* pessoas. E perante o temor de Peralta, por tão temíveis penas aplicadas a pessoas de tão alta estirpe, o diabinho trata de o tranquilizar, por serem a *pior gente que há no mundo*.

Se antes o autor buscava camuflar as representações, decodificando-as pela boca da figura diabólica, desta vez parece que tudo é suficientemente claro. A explicação do diabinho é, aqui, mais um artifício retórico, que sublinha a intenção da denúncia. Se pensarmos em Antônio José da Silva como autor desta narrativa, não podemos deixar de perguntar: quem seriam os grandes indagadores e ambiciosos senão os próprios inquisidores? Pois estes também pagarão as suas culpas no Inferno! “Se se pensar que, antes de servir de alegoria, o Inferno já fora desmistificado, ele surge como metáfora da própria sociedade” (ALVES, 1983, p. 51).

Peralta finalmente desperta do seu sono com o chamado do Diabinho e, por estar *sobressaltadíssimo*, o companheiro o acalma, dizendo-lhe para deixar os assombros, que são “ilusões da fantasia” (SILVA, 1958, p. 266). Estrategicamente, o autor afastaria qualquer denúncia que contra o seu texto pudesse ser feita: quem, com efeito, poderia ter controle sobre o que sonha? O leitor perspicaz percebe, entretanto, que o real e o fantástico estão vigorosamente entrelaçados, de maneira que um acaba por se fundir no outro, anulando-se assim a distância entre ambos. Fica clara, deste modo, a sugestão de que, muito mais do que o lugar dos demônios, o Inferno é o lugar dos homens.

#### 4.4.2 O Noviciado do Inferno

A segunda visão que Peralta terá, suscitada também por artes do diabinho, ocorre no terceiro folheto. Depois de saírem ambos da pensão em que estavam hospedados – mas não sem antes o diabinho provocar muitos quiproquós –, o soldado entra na igreja para assistir à missa, pois que “ouvi-la todos os dias é ação de grande merecimento” (SILVA, 1958, p. 278). Mal deixa o templo, junta-se novamente ao companheiro diabólico e, no caminho para Montemor, vivem outras aventuras, marcadas sempre pelas diabruras do Diabinho, com o qual Peralta é, em última análise, conivente. É nas águas do rio de Montemor que, como em espelho, o Diabinho mostra ao soldado o mais famoso dos edifícios, construído, segundo as suas palavras, pelo príncipe das trevas, senhor de infinitas riquezas. “Em vez de ver projetada a sua imagem, Peralta vê projetados todos os vícios” (ALVES, 1983, p. 104). Se pensarmos que ninguém se vê a si mesmo a não ser em espelho, conforme já sentenciou Kierkegaard, é no mergulho narcísico do soldado que, em busca de sua imagem, ele encontra a do vício. “Peralta se conhece como pecador, logo o fantástico entra novamente como estratégia de crítica: o rosto do cristão é o vício que a Igreja condena” (ALVES, 1983, p. 104).

O suntuoso palácio tinha fachada de mármore e jaspe, podendo ser considerado a oitava maravilha do mundo, e contava na entrada com um epigrama, talhado em letras de ouro, o qual desempenhava o papel de apontar o motivo pelo qual fora construído o edifício. As descrições destacam a arquitetura e a riqueza desse lugar, que ficam evidente pelo modo como as figuras nos são apresentadas – o que não seria difícil interpretar como metáfora do Barroco e da sua suntuosidade ostensiva. Se D. João V, o Magnânimo, e a Igreja Católica portuguesa possuem o Convento de Mafra como expoente de seu esplendor, não ficaria o diabo com menos.

Cumprir notar, pois, que aqui o Inferno é sutilmente agregado aos mosteiros ou lugares religiosos pelo sentido do termo “noviciado”, que sugere o tempo de aprendizagem a que se submetem as pessoas que entram numa ordem religiosa. A sátira estaria mesmo expressa textualmente, pois no Noviciado do Inferno

não costuma Lúcifer atemorizar com aspereza, senão lisonjear com regalos, ao contrário dos *santos noviciados*, em que com elas se examina e qualifica a virtude, merecedora da divina profissão. (SILVA, 1958, p. 259)

As anfitriãs infernais recebem, assim, com lisonjas e carícias todos os seus sequazes. Não é muito difícil deduzir qual noviciado desejar-se-ia escolher.

Ao adentrar o palácio, Peralta encontra um infinito número de pessoas, que se dividiam para ingressar em portas que conduziam a diferentes quartos. Nesse momento, a narrativa retoma o mesmo esquema da visão do Inferno: o soldado penetra em cada um dos quartos, observa tudo o que se passa e, meio atônito, sem entender direito nem saber o que pensar sobre o que seus olhos vêem, recorre ao seu companheiro infernal, que vai decifrando cada enigma. Também estarão presentes os já tão conhecidos epigramas, que cumprirão o papel outrora representado pelo coro grego nas tragédias: farão uma espécie de prenúncio do que se verá dentro do aposento. Tal como o palácio é pelo lado externo, seu interior também se mostra ricamente ornamentado.

Assim, as lições do diabinho vão-se sucedendo, sempre se valendo do artifício retórico da personificação dos pecados capitais. Peralta entra no quarto da Soberba e a encontra ricamente vestida, sentada sobre um trono e tendo, a contrastar com o seu luxo, a Humildade aos seus pés. Note-se que este é justamente “o primeiro pecado dos sete mortais, e que mais parte trazia ao noviciado do Inferno” (SILVA, 1958, p. 288). O segundo quarto pertence à Avareza, entronada sobre pérolas e pedras preciosas, e *com mais olhos que Argos* – mais uma figura da mitologia grega é aqui convocada –, com os quais vigiava todas as riquezas contidas na sala. O terceiro quarto era habitado pela Sensualidade, mas tinha sua porta defendida pela Virtude, uma formosa dama que tentava impedir a entrada dos pecadores. Aqueles que passavam por ela, chegavam a uma sala bem adereçada, onde a Ociosidade, *causa e motivo de todos os vícios*, servia de porteira, sem contudo se mover para ralar com qualquer dos hóspedes. A Sensualidade, mais engraçada que formosa, vestia camisa decotada e curtas anáguas, que mostravam os sapatos. Sobre um trono de ferro e aço, a Ira, *a mais inexorável fúria do Inferno*, recebia os noviços no quarto de número quatro. Esta tinha uma “irmã divina, que estava no Céu, que era a ira do Todo-Poderoso, quando, ofendido dos pecados sem arrependimento, castiga o Mundo” (SILVA, 1958, p. 295). Note-se que até a perfeição de Deus aparece momentaneamente abalada: até Ele peca?

No quinto quarto, entravam aqueles que não comem para viver, mas vivem para comer, *sem jejuarem um só dia* (referência ao judaísmo?), indicando assim a proprietária da morada: a Gula. No sexto quarto, comendo-a a si mesma de raiva por não conseguir mitigar seu desejo insaciável, encontrava-se a Inveja, “que poderia ser o primeiro pecado entre os mortais, se a Soberba se lhe não antecipara” (SILVA, 1958, p. 298). Pela porta do sétimo quarto entravam, pé ante pé e muito vagarosamente, os noviços da Preguiça, que se encontrava dormindo sobre uma casa toscamente adereçada e que, de intervalo a intervalo,

despertava somente para recomendar aos seus súditos que comessem e dormissem, e logo caía no sono novamente.

A expressão que o autor das *Obras* confere ao seu discurso por meio das figuras alegóricas que articula, especialmente nesta e na passagem seguinte que destacamos, muito tem a ver com o período barroco. Enquanto o símbolo representa a ideia em sua forma sensível – “o conceito baixa no mundo físico, e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, e de forma imediata” (CREUZER apud BENJAMIN, 1984, p. 186) –, a principal característica da alegoria é seu caráter dialético e ambíguo. Assim, ela existe numa progressão, numa sequência de momentos e não mais no tempo momentâneo que o símbolo encerra. Por isso, ela compreende em si o mito. A multiplicidade de sentidos que a alegoria pode abrigar é, da mesma maneira que o Barroco, motivo de orgulho pela riqueza das significações. Assim, ela se torna uma convenção para o leitor que, conforme aponta João Adolfo Hansen (2006), tem uma dupla possibilidade no modo de recepção da alegoria: entendê-la apenas como tal, onde os ornamentos são apenas ornamentos; ou entendê-la não por ela mesma, “mas como ornamentação de um outro discurso implícito, subtexto que vai sendo produzido à medida que se lê” (p. 42). Essa ambiguidade está, portanto, sempre em contradição com a pureza e unidade da significação, que são abarcadas pelo símbolo. “Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação”, assegura Walter Benjamin (1984, p. 188).

O instante místico que a alegoria abarca se converte, então, no agora atual. Se o autor das *Obras* invoca em seu texto a imagem dos sete pecados capitais para mostrar aos seus leitores o quão perigoso se torna incorrer em qualquer um deles, é na ambiguidade que estas alegorias devem ser entendidas. Por se encontrarem todas devidamente entronizadas e ricamente adereçadas, como nos são apresentadas de maneira bastante minuciosa, o caráter dialético da alegoria pode mesmo apontar para o rei absoluto ou para a Igreja Católica, que do poder político não pode ser dissociada. Desta maneira, nas entrelinhas do discurso estas instâncias do poder tornam-se, muito mais do que os próprios noviços do Inferno, o paradigma dos vícios e, portanto, dos pecados que a doutrina católica condena.

A palavra falada, aqui, não é um diálogo, é mais uma explicação que, não obstante, é dada pelas próprias imagens, à semelhança do que ocorria no drama barroco. Se “as máximas e aforismos são os pilares do drama”, como assevera Scaliger (apud BENJAMIN, 1984, p. 219), temos aqui o discurso epigramático, que contribui para o bom entendimento daquilo que é representado, mas que encerra também uma parte enigmática, só acessível ao leitor perspicaz.

Atordoado e enfadado, Peralta pede ao Diabinho que nada mais lhe seja mostrado e, assim, os dois “voltam” para as margens do rio, sem se saber como. Antes de passarmos para a próxima instância, vale notar que os Sete Pecados são aqui personificados de maneira distinta: a Sensualidade, que segundo o senso comum não costuma estar no rol dos vícios, toma nesta narrativa o lugar da Cobiça. Esta troca não é gratuita, como veremos a seguir.

#### 4.4.3 A casa da Cobiça

Prosseguem então na sua jornada o soldado e seu companheiro infernal, durante a qual Peralta pede ao diabinho que não faça mais maldades com aqueles que cruzarem o caminho. O diabinho replica que “o fazer mal era natureza sua”, levando-o, no entanto, por uma direção em que não encontrariam caminantes, e assim aproveitando para *divertir* o soldado com a representação da Casa da Cobiça. Afastaram-se da estrada e, *sem saber* como, em breve espaço estava Peralta diante de um suntuosíssimo palácio. A fachada da casa era ricamente ornada de ouro e pedras preciosas. O seu porteiro era o Engano, que recebe o diabinho com grandes cortesias e louvando a entrada do soldado e seu bom gosto de querer ver a notável casa e inclinar-se às delícias dela. Em seu interior, logo se deparam os dois protagonistas com a Mentira e a Lisonja, mais uma vez personificadas e ricamente vestidas, figuras que deixaram admirados o pobre soldado e que justificam o epigrama na porta de entrada:

Esta máquina estremada,  
que a mor grandeza limita,  
é para quem nela habita  
tudo vento e tudo nada (SILVA, 1958, p. 318).

Assim, para compreender que toda a aparente riqueza guardada pelo enganoso edifício é “tudo vento e tudo nada”, Peralta tem que aprender a decifrar os enigmas que o diabo lhe apresenta.

A Casa era também dividida em aposentos, cada qual contendo personificações, à semelhança do palácio visto anteriormente. Ao invés de encontrarem as portas abertas e com livre acesso, havia sempre um porteiro que tentava dificultar a entrada ao quarto, advertindo sobre o perigo ao qual estaria exposto quem ali tentasse adentrar. Mas sempre o diabinho e Peralta insistiam e acabavam por vencer a repreensão que lhes faziam.

No primeiro quarto, guardado pelo Desengano, estava a Verdade, na figura de uma donzela nua, mostrando que sua clareza não necessitava de adorno algum. “As virtudes – conclui Peralta – não necessitam de adornos para crédito seu, mas os vícios sim, porque as custosas galas com que se vestem desmentem a qualidade de seu ser” (SILVA, 1958, p. 322).



Sutil crítica àqueles que, em sociedade, andavam sempre bem vestidos, cheios de ouro e ornamentos.

A Ignorância guardava o quarto em que residia a Fortuna, com a sua característica roda, assistida por suas companheiras: a Soberba, que tentava derrubar da roda aqueles que nela subiam, pois “o que com ela se porta nas felicidades pouco as logra”, e a Prudência, que tinha a mão em alguns que tinham subido, “porque com ela se asseguram e logram sem perigo as bonanças e felicidades” (SILVA, 1958, p. 325).

Mas a figura principal da casa encontrava-se encerrada em um aposento guardado por ninguém menos do que o rei Midas. Figura da mitologia, é conhecido como aquele que pediu aos deuses para que tudo o que fosse tocado se convertesse em ouro. Encontrava-se consumido e fraco, pois até mesmo o alimento era permutado em ouro. Sem resistência, adentraram os dois forasteiros no compartimento reservado à Cobiça. Ela se encontrava sentada num trono guarnecido de pérolas e diamantes, luxuosamente vestida e ornada de preciosas jóias.

Atônito estava Peralta de ver aquelas maravilhas, “imaginando que eram fábulas sonhadas ou ilusões fantásticas de seu companheiro; mas, vendo que os sentidos operavam livremente, se não acabava de resolver em sua imaginação” (SILVA, 1958, p. 327). Essa é, exatamente, uma das estratégias do fantástico, que aqui resvala no humor: a aceitação, sem questionamento, de tudo aquilo que é incomum ao cotidiano. O soldado pede então ao diabinho que seguissem sua jornada, pois não queria ver mais nada além do que já tinha visto.

A passagem se mostra, em sua estrutura, idêntica à anterior, ambientada no Noviciado do Inferno. O diabinho conduz Peralta pelos aposentos e vai decifrando as imagens que neles se encontram, mais como estratégia do que como interpretação de um enigma verdadeiramente hermético, uma vez que as alegorias são suficientemente claras e os epigramas que cada uma delas carrega ajudam a identificá-las com nitidez. As figuras aqui escolhidas para serem representadas mostram a perícia do autor em fazer falar o seu discurso. Como mencionamos anteriormente, o fato de a Cobiça possuir uma casa própria não pode ser fortuito. Parece-nos plausível interpretar essa casa como alegoria da Inquisição, que camuflada sob o rótulo da religião e a máscara da fé, ocultava o seu verdadeiro perfil de mantenedora do *status quo*, ao qual os judeus eram já uma ameaça, dadas as suas habilidades comerciais e a sua real capacidade de ascensão sócio-econômica (cf. ALVES, 1983, p. 36). À Igreja era, pois, tanto mais oportuna a abominação da heresia quanto mais parecia interessante confiscar os bens materiais dos hereges. Decerto essa realidade não passou despercebida ao autor das *Obras do diabinho da mão furada*.

#### 4.5 O tempo

Ambientada em tempo de Filipe II encontra-se a história narrada nas *Obras do diabinho da mão furada*.

Filipe II governa Portugal de 1598 a 1619. Nesse período ocorrem inúmeras guerras, entre elas a de Flandres, da qual nosso pobre e maltratado soldado é saído. Conhecida como “a guerra dos oitenta anos”, foi iniciada em 1568, sendo uma batalha entre Espanha e os Países Baixos. Em 1609, os países que se viam envolvidos com a guerra (que então ultrapassavam os limites daqueles dois iniciais) assinaram uma trégua, a que chamaram trégua dos doze anos. É com esse interstício que nossa novela pode estar relacionada, com Peralta voltando para casa, saído da milícia.

Se a época histórica parece completamente verossímil, ela apenas servirá de pano de fundo – como de fato ocorria com todas as óperas de Antônio José da Silva – para a crítica que se faz da sociedade dos séculos XVII e XVIII. Salvo esse momento inicial, o tempo histórico não é mais indicado ao longo de toda a novela, bem à maneira dos contos populares, que contavam estórias acontecidas num lugar não-aquí e num tempo de outrora. Deixa-se entrever, portanto, que a marcação temporal não passa de mero acessório para ludibriar a censura que pudesse ser feita, enganando até mesmo leitores mais modernos, como foi o caso do professor Fidelino de Figueiredo, que pontua que a novela não poderia ter sido escrita por Antônio José da Silva porque versa sobre um tempo anterior ao nascimento do famoso comediógrafo. Ora, estranho seria se o autor da narrativa tratasse de um tempo que a ele fosse posterior e não precedente.

A narrativa segue bastante linear e Bernard Emery (1997) já demonstrou que o tempo de viagem que Peralta leva entre Évora e Lisboa é perfeitamente plausível.

Mas se a sobreposição caracteriza todas as instâncias que anteriormente apresentamos, não ficaria o tempo livre dela. Assim, aponta Alves (1983) para o ponto de convergência entre tempo e espaço: ora o espaço surge temporalizado (a alegoria da vida futura no Inferno, por exemplo), ora é o tempo que surge espacializado. São comuns no texto enunciados do tipo “Começaram a sua jornada e, em breve espaço, sem saber como, nem cansar no caminho, se achou Peralta com seu companheiro no Rossio de Montemor, onde tomaram pousada aquela noite (SILVA, 1958, p. 282). “Essa convertibilidade de espaço em tempo e vice-versa foge ao esquema natural e introduz as duas categorias num universo estranho ao cotidiano”, o do fantástico (ALVES, 1958, p. 102-103). De resto, como percebemos, o fantástico se fará elemento presente na confluência do humor e da crítica subjacentes ao discurso desta novela.

#### 4.6 A linguagem

Se são inumeráveis as possibilidades de o homem captar o real e se são infinitos os pontos de vista, tornam-se infinitos também os modos de dizê-los. A cada leitor/espectador compete a tradução da obra de arte, visto que tal apreensão terá a influência da visão de mundo, dos preceitos e da sociedade em que cada um está inserido.

Ao autor anônimo das *Obras do diabinho da mão furada* coube a incumbência de fazer ouvir a sua voz – que traduzia a sua visão particular de mundo – de modo que a crítica aos costumes e à sociedade sua contemporânea fosse legível apenas para alguns e ficasse ilegível sobretudo para os censores. Para isso, lança mão de não poucos recursos, que vai retirar seja da literatura que era comum à época, seja de passados mais remotos, da linguagem hermética e concisa e dos empréstimos que faz até mesmo à doutrina então vigente. Do leitor o texto requer que tenha astúcia suficiente para saber decodificar o discurso camuflado, aceitando o jogo que lhe é proposto pelo narrador e penetrando em toda a ideologia veiculada pela novela de modo a entendê-la exatamente pelo seu contrário.

Desta maneira, no discurso empregado na novela podem distinguir-se dois caracteres: um popular e um erudito. É, entretanto, nas entrelinhas que ambos se coadunam, não podendo ser dissociados. O discurso mais simples, mais ao gosto popular, encontra-se presente nas explicações do diabinho ao soldado, sempre com um tom bastante didático, e nos inúmeros provérbios que aparecem ao longo do texto. Um tom mais sério marca sobretudo os diálogos estabelecidos entre os dois protagonistas. À semelhança de inúmeros textos gregos e latinos, parece-nos haver aqui uma espécie de competição, medida pela retórica que cada um demonstra para defender aquilo em que acredita, à semelhança do “diálogo socrático” que destacamos no capítulo 1. Mas é no meio desse mesmo discurso que se instaura a subversão: é o diabinho que parece ser conhecedor da doutrina cristã, apontando pecados, pecadores e os castigos que sofrem aqueles que em tentação caem. Ao soldado cabe tentar a defesa dos mesmos que pecam, pois todos têm livre-arbítrio e basta o arrependimento dos seus pecados para serem levados novamente ao caminho da salvação. Esse arrependimento, no entanto, que era comum no passado – como tenta evidenciar Peralta ao evocar a vida de inúmeros santos – não é habitualmente visto nos “tempos de hoje”, haja vista o grande número de pessoas que se encaminham para o inferno.

A erudição, agora não mais das personagens, mas do autor do texto, é evidenciada pelos recursos invocados para fazer valer a sua voz. Assim, os epigramas por exemplo, se encerram um caráter popular em certa medida, porque largamente utilizados e empregados, é

com grande argúcia que são construídos e sistematicamente semeados ao longo da narrativa.

“Zombando se dizem as verdades” (SILVA, 1958, p. 271). Esse foi o caminho escolhido por Antônio José da Silva para criticar a sociedade do seu tempo, que vivia de pequenas e grandes complacências. É com uma linguagem cuja construção lança raízes na ironia e na metáfora que se processa o potencial cômico, a capacidade de divertimento lúdico desta narrativa do diabinho.

Torna-se necessário, portanto, analisar mais cuidadosamente esses expedientes linguísticos.

## 5 OBRAS DO DIABINHO DA MÃO FURADA: UMA NARRATIVA HÍBRIDA

### 5.1 A caracterização da novela

Atualmente, temos à nossa disposição inúmeras teorias que versam sobre os gêneros literários e que nos auxiliam na tentativa de classificar determinado texto de acordo com seus critérios composicionais, em um âmbito estilístico. De acordo com a definição clássica, que remonta à Antiguidade, com Aristóteles e Platão, costuma-se agrupar (ou separar) os textos como lírico, épico ou dramático. Dentro do gênero dramático, *grosso modo*, os textos são concebidos para serem encenados; o lírico abarca, sobretudo, poemas de expressão individual, ao passo que pertencem ao gênero épico os poemas narrativos.

Se as definições parecem simples, em um primeiro momento, logo encontramos no caminho empecilhos para a categorização. Em primeiro lugar porque nem sempre as teorias são congruentes. Reis e Lopes (1988), por exemplo, seguindo uma concepção que vem de Goethe (que falava de formas naturais e espécies literárias), agrupam a lírica, a narrativa e o drama como *modos*, “categorias abstratas, universais literários desprovidos de vínculos históricos rígidos” (REIS; LOPES, 1988, p. 47). Os *gêneros* são, então, “as categorias historicamente situadas e apreendidas por via empírica” (REIS; LOPES, 1988, p. 47). Aqui, encontrar-se-iam o romance, o conto, a tragédia e outros textos que nem sempre se assentam no campo da ficcionalidade, como a autobiografia, as memórias ou o diário. Com base nesta distinção, poderíamos estabelecer os *subgêneros*: o romance epistolar, romance picaresco e assim por diante.

Estas diferentes nomenclaturas provenientes das diversas teorias poderiam estar ligadas ao caráter dinâmico da literatura e da própria língua de um modo geral. Nesse âmbito, o problema toma dimensões ainda maiores. Bakhtin (2000), ao tratar dos gêneros do discurso, pontua que os gêneros literários foram estudados, quase sempre, pelo ângulo artístico-literário e “não enquanto tipos particulares de enunciados que se diferenciam de outros tipos de enunciados, com os quais contudo têm em comum a natureza *verbal* (linguística)” (BAKHTIN, 2000, p. 280). O autor ainda separa os gêneros do discurso em *primários* e *secundários*: estes, aparecendo em situações de uma comunicação cultural mais complexa e evoluída, sobretudo escrita, absorvem e transformam aqueles, constituídos por ocasião de uma comunicação verbal espontânea. Reis e Lopes (1988) salientam os diferentes mecanismos de acordo com determinadas épocas, assumindo um ponto de vista histórico:

Se em certas épocas essa capacidade de imposição é evidente, por força da ação de mecanismos coercivos mais ou menos discretos (academias, poéticas

etc.), em outras os *gêneros* entram em crise ou constituem categorias de problemática configuração e identificação. Sabe-se que o Romantismo se caracteriza por uma grande fluidez e ecletismo no que aos *gêneros narrativos* se refere [...]; e sabe-se igualmente que a literatura dos nossos dias não só constitui um fenômeno de delicada demarcação periodológica, como também de difícil classificação quanto aos *gêneros narrativos* (REIS; LOPES, 1988, p. 48).

Fala-se muito, então, da crise dos gêneros em determinadas épocas, especialmente por conta dessa difícil classificação dos textos e notadamente quando diferentes tipos começam a aparecer e as teorias existentes já não dão conta de os especificar.

Nosso intuito não é aprofundar as discussões que envolvem a concepção e a definição dos gêneros literários, mas mostrar que, ao rotular-se determinado texto como pertencente a este ou àquele tipo, pode-se incorrer no erro de enquadrá-lo em uma moldura que nem sempre é a mais adequada. Além disso, constatamos que o hibridismo de gêneros, característica muito discutida na literatura contemporânea – lugar em que é cada vez mais comum a coexistência de narrativas com relatos de diários e biografias, por exemplo, ou poemas em prosa e/ou narrativas poéticas – ainda que possa ser mais visível atualmente, é fruto de um passado remoto, podendo ser encontrado em textos anteriores à época em que as linhas limítrofes que separam os gêneros foram pela primeira vez traçadas.

*Obras do diabinho da mão furada* é um exemplo de narrativa híbrida. Podem detectar-se, ao longo do texto diversas formas diluídas. Tentaremos rastreá-las e apontar para um possível porquê disso. Mas antes discutiremos a caracterização da novela.

Por volta do século XIV, apareceu na Europa uma forma de narrativa curta a que se dá usualmente o nome de novela. De acordo com André Jolles, em *Formas simples* (1976), o berço desse novo tipo de texto teria sido a Toscana, na Itália. *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, um conjunto de cem novelas escritas entre 1348 e 1353, tornar-se-ia uma espécie de modelo, em torno do qual o novo gênero começou a ser determinado.

João Gaspar Simões (1967) chama atenção para o caráter híbrido que a novela possui desde o seu surgimento. Isso porque desde os primórdios, os três subgêneros literários – conto, novela e romance – se confundem. Há, com efeito, “um conto que tende para o romance, ou romance que tende para conto, sem a densidade e a linearidade deste nem a variedade e a prolixidade daquele” (GASPAR SIMÕES, 1967, p. 14). Entretanto, apesar de parecer situar-se no meio dos outros dois subgêneros que lhe são familiares, para esse autor a novela apresenta características próprias e inconfundíveis, sobretudo porque não traz a unidade de tom do conto nem a variedade de estilos do romance. Além disso, Gaspar Simões salienta que ela representa quase uma conquista do nosso gênio literário lusófono, uma vez

que em poucas línguas a tradução de *novela* consegue abarcar um novo tipo de discurso, como acontece com o português.

Mas a confusão das três acepções não é fortuita. Tanto a novela quanto o romance têm o mesmo berço: o conto, a forma mais antiga de narração em prosa. Desde o início, quando ainda não havia o registro escrito das histórias, sua natureza é muito diferente da natureza da poesia, traço que será carregado pelos outros subgêneros que dessa fonte beberão. Na poesia, como pontua Gaspar Simões, os poetas viviam fora da realidade, aludindo ao mundo do espírito, enquanto que no conto o mundo referenciado era o real, o cotidiano.

André Jolles faz coro com a voz de Gaspar Simões e afirma que, para chegar à definição de conto, é necessário também discutir a história da novela e o encontro dos dois. Para o autor, o conto é uma forma simples, que constitui, como as demais formas simples de que ele trata, a base da teoria literária. Seria uma manifestação verbal, podendo ter ou não registro escrito, espécie de história “primitiva”, que nasce de um impulso natural dos falantes. Trata-se, portanto, de uma manifestação popular, presente na vida das pessoas, em seu cotidiano. As formas artísticas (a novela e o romance, por exemplo) seriam atualizações dessas formas simples, transformadas por uma disposição mental, isto é, transmutadas por um gênio. Toda a forma artística, ou seja, toda a literatura e a obra de arte literária, teriam, em sua gênese, ao menos uma forma simples.

Jolles passa, então, a caracterizar conto e novela para atestar, da mesma maneira que fez Gaspar Simões, que ambos podem ter suas semelhanças mas que é preciso estarmos atentos às suas diferenças. A novela, seguindo a versão toscana que foi propagada por Boccaccio, procura, nas palavras de Jolles (1976), “contar um fato ou um incidente impressionante de maneira tal que se tenha a impressão dum acontecimento efetivo e, mais exatamente, a impressão de que esse incidente é mais importante do que as personagens que o vivem” (p. 189). Já o conto

salta de incidente em incidente para descrever todo um acontecimento que não se encerra em si mesmo de maneira determinada, o que só ocorre no remate final ou desfecho da narrativa. [...] Tampouco se empenha mais em representar tal acontecimento de modo a dar-nos a impressão de um acontecimento real, preferindo trabalhar constantemente no plano do maravilhoso. (JOLLES, 1976, p. 192)

O autor ainda dá voz a Christoph Martin Wieland, poeta alemão do Iluminismo que, tendo vivido no século XVIII, traduziu como a época concebia o conto: “uma forma de arte em que se reúnem e podem ser satisfeitas em conjunto duas tendências opostas da natureza

humana, que são a tendência para o maravilhoso e o amor ao verdadeiro e ao natural” (WIELAND apud JOLLES, 1976, p. 191).

Em resumo, poderíamos dizer que a novela, então, tenta encerrar uma parcela do universo e, nesse terreno fechado, propor-lhe uma configuração sólida, peculiar e única; o conto, ao contrário, absorve o universo aberto, conservando sua mobilidade, sua generalidade e sua pluralidade.

É importante notar que Jolles, ao tratar da forma simples conto, refere-se, sobretudo, aos contos de fadas. Isso se torna claro por meio dos exemplos que traz em seu texto para atestar aquilo que afirma: os irmãos Grimm, La Fontaine e Charles Perrault. O autor pontua que após a publicação dos contos de Perrault, no final do século XVII, narrativas da mesma espécie começaram a emergir na França e no restante da Europa, dominando a literatura do século XVIII. Jolles sublinha, ainda, o caráter moral e doutrinário que o conto guarda em si desde sempre, seja de maneira implícita ou explícita. Assim, as personagens e os acontecimentos propiciam ao leitor/ouvinte certa satisfação porque as aventuras se passam como gostaríamos que acontecessem no universo, com a virtude sempre recompensada e o vício punido. “A ideia de que tudo deva passar-se no universo de acordo com nossa expectativa é fundamental, em nossa opinião, para a forma do conto; ela é a disposição mental específica do conto” (JOLLES, 1976, p. 199).

Portugal também foi contaminado pelo mesmo embrião e, ao longo dos séculos XVII e XVIII, vê-se contaminado pelo gênero de “estórias” inspirados no apólogo e na fábula. Mas a doutrina inquisitorial vigente e ferrenha encarregar-se-ia de impregná-las do moralismo cristão, fazendo-as conviverem com as novelas sentimentais, alegóricas e picarescas.

Moreira (2006) afirma que as

novelas de cavalaria, as pastoris e as sentimentais são as primeiras manifestações de texto de caráter novelesco em Portugal, entre os séculos XVI e XVIII, às quais se viriam posteriormente juntar outros subgêneros, como as novelas alegóricas, as picarescas, as exemplares e as filosóficas, surgidas em consequência dos progressivos enriquecimentos e complexificações dos contextos socioculturais. (MOREIRA, 2006, p. 62)

O termo “novela” é consagrado nos séculos XVII e XVIII, por influência castelhana, “quer no sentido de história curta, quer no sentido medieval de longa e complicada narração” (GASPAR SIMÕES, 1967, p. 195). Podemos perceber, então, que as linhas demarcativas das novelas com relação aos outros tipos de narrativa não eram muito claras, nem as suas características muito bem definidas. Portanto, não raro, havia o uso indiscriminado dos três termos: novela, conto, romance.



A novela de que tratamos é um exemplo claro de toda a discussão que até aqui apresentamos. Nela podemos ver o cotidiano da sociedade portuguesa da época sendo expresso, mas a realidade é transsubstanciada por meio da fantasia e das passagens cômicas, já que, quando o real nos é apresentado de forma nua e crua, torna-se quase insuportável.

Assim, a nossa narrativa conta a viagem de André Peralta de volta à sua casa após deixar a guerra, acompanhado do diabinho, que promete não deixá-lo até colocá-lo em porto seguro. A viagem real é entrecortada por três visões mágicas que o diabinho vai proporcionando ao pobre soldado, mostrando-lhe os males que há no mundo e deixando-o aflito. Os fatos que vão sendo narrados são mais importantes do que as duas personagens, que parecem servir apenas de instrumentos que o autor se utiliza para mostrar ao leitor as mazelas do mundo, característica própria da novela (o tratamento da realidade). Mas a patente inspiração popular, a influência da fábula e o plano do maravilhoso, que se instaura no texto – sem falar na figura do diabo, simultaneamente mágica e mítica –, conferem às *Obras do diabinho da mão furada* um caráter de conto. Ao final, a pretensa vitória de André Peralta, que se livra do infernal companheiro e se torna membro de um convento, vem contentar os leitores e satisfazer suas expectativas de “final feliz”, próprio dos contos de fadas – afinal, tudo deve se passar de acordo com aquilo que esperamos. Além disso, o final trágico não combinaria com a comicidade que o texto carrega e nem com o moralismo que pretende pregar.

Percebemos, então, que a separação novela-conto não é clara e que a narrativa apresenta características explícitas de ambos. Talvez a extensão seja mais um dos elementos que configurariam estas *Obras* como uma novela. Lembremos, aliás, que o cômico manifesta-se, sobretudo, em obras menos extensas, que o sustentam mais facilmente. Entretanto, o autor desta pequena novela ainda se utiliza de outros meios para desmascarar o moralismo cristão que então se tentava impor. Esses outros recursos permitem que afirmemos, mais uma vez, que tratamos de uma narrativa híbrida por excelência. A articulação de forma e conteúdo talvez tenha sido o modo que o autor encontrou para afastar suspeitas, revestindo as suas críticas, ora mais ora menos agressivas, de uma linguagem concisa o suficiente para ocultá-las. A economia de pensamento é o princípio que rege todas as formas que permeiam a narrativa e que doravante passaremos a estudar.

## **5.2 Os epigramas**

O epigrama nasceu com os gregos. Sabe-se que sua origem é muitíssimo remota, mas é impossível fixar uma data com exatidão. Inicialmente, era uma curta inscrição, uma espécie

de legenda ou dedicatória, gravada em túmulos, estátuas, obras de arte ou em qualquer lugar onde se quisesse perpetuar a memória de um morto ilustre, de um herói ou de um acontecimento importante.

No período de III a I a.C, o epigrama teve seu desenvolvimento, chegando, em Roma, ao *status* de gênero autêntico e exclusivamente literário.

Após ter sido deixado de lado durante praticamente toda a Idade Média, o gênero epigramático volta a aparecer no Renascimento, juntamente com os demais gêneros literários greco-romanos, conforme afirma José Dejalma Dezotti (1990). Escrito em outras línguas que não o grego e o latim, foi sendo moldado de acordo com as características de cada literatura dos lugares onde passou a ser praticado.

Assim, como termo de teoria literária, vários autores tentaram definir o epigrama, discutindo sua estrutura, propósito e o teor da inscrição. Dezotti afirma que o sentido em que Matthew Hodgart o toma em *La sátira* é o mais interessante: é um gênero que depende quase exclusivamente de sua estrutura formal, estando, portanto, quase sempre na forma de verso. Esta aceção contraria muitos autores que defendiam que a sua expressão na forma de verso ou prosa era indiferente. Outras duas características que lhe são peculiares são a sua brevidade e a sua concisão, o que pode estar ligado à sua própria origem. Concebido para ser inscrito em espaços pequenos, sua extensão foi determinada, portanto, por algo exterior à própria forma. Logo, também a concisão passou a ser uma espécie de “lei” do gênero e muitos passaram a utilizá-lo por conta disso.

O dístico elegíaco fora adotado pelos gregos, desde logo, como a forma mais adequada para a expressão do epigrama. Trata-se de uma composição de dois versos, sendo o primeiro um hexâmetro e o segundo um pentâmetro. Cada um desses versos é mensurado de acordo com uma métrica denominada pé, que se constitui por certo número de sílabas. A quantificação das sílabas é dada por meio da diferenciação entre aquelas chamadas de longas e breves. As gramáticas clássicas apontam que a longa era pronunciada no dobro do tempo de uma breve. Por conta da escassez (poderíamos dizer total ausência?) de registros escritos de línguas como o grego e o latim, e pela diferença que há na língua portuguesa, essas noções de sílabas longas e breves são um tanto quanto abstratas para nós. Enquanto a estrutura do verso grego e latino se dá por meio de uma noção quantitativa, isto é, por meio do tempo, o verso em português é acentual, sendo mensurado por meio do contraste entre sílabas acentuadas e não acentuadas.

José Dejalma Dezotti (1990), em sua dissertação de mestrado, apresenta um interessante levantamento dos epigramas escritos em língua portuguesa desde o século XVI.

Pontua, assim, que somente nesse século a literatura portuguesa adota, juntamente com o verso decassílabo (que era uma novidade), os gêneros característicos das literaturas grega e latina, entre eles o epigrama, mas também a écloga, a ode e a elegia. Esses tipos já eram praticados na Itália pelo menos desde o século XIII.

A partir de então, variadas formas rítmicas seriam elaboradas para a expressão do gênero epigramático em língua portuguesa. Um de seus primeiros cultores foi António Ferreira (1528–1569), que escreveu dez epigramas numa única e mesma forma poética: a oitava, em versos decassílabos, com rimas do tipo abababcc – a chamada oitava-rima (cf. DEZOTTI, 1990, p. 90). Mas o verso decassílabo perde força durante o século XVII, quando se torna quase uma exclusividade do soneto. O verso de sete sílabas volta a ser, então, largamente empregado. Desta maneira, “as composições líricas seiscentistas são, por via de regra, feitas em quadras, quintilhas ou décimas heptassilábicas. As poucas peças barrocas que encontramos sob a designação de **epigrama** estão, com efeito, todas nesses tipos de estrofe” (DEZOTTI, 1990, p. 97-98).

Enquanto a relação entre a poesia de António Ferreira e a de Catulo ou Marcial (dois dos maiores expoentes do epigrama latino) é quase inexistente, nos séculos XVIII e XIX o gênero torna-se mais estreitamente atrelado à forma latina. Através de inúmeros exemplos arrolados por Dezotti (1990), chega-se à conclusão de que a forma rítmica que se instaura, então, é a quarta heptassilábica e a nuance é a mesma praticada pelo poeta latino Marcial: satírica-jocosa, num tom bastante circunstancial. Ainda que outras formas possam ter sido propostas, como de fato ocorreu, trata-se de casos isolados e que, de qualquer forma, não ecoaram muito profundamente nem entre os contemporâneos nem nas gerações posteriores.

Em *Obras do diabinho da mão furada*, inúmeros epigramas estão sistematicamente espalhados. Eles aparecem em abundância, mas em momentos estratégicos: somente em três dos cinco folhetos que compõem a narrativa, exatamente naqueles que são ambientados em um plano não-real. A denominação de *epigrama* vem expressa por mais de uma vez, denotando conhecimento da estrutura do gênero poético por parte do autor, bem como uma escolha consciente do tipo de poesia que desejava empregar: “[...] os quais lhes arrebatavam da mão alguns demônios e com eles lhes davam muitas pancadas, dizendo-lhes, de quando em quando, os epigramas seguintes” (SILVA, 1958, p. 246); “E elas lhes diziam este epigrama” (SILVA, 1958, p. 297); “[...] e só a deixava ver por cima dele, no qual tinha escrito o seguinte epigrama” (SILVA, 1958, p. 321).

Todos os epigramas que aparecem ao longo da narrativa, sem exceção, são compostos por versos heptassilábicos (compostos por sete sílabas métricas), geralmente agrupados em

quartetos. Também chamados de redondilha maior, os versos de sete sílabas são os que melhor se adaptam a versões para serem cantadas. Lembremos, então, que o autor das *Obras* faz uso de um artifício que foi largamente utilizado em fins do século XVII e durante todo o século XVIII, e que Antônio José da Silva, o Judeu, comediógrafo setecentista, escreveu peças teatrais que levavam o nome de óperas joco-sérias, pois eram compostas por prosa entremeadada de árias cantadas e, à semelhança do teatro grego, havia uma forte presença do coro em muitas delas. Lembre-se, de resto, que o Judeu tinha uma forte ligação com a cultura greco-latina,<sup>8</sup> vínculo este que também poderia revelar-se por meio do epigrama entremeadado com a narrativa, gênero tão cultuado e praticado em tempos mais remotos e exatamente com a estrutura que mais se ligava aos poetas de grande renome no gênero, como Catulo, por exemplo. Além disso, ao menos uma vez a palavra *música* está literalmente marcada na narrativa diabólica, vinculada a um epigrama: “Acabada a música, desataram os demônios [...]” (SILVA, 1958, p. 261).

No Inferno, a primeira instância em que aparecem, os epigramas são praticamente todos (salvo raras exceções) proferidos por meio da voz dos demônios que lá habitam. São direcionados às mais diversas figuras humanas, de vários estratos sociais, as quais vão desfilaro perante o olhar do nosso soldado Peralta, padecentes pelos erros que cometeram na sua vida terrena. Deste modo, além de muitos deles estarem apanhando dos demônios, os epigramas soam como uma espécie de provocação. Se a sátira é bastante sutil quando os lemos isoladamente, é dentro do contexto da novela e das situações arroladas que o sarcasmo torna-se bastante evidente. A passagem com a qual ilustramos esse trecho se dá com estudantes, “vestidos de comprido, com barretes e badamecos” (SILVA, 1958, p. 256). Há uma correria no Inferno e os demônios estão tentando expulsar os estudantes, dizendo-lhes que são embusteiros por tentar fazer “fama” usando o império demoníaco em vez de fazer uso de suas próprias travessuras. E, na confusão de sai-não-sai, quem intervém é o nosso diabinho da mão furada, em defesa dos estudantes, os quais reconhece por companheiros de inúmeras maldades, dizendo aos demônios que tentavam expulsá-los “este satírico epigrama”:

---

<sup>8</sup> Percebe-se facilmente a forte influência que a mitologia exerce sobre Antônio José da Silva se se pensar que quase todas as óperas que escreveu (à exceção de *Guerras do alecrim e manjerona*, *Vida do grande D. Quixote de la Mancha* e *do gordo Sancho Pança* e *El prodigio de Amarante*) têm como fonte de inspiração personagens que fazem parte da cultura greco-latina. As histórias emprestadas de tempos remotos ganham atualizações, especialmente de tempo e lugar. Cumpre lembrar, ainda, que a influência não se faz somente no comediógrafo português. A retomada da cultura greco-latina mostra-se uma tendência da ÉPOCA e percebe-se que vários autores setecentistas voltaram-se para a literatura antiga, bem como para outras expressões artísticas.

São de maneira endiabrados  
os estudantes bragantes,  
que donde estão estudantes  
são demônios escusados! (SILVA, 1958, p. 256)

Assim, graças à intercessão que faz o da Mão Furada, os estudantes acabam sendo admitidos no Inferno. O trecho é finalizado com a frase que mais encerra a sátira: “por isso se disse que até no Inferno é bom ter um amigo” (SILVA, 1958, p. 257). É preciso um diabinho para defender estudantes companheiros de travessuras – e tantas vezes concorrentes – dos próprios diabos, que por sua vez tentam impedi-los de permanecerem no Inferno, reivindicando a exclusividade das traquinagens. Ora, a situação, como dissemos, antes mesmo do epigrama, já é cômica por si. O epigrama parece arrematar a conjuntura, com ares de escárnio.

No terceiro folheto das *Obras do diabinho da mão furada*, quando André Peralta é conduzido pelo diabinho ao Noviciado do Inferno, temos novamente a presença de inúmeros epigramas. Aqui, os nossos personagens vão adentrando os sete quartos que a casa possui e em cada um deles está uma espécie de personificação de um dos sete pecados mortais. São essas personificações, na maior parte das vezes, as responsáveis por proferirem os epigramas. Eles são agora um pouco mais longos<sup>9</sup>, sua grande maioria é formada por dois ou mais quartetos, mas permanecem em versos heptassilábicos. Os quartetos são dirigidos aos que vão adentrando os quartos, numa espécie de boas vindas de suas donas. O tom de sarcasmo que outrora vimos quando da presença dos epigramas no Inferno não é aqui abandonado, embora não esteja presente da mesma maneira e com a mesma intensidade em todos eles.

O primeiro de nossos exemplos está já na entrada da casa. Por cima do friso do portal, em letras de ouro, lê-se o seguinte:

Fabricar o rei do Averno  
mandou estes edificios,  
para morada dos vícios  
e noviciado do Inferno. (SILVA, 1958, p. 286)

De acordo com o próprio diabinho, as palavras servem para inferir a serviço de quem está tão suntuoso palácio. Neste caso, o epigrama acolhe os que a casa procuram.

---

<sup>9</sup> A extensão que poderia descaracterizar a gênero epigramático – já que uma de suas peculiaridades é exatamente a concisão – não será levada em conta, uma vez que o próprio narrador quem nomeia desta maneira o tipo de verso que é proferido. Assim, continuaremos a tratar os conjuntos como “epigramas”.

Já no quarto da Avareza, ela recebe aqueles que a procuram com grandes carícias e com os seguintes epigramas:

Porque a liberalidade  
no gastar e despender  
se pode vir a fazer  
nécia [sic] prodigalidade.

E assim de imprudência é mal  
o gastar-se sem medida,  
que às vezes sobeja a vida  
e falece o cabedal. (SILVA, 1958, p. 290)

A comicidade, mais uma vez, não se dá apenas por meio das palavras, mas deve ser entendida quando se toma o contexto como um todo. Assim, é a própria Avareza quem adverte os sovinas, alertando-os que o esbanjamento ignorante, ou seja, impensado, incoerente, leva à falência de suas riquezas, aconselhando-os a não gastar desmesuradamente, por ser esta uma atitude imprudente e ruim.

O terceiro e último momento em que os epigramas estão presentes em nossa novela se dá no quarto folheto, mais precisamente dentro da casa da Cobiça. As diferentes personificações que habitam os quartos da casa – Mentira, Verdade, Soberba – trazem consigo placas penduradas no peito ou escudos onde as inscrições podem ser lidas. Também são versos heptassilábicos, agrupados em quartetos, sozinhos ou aos pares. Talvez seja o momento em que os escritos guardem mais semelhança com aqueles praticados quando da sua origem: os letrados servem para identificação, assim como aqueles que eram colocados em túmulos.

Sentada sobre um trono guarnecido de ouro está a Mentira, carregando um escudo na mão, onde se lê:

Entre baixos me criei,  
mas com tal sagacidade,  
que na maior dignidade  
hoje já me entronizei.

Com pobres magnifatores<sup>10</sup>  
tratava somente então,  
hoje, já só me acharão  
nos ouvidos dos senhores.

Fui no tempo desprezada,  
que trabalhava sem fruto,

<sup>10</sup> Algumas edições, como a da profa. Kênia Maria de Almeida Pereira (2006), trazem a palavra “manufatores”.

mas hoje já valho muito  
por meio desta criada. (SILVA, 1958, p. 319)

A referida criada é a Lisonja, que assistia à outra e estava tão ricamente adereçada quanto ela. O tom de sarcasmo e zombaria que pudemos notar nos outros epigramas aqui se faz mais sutil. Parece-nos que as inscrições que são encontradas na casa da Cobiça são antes enigmas a serem desvendados para que as personificações que carregam os dizeres possam ser perfeitamente reconhecidas. Se isso ocorre com os sequazes que vão escolhendo os vícios que melhor os representam, o mesmo não acontece com Peralta, que, atônito com tais visões, necessita a todo o tempo da ajuda do diabinho para decifrar os enigmas que têm diante dos olhos. Na referida passagem, a Mentira, sagaz, já se encontra entronizada com dignidade e deixa os baixos, onde se criou, para pertencer também ao reino dos senhores, isto é, já pertence ao alto escalão da sociedade. A crítica social, ainda que de forma mais velada, encontra-se presente e a ironia cumpre seu papel de camuflagem do discurso censurador do nosso descontente autor.

### 5.3 Os ditados e as máximas

Ao lado do discurso epigramático temos ainda, nas *Obras do diabinho da mão furada*, a presença de outro tipo de texto. Menos frequentes do que os epigramas, as máximas e ditados aparecem ao longo da narrativa, cumprindo um papel de economia de pensamento e também, muitas vezes, a serviço da comicidade que permeia toda a obra.

A distinção entre máximas e provérbios não é facilmente perceptível. Isto porque ambos têm muitas características comuns e até mesmo as suas origens podem ser coincidentes. Tanto é que os dicionários, por exemplo, definem um pelo outro, colocando-os, lado a lado, como sinônimos. Estudaremos, então, o que alguns autores dizem a respeito de cada um desses dois conceitos para tentar traçar um paralelo entre eles e, por fim, analisar esse tipo de discurso empregado na nossa novela.

A primeira questão para a qual Aristóteles, em sua *Arte Retórica*, chama atenção é a do caráter universal da máxima. Não a universalidade em toda a sua extensão, mas para aquilo que se relaciona com os atos e que o homem evita com relação às suas ações. É, por isso, uma maneira de traduzir um modo de ver o mundo. Entretanto, se à máxima se acrescenta a causa e o porquê, ela torna-se um entimema.<sup>11</sup> Por exemplo: “Quando se é naturalmente sensato,

---

<sup>11</sup> Entimema, de acordo com a lógica, é uma forma de silogismo ou argumentação com uma só premissa, dando-se por entendida a segunda. Por exemplo, quando se diz “O homem tem direitos; logo, tem deveres”, está subentendido que quem tem direitos tem deveres.

nunca se deve dar a seus filhos demasiado saber” (ARISTÓTELES, s/d, p. 146). Eis uma máxima que se tornaria um entimema quando a ela se adicionasse: “Pois, além da preguiça que os filhos contraem, daí não retiram senão a inveja e a hostilidade de seus concidadãos” (ARISTÓTELES, s/d, p. 146).

Roland Barthes (1974) faz uma análise das máximas a partir da produção de La Rochefoucauld, tratando de sua estrutura e da carga semântica que veiculam. Metaforicamente, associa a máxima à carapaça de um inseto: duro, luzidio e frágil. É uma proposição cortada do discurso, fechada, que apresenta uma linguagem não contínua porque nada tem a ver com um discurso libertário. Um bloco geral constitui a máxima e esta, por sua vez, é composta de blocos particulares, que remetem cada um a um sentido pleno. Por exemplo, em “Queixa-se todo mundo de sua memória e ninguém de seu critério” (BARTHES, 1974, p. 11), os blocos solitários são memória, critério, queixar-se. Por conta da economia *métrica* do pensamento e de seu caráter de espetáculo, o autor aproxima este tipo de discurso da poesia, pelo prazer que ele provoca no leitor/ouvinte. Quanto à dimensão espetacular, os dois autores concordam em que o espectador fica encantado ao ouvir do orador um enunciado geral daquilo que prévia e individualmente já havia concebido. É o prazer que a máxima suscita. Aristóteles aponta, ainda, para o caráter do orador: uma vez que a máxima se reveste de intenção didática e moralizante, o ensinamento por ela ministrado será recebido como verdade se o orador assim for recebido como autoridade pela plateia que o escuta.

Seguindo sua análise estrutural, Barthes (1974) assevera que, assim como o verso, a máxima é constituída de tempos fortes e fracos e, em princípio, há em si uma relação antitética. Sendo assim, ela deve ser construída por meio de dois termos. O primeiro, que a encabeça, é consagrado à classe das *virtudes* (a clemência, a valentia, a força moral, a sinceridade, o desprezo da morte). “Podemos dizer que essas virtudes são *irrealia*, objetos vãos, meras aparências cuja realidade deve ser buscada” (BARTHES, 1974, p. 19). A realidade será dada, então, pelo segundo termo. “Este segundo termo é ocupado pelo que poderia ser designado como classe dos *realia*, dos objetos reais, que compõem o mundo do qual as virtudes não são mais do que sonhos” (BARTHES, 1974, p. 19). Para o autor, essa estrutura dual da máxima é muito importante, pois comanda a relação que conecta os dois termos.

E, finalmente, o francês chega ao conceito da máxima, que aparece quase sempre como desfecho. Seria uma espécie de fecho brilhante do pensamento, o encerramento que acontece “no frágil momento em que o verbo se cala” (BARTHES, 1974, p. 16). *Alternar* seria então, um dos dois procedimentos do conceito, que vem ao encontro da ideia da antítese



fundamental de que falamos antes. O outro seria o *repetir* que, muitas vezes tomado em sentido oposto, pode ser-lhe complementar. À máxima, ao contrário do que diz a retórica, agrada-lhe repetir um termo, em vez de alternar, como podemos ver em “Chora-se para evitar a vergonha de não chorar”. Esta repetição é que pode estar, muitas vezes, a serviço da comicidade.

Definidas as máximas, vamos então ao ditado ou provérbio. Para tanto, retomaremos André Jolles e suas *Formas simples* (1976). Para esclarecer o que é o ditado ou provérbio (ambos são usados como sinônimos pelo autor), Jolles retoma Friedrich Seiler, que, em *Estudo sobre o provérbio alemão*, declara que se trata de “uma locução corrente na linguagem popular, fechada sobre si mesma e com uma tendência para o didatismo e a forma elevada” (SEILER apud JOLLES, 1976, p. 128). Seiler explica cada uma destas três características do ditado.

Quanto à segunda e terceira proposições do estudioso alemão, acreditamos que não há muito o que debater. Só por elas já percebemos o quanto o ditado se encontra próximo à máxima. Atenhamo-nos, pois, à primeira.

Jolles destrincha as partes da assertiva, discutindo as duas ideias nela apresentadas: o que é uma locução e do que se trata quando se fala em linguagem popular. Começamos, então, com esta última. Mais uma vez retoma-se o estudo de Seiler, que distingue três camadas, dentro do que chama de população, na constituição do provérbio: uma inferior, uma intermediária – onde estariam os ditados e as máximas – e uma superior, onde apareceriam as sentenças e os pensamentos. Não explica, entretanto, como essas camadas estão alojadas dentro do todo *população*. Em seguida, classifica os provérbios como literários ou populares, contemplando apenas, em sua análise, estes últimos. Afirma, então, que o ditado não nasce especificamente da alma de um povo; antes disso, alguém em algum momento precisou proferi-lo. Ocorre uma identificação entre os que o ouviram e provavelmente estes fizeram retoques até dar-lhe uma forma prática e universal. Jolles não trava um debate com Seiler, mas aponta para o conceito mal definido de *povo*, que não permitiria dizer mais do que isto: “aquilo a que chamamos de provérbio ou ditado existe, ao que parece, em todas as camadas de um povo, em todas as suas classes, em todos os seus meios: nos mais altos, nos mais baixos, nas camadas intermédias” (JOLLES, 1976, p. 130-131). Quanto à primeira parte da assertiva, Jolles afiança que a locução seria uma forma simples e que, a partir dela, ocorreriam atualizações até chegar às formas artísticas, como o provérbio e a máxima. Salienta que a locução não é didática, porque a didática é um começo, a base de uma construção mais vasta,

e a locução uma conclusão, o que não significa que dela não se possa apreender uma experiência. Por fim, pondera que

a língua do provérbio é de natureza tal que todos os seus elementos possuem uma existência individualizada e opõem-se a toda generalização e a toda abstração, tanto no que se refere ao sentido e às ligações sintáticas e estilísticas como no tocante à linha melódica. (JOLLES, 1976, p. 142)

Falamos, portanto, sobre a máxima e o ditado. Em resumo, percebemos que os autores são congruentes ao apontar as características de um e outro: o caráter fechado, ensimesmado, econômico; as partes de cada um possuem certa autonomia e devem ser desligadas de seu significado semântico inicial; ambos têm origem popular, encerrando uma experiência individual, a princípio, mas que abrange o coletivo, sugerindo mesmo o universal; ambos suscitam o prazer do orador, que os enuncia, e o do ouvinte/leitor, que os recebe; ambos tendem ao moralismo e à didática, isto é, ao ensinamento de uma “lição”. Parece-nos, então, que a única particularidade que diferenciaria ambos é a antítese que se encontra expressa na máxima e que o ditado talvez não comporte. Em poucas palavras e de uma maneira bastante redutora, poderíamos dizer que o ditado encerra uma frase mais simples, enquanto que a máxima comporta dois tipos de ideias que estão contrapostas. Vamos, então, à análise dos dois tipos de discurso na novela que estudamos.

Nas *Obras*, encontramos ao menos uma dezena de sentenças na forma de máximas e ditados. Esse tipo de retórica é localizado, sobretudo, em momentos de discussão entre o diabinho e André Peralta, como recurso estilístico de argumentação. Apenas em três circunstâncias não são eles os enunciadores, aparecendo, assim, na voz do narrador e de uma personagem secundária – um dos ladrões, que, em determinado momento, tenta roubar o dinheiro que o nosso soldado ganhara de seu companheiro diabólico.

Logo no início da narrativa, o diabinho tenta persuadir o pobre soldado a aceitar a sua companhia, prometendo-lhe grandes favores e garantindo-lhe que não tem pretensão de lhe fazer mal. Peralta, meio atordoado, diz ao companheiro infernal que as suas palavras não o enganam, que “a verdadeira felicidade não consiste em ter tudo, senão em desejar nada” (SILVA, 1958, p. 231). Estamos, pois, diante de uma máxima. Na primeira parte da sentença, está o que Barthes intitulou de *irrealia*, ou seja, uma virtude, no caso, a felicidade. Na segunda parte, encontramos a *realia*, na figura de uma paixão, o desejo. A contraposição é expressa por meio da palavra *senão*. É o próprio Peralta quem aclara o seu pensamento: “neste mundo, o fazer bem e o fazer mal tem igual perigo, porque nunca falta contradição a quem bem obra, nem quem é mau tem boa correspondência” (SILVA, 1958, p. 231). E por

expressar que aprendeu a não teimar com reis, nem com superiores ou com ricos e que comumente leva o prêmio quem o não merece, consideramos que pode haver aí uma crítica velada ao código comportamental que regia a sociedade portuguesa no século XVIII. Lembremos que se trata de um discurso proferido em uma situação particular, mas que sua característica é tornar-se universal.

Também encontramos muitas sentenças em língua espanhola, como por exemplo “*al fin se canta la gloria*” (SILVA, 1958, p. 291), proferida no Noviciado do Inferno pelo diabinho, o qual se dirige a um soldado que, ainda no começo da sua perambulação em tão estranha companhia, já se encontra muito admirado por tantos pecados que lhe vão sendo apontados. O uso do idioma castelhano não é exclusividade do autor das *Obras*; era um recurso bastante recorrente dos autores da época, o que facilmente se explica também pelo fato de Portugal ter sido um anexo espanhol desde 1580 até 1640. Antônio José da Silva, por exemplo, escreveu uma peça teatral inteira em espanhol (*El prodigio de Amarante*) e, não raro, encontramos a presença da língua espanhola em outras obras suas.

Destacamos, ainda, outros dois provérbios existentes na novela. “Mais vale quem Deus ajuda que quem muito madruga” (SILVA, 1958, p. 306) é o discurso do narrador. A inversão do ditado conhecido, “Deus ajuda quem cedo madruga”, cumpre uma função satírica, uma vez que a situação que se coloca ocorre com um “homem da Igreja”. Na ocasião, o religioso prefere passar o fim de tarde e o resto da noite que se aproxima em uma pousada que encontra, com medo de prosseguir caminho e não achar boa comodidade adiante.

Por último, temos o ditado “Zombando se dizem as verdades” (SILVA, 1958, p. 271), pronunciado pelo diabinho à fregona Ângela, após ela reclamar que, de tanto que ele sabe da vida dela, só pode ser o diabo. Parece-nos que esse foi o caminho escolhido pelo autor das *Obras* para importunar a sociedade do seu tempo, que vivia de pequenas e grandes complacências. Ou *ridendo castigat mores*, ditado latino que passou a ser utilizado como uma espécie de fundamentação da comédia e, por extensão, de todo o texto que se quer cômico, já que, como vimos, é por meio do riso que se corrige os vícios. Basta lembrarmos do caráter social do riso: nunca se ri sozinho, mas de alguém, com alguém e/ou de determinada situação. Sendo assim, é por meio do jogo, do enigma a ser decifrado – que se faz presente durante toda a narrativa, seja por meio da linguagem, metafórica e irônica, seja por meio das alegorias – que o autor das *Obras* decide ridicularizar e rir da sociedade sua contemporânea, pois “no entretenimento da jocosidade acharás o proveitoso” (SILVA, 1958, p. 221) e “também do fabuloso e jocososo se colhem muitos frutos” (SILVA, 1958, p. 223).

Por fim, fazemos coro com a voz de Maria Theresa de Abelha Alves (1983), que diz que “a novela [...] repousa na *antilogia*, por isso abre-se para o domínio do jogo ao referenciar a ambiguidade e demonstrar que tudo apresenta duas faces” (p. 31). Em uma época em que tudo parece camuflado, qual máscara serviria melhor a um escritor do que disfarçar-se no entremeio da linguagem?

#### **5.4 O recurso poético**

A última estratégia utilizada pelo autor das *Obras do diabinho da mão furada* para mascarar sua crítica à sociedade portuguesa e colori-la com os tons da comicidade é a poesia. O recurso lírico é colocado na novela por meio da voz do diabinho. Acompanhando Peralta, partem os dois de Vendas Novas para os Pegões e no caminho, como de costume, travam diálogo. O diabinho diz que estava admirado por ver como o companheiro vivia emendado, por ser soldado, em tempos tais que os homens eram tão maus que se assemelhavam aos diabos. André Peralta contesta a afirmação, dizendo que aos homens basta o arrependimento de suas culpas e a não reincidência nelas para os pôr em graça, como tantos exemplos se poderiam verificar: “de um perseguidor seu fez Deus um São Paulo; de um mercador onzeneiro, um São Mateus; de uma pública pecadora, uma Madalena santa, e de um salteador de estradas um São Dimas” (SILVA, 1958, p. 149). O parceiro infernal percebe que os exemplos de que se utiliza o pobre soldado pertencem a outro tempo e, para indicar que na contemporaneidade há tão poucos arrependidos, cita uma poesia, de autoria de um certo Diabo.

O poema é composto por 25 quartetos de versos heptassilábicos, à semelhança dos epigramas, sem rimas fixas. Trata-se de uma petição dirigida ao Senhor Lúcifer, em que o Diabo, com ares de conselheiro, lhe pede para fazer uso de sua jurisdição e remediar os males que estão acontecendo, antes que perca a regência do Inferno. A fim de testemunhar a verdade do que está dizendo, o Diabo vai arrolando, ao longo do poema, inúmeros acontecimentos que podem ser observados na vida terrena.

Ao contrário do que deveria ser, são os diabos que podem aprender com os homens as perversidades e os ardis. O ódio entre eles é tão grande, que iguala ou já ultrapassa o ódio que o tihoso sente dos humanos. O maniqueísmo que deveria separar o mundo e o Inferno, o bem do mal, já é inexistente, uma vez que

No mundo está já o Inferno,  
no Inferno o mundo também,  
porque é tal o desconcerto,

que hoje tudo anda ao revés. (SILVA, 1958, p. 316)

O julgamento que o autor das *Obras* dissemina cuidadosamente ao longo de toda a narrativa, como não poderia ser diferente, também ganha o seu espaço dentro do poema. Assim, o Diabo-autor fala da soberba que rege os homens, que terá lugar de destaque no Noviciado do Inferno como o pecado que mais pessoas para lá carrega, especialmente a que é destilada pelos que estão no poder:

A soberba que aqui reina  
e que despenhar nos fez  
lá para os poderosos  
menina de mama é. (SILVA, 1958, p. 313)

Fala, também, da forma de justiça – ou mais precisamente, da falta dela – presente na vida dos indivíduos. É essa mesma justiça, feita pelos tribunais, bacharéis e por todos aqueles que estão a serviço da maquinaria da Inquisição, que entrega gratuitamente as almas dos fiéis aos diabos:

A justiça está de sorte  
que escusa nosso poder  
para fazer que se tire  
àquele que mais a tem.  
[...]  
por somente interessarmos  
a alma que não val dous reis,  
  
quando se nos dão de graça  
imperadores e reis,  
que da balança de Astréia  
não tem direito o fiel. (SILVA, 1958, p. 313-316)

É com a imagem da balança, símbolo máximo da justiça, e com a nomeação de Astreia, filha de Zeus e Temis, personificação da justiça na mitologia greco-romana, que o Diabo-autor denuncia o modo como os fiéis ou aqueles que mais deveriam ter as leis a seu lado são os primeiros que padecem das artimanhas realizadas pelos pretensos defensores do direito. Aliás, os desacertos da Justiça, como bem notou Renata Soares Junqueira em recente artigo, é um dos temas presentes em todos os escritos de Antônio José da Silva. Assim como o vimos expresso no poema, na presente novela,

o tema é patente não apenas nas inúmeras maldades do diabinho, que o soldado André Peralta repudia e às quais tenta, a todo o momento, escapar, mas também nas várias alegorias dos pecados capitais e dos suplícios infernais impostos aos pecadores. (JUNQUEIRA, 2012, p. 185)

Nota-se, pois, que a comicidade está expressa já no tema do poema. Quando os homens deveriam temer os diabos e tentar livrar suas almas de queimarem no fogo do inferno, parece que antes eles disputam com o tihoso para ver quem faz mais maldades. Tanto que com eles, os homens, os diabos podem aprender várias lições. Além disso, os indivíduos estão no mundo agindo de maneira tal que fazem parecer que os diabos são anjos outra vez.

O que seria mais cômico e irônico do que um Diabo, ao invés de estar ocupado com as suas maldades, encontrar-se preocupado em perder seu posto no Inferno e exigir que o seu superior, o Senhor Lúcifer, tome providências antes que o controle seja perdido? A zombaria é tanto mais ácida quanto mais se trata, aqui, de uma sociedade cristã, que vivia sob as regras da Igreja Católica e que deveria, portanto, evitar os riscos do inferno.

Não é difícil concluir, pois, que o autor das *Obras do diabinho da mão furada* não poupou esforços para ter sua visão de mundo impressa e expressa nesta diabólica narrativa. Disfarçando a sua novela com fisionomia de conto popular, o autor articula sorratamente outras formas de discurso para estampar a sua crítica e vai animando cada uma dessas formas meticulosamente, de tal maneira que pode facilmente confundir todos os que, incautos, queiram ler a narrativa com um olho só.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos evidenciar, com o presente trabalho, que as *Obras do diabinho da mão furada* guardam profundas relações com as novelas de proveito e exemplo, caras à prosa portuguesa dos séculos XVII e XVIII. Entretanto, os que tomaram a narrativa nesta perspectiva, como herdeira de uma tradição vinculada ao dogma católico, parece-nos que a leram com um olho só. Nosso intento era aprofundar a leitura da novela, apontando que em meio ao discurso pretensamente moralista a subversão é instaurada.

A lição que o texto pretende transmitir, antes de ser uma lição séria, está ligada ao burlesco. O tom moralizante ganha ares cômicos quando são trazidos para o contexto diversos elementos que confluirão para a ironia contida nas entrelinhas do discurso.

Para além dos problemas diabólicos que envolvem a narrativa – sua autoria, a datação de sua redação, as diferenças nos diversos manuscritos – ela revela-se uma crítica mordaz à sociedade portuguesa inquisitorial. Num contexto tão perigoso para um discurso que põe em cena as mazelas de toda uma sociedade e, mais do que isso, de um sistema político em declínio, o autor anônimo invoca para o seu texto diversos elementos provenientes do cômico e da comédia, os quais são responsáveis por camuflar o desprezo e a indignação que a novela, em última análise, expressa. Os recursos utilizados com tal intento são vários. Se o retorno às artes greco-latinas era uma tendência da época, o autor anônimo traz para o seu texto diversos elementos a elas ligados, deixando em paralelo o ideal pagão que elas preconizam e a doutrina católica dominante no Portugal setecentista.

O primeiro – e mais visível – desses recursos é a exploração da figura mítica do diabo, contraposta à do bom cristão, representada pelo soldado André Peralta. Com suas falas e ações invertidas, prova-se que o diabo não é tão feio como o pintam e que o cristão não segue tão à risca o discurso que prega. O duplo plano instaurado na construção das personagens se espalha por todas as instâncias narrativas: o espaço, o tempo, a linguagem. É a *estética da ambiguidade*, portanto, que, como vimos, parece nortear a leitura que da novela se deve fazer. Ainda estão presentes as alegorias, os epigramas, o inferno pagão, “personalidades” da mitologia e outros recursos que asseveram a multiplicidade de sentidos que o texto parece sugerir.

Os variados gêneros evocados – a sátira menipeia, o diálogo socrático, os ditados e provérbios, os elementos provenientes do fantástico –, que constituem a cosmovisão carnavalesca de que fala Bakhtin, garantem o caráter híbrido do texto e o filiam ao gênero cômico-sério. A carnavalização do discurso e das personagens inverte os valores morais e

*Considerações finais*

sociais e, ao lado do mundo natural, garante a construção de uma espécie de segundo mundo, um mundo *às avessas*, onde não há mais hierarquia e é permitido que se ria à vontade. Além disso, as várias peripécias, especialmente delineadas por arte do diabinho, garantem a leveza da leitura e a diversão do leitor.

Esperamos que com o presente trabalho possamos abrir o caminho para que outras leituras do texto possam ser feitas, uma vez que a novela *Obras do diabinho da mão furada* carece, ainda, de pesquisas sistematizadas e estudos mais profundos. Salvo as exceções que apontamos, a obra ainda é pouco difundida e estudada, sobretudo em solo brasileiro, o que a nosso ver indica uma lacuna que cabe à crítica universitária preencher.



## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

ALMEIDA, Pedro Lopes de. Com o diabo no conto: apontamentos para o estudo da funcionalidade do diabo no conto popular. **Sin\_ismo**: projecto imaginário e heterotópico, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Biblioteca Digital, n.1. abr. 2009. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5986.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2013.

ALVES, Maria Theresa Abelha. **A dialética da camuflagem nas Obras do diabinho da mão furada**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983. (Temas Portugueses).

ARÊAS, Vilma. **Obras do diabinho da mão furada**. 1977. 203 f. Tese de livre-docência – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1976.

\_\_\_\_\_. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro Publicações, s/d. (Clássicos de Bolso, 941).

BAKHTIN, Mikhail. Particularidades do gênero e temático-composicionais das obras de Dostoiévski. In: \_\_\_\_\_ **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981. p. 87-156

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARATA, José Oliveira. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

BARTHES, Roland. La Rochefoucauld: Reflexões ou Sentenças e Máximas. In: \_\_\_\_\_. **Novos ensaios críticos**. O grau zero da escritura. Trad. de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Cultrix, 1974. p. 9-26.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGSON, Henri. **O riso**. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

DEZOTTI, José Dejalma. **O epigrama latino e sua expressão vernácula**. 1990. 195 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990

EMERY, Bernard. O homem e o diabo nas *Obras do diabinho da mão furada*. Tradução de Luiza Neto Jorge. **Colóquio-Letras** (Lisboa), n. 35, p. 18-23, jan. 1977.

EMERY, Bernard. Estudo introdutório. In: **Obras do fradinho da mão furada**. Palestra moral e profana atribuída a Antônio José da Silva, o Judeu. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997. p. 7-79.

## Referências

- GASPAR SIMÕES, João. **História do romance português**. Lisboa: Estúdios Cor, 1967.
- HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**. Construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- HODGART, Matthew. **La sátira**. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.
- IANNI, Octavio. O realismo mágico. In: \_\_\_\_\_. Ensaios de sociologia da cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 54-73.
- JABOUILLE, Victor. Introdução à edição portuguesa. In: GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. de Victor Jabouille. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. V-XXI.
- JOLLES, André. **Formas simples**. Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. Justiça para o Judeu (considerações sobre temas e formas recorrentes na comediografia de Antônio José da Silva). In: PRETOV, Petar et al. **Avanços em literatura e cultura portuguesas**: da Idade Média ao século XIX. Santiago de Compostela: Através Editora; Associação Internacional de Lusitanistas (AIL), 2012, v.1, p. 181-197.
- KON, Noemi Moritz. De Poe a Freud – O gato preto. In: BARTUCCI, Giovanna (org). **Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001. p. 91-127.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. de Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MOREIRA, Maria Micaela D. P. R. **A novela alegórica em português dos séculos XVII e XVIII**. O belo ao serviço do bem. 2006. 422 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa – Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, 2006. Disponível em: <repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/6728/2/Tese%20Micaela.pdf>. Acesso em: mai. 2013.
- MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo**: séculos XII-XX. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- Obras do fradinho da mão furada**: palestra moral e profana atribuída a António José da Silva, o Judeu. Edição crítica de Bernard Emery. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997.
- OLIVEIRA FILHO, Odil José de. Do convento ao carnaval. In: \_\_\_\_\_. **Carnaval no convento**: intertextualidade e paródia em José Saramago. São Paulo: Editora da UNESP, 1993. p. 21-40.
- PALMA-FERREIRA, João. **Novelistas e contistas portugueses dos séculos XVII e XVIII**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

*Referências*

POSSEBON, Fabrício. Riso. In: HOMERO. **Batracomiomaquia**: a batalha dos ratos e das rãs. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2003. p. 47-69.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 7ª ed. Porto: Porto Ed., 1973.

SILVA, António José da. **Obras completas**. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. V. 4. Lisboa: Sá da Costa, 1958.

\_\_\_\_\_. **O judeu em cena**: El prodígio de Amarante / O prodígio de Amarante. Organização, apresentação e cronologia Alberto Dines; transcrição do manuscrito, versão para o português e notas Victor Eleutério. 1ª ed. bilíngue e comprovação de autoria. São Paulo: Editora da USP, 2005.

\_\_\_\_\_. **Obras do diabinho da mão furada** / António José da Silva, o Judeu. Introdução por Kênia Maria de Almeida Pereira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2006.

SLETSJOE, Anne. A presença do demônio na prosa barroca lusófona. Exemplos de leitura transtextual. **Romansk Forum**, Oslo, n. 16, p. 1043-1054, ago. 2002. Disponível em: <<http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf-16-02-2/por/Sletsjoe.pdf>>. Acesso em: 10 mai. 2013.

VASCONCELOS, José Leite de. **Tradições populares de Portugal**. Porto: Livraria Portuense de Clavel, 1882.

**BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR**

ALVES, Maria Thereza Abelha. Dialéctica da camuflagem. In: MAGALHÃES, Isabel Allegro (Org.). **História e antologia da literatura portuguesa – século XVII**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005. p. 19-26. Série HALP, nº 34.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec; Brasília, UNB: 1993.

CABRINI JÚNIOR, Paulo de Tarso. **Uma novela infernal**. 2002. 180f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, campus de Assis, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis, 2002.

DINES, Alberto. **Vínculos do fogo: António José da Silva, o Judeu, e outras histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. v. 1.

\_\_\_\_\_. (Org.). **O judeu em cena: El prodígio de Amarante / O prodígio de Amarante**. Organização, apresentação e cronologia por Alberto Dines; transcrição do manuscrito, versão para o português e notas por Victor Eleutério. 1ª ed. bilíngüe e comprovação de autoria. São Paulo: Editora da USP, 2005.

MINOIS, George. **O diabo: origem e evolução histórica**. Lisboa: Telemar, 2003.

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

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. Uma novela diabólica: as *Obras do diabinho da mão furada*, de Antônio José da Silva. In: SIMÕES JR, Álvaro Santos; MARTINS, Gilberto F. (Orgs.). **Literatura, imprensa e sociedade**. São Paulo: Poiesis Editora, 2009. Disponível em: <[http://portal.fclar.unesp.br/centrosdeestudos/ojudeu/artigo\\_odil.pdf](http://portal.fclar.unesp.br/centrosdeestudos/ojudeu/artigo_odil.pdf)>. Acesso em: set. 2010.

PALMA-FERREIRA, João. **Do pícaro na literatura portuguesa**. Amadora, Portugal: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Ministério da Educação e Ciência, 1981.

PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. O diabo em Antônio José da Silva, o Judeu. **Arquivo Maaravi. Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, v. 3, n. 5, out. 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/1698/1783>>. Acesso em: set/2010.

\_\_\_\_\_. Um diabo da mão furada: entre o medo e a zombaria. **Anais do Silel**, v. 1. Uberlândia: EDUFU, 2009. Disponível em: <[http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt\\_lt04\\_artigo\\_4.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt04_artigo_4.pdf)>. Acesso em: out. 2012.

PEREIRA, Paulo Roberto. Dramaturgia e Inquisição. In: SILVA, Antônio José da. **As comédias de Antônio José, o Judeu**. Organização, introdução e notas por Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins Editora, 2007. p. 13-65.

\_\_\_\_\_. **O gracioso em Antônio José da Silva, o Judeu**. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 1989.

SIMÕES, João Gaspar. Apresentação da obra. In: SILVA, Antônio José. **Obras do diabinho da mão furada**. Lisboa: Arcádia, 1973. p. 11-13.

SILVEIRA, Francisco Maciel. **Concerto barroco às óperas do Judeu**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

TRULLEMANS, Ulla M. *Diabinho da Mão Furada: uma novela picaresca?*. In: MAGALHÃES, Isabel Allegro (Org.). **História e antologia da literatura portuguesa – século XVII**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005. p. 14-18. Série HALP, nº 34.