



A retirada do Diabo: um estudo sobre a sobrevivência do movimento

The Devil's retreat: a study about the movement survival

Leonardo Bento de Andrade¹

Resumo: A presente pesquisa analisa, com base nos conceitos warburgianos de *Pathosformeln* e *Nachleben*, o movimento da figura do Diabo em uma gravura do conto infantil “El niño de dulce” (1890-1913). Nessa ilustração de José Guadalupe Posada, o Diabo se encontra em retirada, olhando para trás, e, em seu movimento, percebemos o aparecimento de uma força patética que aparece em selos romanos e sobrevive até o século XIX, fazendo aparições em momentos e contextos diversos da história da arte.

Palavra-Chave: Diabo; El niño de Dulce; José Guadalupe Posada; *Nachleben*; *Pathosformeln*.

Abstract: This research analyzes, based on the warburgian concepts of *Pathosformeln* and *Nachleben*, the movement of the Devil's figure in an engraving of the kid's tale “El niño de dulce” (1890-1913). In this illustration, made by José Guadalupe Posada, the Devil is in retreat, looking back, and, in his movement, we perceive the presence of a pathetic force that appears in Romans signets and survives until the nineteenth century, appearing in different moments and contexts of the history of art.

Keywords: Devil; El niño de Dulce; José Guadalupe Posada; *Nachleben*; *Pathosformeln*.

A personificação do Mal na cultura cristã levou tempo para se consolidar na figura do Diabo descrito no Novo Testamento. O inimigo de Deus já foi chamado de Lúcifer, Satã, e Demônio – além de derivações como Satanás ou analogias como Dragão e Serpente. Cada transformação antropônima esteve intimamente ligada ao percurso da cristandade através dos séculos de desenvolvimento da corrente religiosa que, conforme fora entrando em contato e atrito com outras culturas e crenças, modificou tanto a nomenclatura da personagem quanto o próprio conceito e perfil dela.

A presença de Lúcifer, de Satã, do Demônio ou do Diabo assombra a imaginação cristã desde o século VI, embora fosse pouco presente na comunidade cristã primitiva. Seu semblante se metamorfoseou tanto quanto a sua nomenclatura com o passar dos séculos, se no VI era mais parecido com um anjo, no XI e XII toma ares mais monstruosos (DELUMEAU, 2009, p. 354). A própria mudança quanto à sua nomenclatura e papel na tradição cristã indica a plasticidade da figura. Lúcifer é a estrela cuja queda é mencionada em *Isaías* (14:12-15) – que ousou ser como um deus –, Satã é o anjo acusador descrito em *Jó* (1:1-12) – uma figura cética em relação ao homem e não hostil à figura divina –, o Demônio é o responsável por todos os males do mundo e o Diabo é o tentador presente em *Mateus* (4: 1-11) – um inimigo de toda a obra de Deus (NOGUEIRA, 2002, p. 13-25).

Como uma figura que inspira o medo da danação eterna pela sedição ao Mal, o Diabo é uma ferramenta útil para moldar a mente e corpos dos mais jovens. Buscando transmitir mensagens educativas, mesmo que pelo medo, e motivado pela baixa competitividade do mercado de contos infantis da virada do século XIX no México, Antônio Vanegas Arroyo publica mais de 300 contos em sua casa editorial, entre eles a obra *El niño de dulce*² (1890-1913). Como a grande maioria dos contos populares,

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

² Segundo a versão de Alfonso Morales (2004), o conto apresenta a estória de Marianito, um garoto que comia tantos doces que seus pais o trancaram em seu quarto, longe deles. Desesperado por não poder

desconhecemos a autoria deste. Contudo, a versão publicada na Casa Arroyo é uma adaptação de Constancio Suárez, com gravuras de José Guadalupe Posada (1852-1913) (CASILLAS, 2005, p. 79-84).

Posada foi um gravurista que adquiriu uma imensa fama póstuma. Foi citado por pintores como Diego Rivera e José Orozco, que o proclamaram como seu mestre e como um grande artista popular (RIVERA; MARCH, 1991, n. p.; OROZCO, 2014, n. p.). Rivera fala que Posada foi um artista crítico aos “exploradores” do povo mexicano, um artista virtuoso como Goya e um combatente revolucionário como Zapata, cuja obra possui um “tom mexicano puro” e é totalmente original, que passou despercebido pelos olhos de seus conterrâneos, fossem eles artistas ou não (RIVERA, 2012, p. iii-iv). Foi tomado por André Breton e Jean Charlot como uma referência para quanto à arte mexicana (BRETON, 1997, p. xvi; CHARLOT, 1964, n.p.).

Rivera chega a considerar Posada como uma figura central na história do México ao pintá-lo ao centro de seu famoso mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1949). A obra sintetiza e agrupa momentos e figuras que julgou serem importantes para a história do país e o pintor, por sua vez, se representa como uma criança junto de Posada, como se fossem pai e filho. Uma outra homenagem ao gravador já havia sido feita alguns anos antes.

Em 1930, Frances Toor (juntamente com Rivera, Pablo O’Higgins e o filho de Arroyo, Blas) publicara *Monografía*, uma antologia de sua produção com mais de 400 trabalhos do gravador. É nela que encontramos a gravura identificada como *Cuento “El Niño de Dulce”* (Figura 1), usada como ilustração para o conto no momento de sua publicação.



Figura 1 – José Guadalupe Posada. *Cuento “El Niño de Dulce”* (1890-1913). Fonte: Acervo do Metropolitan Museum.

comer mais doces, ele vende sua alma ao Diabo, que surge oferecendo quantos ele quisesse. Em dado momento, até o Diabo fica incomodado pela insaciabilidade do garoto e anuncia sua saída. Marianito, por sua vez, implora por mais e, vislumbrando um caminho rápido para tomar a alma dele, o Diabo decide transformar o corpo do garoto em um amalgama de vários tipos de guloseimas. Em um frenesi, ele começa a devorar seu próprio corpo e, após restarem apenas sua cabeça e tronco, ele se arrepende de sua decisão. Vendo a situação, um anjo restaura seu corpo e, desde então, Marianito nunca mais comeu doce algum.

Nela, vemos o Diabo de braços e asas abertas, projetando seu corpo para frente e olhando para trás enquanto ergue sua coxa direita. Todo o entorno parece se moldar para indicar seu trajeto pelo espaço, bem como os músculos das pernas, braços e abdômen. Pela narrativa do conto, percebemos que a gravura retrata a passagem onde o Diabo prepara-se para desaparecer das vistas de Marianito após perceber que o garoto ainda poderia comer muitos doces. O Diabo ali retratado é exatamente o mesmo descrito no *Evangelho de Mateus*, um ser que está disposto a dobrar a realidade apenas para tomar uma única alma do Senhor.

A qualidade técnica de Posada é evidente, seria difícil negar a apuração do trabalho do gravador já que ele consegue, por exemplo, retratar habilmente a insatisfação e impaciência do Diabo na configuração do movimento de seu corpo pela sala. Ele se projeta para fora da cena enquanto inicia a transubstanciação de Marianito – o ato mágico é sutilmente indicado pelas faíscas que emanam do seu cetro. Contudo, mesmo que Diego Rivera tenha exaltado a originalidade da obra de Posada, é possível notar que o gesto dessa personagem não é uma exclusividade de sua produção, ela já aparecia na França da primeira metade do século XIX.

No *Mefistófeles* de Eugène Delacroix (Figura 2) temos o demônio da obra de Goethe voando a caminho de Fausto, logo após a confirmação de sua aposta com Deus. Embora não esteja em solo, notamos que existem semelhanças entre ele e o Diabo de Posada. Ambos se dirigem para o lado oposto de seu olhar enquanto flexionam a perna que aparece em primeiro plano e estendem a que está em segundo.



Figura 2 – Eugène Delacroix. Detalhe da ilustração de *Mefistófeles* (1828). Fonte: Acervo do Metropolitan Museum.

As duas obras também se relacionam em outro aspecto: ambas tomam a figura demoníaca como um meio para a extrapolação dos desejos pessoais. Em *El Niño de Dulce* e em *Fausto*

a visão do demoníaco como o problema do Mal, une-se ao problema do conhecimento e da vontade de dominar as forças da Natureza, anunciando derradeiramente o fim do terror da fé absoluta da existência do Diabo [...] (NOGUEIRA, 2002, p. 105).

Além disso, é inevitável a comparação entre a narrativa de *Mefistófeles* em *Fausto* e do Satã no livro de *Jó*. Ambas iniciam com Deus exaltando as qualidades de um de seus servos para, logo em seguida, ser questionado pela figura demoníaca quanto a

tenacidade desse homem quanto às tentações terrenas ou quanto à sua fidelidade. Nos dois textos Deus entra em um acordo com o questionador, aceitando colocar seu amado servo à prova dos seus ardis (GOETHE, 1974, p. 37-38; BÍBLIA; 2002, p. 803).

Tanto Mefistófeles quanto o Diabo de Posada se aproximam em mais um aspecto: a servidão. Eles surgem diante dos protagonistas de suas narrativas para servi-los em troca de suas almas: um oferece doces e o outro a sabedoria e a juventude. Contudo, nem sempre a figura demoníaca é retratada em uma situação favorável, com o controle da situação. Em *Le Cuisinier D'Edein, Qui À Empoisonné Le Diable* (Figura 3), o Diabo aparece caído ao chão após ter sido envenenado pelo cozinheiro do local onde ele e mais três companheiros bebiam.



Figura 3 – René Guérineau. *Le Cuisinier D'Edein, Qui À Empoisonné Le Diable* (1650). Fonte: Acervo do British Museum.

Na gravura, vemos o cozinheiro segurando uma jarra de vinho em sua mão direita enquanto olha para o grupo que acompanha a figura demoníaca, o homem também ergue o braço esquerdo fazendo um “sinal de chifres” com a mão. A produção de Guérineau trata-se de uma sátira aos soldados espanhóis – provavelmente motivada pela Guerra Franco-Espanhola (1635 – 1659) – (ESTAMPES, 1890, p. 182). Segundo a legenda que a acompanha, ao envenenar um dos capitães espanhóis, o cozinheiro acabou por revelar o próprio Diabo. Curiosamente, o Diabo de Guérineau se aproxima, contextualmente, mais de uma noção de Demônio do que do conceito de Diabo, já que ele não tenta ninguém ali, ele não é sequer um adversário, é apenas um estrangeiro, assim como eram os deuses dos povos assimilados pelos cristãos do segundo e terceiro século. Esses deuses eram chamados de *daimon* ou *daimonion*, seres situados entre o verdadeiro e único Deus e os homens (LINK, 1995, p. 20).

Situado entre dois polos também está o retrato do movimento corporal na arte, que hora morre e desaparece, hora renasce misteriosamente dentro da perspectiva chamada pelo historiador da arte hamburguês Aby Warburg de *Nachleben*. O filósofo francês Georges Didi-Huberman (2013, p. 43), tomando os trabalhos do antropólogo Edward Tylor, traduz essa expressão como “sobrevivências”, tendo em vista que trata de costumes transportados “[...] à força do hábito para um novo estado da sociedade diferente do original e assim permanecem como provas e exemplos de uma condição

antiga da cultura [...]” (TYLOR, 1920, p. 16). Contudo, Warburg não se interessava por simples movimentos, mas por *Pathosformeln*.

As *Pathosformeln* ou “fórmulas de páthos”, são configurações emotivas tomadas a partir da irrelevância de seu carácter original (AGAMBEN, 2012, p. 28). Warburg usou pela primeira vez esse conceito no ensaio chamado *Dürer e a antiguidade italiana* (1905), onde mostrou como a Antiguidade reapareceu na cultura moderna na medida em que os artistas do século XV retrataram uma “linguagem gestual patética típica da arte antiga” (WARBURG, 2015, p. 89-90). Nele, Warburg valeu-se de imagens da *Morte de Orfeu* (Figura 4) como exemplo para sinalizar a existência da *Nachleben* das *Pathosformeln*.



Figura 4 – *A morte de Orfeu* de Albrecht Dürer (1494) e de Hermonax (470 a. C.). Fonte: WAIZBORT, Leopoldo (Org.). *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 88-89.

Segundo Philippe-Alain Michaud (1998, p. 90), Aby Warburg procurou em seus estudos desassociar o movimento do corpo que o carrega. Se fizermos o mesmo com o “movimento de retirada” do Diabo, de Mefistófeles e do Cozinheiro, podemos vê-lo florescer no corpo de Vertumnus, o deus romano das metamorfoses, sob uma emoção totalmente diferente.

No desenho de Pietro da Cortona (Figura 5), usado como ilustração de uma passagem do tratado de jardinagem *De Florum Cultura*, de Giovanni Battista Ferrari, vemos ao fundo da cena, que retrata a vitória da Natureza sobre a Arte, Vertumnus dançando ao redor de uma árvore junto de três crianças (BEAN, 1964, p. 82).

O deus romano levanta sua perna direita e olha para atrás, assim como os demais exemplos. No entanto, embora a configuração do gesto seja semelhante, este se encontra em uma situação totalmente diferente: não procura sair de cena ou se contrapor a um segundo personagem, ele apenas celebra a vitória da Natureza tocando seu sistro. As três crianças junto dele não estão ali por acaso, elas são personificações da noite (Hesper), do meio-dia (Meriggio) e da manhã (Lúcifer). Contudo, o Lúcifer de Pietro da Cortona não é exatamente o mesmo que aparece em Posada ou que se relaciona com Mefistófeles, não é nem o de *Isaías*, ele é somente o astro da manhã que, na dança de Vertumnus, simboliza o passar dos dias junto de Hesper e Meriggio.



Figura 5 – Pietro da Cortona. Detalhe de *The Triumph of Nature Over Art* (1633). Fonte: Acervo do Metropolitan Museum.

A existência de Vertumnus indica, assim como Warburg percebeu, que a maneira de retratar um corpo em um movimento específico sobrevive ao tempo. Os artistas renascentistas buscaram inspiração – direta ou indiretamente – na Antiguidade para construir sua maneira de representar os gestos humanos. A movimentação do Diabo, de Mefistófeles, do Cozinheiro, e do deus Romano já circulam ao menos desde o século III a. C., como podemos ver no entalhe deste sinete romano (Figura 6).

A peça retrata Odisseu e Diomedes durante o roubo do Paládio. Segundo a descrição contida nos fragmentos preservados da *Pequena Ilíada*³, Tróia só cairia após a destituição da estátua sagrada de Pallas Athena. No sinete, vemos a dupla de heróis olhando para trás, ambos com a perna direita a frente, levemente tencionada pelo peso de seus corpos, enquanto fogem com o amuleto protetor. Trata-se de uma cena de fuga, a preocupação das personagens deve-se ao fato de que o desfecho da guerra dependia do sucesso da missão, um das várias que os dois cumpriram pelo bem do exército grego.

Todas as imagens analisadas aqui compartilham de duas esferas: a da configuração do movimento e da função dele. Ou seja, todas mostram um mesmo gesto que é executado por decorrência de um fator externo ao personagem. O Diabo está insatisfeito com seu acordo, Mefistófeles voa contente em direção a sua vítima, o Cozinheiro condena a presença do Diabo-espanhol, Vertumnus celebra a vitória da Natureza e os heróis gregos se preocupam com uma possível represália inimiga. Logo, percebemos que o movimento presente nessas obras está em uma dimensão supra patética, de onde todos os autores puderam pegá-lo e usá-lo da maneira que bem quisessem.

³ Uma versão digital do texto dos fragmentos pode ser acessada através da página do Project Gutenberg. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/348/348-h/348-h.htm>> Acesso em: 05 out. 2019.



Figura 6 – Anônimo. Sinete romano retratando o roubo do Paládio (III a. C.-I a. C.). Fonte: Acervo British Museum.

Portanto, a originalidade de Posada, tão exaltada por Diego Rivera, pode ser tencionada ao percebemos como ele se vale, ao menos nessa gravura em específico, de uma fórmula de representação usada a milênios. Uma fórmula que embora desapareça em alguns lugares e épocas, floresce com uma vivacidade avassalante em outros. Além disso, é curioso que Posada tenha assumido tanto protagonismo na narrativa riverista sobre o México sobre a figura de uma artista avesso à imitação sendo que em sua gravura vemos muito mais do que uma imitação, vemos o próprio gesto antigo reproduzindo seu movimento.

Considerações finais

Nessa pesquisa, notamos como a presença de Lúcifer, de Satã, do Demônio ou do Diabo permeia diversas produções imagéticas de diversas formas: um Lúcifer romano é a corporificação do reflexo da luz solar em Vênus; o Diabo-espanhol é a causa dos males da França; Mefistófeles assume um papel análogo ao Satã do livro de *Jó* e o Diabo de Posada é o mesmo que aparece em *Mateus*.

O Diabo é uma personagem extremamente plástica, pode ser um astro luminoso, um anjo caído, um acusador ou um adversário da Criação. Dada essa sua característica, rastreamos seu aparecimento não somente pela sua figura, mas também por seu movimento. Notamos como um mesmo gesto pode aparecer preenchido por emoções diferentes ao longo da história da arte.

Séculos antes da solidificação de uma noção de “Diabo” o movimento do personagem de Posada já se fazia presente na cultura material romana. Um movimento que foi novamente identificado em uma obra Barroca italiana que realiza uma série de referências ao paganismo romano. Ele ressurgiu algumas décadas depois com um tom totalmente diferente em uma obra que satiriza o exército espanhol e, ainda na França, aparece no século XIX como um demônio intrinsecamente relacionado à narrativa do

Satã bíblico. Por fim, o movimento atravessa o atlântico para ser encontrado em um conto infantil da virada do XIX no México.

Portanto, a figura do Diabo, sob uma perspectiva warburguiana, mostra em seu movimento de retirada uma ferramenta adequada para tencionar discursos acerca de uma suposta originalidade das coisas. Ao menos quanto ao movimento na arte, podemos notar como uma espécie de paradigma representativo próprio da característica biológica humana tende a tomar formas, gestos e movimentos pré-definidos de uma dimensão comum da experiência coletiva.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.
- BEAN, Jacob. **100 European Drawings in The Metropolitan Museum of Art**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1964.
- BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.
- BRETON, André. **Anthology of Black Humor**. São Francisco: City Lights Books, 1997.
- CASILLAS, Mercurio López. **José Guadalupe Posada: Illustrator of chapbooks**. Ciudad de México: Editorial RM, 2005.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto. 2013.
- ESTAMPES. **Estampes de l'école française du XVIIIe siècle**. Paris: Hôtel Drouot, 1890.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. São Paulo: Editora Três, 1974.
- LINK, Luther. **Devil: A Mask Without a Face**. Reaktion Books: London, 1995.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MORALES, Alfonso. **El niño de Dulce**. Ciudad de México: Ediciones Era, 2004.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto. **O Diabo no imaginário cristão**. Bauru: EDUSC, 2002.
- OROZCO, José. **José Clemente Orozco: An Autobiography**. Austin: University of Texas Press, 2014. E-book.
- RIVERA, Diego. Jose Guadalupe Posada. In: TOOR, Frances (Org.). **Monografía**. Las Obras de José Guadalupe Posada. Grabador Mexicano. Ciudad de México: Editorial RM, 2012. p. iii-v.
- RIVERA, Diego; MARCH, Gladys. **My Art, My Life: An Autobiography**. New York: Citadel Press, 1960.
- TYLOR, Edward. **Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom**. London: Murray, 1920.
- WARBRG, Aby. Dürer e a antiguidade italiana. In: WAIZBORT, Leopoldo (Org.). **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das letras, 2015. p. 87-97.

Aceito em 24/22/2019