



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOÃO VITOR TEMÓTEO VIANA

**REPRESENTAÇÕES DO DIABO NA LITERATURA E NO CINEMA: O CASO DA
ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *O EXORCISTA* E SUA RECEPÇÃO NO BRASIL**

FORTALEZA

2023

JOÃO VITOR TEMÓTEO VIANA

REPRESENTAÇÕES DO DIABO NA LITERATURA E NO CINEMA: O CASO DA
ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *O EXORCISTA* E SUA RECEPÇÃO NO BRASIL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Federal do Ceará

Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- V667r Viana, João Vitor Temóteo.
Representações do Diabo na Literatura e no Cinema: O caso da adaptação filmica de O Exorcista e sua recepção no Brasil / João Vitor Temóteo Viana. – 2024.
223 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.
Orientação: Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão.
1. Adaptação. 2. Diabo. 3. O Exorcista. I. Título.

CDD 400

JOÃO VITOR TEMÓTEO VIANA

REPRESENTAÇÕES DO DIABO NA LITERATURA E NO CINEMA: O CASO DA
ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *O EXORCISTA* E SUA RECEPÇÃO NO BRASIL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito
parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura. Área de
concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 29/11/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Magali dos Santos Moura
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Prof. Dr. Júlio Cezar Bastoni da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Márcio Ferreira Rodrigues Pereira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Aos meus pais, Glícia e Juarez, a base da
minha existência.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Glícia, por ser uma pessoa tão carinhosa e amável. Sem sua força, seu apoio e seu amor em momentos difíceis, jamais conseguiria seguir em frente. A ela, devo tudo.

Ao meu pai, Juarez, o homem da minha vida, meu maior exemplo. Foram os seus cuidados, a sua personalidade calma, acolhedora, companheira e humana, e todo o suporte que me ofereceu que me fizeram ser quem eu sou. Jamais pensei que fosse possível amar alguém como eu o amo. Daria tudo para que fosse capaz de ver-me crescer e retribuir o que fez por mim. Eu te amo, pai.

Ao professor Tito Lívio Cruz Romão, pela orientação magnífica que me proporcionou nesse período, sempre solícito, gentil, respeitoso e aberto para com as minhas ideias. O seu incentivo foi primordial para a concretização deste trabalho.

Aos professores Magali dos Santos Moura, Júlio Cezar Bastoni da Silva e Márcio Ferreira Rodrigues Pereira, pela participação nas bancas de Qualificação e Defesa. Suas leituras e sugestões acerca desta dissertação foram primorosas.

À Universidade Federal do Ceará, minha “casa” durante esses últimos anos, lugar em que fui muito feliz, passei por experiências transformadoras e conheci pessoas maravilhosas. Isso é apenas um “até logo”, retornarei em breve.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, pelo suporte indispensável.

Aos professores e colegas que tive ao longo do Mestrado, pelas reflexões fundamentais ao longo das aulas.

À FUNCAP, pela bolsa concedida para a realização desta pesquisa.

“É o Diabo que nos move e até nos manuseia!
Em tudo o que repugna uma joia encontramos;
Dia após dia, para o Inferno caminhamos,
Sem medo algum dentro da treva que nauseia¹”.

(BAUDELAIRE, 2012)

“Como podem achar que Deus está morto, se eu
lhes mostrei o Diabo?”

(DERRICKSON, 2005)

“Na religiosidade popular, o homem se vê
impotente diante de um poder sobrenatural que
pode esmagá-lo, seja ele Deus ou o demônio.”

(MARTINS, 2015)

“Deus e o Diabo não eram de todos irreduzíveis:
‘bem sabia então que o diabo era inimigo de
Deus, mas ignorava que era preciso para seguir
a um apartar-se do outro’”.

(SOUZA, 1986)

“O bom do Mal é que ele permite que o Bem
exista.”

(SILVA, 2022)

¹ Tradução: Ivan Junqueira.

RESUMO

O ato de contar histórias acompanha a humanidade desde os primórdios de sua existência. Nesse sentido, determinados relatos perpetuam-se no imaginário popular e são repassados entre diferentes gerações e culturas, o que os faz passar por determinadas modificações. Ao se analisar o contexto cultural ocidental, nota-se que uma das figuras mais presentes nessas narrativas que são alteradas e transmitidas de modo contínuo é o Diabo, entidade multifacetada retratada sob diversas óticas e com distintos objetivos. Em face de tal cenário, esta pesquisa busca analisar sob que circunstâncias ocorreu o processo de adaptação do ser diabólico do romance *O Exorcista* (1971), de William Peter Blatty (1928-2017), para o filme homônimo dirigido por William Friedkin (1935-2023) e lançado em 1973. Com base nas reflexões de Linda Hutcheon (1947-) e Patrick Cattrysse (1957-), o fenômeno adaptativo é aqui compreendido enquanto uma forma de tradução, isto é, uma transcodificação criativa de um sistema de signos para outro. Além de estudar como se deu a tradução da figura do Diabo, este trabalho procura investigar a recepção do longa-metragem pelo público brasileiro no momento de sua chegada, através da observação do que foi noticiado por quatro veículos de imprensa com grande circulação à época. Para embasar os pensamentos a respeito do Diabo, utilizar-se-ão, sobremaneira, as ideias de Marcos Almeida (2010) e Luigi Schiavo (2000). Resultados obtidos apontam para o fato de que, apesar de livro e filme convergirem em uma representação diabólica que estabelece fortes diálogos com as versões do Diabo contidas na Bíblia e em perspectivas mais tradicionais a respeito de tal personagem, constata-se que o texto fílmico opta por um foco maior no componente corporal e físico da entidade, enquanto o escrito caminha para uma reflexão de caráter teológico e filosófico acerca do Mal. Quanto à reação do público brasileiro à adaptação, nota-se que, mesmo com a alta expectativa criada, o longa-metragem não obteve impacto semelhante ao que foi observado em outros países, principalmente por conta da relação diferenciada que parte da sociedade brasileira possui com a figura diabólica.

Palavras-chave: Adaptação; Diabo; O Exorcista.

ABSTRACT

The act of storytelling has accompanied humanity since the dawn of its existence. In this sense, certain stories are perpetuated in the popular imagination and passed on between different generations and cultures, causing them to undergo certain modifications. When analyzing the Western cultural context, one of the most prominent characters in these narratives, which are continually altered and passed on, is the Devil, a multifaceted entity portrayed from different perspectives and with different objectives. In view of this scenario, this research seeks to analyze under what circumstances the process of adapting the diabolical being from the novel *The Exorcist* (1971), by William Peter Blatty (1928-2017), to the homonymous film directed by William Friedkin (1935-2023) and released in 1973, took place. Based on the work of Linda Hutcheon (1947-) and Patrick Cattrysse (1957-), the adaptive phenomenon is understood here as a form of translation, that is, a creative transcoding of one system of signs into another. In addition to studying how the figure of the Devil was translated, this work seeks to investigate the reception of the feature film by the Brazilian public at the time of its arrival, by observing what was reported by four press outlets with wide circulation at the time. The ideas of Marcos Almeida (2010) and Luigi Schiavo (2000) will be used as a basis for thinking about the Devil. The results obtained point to the fact that, although the book and film converge in a diabolical representation that establishes strong dialogues with the versions of the Devil contained in the Bible and in more traditional perspectives on this character, it can be seen that the film opts for a greater focus on the entity's bodily and physical component, while the written text moves towards a theological and philosophical reflection on Evil. As for the Brazilian public's reaction to the adaptation, even with the high expectations created, the full-length film did not have an impact like that seen in other countries, mainly because of the differentiated relationship that part of Brazilian society has with the diabolical figure.

Keywords: Adaptation; Devil; The Exorcist.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do folheto <i>O Velho que enganou o Diabo</i> , de José Antônio Borges.	18
Figura 2 - <i>As Erínias perseguem Orestes</i> (1862), por William-Adolphe Bouguereau.....	32
Figura 3 - <i>Medusa</i> (1595-1598), pintura de Caravaggio.	33
Figura 4 - Perseu entregando a cabeça de Medusa à Atena, de Tarporley de Apúlia	34
Figura 5 - <i>A Tentação de Cristo sobre a Montanha</i> (1308-1311), de Buoninsegna	38
Figura 6 - Detalhe de <i>O Inferno</i> (1410), de Giovanni da Modena	38
Figura 7 - <i>O Inferno</i> (1413-1416), de Paul, Jean e Herman de Limbourg.	39
Figura 8 - Georges Méliès em <i>O Diabo e a Estátua</i> (1902).....	52
Figura 9 - Conde Orlok em <i>Nosferatu</i> (1922), de F. W. Murnau.....	54
Figura 10 - Mefistófeles, em cena de <i>Fausto</i> (1926), de Friedrich W. Murnau.....	54
Figura 11 - A geração do androide Maria em <i>Metrópolis</i> (1927), de Fritz Lang.....	55
Figura 12 - O demônio Chernabog, de <i>Fantasia</i> (1940)	56
Figura 13 - O Diabo em uma cena de <i>As Bodas de Satã</i> (1968), de Terence Fisher.....	58
Figura 14 - A personagem Rosemary, de <i>O Bebê de Rosemary</i> (1968).....	59
Figura 15 - Cena do jogo <i>Doom</i> (2016), quarto título da franquia de mesmo nome.....	62
Figura 16 - Um combatente enfrenta Diablo, na terceira versão do jogo de mesmo nome.	63
Figura 17 - A deusa-demônio Lilith, de <i>Diablo VI</i> (2023).....	63
Figura 18 - Lúcifer no jogo <i>Dante's Inferno</i> , de 2010.	64
Figura 19 - O Diabo em uma cena de <i>Os Simpsons</i>	65
Figura 20 - Satã em <i>South Park</i>	66
Figura 21 - A criatura Shtriga, de <i>Supernatural</i>	66
Figura 22 - Posseio durante um exorcismo em <i>American Horror Story</i>	67
Figura 23 - Regan volta a ser atacada pelo demônio, dessa vez na série <i>O Exorcista</i>	68
Figura 24 - Capa do disco <i>Sabbath Bloody Sabbath</i> (1973), do Black Sabbath	73
Figura 25 - Capa do disco <i>Born Again</i> (1983), do Black Sabbath	73
Figura 26 - Capa do disco <i>Reign In Blood</i> (1986), da banda Slayer	74
Figura 27 - Capa do disco <i>Sacrifice</i> (1995), da banda Motörhead	75
Figura 28 - Médiun incorporando uma Pomba-Gira	89
Figura 29 - Ritual dedicado a Exus e Pombas-Gira.	90
Figura 30 - Altar dedicado a Exus e Pombas-Gira	90
Figura 31 - Altar dedicado a Exus e Pombas-Gira	91
Figura 32 - Frase “Exu Te Ama”.....	91

Figura 33 - Capa da revista americana <i>Time</i> , de 8 de abril de 1966.....	108
Figura 34 - Créditos finais de <i>O Exorcista</i>	113
Figura 35 - Parte final de um <i>trailer</i> de <i>O Exorcista</i>	114
Figura 36 - Capa da versão em DVD do filme	114
Figura 37 - A face de Pazuzu.....	119
Figura 38 - O rosto do demônio na cozinha de Chris, na versão de 2000.....	120
Figura 39 - O rosto do demônio contido em um trailer banido do filme.....	121
Figura 40 - O rosto do demônio contido em um trailer banido do filme.....	121
Figura 41 - O rosto do demônio contido em um trailer banido do filme.....	122
Figura 42 - O ator Lon Chaney na versão de 1925 de <i>O Fantasma da Ópera</i>	127
Figura 43 - O ator Claude Rains na versão de 1943 de <i>O Fantasma da Ópera</i>	127
Figura 44 - Regan com o rosto transfigurado pelo demônio	128
Figura 45 - Regan, em conversa com Chris, ainda com traços joviais.....	129
Figura 46 - Regan em um estado de maior abatimento	129
Figura 47 - A filha de Chris na sessão de hipnose com o psiquiatra.....	130
Figura 48 - O rosto de Regan repleto de sangue.....	130
Figura 49 - Regan com o rosto transfigurado	131
Figura 50 - Regan recupera parte de sua aparência anterior aos acontecimentos	131
Figura 51 - Regan levita durante o exorcismo.....	132
Figura 52 - A garganta inchada de Regan, em um dos ataques demoníacos.....	132
Figura 53 - Regan serpenteia com a língua durante o exorcismo.....	133
Figura 54 - A união demoníaca: os rostos de Pazuzu e Regan juntos	133
Figura 55 - O relógio para, sinalizando a irrupção do passado em meio ao presente	138
Figura 56 - Merrin diante da estátua de Pazuzu, o prenúncio do conflito.....	139
Figura 57 - Padre Dyer com o escapulário na mão.....	140
Figura 58 - As profanações à estátua de Maria, em <i>O Exorcista</i>	140
Figura 59 - A masturbação com a cruz em <i>O Exorcista</i>	141
Figura 60 - Regan coberta por vômito.....	145
Figura 61 - Regan descendo as escadas.....	146
Figura 62 - Regan levita durante o exorcismo.....	146
Figura 63 - Ilustração de 1866 por Gustave Doré para <i>Paraíso Perdido</i>	161
Figura 64 - <i>Satã despertando os anjos rebeldes</i> (1808), de Blake	162
Figura 65 - <i>Tamara e o Demônio</i> (1889), de Makovsky	162
Figura 66 - Imagem do Diabo presente em uma versão de 1430 da <i>Bíblia Alba</i>	163

Figura 67 - Detalhe do afresco <i>Paraíso e Inferno</i> (1435), de dell'Avicenza.	164
Figura 68 - Ilustração de Konstanzer Weltchronik, datada de 1450	165
Figura 69 - <i>A Concepção de Merlin</i> , de Mestre de Adelaide de Saboia.....	165
Figura 70 – O Diabo em uma ilustração contida no texto <i>Liber Floridus</i> (1121).....	166
Figura 71 - Detalhe do afresco <i>O Dia do Juízo Final</i> (1541), de Michelangelo	166
Figura 72 - Cesare, do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920).....	167
Figura 73 - Constable, de <i>Valerie e Sua Semana de Deslumbramentos</i> (1970).....	168
Figura 74 - O Diabo em <i>Häxan – A feitiçaria através dos tempos</i> (1922).....	169
Figura 75 - O Diabo em <i>As Bodas de Satã</i> (1968), de Terence Fisher.....	169
Figura 76 - Cena de <i>Onibaba - A Mulher Demônio</i> (1964), de Kaneto Shindô.....	170
Figura 77 - Peça publicitária em <i>O Globo</i> (19/05/1973).....	173
Figura 78 - Peça publicitária em <i>O Globo</i> (14/05/1973).....	174
Figura 79 - Peça publicitária em <i>O Globo</i> (16/05/1973).....	174
Figura 80 - Peça publicitária em <i>O Globo</i> (18/05/1973).....	175
Figura 81 - <i>Alichino and Calabrina</i> (1866), de Doré.....	176
Figura 82 - <i>Devils and Barrators</i> (1866), de Doré.....	177
Figura 83 - <i>The Judeca – Lucifer</i> (1866), de Doré.....	177
Figura 84 - Trecho do <i>Dossiê da Guerra contra Satanás</i> , publicado no <i>Jornal do Brasil</i>	179
Figura 85 - Trecho do <i>Dossiê da Guerra contra Satanás</i> , publicado no <i>Jornal do Brasil</i>	180
Figura 86 - Trecho do <i>Dossiê da Guerra contra Satanás</i> , publicado no <i>Jornal do Brasil</i>	180
Figura 87 - Peça publicitária de uma tapeçaria no Rio de Janeiro.	185
Figura 88 - Chamada da entrevista com um psiquiatra em <i>O Globo</i> (13/04/1974).....	187
Figura 89 - Notícia de <i>O Globo</i> , de 28 de julho de 1974	188
Figura 90 - Matéria d' <i>O Globo</i> , de 12 de novembro de 1974	190
Figura 91 - Parte 1 do “folhetim” <i>O Exorcista</i> , publicada n' <i>O Globo</i>	190
Figura 92 - Parte 2 do “folhetim” <i>O Exorcista</i> , publicada n' <i>O Globo</i>	191
Figura 93 - Parte 3 do “folhetim” <i>O Exorcista</i> , publicada n' <i>O Globo</i>	191
Figura 94 - Parte 4 do “folhetim” <i>O Exorcista</i> , publicada n' <i>O Globo</i>	191
Figura 95 - Parte 5 e final do “folhetim” <i>O Exorcista</i> , publicada n' <i>O Globo</i>	192
Figura 96 - Matéria do <i>Jornal do Brasil</i> , de 12 de novembro de 1971	195

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 <i>O Exorcista</i> : a empreitada controversa de Blatty	26
1.2 <i>O Exorcista</i> : o horror <i>mainstream</i> de Friedkin	28
1.3 A repercussão de <i>O Exorcista</i> no Brasil	29
2 O DIABO E SUAS MÚLTIPLAS FACETAS	31
2.1 Nos textos bíblicos – de subordinado a inimigo	40
2.2 Satanás, Lúcifer e Mefistófeles – O mito literário	46
2.3 De Nosferatu a Pazuzu – nas telas de cinema, dos primórdios até 1973	51
2.4 Outras mídias e representações artísticas	61
2.5 As vestes brasileiras do demônio	75
3 ADAPTAÇÃO – REPETIÇÃO COM VARIAÇÃO	94
3.1 Cattrysse – a identificação da adaptação	101
4 REGAN MACNEIL - DEMÔNIO, DA LITERATURA PARA O CINEMA	103
4.1 Quem, Por Quê, Onde e Quando	104
4.2 O filme identifica-se como uma adaptação?	112
4.3 Livro vs. Filme em termos de impacto	115
4.4 A caracterização diabólica	118
4.5 Entre as Escrituras Sagradas, a juventude transviada e o pai ausente	150
4.6 Regan - Pazuzu e seus referenciais imagéticos	160
4.7 Quando o Diabo virou piada – <i>O Exorcista</i> em terras tupiniquins	171
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	203
REFERÊNCIAS	208

1 INTRODUÇÃO

Em seu programa no formato *podcast* intitulado *Estrada Sobrenatural*², o caminhoneiro Márcio “Couxa de Ferro” relata aos ouvintes supostos casos de experiências paranormais experienciados ao longo da vida pelas estradas, vividos por ele ou por conhecidos. Ainda no ambiente digital, só que na plataforma de vídeos *YouTube*, leitores põem-se a compartilhar suas opiniões acerca de determinadas obras, detalhando, nas suas palavras, os acontecimentos principais do texto em questão. O que há em comum entre esses dois eventos é que ambos caracterizam um costume tradicional do ser humano, acontecendo em tempos contemporâneos e sob formas diversas: indivíduos que relatam uma sequência de eventos – uma história, e que essa narrativa, ao ser passada adiante, sofre algumas transformações, seja por conta da distância temporal dos fatos, seja por escolha pessoal dos produtores dos conteúdos, ou por outras razões que podem estar envolvidas.

O ato de contar histórias acompanha a humanidade ao longo de toda a sua existência, desde as pinturas rupestres, passando pelas lendas orais e chegando às narrativas literárias e fílmicas. Observa-se, nesse sentido, que determinadas histórias mantêm-se de maneira mais sólida no imaginário popular e acabam sendo repassadas, compartilhadas entre diferentes gerações, sociedades e culturas, sofrendo determinadas modificações no nível narrativo e/ou no nível estrutural. Como destaca Linda Hutcheon (2013), o processo de adaptação encontra-se intrínseco ao desenvolvimento das comunidades e à condição humana, sendo uma das formas mais tradicionais de expressão do pensamento.

As circunstâncias responsáveis pela persistência de uma história, assim como as alterações pelas quais ela passará e os motivos para que ela atravesse culturas e épocas distintas são aspectos que intrigam estudiosos e que merecem análise específica para cada caso. Tem-se, por exemplo, a adaptação de contos de Edgar Allan Poe, como *Berenice* e *O Gato Preto*, para

² *Estrada Sobrenatural* é um *podcast* produzido por Celézio Júnior, cujos primeiros episódios passaram a ser publicados em junho de 2020. Nele, Márcio “Couxa de Ferro”, um caminhoneiro, conta, por meio de dramatizações, histórias que envolvem elementos supostamente sobrenaturais. Em relação ao formato *podcast* em si, Coelho, Lobão e Molina (2021) definem-no como um exemplo de transmídia, ou seja, uma mídia na qual diversas mídias serão utilizadas para a transmissão de determinado conteúdo. Este, por sua vez, pode assumir diversas formas, como entrevistas, relatos de casos criminais e programas de análise política, além de poder ser acessado pelo ouvinte a qualquer hora e lugar, por meio de plataformas *on-line* variadas, com a possibilidade de realizar-se o *download* de certos episódios em um dispositivo e ouvi-los de modo *off-line*, isto é, quando não há conexão com internet.

a série televisiva brasileira *Contos do Edgar* (2013), na qual, dentre tantas temáticas, se aborda a questão da pobreza e das péssimas condições de trabalho nas zonas periféricas do país; ou a adaptação de *A Volta do Parafuso*, de Henry James, na série norte-americana *A Maldição da Mansão Bly* (2020), em que, paralelamente à dúvida acerca da realidade dos acontecimentos, assiste-se à história de um romance homoafetivo.

Não se deve pensar que o fenômeno adaptativo esteja restrito ao âmbito das produções para a televisão. A prática da adaptação é parte primordial da constituição de outras expressões artísticas e midiáticas, dentre as quais se destaca a íntima relação estabelecida entre o Cinema e a Literatura. É válido ressaltar que, com base nas reflexões de Linda Gualda (2010), o contato entre os campos literário e cinematográfico também se deu no fato de que os filmes tomaram de empréstimo variadas características presentes no texto literário, em especial, a estrutura narrativa, o que fez com que as histórias retratadas seguissem a sequência tradicional de início, meio e final.³

Para além dessas ligações, as expressões literárias e fílmicas muitas vezes partilham conexões no tocante ao que está sendo exposto, pois parte considerável dos filmes são adaptações de escritos literários, em que romances ganham destaque especial. Esse fenômeno deu-se por distintas motivações, seja pelo prestígio da obra adaptada, das quais várias são consideradas canônicas ou alcançaram sucesso comercial, seja pela procura, por parte dos produtores do filme, de ganhos financeiros e aclamação por parte da crítica especializada.

Contudo, não é raro encontrar indivíduos que enxergam essas adaptações como meras cópias das obras originais ou julgam que os produtos gerados – os filmes, no caso – deveriam apresentar a máxima fidelidade possível ao texto de partida. As duas posturas demonstram-se igualmente errôneas, já que, em consonância com o pensamento de Gualda (2010), a produção cinematográfica dispõe de artifícios diversos daqueles pertencentes à Literatura para realizar seus propósitos, além da possibilidade de haver significativo distanciamento espacial e temporal entre os dois textos. Logo, a adaptação para o cinema possui “uma estrutura totalmente nova” (GUALDA, 2010, p. 204), devendo ser compreendida como

³ Nesse contexto, remontando ao passado, não se pode deixar de lembrar as reflexões feitas por Walter Benjamin (2013) sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Após ressaltar que a obra de arte sempre foi reproduzível, Benjamin volta sua atenção para a *reprodução técnica* da obra de arte, tomando como exemplo a xilogravura no âmbito das artes gráficas, a impressão e a litografia na área da literatura, para, por fim, referir-se à fotografia no campo da reprodução figurativa e, em seguida, ao cinema falado: “Com a fotografia, a mão foi pela primeira vez aliviada das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução figurativa, as quais recaíam a partir daí exclusivamente sobre o olho. Como o olho apreende mais rápido do que a mão desenha, o processo de reprodução figurativa foi acelerado de modo tão intenso que agora ele podia acompanhar o ritmo da fala” (BENJAMIN, 2013, p. 52-53).

interpretação do trabalho que a originou. Essa interpretação também é passível de ser compreendida como uma tradução da obra de partida, já que, de acordo com Hutcheon (2013), houve a transcodificação criativa de signos visuais e verbais (o trabalho literário) para um sistema de linguagem audiovisual (o filme).

Na medida em que o fazer adaptativo lida com histórias que continuam a permear o imaginário coletivo, uma personagem que possui forte presença no pensamento ocidental é o Diabo. Figura ímpar desde a consolidação do Cristianismo, o Diabo demonstrou-se uma entidade multifacetada, nos dizeres de Brandão e Magalhães (2012), formada através da junção de diferentes preceitos filosóficos, históricos, religiosos e sociais, assumindo, a depender do contexto, funções variadas.

Por diversos momentos, o Diabo serviu como justificativa para que certas ações fossem postas em práticas, como a Inquisição pela Igreja Católica entre os séculos XII e XVIII, uma perseguição àqueles que supostamente se aliaram às forças malignas. Centenas de anos depois, no final do século XX, o caráter ameaçador da figura diabólica foi novamente ressaltado, com a carnificina realizada pelo clã de Charles Manson e os assassinatos em série por David Berkowitz e Richard Ramirez, nos Estados Unidos, todos sob alegada inspiração demoníaca; e as mortes e desaparecimentos de crianças nos estados brasileiros do Paraná (o Caso Evandro, também conhecido como “As bruxas de Guaratuba”⁴) e do Pará (os meninos emasculados de Altamira⁵), ao longo da década de 1990, nos quais autoridades investigativas

⁴ No dia 6 de abril de 1992, desapareceu o menino Evandro Ramos Caetano, habitante da cidade paranaense de Guaratuba e à época com 6 anos de idade. Alguns dias depois, o corpo da criança foi encontrado sob condições tão extremas que se pensou que Evandro teria sido vítima de algum ritual de caráter demoníaco. No decorrer das investigações, a mulher e a filha do então prefeito do município foram presas e acusadas, com outras pessoas, de integrarem uma seita satânica, a qual teria planejado e executado a morte do menino, assim como teria sido responsável pelo desaparecimento de outras crianças no Paraná naquele período. Logo após o encarceramento, os acusados confessaram os supostos crimes. Entretanto, os próprios passaram a negar seu envolvimento no crime tempos depois, alegando que as confissões foram obtidas por meio de práticas de tortura por parte das autoridades policiais. Décadas mais tarde, através do trabalho de investigação do professor e jornalista Ivan Mizanzuk, com seu *podcast O Caso Evandro* (que em seguida foi transformado em livro e série documental), áudios referentes aos interrogatórios dos acusados no momento após suas prisões virem à tona, comprovando que, de fato, eles foram torturados para fornecerem as respostas que os policiais desejavam, visando uma solução rápida do caso. Em 2022, o Governo do Paraná enviou uma carta a uma das acusadas, Beatriz Abagge, na qual reconhecia o uso de violência pelos agentes de segurança e formalizava pedido de desculpas pelos atos criminosos praticados. No dia 09 de novembro de 2023, desembargadores do Tribunal de Justiça do Paraná absolveram todos aqueles que tinham sido condenados. Fonte: MIZANZUK, Ivan. **O caso Evandro: sete acusados, duas polícias, o corpo e uma trama diabólica**. Rio de Janeiro: HaperCollins, 2021.

⁵ Entre 1989 e 1993, vários garotos com idade entre 8 e 14 anos foram sequestrados, mutilados e assassinados na cidade de Altamira, no Pará. Dada as circunstâncias violentas dos crimes, a polícia suspeitava da ação de uma seita satânica que promovia tais atos de violência contra as crianças, chegando a prender diversas pessoas acusadas de participação nos atos, dentre as quais estavam dois médicos, condenados em júri popular pelos crimes – ambos sempre negaram envolvimento. Em 2014, o assassino em série Francisco das Chagas Rodrigues Brito confessou ter matado as crianças de Altamira, algo que ele viria a negar adiante, alimentando certa desconfiança

suspeitaram da promoção de atividades de sacrifício humano por seitas satânicas. Em outras ocasiões, todavia, o que se notou foi uma genuína admiração pelo ser diabólico, vide a poesia de Charles Baudelaire, na qual se observa, como destaca Claudécir Rocha (2014), uma obsessão pelo mito satânico. O interesse de Baudelaire por esse tema é fruto de sua compreensão de que a natureza humana é maléfica, ou seja, as pessoas estavam destinadas a praticar o Mal. Rocha (2014) pontua que, para entender o conceito do Mal, o poeta francês volta-se para certos mitos hebraicos, dentre eles, Satã e o Pecado Original, de modo a relacionar o caráter rebelde e contestador da entidade ao ser humano.

Ainda de acordo com as reflexões de Rocha (2014), Baudelaire utiliza o satanismo como meio para expressar uma poética existencialista do tédio, o que fica evidente ao analisar os poemas de sua obra máxima, *As Flores do Mal*. Logo no texto de abertura do livro, intitulado *Ao leitor*, o eu lírico expressa o determinismo herético da humanidade:

Na almofada do mal é Satã Trismegisto
 Quem docemente nosso espírito consola
 E o metal puro da vontade então se evola
 Por obra deste sábio que age sem ser visto.
 É o Diabo que nos move e até nos manuseia!
 Em tudo o que repugna uma joia encontramos;
 Dia após dia, para o Inferno caminhamos,
 Sem medo algum, dentro da treva que nauseia⁶
 (BAUDELAIRE, 2012, trad.: Ivan Junqueira, posição 1731).

O caráter diverso do Diabo pode igualmente ser verificado nas suas representações nos ambientes literário e cinematográfico: em *A Divina Comédia*, Dante Alighieri mostra-nos um Satanás bestial, com asas, chifres e três cabeças, habitando um antro de punições e castigos que seria o Inferno; já no filme *As Bodas de Satã* (*The Devil Rides Out*, 1968), Terrence Fisher representa o demônio animalesco e monstruoso, sedento para capturar a alma de suas vítimas; John Milton, em seu épico *Paraíso Perdido*, traz à tona Lúcifer, o anjo decaído, marcado pela tristeza devido à sua expulsão da Corte Celestial, mas que, repleto de ira e inveja, levará o ser

quanto ao desfecho das investigações. Fonte: Site Projeto Humanos – Altamira. Disponível em: <https://www.projetohumanos.com.br/temporada/altamira/>. Acesso em: 22 out. 2022.

⁶ Em original, no francês:

“Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste
 Qui berce longuement notre esprit enchanté,
 Et le riche métal de notre volonté
 Est tout vaporisé par ce savant chimiste.

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!
 Aux objets répugnants nous trouvons des appas;
 Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
 Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent” (BAUDELAIRE, 2012, posição 1689-1698).

humano à perda do Éden; Roman Polanski dará vazão, em *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968), à histeria demoníaca do final dos anos 1960, ao retratar a seita satânica que, ao violentar Rosemary, trará ao mundo o filho de Satanás; Machado de Assis, em *A Igreja do Diabo*, fará do demônio um objeto de piada e escárnio, apresentando-o como uma figura patética; José Mojica Marins, o Zé do Caixão, abraça o esoterismo por meio da expressão de pura maldade do protagonista de *À Meia Noite Levarei sua Alma* (1964), o marco inicial do gênero Terror no Cinema brasileiro; em *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa destaca a onipresença do espírito diabólico e sua necessidade para a sobrevivência humana, em face à dureza da vida; por fim, a produção *Endiabrado* (*Bedazzled*, 2000), dirigida por Harold Ramis, devolve a comicidade a Lúcifer, mostrando os percalços que alguém pode ter ao vender sua alma para conquistar o interesse amoroso.

Esse aspecto multifacetado pode ser similarmente observado em diversos textos pertencentes à literatura popular em verso, conhecida como literatura de cordel. José de Ribamar Lopes (1982) destaca os vários escritos em que a figura diabólica é retratada de modo cômico, que, ao final, acaba sendo ludibriado pelo homem. As obras que seguem por esse caminho fazem parte do chamado Ciclo do Demônio Logrado, como *O Velho que enganou o Diabo*, de José Antônio Torres (s.d.).

Figura 1 – Capa do folheto *O Velho que enganou o Diabo*, de José Antônio Borges.



Fonte: Site Bibliotecas UFRN⁷.

⁷ Disponível em: <https://app.bczm.ufrn.br/home/#/item/43523>. Acesso em: 13 nov. 2023.

A título de ilustração, Estela de Oliveira (2013) descreve como tal folheto narra a história de um acordo feito entre o Diabo, que aparece na forma de um negro, e um velho agricultor, para quem o tihoso oferece ajuda no trabalho realizado em troca de sua alma, que seria dada, caso o Diabo fizesse aquilo que o velho mandasse, como, por exemplo, construir um açude. Findadas todas as tarefas e chegado o momento de levar a sua parte do trato, o velho, contudo, fez um último pedido: que todo o capim de suas terras fosse roçado. Durante o trabalho, o Diabo depara-se com uma cruz fincada no meio da terra, o que o afugenta, fazendo com que volte ao Inferno sem a alma do agricultor. Assim se encerra o folheto: “O velho foi viver rico / Em sua propriedade / Satanaz trabalhou tanto / Porém foi tudo debalde / Fui eu quem ganhei na festa” (TORRES, s.d., p. 9).

Para além do Diabo enganado pelo homem, Lopes (1982) também destaca os *Folhetos de Maldade Castigada*, em que se conta histórias nas quais a entidade diabólica representa o inimigo maléfico a ser combatido e punido. Já nos *Folhetos de Corrupção*, o Diabo apresenta-se sob dois modos: ou ele aparece para corromper as pessoas, ou ele assume um caráter mais pedagógico, a fim de levar punição aos corruptos. Por fim, outro importante grupo de folhetos a respeito do Diabo é o de *Pelejas*, em que dois cantadores – no caso, um deles o Diabo – enfrentam-se para averiguar qual deles possui mais conhecimento ou habilidade na criação de versos e rimas (OLIVEIRA, 2013).

É o que acontece em *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, de Leandro Gomes de Barros (1966). Aqui, Riachão é desafiado para um duelo no violão pelo Diabo, que, mais uma vez, aparece como negro, o qual se apresenta da seguinte forma: “Eu sou livre como o vento / e minha linhagem é nobre / sou um dos mais ilustrados / que o sol do mundo cobre / nasci dentro da grandeza / não sai de raça pobre” (BARROS, 1966, p. 3).

Pontua-se que este ser não diz, logo de cara, ser o Diabo. Ao longo da peleja, Riachão questiona-o justamente para saber sua identidade, sua personalidade, ao que a figura diabólica responde: “Sou professor em matéria / que sábio não as conhece / e lei que dito no mundo / o próprio rei obedece (...)” (BARROS, 1966, p. 5). Após indagar sobre a identidade daquele indivíduo de diversas formas, Riachão finalmente percebe tratar-se do Diabo, em especial após este demonstrar conhecimentos específicos relacionados à família do sertanejo. Para livrar-se do dito Inimigo, Riachão invoca Jesus e a Virgem Maria, o que faz com que o Diabo desaparece no ar.

Um aspecto importante em relação à representação diabólica no cordel é a sua comicidade, mesmo em obras que o retratam como um adversário. O Diabo nunca é alguém que de fato cause pavor, mas sim um ser patético, motivo de escárnio, já que, ao final, sempre é ludibriado pelo ser humano.

A figura diabólica também está presente em diversas lendas dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Como destacam os professores Ebal Bolacio e Magali Moura (2014), nesses textos, o Diabo assume diferentes papéis e atua de maneira variada. Em muitos deles, a ação diabólica é tida como determinante em formações geológicas, como em *O Travesseiro do Diabo*, segundo o qual um rochedo é conhecido justamente como “Travesseiro do Diabo”, pois o ser maligno teria dormido em cima dele e deixado marcas de suas orelhas (2014). Em outros, a entidade diabólica é associada à construção de objetos e estabelecimentos, o que pode ser visto em *A Grade do Diabo*, em que um ferreiro, após não conseguir finalizar a produção de uma grade, pede intervenção diabólica para terminar a peça.

Em alguns desses escritos, observa-se a ligação entre a sexualidade e o demoníaco, o que desemboca na demonização do ser feminino, como em *Tannhäuser* (BOLACIO; MOURA, 2014), lenda na qual o cavaleiro que dá nome à história é seduzido pelas moças da Senhora de Vênus e, arrependido, clama por misericórdia divina, sem obter sucesso. Nas lendas dos Irmãos Grimm, também se faz menção às bruxas e ao seu famigerado ritual de adoração ao Diabo, o Sabbath, o que pode ser lido em *Fazendo Chuva e Granizo* (BOLACIO; MOURA, 2014), no qual esse ritual está relacionado à ocorrência de chuvas de granizo em uma região.

Além das atuações já listadas, o Diabo e seres maléficos, como fantasmas, aparecem em histórias acerca de eventos fantásticos, como em *A Donzela do Prado*, no qual um garoto que cuidava das ovelhas de seu pai é atormentado pela aparição de um fantasma que procurava tomar a criança para, assim, poder salvar-se. Ressalte-se que, de maneira geral, nesses contos, Jakob e Wilhelm Grimm não procuram descrever traços físicos do Diabo, e as características da personalidade diabólica podem ser verificadas a partir das suas ações.

É a esse ser multifacetado que a presente pesquisa se dedica. Esta dissertação buscará compreender como se deu o processo de adaptação da representação da entidade diabólica contida no romance *O Exorcista* (1971), de William Peter Blatty, para o cinema, no longa-metragem também intitulado *O Exorcista* (1973), dirigido por William Friedkin. De modo específico, pretende-se, em primeiro plano, elencar e comparar as características da figura diabólica presentes no romance e no filme e, em seguida, analisar os pontos de convergência

entre como o Diabo é retratado nos referidos *corpora* e em outras representações diabólicas realizadas em diversos âmbitos artísticos.

Em terceira instância, espera-se estabelecer semelhanças e distinções entre a representação do demônio em *O Exorcista* (romance e película) e as formas pelas quais tal figura é compreendida na cultura brasileira. De modo a alcançar tal fito, dar-se-á preferência às comparações com as representações de Exu, entidade da Umbanda e orixá⁸ do Candomblé, com quatro seres típicos do folclore brasileiro, Saci, Cuca, Caipora e Curupira. A escolha de tais seres justifica-se no fato de eles terem sido associados ao Demônio ou vistos como maléficos. Busca-se observar se as noções que a população brasileira possui acerca do Diabo e de outros seres considerados diabólicos afetaram a forma pela qual as plateias do país reagiram à adaptação fílmica.

Por fim, como quarto e último objetivo específico, analisar-se-á a repercussão gerada pelo escrito e pela película em quatro jornais impressos de grande circulação no Brasil, os quais são *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de São Paulo*. Para tanto, serão analisados os acervos desses jornais disponibilizados *on-line*, em busca de textos que abordem o livro ou o filme, assim como temáticas pertinentes às histórias, em especial o Diabo, demônios, possessões e exorcismos. Nesse sentido, será alvo de análise o que foi publicado em tais veículos em um período de dez anos, que vai de 1º de maio de 1973 (mês de publicação da tradução em português do livro no país) até 1º de maio de 1983.

A noção de Linda Hutcheon (2013) referente à compreensão da adaptação como um palimpsesto, isto é, observar a adaptação enquanto um texto autônomo, mas sem perder de vista a obra adaptada, revela-se capaz de produzir diversas pontes de diálogos com a Literatura Comparada. Com tal proposta, Hutcheon (2013) permite-nos analisar o fenômeno da tradução fílmica a partir do seu caráter dialético, intermediático, multicultural e interdisciplinar, estabelecendo pontes entre estéticas e recursos narrativos distintos.

As justificativas para a realização desta pesquisa residem no fato de que o fenômeno da tradução fílmica impõe, ao estudioso, algumas questões que, em comparação com a tradução

⁸ “Quanto às divindades do panteão afro-brasileiro, elas podem ser chamadas de *orixás*, *voduns* ou *inquices*. *Orixá*, termo ioruba formado de *ori* (cabeça) e *sa* (guardião), tem o sentido de *guardião da cabeça*, uma espécie de anjo da guarda. O termo *vodum* é termo de origem jeje que correspondente ao termo nagô *orixá*. Nos candomblés angola-congo, o termo *inquire* é utilizado com o mesmo sentido de *orixá* ou *vodum*. Não se pode negar que o termo *orixá* vem sendo utilizado cada vez mais como termo genérico para designar divindades do panteão afro-brasileiro, a menos que se trate de candomblés das *nações* jeje ou angola que queiram preservar suas tradições originais, optando, assim, pelo respectivo termo mais apropriado” (ROMÃO, 2018, p. 362).

interlinguística, aparecem de modo diferente, sobre as quais essa pesquisa possibilita discussões. A título de exemplificação, pode-se indagar quem é responsável pela tradução, isto é, quem pode receber a alcunha de tradutor. E quanto à tradução de uma única personagem (o foco deste trabalho), quais os profissionais envolvidos na produção que podem ser chamados de tradutores.

Uma situação igualmente curiosa proporciona ainda mais relevância a essa pesquisa: William Peter Blatty participou ativamente da produção do filme, atuando como roteirista e produtor, mantendo constantes diálogos com William Friedkin acerca do rumo tomado pela película no tocante ao enredo, especialmente. Dito de outro modo, Blatty atuou como uma espécie de “autotradutor”⁹, e analisar como ele traduziu sua própria obra (o que foi mantido e o que ficou de fora) é uma das possibilidades levantadas por esta empreitada. Ademais, ao estudar, em conjunto, um romance e um longa-metragem, será possível compreender como cada uma dessas manifestações artísticas concretiza seus objetivos, em face dos recursos e das estratégias dispostas pelos seus respectivos sistemas midiáticos.

A realização deste trabalho igualmente se justifica na oportunidade proporcionada para que se analise de que maneiras o Diabo foi retratado em duas obras contemporâneas, haja vista que “(...) ele é uma figura insuperável como mito religioso, como convicção religiosa mais conservadora, como parte do imaginário ocidental e constitutivo da arte no ocidente e no oriente” (BRANDÃO; MAGALHÃES, 2012, p. 278). Dessa forma, poder-se-á estabelecer um caminho de transformações pelas quais esse ser passou ao longo dos séculos, além de traçar um paralelo entre as representações demoníacas feitas pelo campo literário e aquelas realizadas no âmbito cinematográfico.

As comparações não ficam restritas aos meios artísticos, na medida em que se terá chance de entender como o público brasileiro reagiu às artimanhas demoníacas apresentadas em *O Exorcista*, o que está intimamente relacionado à visão que a sociedade e a cultura do país possuem no tocante ao Diabo, e se essa seria diversa daquela observada nas comunidades estadunidenses. Outrossim, tem-se a oportunidade de propor um diálogo entre diferentes denominações religiosas no que tange às suas perspectivas quanto à existência do Mal no cotidiano e às razões para que este aconteça.

⁹ Acerca da autotradução, Maria Alice Antunes (2019) destaca que o fenômeno teve início com o historiador Flavius Josephus, o qual, no século I, traduziu um texto de autoria própria do aramaico para o grego. A autora ressalta que a atividade continuou a ser exercida de modo constante no decorrer dos anos, apesar de alguns estudiosos compreenderem este tipo de tradução como rara, uma exceção.

Nos dizeres de King (2004), o trabalho pertencente ao campo do horror, chamado de “dança macabra”, interessa-se pelo estado mais primitivo e menos civilizado da consciência de espectador/leitor, algo que o referido autor nomeia como “pontos de pressão fóbica”, os quais se expressam por meio de temores psicológicos, políticos e econômicos que “dão às obras de horror um interessante sentimento alegórico” (KING, 2004, p.19). Assim, as fantasias do gênero citado podem tornar-se “um divã de analista de âmbito nacional” (KING, 2004, p. 24).

A relevância desta dissertação de Mestrado também pode ser encontrada na hipótese de que, em consonância com o pensamento de Riley (2017), tanto o livro *O Exorcista* (1971), quanto sua adaptação cinematográfica de 1973 são passíveis de interpretações que não se fixam na superficialidade, ou seja, indo além de uma mera história da suposta possessão demoníaca de uma adolescente americana. Supõe-se que os dois textos em questão apresentam um enredo repleto de ambiguidades e sugestões, centradas na figura de Regan possuída, dispondo de um subtexto que expressa, de acordo com Cull (2000), significativas alterações na constituição do seio familiar tradicional, assim como o posicionamento político e cultural mais incisivo da juventude norte-americana (e as óbvias reações a esses eventos).

Com o estudo do *corpus* selecionado, tem-se a oportunidade de entender, a partir das afirmações de Candido (2006), as maneiras pelas quais as duas expressões artísticas destacadas transformam determinadas modificações na estrutura social (alteração na configuração familiar tradicional, questões a respeito de religião, sexualidade e feminilidade) em elementos internos de suas histórias. Estas mudanças, por sua vez, não se limitaram à sociedade norte-americana na transição entre os anos 1960 e 1970, ecoando por boa parte do mundo ocidental e sendo base para movimentos e discussões sobre aspectos comportamentais, éticos e culturais estabelecidos na contemporaneidade.

Ainda sobre o *corpus* estudado, tendo em mente o objetivo de compreender o nível de comoção e interesse gerado pela obra adaptada e pela adaptação no público brasileiro, utilizar-se-á a tradução para a língua portuguesa da edição comemorativa dos 40 anos da estreia do romance, assim como as versões no idioma original (inglês), dublada e legendada na variação brasileira do português da edição de 1973 do longa-metragem. Eventualmente, recorrer-se-á à versão referente ao relançamento do filme em 2000, haja vista essa edição possuir acréscimos importantes ao trabalho que chegou nos cinemas na década de 1970.

Ressalte-se que, no decorrer desta pesquisa, será dada preferência à utilização do termo “adaptação filmica” para referir-se ao filme *O Exorcista*. Todavia, em alguns momentos,

a expressão “tradução fílmica” também será empregada, tendo em vista as reflexões de Hutcheon (2013), já destacadas, a respeito da compreensão do fenômeno adaptativo como um exemplo de tradução.

Outro esclarecimento necessário diz respeito aos termos que serão empregados para referir-se ao ser diabólico ao longo do trabalho em questão. No imaginário popular, são inúmeras as formas usadas para mencionar e fazer alusão à entidade diabólica, em especial Diabo, demônio, Lúcifer, Satã e Satanás, ocorrendo, inclusive, certa indistinção entre esses nomes. No entanto, em nível etimológico e até mesmo teológico (como será detalhado mais a frente), diversas discussões já foram feitas no sentido de determinar que tais palavras, mesmo que empregadas como sinônimas, não são, em tese, equivalentes, pelo menos não em seus sentidos e contextos iniciais.

Ainda no tocante à nomenclatura diabólica, Cascudo (2012) destaca a variedade de formas presentes no português brasileiro utilizadas para fazer referência ao Diabo, boa parte delas encontrada na região interior do país. Assim, temos: “(...) excomungado, drale, bode sujo, inimigo, mofino, maldito, não-sei-que-diga, tição, diacho, encapetado, dianho” (CASCUDO, 2012, p. 264). A estes, juntam-se outros nomes:

(...) esmulambado, mulambudo, cambito, cão, dedo, moleque, fute, pé-de-peia, pé-preto, pé-de-pato, futrico, figura, bode, capa verde, gato preto, malino, sapucaio, Pêro Botelho, bicho, rapaz, tinroso, capeta, capioto, coxa, coisa, sujo, maior, ele, maldito, demo, cafute e droga (CASCUDO, 2012, p. 264).

A presença maciça do Diabo no léxico português também é notável em determinadas construções expressas no linguajar cotidiano dos brasileiros. Tem-se, por exemplo, a frase interrogativa “Que diabo é isso?”, dita geralmente quando se encontra algo incompreensível ou visto pela primeira vez, assim como a ofensa “Que o diabo te carregue!”, usada para atacar verbalmente outra pessoa, e o termo “diacho”, sinônimo de diabo, que também é visto em expressões idiomáticas.

Dessa forma, julgou-se importante restringir as referências à entidade diabólica aqui acionadas em duas: Diabo, quando se estiver tratando acerca da figura tida como representação máxima do maligno no mundo, especialmente nos momentos em que se estiver traçando o histórico de seus retratos; e demônio, nas situações em que nos referirmos, de maneira específica, à entidade que atormenta Regan, haja vista que romance e filme fazem uso dessa forma. Outras formas de referência serão utilizadas apenas se alguma obra ou evento que esteja

sendo discutido assim o fazer, como acontece nos escritos bíblicos, por exemplo, em que é empregado o nome Satanás.

Em termos metodológicos, a presente pesquisa caracteriza-se como bibliográfica, com um cunho analítico e inserida dentro dos estudos de Literatura Comparada, com constantes diálogos com o campo dos Estudos da Tradução. Empregar-se-á aqui uma abordagem qualitativa, já que se pretende analisar como se deu a tradução de *O Exorcista* (1971), romance de William Peter Blatty, a obra cinematográfica também nomeada *O Exorcista* (1973), de William Friedkin, atentando-se para as estratégias narrativas utilizadas por ambos os trabalhos. Em face de o projeto também se propor a detalhar tais estratégias, com base nos pressupostos teóricos escolhidos, tem-se aqui uma pesquisa que se configura como descritiva.

Feitas as análises, aponta-se que, apesar de possuírem inúmeros pontos de aproximação, a caracterização do demônio no livro e no filme possuem diferenças importantes. Nesse sentido, alinha-se às reflexões de Bowles (1974) quando este afirma que, enquanto no escrito de Blatty, o Diabo é usado como pretexto para se debater temáticas de caráter moral, filosófico e religioso, como o desamparo sentimental vivido pelo ser humano, a benevolência de Deus e a possibilidade de se amar o próximo, no texto cinematográfico de Friedkin, o Diabo ocupa posição central em uma narrativa que aborda a degradação física do indivíduo. Utilizando-se das ideias de Linda Hutcheon (2013) acerca do fenômeno da adaptação, é possível afirmar que o filme “indigenizou” o texto de Blatty, dando ênfase à questão corporal da entidade diabólica. Dessa forma, concorda-se com o pensamento de Bowles (1974) de que, no processo de tradução da obra literária para as telas de cinema, houve uma mudança de tom na história.

Acerca das ações e das falas da entidade demoníaca, pode-se afirmar a convergência desses aspectos com as características atribuídas ao Diabo em diversos momentos na Bíblia, como o caráter tentador e blasfemo. Pontua-se o fato de que, por conta da bestialidade e da monstruosidade presentes, a representação diabólica do romance e do filme aproxima-se das formas pelas quais essa figura foi retratada no final da Idade Média e início da Idade Moderna. Percebe-se o intuito moralista das histórias, especialmente o livro, na medida em que se utilizam de representações grotescas do Diabo para alertar os leitores/espectadores a respeito da existência e efetiva ação do Mal no mundo contemporâneo, paralela ao amor e ao acolhimento de Deus. Assim, afirma-se que *O Exorcista* se encaixa no que Nogueira (2002) definiu como “pedagogia do medo”, no que tange à exploração da figura diabólica com propósitos teológicos.

Sobre os aspectos físicos do demônio, apesar dos traços bestiais e monstruosos, o Diabo de Blatty e Friedkin distancia-se de uma imagem tradicional dessa figura, ao ser essencialmente um ser humano, não apresentando elementos considerados típicos desse ser, como chifres, asas ou cascos nos pés. Vale ressaltar que a descrição do rosto, da voz e dos olhos de Regan no romance é relativamente vaga, feita através de termos abstratos, o que ampliou os horizontes para a produção da adaptação fílmica, obrigando os adaptadores a recorrerem a outros modelos artísticos.

Por fim, a análise nos textos publicados nos jornais sobre *O Exorcista* (livro e filme) e temas relacionados às duas obras mostrou-nos que havia um forte interesse, por parte do público brasileiro no início dos anos 1970, na discussão de questões sobre a existência ou não do Diabo e de demônios, e se, e de que maneira, eles interferem na vida cotidiana. Mesmo com o sucesso comercial das duas obras, foi perceptível que os textos não geraram comoção semelhante ao que ocorreu nos Estados Unidos, comoção essa que será observada através de ensaios e outros textos críticos publicados nos Estados Unidos que se voltaram a essa questão, como o de Stephen King (2004). Possivelmente, tal diferença entre as reações aconteceu porque os brasileiros possuem uma relação ambígua com o Diabo, não sendo marcada exclusivamente pelo temor, mas até com certo nível de camaradagem, como se a figura diabólica fosse alguém que participasse do círculo íntimo de muitos indivíduos.

1.1 *O Exorcista*: a empreitada controversa de Blatty

A primeira versão de *O Exorcista*, quinto romance do escritor estadunidense William Peter Blatty (1928-2017), foi publicada em 1971 e teve seu enredo baseado em um exorcismo de um adolescente em Cottage City, cidade do estado norte-americano de Maryland, em 1949. Na obra ficcional, acompanha-se a história de Chris MacNeil, atriz e mãe divorciada que passa a vivenciar desespero e pavor quando Regan, sua filha de 11 anos, começa a demonstrar atitudes incomuns, como o uso excessivo de expressões de baixo calão e comportamentos blasfemos e sexualmente explícitos, além de acontecimentos perturbadores ocorrerem em redor, tais como barulhos estranhos na casa e a morte do amigo e colega de profissão de Chris, Burke Dennings.

Após recorrer a todo tipo de auxílio médico e nenhum surtir efeito significativo, Chris acaba por achar que o problema de Regan não é clínico e que diz respeito ao campo

espiritual, acreditando que todos os inexplicáveis e horripilantes fenômenos se devem a uma possessão de sua filha por um espírito demoníaco. Como última cartada, Chris busca a ajuda de Damien Karras, padre que, ao lidar com o luto gerado pela morte da mãe, enfrenta dilemas relacionados à sua fé, mas que se torna uma esperança para a salvação de Regan e sua família. Em meio a esse cenário, o detetive Kinderman cruza o caminho de todos ao investigar as circunstâncias de falecimento do já citado Burke, lidando, assim, com uma história marcada muito mais pela ausência de lógica, racionalidade e sobriedade.

Karras passa a estudar a natureza dos fenômenos que acontecem a Regan e, ao crer que a garota esteja efetivamente enfrentando um estado de possessão maligna, decide, após permissão das autoridades do Vaticano, empreender um ritual de exorcismo na menina, com o auxílio do padre Merrin. Depois de horas de um processo desgastante, os dois padres vêm a falecer durante o ritual, porém Regan volta ao seu estado normal e pode, junto de sua mãe, retomar sua vida. Por fim, em dúvida ante as evidências encontradas sobre o caso de Dennings, o detetive Kinderman opta por encerrar as investigações.

Tendo em vista os objetivos desta pesquisa, analisar-se-á a tradução para o português da edição comemorativa de 40 anos da publicação do romance, a qual contém pequenos acréscimos ao texto que chegou às livrarias nos anos 1970. Essa escolha é justificada pelo fato de ser essa edição que é mais facilmente encontrada no mercado.

Logo após sua publicação, *O Exorcista* suscitou diversas interpretações. Para alguns, uma obra reacionária que, ao demonizar o corpo feminino e infantil, anunciava um retorno da sociedade norte-americana aos valores conservadores. Já outros estudiosos, como Riley (2017), apontam para o caráter ambíguo do escrito. Nesse sentido, o autor em questão destaca os “prazeres proibidos” dessa leitura, já que, no romance, principalmente por meio das ações e das palavras chocantes de Regan enquanto aparentemente possuída, percebe-se a presença de inúmeros potenciais subtextos, responsáveis pela grande receptividade do escrito, pois Blatty conseguiu tocar em pontos sensíveis da cultura estadunidense, como a representação da juventude e sua associação com o maléfico, além de importantes mudanças na estrutura familiar americana tradicional. Outrossim, pode-se inclusive levantar dúvidas acerca da veracidade da possessão de Regan, na medida em que há abertura para pensar que tudo é apenas reflexo de alguma desordem mental, possivelmente causada pelo impacto que as modificações em sua família (o divórcio de seus pais e a ausência frequente da figura paterna) têm sobre a garota.

Curiosamente, Blatty sempre discordou de tais análises, associando seu romance unicamente ao conflito entre o Bem e o Mal. Em certas oportunidades, chegou a afirmar que seu escrito possuía “caráter apostólico”, cuja missão era fazer com que as pessoas retornassem à Igreja, já que tinham virado as costas aos ensinamentos de Deus (CULL, 2000). Assim, em comemoração aos 40 anos da primeira edição, em 2011 o autor lançou uma nova versão, que constitui o *corpus* dessa pesquisa, contendo novas cenas que haviam sido descartadas do material originalmente lançado, o que, em sua visão, erradicaria interpretações ditas “equivocadas”.

1.2 O Exorcista: o horror *mainstream* de Friedkin

A adaptação cinematográfica do romance de Blatty foi a sexta experiência da extensa filmografia do igualmente estadunidense William Friedkin e chegou às salas de cinema em 1973, tendo imediatamente alcançado enorme sucesso nas bilheteiras (arrecadação de mais de 441 milhões de dólares, com um orçamento estimado em cerca de US\$ 12 milhões) e causando grande impacto no imaginário de boa parte da sociedade americana. Paul Wells (2000) atribui ao longa a inserção do gênero horror no cenário *mainstream*, com um público formado por diferentes indivíduos com variados interesses. O filme não se restringiu apenas ao sucesso financeiro e *frisson* cultural, haja vista ter sido indicado a prestigiadas premiações cinematográficas, dentre elas o Oscar, em que, na cerimônia de 1974, foi indicado a 10 estatuetas – incluindo Melhor Filme, feito inédito para um trabalho de terror, até então – e ganhado duas delas (Roteiro Adaptado e Mixagem de Som).

Em termos de enredo, filme e livro seguem praticamente o mesmo rumo, já detalhado anteriormente, o que faz com que boa parte das interpretações aplicadas ao romance também sejam válidas para o longa-metragem. Friedkin conseguiu imprimir não apenas o conflito religioso entre Bem e Mal, mas igualmente o ambiente ambíguo e sugestivo quanto às circunstâncias dos eventos narrados. Sobre isso, acionam-se novamente as palavras de Stephen King (2004, p. 113), para quem a película apresenta como subtexto as “explosivas mudanças sociais, um enfoque exaustivamente refinado por toda aquela expressão de juventude que aconteceu no final da década de 1960 e início da década de 1970”.

Dois aspectos sobre esta adaptação merecem destaque: em primeiro lugar, ela foi lançada num período relativamente próximo à publicação da obra de partida, além de

compartilharem contextos sociais e culturais muito similares; em segundo, o autor do romance, William P. Blatty, atuou como roteirista e produtor da obra, trabalhando em conjunto com William Friedkin no tocante à construção da narrativa. Esses fatores podem ser as principais razões para filme e livro caminharem em direção parecida quanto ao enredo. Destacam-se ainda as inovações feitas pelo filme no que se refere aos efeitos especiais e sonoros, assim como o trabalho de maquiagem, considerados inovadores e paradigmáticos para o cinema até então.

Ademais, no ano de 2000, *O Exorcista* ganhou um relançamento nos cinemas, com o subtítulo “A versão que você nunca viu”, a qual apresentava certas cenas excluídas da versão de 1973, em convergência com a visão de Blatty sobre tentar coibir leituras “equivocadas” sobre a história. No que se refere à análise que aqui será empreendida, ter-se-á como referência a versão inicial do filme, que foi lançada nos cinemas na década de 1970, disponível no serviço de *streaming* HBO Max¹⁰. Em face dos objetivos dessa pesquisa, recorrer-se-á, principalmente, às versões dublada e legendada, assim como, quando houver necessidade, a obra no idioma original, encontrada na referida plataforma, também será trazida para a discussão.

1.3 A repercussão de *O Exorcista* no Brasil

Para se analisar a repercussão do romance *O Exorcista* e, principalmente, de sua adaptação cinematográfica no território brasileiro, observar-se-á o que foi escrito e veiculado acerca dessas duas obras em determinados meios midiáticos à época de seus lançamentos no Brasil.

No caso, estabeleceu-se a prioridade pelo trabalho com mídias impressas, mais especificamente, jornais, dada a disponibilidade de seus acervos em meio virtual, nos quais estariam presentes matérias, notícias, análises e notas feitas desde a sua fundação, até os dias atuais. Tendo isso em mente, procurou-se por veículos tradicionais, de grande reputação, repercussão e circulação no Brasil, pressupondo-se que tais grupos mantivessem os seus arquivos de materiais na Internet, a um acesso relativamente simples por parte do leitor/pesquisador.

¹⁰ À época da escrita desta dissertação, em meados de 2023, a obra de fato encontrava-se na plataforma de *streaming* em questão, sendo retirada pouco depois.

Como critério para a escolha de quais jornais teriam seus arquivos estudados, buscou-se por veículos midiáticos sediados em dois estados brasileiros, Rio de Janeiro e São Paulo. Essa restrição justifica-se na condição de esses entes federativos ainda serem grandes polos de influência econômica, política, social e cultural em relação a todo o Brasil. Ademais, muitos dos grupos de mídia de maior importância (em termos de alcance e impacto no cotidiano da sociedade brasileira) do país têm suas operações realizadas naqueles dois estados.

Dito isso, os jornais selecionados para terem seus acervos analisados para que se entendesse o grau de comoção e mobilização gerado por *O Exorcista* foram *O Globo* e *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, e *Folha de S. Paulo* e *O Estado de São Paulo (Estadão)*, de São Paulo. Três desses jornais possuem seus acervos digitalizados disponíveis em um site de domínio próprio, isto é, em uma página vinculada à própria empresa, os quais são *O Globo*, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de São Paulo*. Os arquivos do *Jornal do Brasil*, por sua vez, foram acessados por meio do site da Biblioteca Nacional.

Diante do farto material que estava ao alcance, foi preciso determinar critérios para a seleção de quais textos desses jornais seriam analisados. Tratava-se de objetos de investigação escritos que apresentassem o romance de Blatty e/ou o longa-metragem de Friedkin como tópicos centrais, ou que se referissem a essas obras, independentemente de sua extensão, desde que se constatasse sua relevância para esta empreitada. Nesse caso, notícias, reportagens, resenhas, críticas e até mesmo breves notas foram apreciadas.

Também foram alvos de análise os textos que abordassem os temas do demônio, da possessão diabólica e do exorcismo, considerados fundamentais para o livro e para o filme, e que são reflexos do aumento de interesse, por uma parcela do público no início da década de 1970, em relação a tais temáticas (CARREIRO; MIRANDA, 2015). Ademais, peças publicitárias do romance e do longa-metragem foram igualmente incluídas nesse estudo.

Ainda no tocante à escolha do material que será analisado, estabeleceu-se que esses escritos deveriam ter sido publicados em um intervalo de 10 anos, o qual se inicia em 1º de maio de 1973, época da publicação de *O Exorcista* nas livrarias brasileiras, indo até 1º de maio de 1983. Acredita-se que, com esse período, foi possível observar com riqueza de detalhes como livro e filme foram recebidos em suas respectivas estreias no mercado nacional (*O Exorcista* chegou às salas de cinema do Brasil em novembro de 1974), além de pontuar sob quais óticas as duas obras foram entendidas anos depois.

Antes de prosseguirmos, é necessário que se faça uma ressalva. Uma parcela significativa das menções a *O Exorcista*, em todos os jornais analisados, estava presente em listas de livros mais vendidos e de filmes com maior bilheteria, assim como em seções destinadas a informar o público acerca das obras cinematográficas em cartaz nos cinemas e os seus respectivos horários de exibição. Tais menções não foram levadas em consideração para esse estudo, visto que em nada acrescentavam às discussões.

Essa mesma justificativa foi utilizada para desconsiderar outras citações a *O Exorcista*. A título de exemplificação, em matéria da seção “Matutina”, datada de 13 de fevereiro de 1976, o jornal *O Globo* noticiava a morte do ator norte-americano Lee J. Cobb (1911-1976), responsável por interpretar o tenente Kindermann na película de Friedkin, e cita que Cobb possui *O Exorcista* em sua filmografia. Contudo, pela razão anteriormente destacada, essa menção e outras do tipo foram descartadas do conjunto de escritos referentes à repercussão do romance e do longa-metragem aqui estudados.

2 O DIABO E SUAS MÚLTIPLAS FACETAS

O panorama histórico da representação do Diabo no contexto ocidental feito por Marcos Renato Holtz de Almeida (2010) será de vital pertinência para os nossos propósitos. Quando se analisam culturas e sistemas de pensamento anteriores ao Cristianismo, com ênfase na mitologia greco-romana, verifica-se que, de acordo com Ana Marcia Siqueira (2011), não há entidade que atue como personificação das forças do Bem ou do Mal, já que os deuses poderiam pender tanto para um lado, como para o outro, a depender de suas intenções. Assim, não existe, na concepção da civilização grega clássica, alguém que fosse similar ao Diabo cristão. Todavia, a mitologia grega é repleta de entidades e seres monstruosos que representam, para essa forma de pensar, as facetas do Horror.

Para ajudar-nos a ter uma ideia mais clara a respeito de tais figuras, tomemos como base os eventos contidos na *Teogonia*, de Hesíodo (2013). A análise a seguir do que é narrado nessa obra será um pouco extensa, pois entendemos ser muito importante compreender as múltiplas faces do Horror que aparecem nessa escrita mais primordial. Dentre os filhos nascidos da união entre a Terra (Gaia) e o Céu (Urano), estão os Ciclopes, de nomes Trovão, Relâmpago e Arges, cada um com apenas um olho na frente, vigorosos e violentos. Terra e Céu

igualmente geraram os hecatônquiros, seres enormes que possuíam cem braços e cinquenta cabeças, futuros protetores das portas do Tártaro.

Além deles, há Cronos, quem, por detestar o pai, arranca-lhe o pênis. Do sangue que salpicou na Terra do órgão mutilado, foram gerados os Gigantes e as Erínias. Os primeiros eram detentores de grande força e agressividade, o que levou a uma guerra com os deuses, tendo estes sido vitoriosos. Thomas Bulfinch (2006) salienta que, enquanto o conflito transcorria, os gigantes demonstraram-se ferrenhos adversários, vide certos aspectos físicos: “Alguns deles, como Briareu, tinham cem braços; outros, como Tífon, soltavam fogo pela boca e pelas narinas” (BULFINCH, 2006, posição 2195).

Já as Erínias, também conhecidas como Eumênides, eram três: Alecto, Tisífone e Megera. Elas eram responsáveis por punir, “(...) com tormentos secretos, os crimes daqueles que escapavam ou zombavam da justiça pública (BULFINCH, 2006, posição 243), além de possuírem serpentes cobrindo as cabeças, como retratado por William-Adolphe Bouguereau (1825-1905):

Figura 2 – *As Erínias perseguem Orestes* (1862), por William-Adolphe Bouguereau.



Fonte: Portal Grécia Antiga¹¹.

Dando continuidade às monstruosidades da *Teogonia*, Hesíodo descreve os filhos da Noite (Nix), como Lote, Morte, Escárnio, Nêmesis e Éris. Esta, por sua vez, pariu “(...) Fadiga cheia de dor, / Olvido, Fome e Dores cheias de lágrimas, / Batalhas, Combates, Massacres e Homicídios, / Litígios, Mentiras, Falas e Disputas, / Desordem e Derrota (...)”

¹¹ Disponível em: <https://greciantiga.org/img.asp?num=1006>. Acesso em: 13 jun. 2023.

(HESÍODO, 2013, posição 1675), entre outros. Na sequência, Hesíodo destaca que Ceto deu à luz assombrosas criaturas: as Gréias – Dino, Ênio e Pênfredo – , três irmãs com aparência de velhas já de nascença; e as Górgonas, “(...) mulheres monstruosas, com dentes enormes como os do javali, garras de bronze e cabelos de serpente” (BULFINCH, 2006, posição 2083). Quem olhasse para o rosto das górgonas era petrificado. Medusa é aquela com maior destaque, a qual acabaria sendo derrotada e degolada por Perseu. Bunfilch (2006, posição 2085) acrescenta que, para escritores modernos, as Greias e as Górgonas “(...) eram personificações dos terrores do oceano, as primeiras representando os grandes vagalhões do alto mar, e as outras, as ondas coroadas de espuma branca que se despedaçam de encontro aos rochedos do litoral”. Caravaggio (1571-1610), em uma de suas obras mais clássicas, retratou a cabeça decapitada da górgona Medusa:

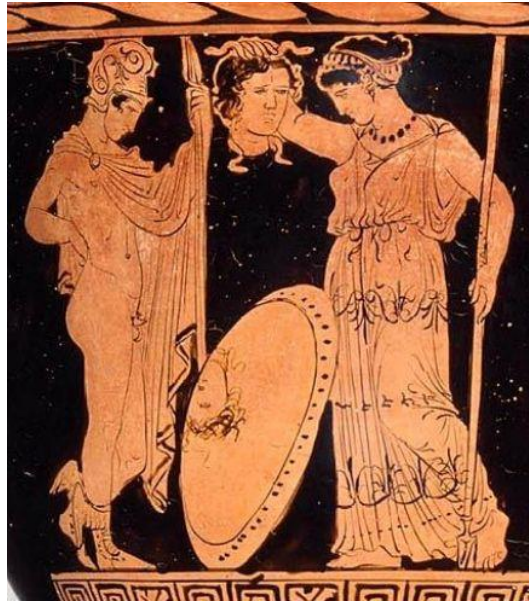
Figura 3 – *Medusa* (1595-1598), pintura de Caravaggio.



Fonte: Site Google Arts & Culture¹².

¹² Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/medusa/FAFPqU12CekL8Q?hl=pt-BR&avm=3>. Acesso em: 13 jun. 2023.

Figura 4 – Perseu entregando a cabeça de Medusa à Atena, de Tarporley de Apúlia (400-385 a.C.).



Fonte: Plataforma Pinterest¹³.

Outra figura que apresenta traços serpentinos e também é filha de Ceto é a Víbora, também conhecida como Equidna, caracterizada pela sua crueldade e descrita por Hesíodo (2013, posição 1713) como “semininfa de olhos e belas faces / e prodigiosa semi-serpente terrível e enorme”. Víbora pariu outras criaturas horrendas, como o cão Cérebro, “(...) brônzea voz do Hades, / de cinquenta cabeças, impudente e cruel” (HESÍODO, 2013, posição 1720); a Hidra de Lerna, com nove cabeças; e a Cabra, “(...) que sopra irrepelível fogo, / a terrível e grande e de pés ligeiros e cruel, / tinha três cabeças: uma de leão de olhos rútilos, / outra de cabra, outra de víbora, cruel serpente” (HESÍODO, 2013, posição 1725).

No prosseguimento dos eventos descritos na *Teogonia*, temos uma entidade de extrema relevância para a mitologia grega, um dos filhos de Réia e Cronos, Hades, “(...) que sob o chão habita um palácio / com impiedoso coração” (HESÍODO, 2013, posição 1797). Ao lado de Perséfone, Hades é o soberano do Tártaro, morada dos mortos, ponto de extrema profundidade na Terra. Lá, habitavam horrorosas figuras, como “(...) os Pesares, as vingativas Ansiedades, as pálidas Enfermidades, a melancólica Velhice, o Medo e a Fome que induzem ao crime, o Cansaço, a Miséria e a Morte, formas horríveis de serem vistas” (BULFINCH, 2006, posição 4427).

¹³ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/853924779337060267/>. Acesso em: 17 dez. 2023.

Além dos seres listados, diversos monstros igualmente estão presentes na perspectiva mitológica clássica, muitos deles habitantes do Tártaro: a Esfinge era um monstro que atormentava as estradas de Tebas, com a parte inferior do corpo como o de um leão e a parte superior na forma de uma mulher, detendo quem passasse pelo caminho para propor um enigma, e quem não desse a resposta correta, seria morto; já a Quimera, nas palavras de Bulfinch (2006, posição 2226), “(...) era um monstro horripilante, que expelia fogo pela boca e pelas narinas. A parte anterior de seu corpo era uma combinação de leão e cabra e a parte posterior, a de um dragão”.

Por fim, é necessário mencionar duas entidades relacionadas ao Horror, Fobos e Deimos. Fobos, o deus do medo, filho de Ares e Afrodite, frequentava os campos de guerra junto com seu pai e injetava medo e covardia nos oponentes. Deimos, por sua vez, é irmão gêmeo de Fobos e considerado o deus do terror que, assim como seu irmão, acompanhava Ares nos conflitos e fazia os inimigos entrarem em estado de pânico.

O caráter heterogêneo do Horror passa a mudar com o estabelecimento da religião cristã. Almeida (2010) afirma que a ascensão e a consolidação do Cristianismo como religião dominante atuaram para que houvesse a uma figura síntese de todo o Mal existente, no caso, o Diabo. A partir de então, tal ser sempre se fez presente no imaginário popular europeu e em alguns grupos de elite da Igreja Católica. Contudo, era um tópico de poucas conversas, de modo que não havia um consenso acerca da aparência e da personalidade diabólica. Para muitos, era uma entidade que não apenas ocupava papel inferior a Deus, mas como também ao próprio homem, sendo objeto de zombaria. Neste sentido, é na cultura popular cristã e pagã que o Diabo encontra espaço para disseminar-se e influenciar as representações artísticas, especialmente o teatro. Até o século XII, contudo, a visão de mundo das pessoas era marcada por um forte caráter mágico, o que impossibilitava que a figura diabólica fosse hegemônica em relação ao Mal.

No final do século XII, devido aos conflitos políticos¹⁴ pelos quais a Igreja Católica passava, essa decide empreender um esforço para sistematizar e unificar as noções em torno do Diabo, com vistas a identificá-lo com seus inimigos. Assim, muito passou a ser dito sobre como essa entidade agiria no cotidiano para levar os homens à perdição, devendo ser combatida a

¹⁴ Brandão e Magalhães (2012) mencionam que a Igreja se enxergava ameaçada pelo que ela compreendia como ameaças heréticas: as ações dos Bogomilos, dos Valdenses e dos Cátaros, assim como a pressão exercida pelos turcos e a presença de adeptos ao Judaísmo.

todo custo. Iniciava-se a era da obsessão diabólica por parte da Igreja, que não mediria esforços para atacar os ditos hereges.

Com isso, o Diabo sai da alçada exclusiva de certos grupos católicos e adentra de vez no imaginário e na preocupação popular. Nesse sentido, as manifestações artísticas tiveram atuação primordial, já que, a partir das várias representações feitas da figura diabólica, essa entidade ganhava um corpo, uma face que poderia ser reconhecida. Brandão e Magalhães (2012) apontam para o caráter ambíguo das artes nesse período, pois, enquanto conseguiu compreender as diversas visões acerca dessa personagem presentes na cultura popular, também abraçou os objetivos de padronização da figura diabólica propostos pela Igreja Católica, de modo a torná-la mais agressiva e assustadora, algo que os autores chamam de pedagogia do medo.

A caracterização física de Satanás insere-se em um projeto maior da deslegitimação dos deuses pagãos, sendo estes associados a demônios. Tomou-se de empréstimo seus atributos, além dos traços de divindades orientais, para que se pudesse construir a imagem diabólica. Figuras como Pazuzu, Bês e Pã tiveram sua aparência adaptada a fim de que, em uma mescla, se tivesse uma representação física de Lúcifer:

(...) No século XI, Satã é geralmente humano ou humanoide; do século XI em diante, ele é, provavelmente, um animal ou um monstro humano-animal; a partir do século XIV, ele se torna cada vez mais grotesco. O Diabo monstruoso, com chifres no joelho, nas pernas ou nos tornozelos e com faces no peito, na barriga ou nas nádegas refletem a monstruosidade moral interna de Lúcifer. O duende pequeno e preto, comum nos primórdios da Idade Média, persiste, mas gradualmente cede espaço ao grotesco.

O Diabo é geralmente preto ou escuro, mas o oposto também é comum: ele é lívido ou pálido, um tom associado à morte, hereges, cismáticos e mágicos. Ele está normalmente nu ou veste apenas uma tanga, a nudez simbolizando sexualidade, selvageria e animalidade. Com frequência, seu corpo é musculoso ou muito magro, mas raramente gordo; antes do século XII, ele é apresentado, em geral, como bonito ou agradável. Ele muito raramente é feminino, mas pode se disfarçar em qualquer forma que desejar (RUSSELL, 1984, p. 210-211, tradução nossa)¹⁵.

Esse ser grotesco e bestializado aponta para a íntima relação que se estabeleceu entre a Igreja e os artistas, os quais aderiram aos esforços para coagir a plebe, política e

¹⁵ Na versão original, em inglês: “(...) Into the eleventh century Satan is usually human or humanoid; from the eleventh century onward he is more likely to be animal or a human/animal monster; from the fourteenth century he becomes increasingly grotesque. The monstrous Devil, with horns on knees, calves, or ankles and with faces on chest, belly, or buttocks reflects Lucifer’s inner moral monstrosity. The small, black imp common in the earlier Middle Ages persists but gradually yields to the grotesque.

The Devil is usually black or dark, but the opposite is also common: he is livid or pallid, a hue associated with death, heretics, schismatics, and magicians. He is usually Naked or wears Only a loincloth, the nakedness symbolizing sexuality, wildness, and animality. His body is often muscular, often, too, very thin, but seldom fat; before the twelfth century he is occasionally handsome or pleasant looking. He is very seldom female, but he can disguise himself in any form he pleases.”

socialmente, por meio da exploração das supostas atrocidades cometidas pelo Diabo, com vistas a “demonstrar a finitude do corpo físico e a eternidade da alma” (ALMEIDA, 2010, p. 12). Outro traço constante na caracterização da entidade diabólica é sua animalização, na qual aspectos de alguns animais são assimilados ao Diabo:

(...) Enquanto um animal, amiúde ele é um macaco, um dragão ou uma serpente. A serpente com a cabeça humana aparece na arte de várias culturas; tal representação parece ter se tornado comum na arte cristã no século XIII. A serpente com a cabeça humana está associada com Adão e Eva; a tradição artística recorreu ao teatro, em que a serpente era apta a falar. Também simbolizava a cumplicidade no pecado entre a humanidade e o Diabo. Além disso, a tradição misógina enfatizou a culpa de Eva mais do que a de seu marido, de modo que a serpente parecia mais com Eva do que com Adão. Sua característica animal mais comum após o século XI eram os chifres, que também ainda carregavam a antiga conotação de poder. A segunda característica animal mais comum era a cauda; a terceira eram as asas, divididas igualmente entre as asas de penas apropriadas para um anjo e as sinistras asas de um morcego, mais apropriadas para as cavernas do inferno. O cabelo do Diabo costuma ser penteado para cima com pontas pontiagudas, seja para representar as chamas do inferno, seja para referir-se à prática dos bárbaros, que penteavam os cabelos para cima, em forma de lança, para intimidar os inimigos (RUSSELL, 1984, p. 211, tradução nossa)¹⁶.

Esses atributos animais ligados ao Diabo buscaram, a princípio, gerar repulsa naqueles que observam tal figura, acentuando a condição deste ser como uma fera agressiva e ameaçadora. A crise do Feudalismo e o advento do Movimento Renascentista, entre os séculos XIV e XVI, marca o apogeu do Diabo e o fortalecimento da pedagogia do medo:

(...) a Igreja esperava cooptar um maior número de fiéis, pois era somente através dela que os homens poderiam ser conduzidos à salvação e, por outro lado, serem mantidos nas precárias condições sociais que lhes era destinada, evitando através da repressão moral e inculcando o medo do inferno e a ameaça do advento do juízo final, as insubordinações e revoltas (ALMEIDA, 2010, p. 13).

Isto posto, na Renascença, pintores, escultores e escritores apoiam-se nos textos das Escrituras Sagradas do Cristianismo e nas imagens do pensamento popular para construir o arquétipo do Diabo enquanto ser monstruoso, cujo principal traço era seu aspecto tentador. Desse modo, Satanás atua como um fator que confirma o amor de Deus, haja vista concentrar em si sentimentos diversos, como o medo e a sedução pelo que é proibido.

¹⁶ Na versão original, em inglês: “As an animal, he is most frequently an ape, dragon, or serpent. The serpent with a human face appears in the art of many cultures; such representation seems to have become common in Christian art in the thirteenth century. The serpent's human head related it to Adam and Eve more convincingly; the artistic tradition may have drawn upon the theater, where the serpent had to be able to talk. It also symbolized the complicity in sin between human and Devil. In addition, misogynistic tradition emphasized Eve's guilt more than her husband's, so the serpent more often looked like Eve than like Adam. His most common animal characteristic after the eleventh century was horns, which also still carried the ancient connotation of power. The second commonest animal characteristic was a tail; the third was wings, divided about equally between the feathery wings appropriate to an angel and the sinister bat wings more fitting to the caverns of hell. The Devil's hair is often swept upward into spikey points, whether to represent the flames of hell or to refer to the practice of the barbarians, who swept their hair u pinto greased points in order to intimidate their enemies.”

Figura 5 – *A Tentação de Cristo sobre a Montanha* (1308-1311), de Duccio di Buoninsegna.



Fonte: Blog Luís Soares¹⁷.

Figura 6 – Detalhe de *O Inferno* (1410), de Giovanni da Modena.



Fonte: Site Traveling in Tuscany¹⁸.

¹⁷ Disponível em: <https://lsoares.blogs.sapo.pt/854224.html>. Acesso em: 25 out. 2022.

¹⁸ Disponível em: <http://www.travelingtuscany.com/art/giovanmodena.htm>. Acesso em: 25 out. 2022.

Figura 7 – *O Inferno* (1413-1416), de Paul, Jean e Herman de Limbourg.



Fonte: Site História Hoje¹⁹.

Com a ascensão do Iluminismo e a literatura romântica, houve mudanças na maneira de pensar o Diabo, pois várias deixaram de lado as lentes do sobrenatural e passaram a utilizar categorias racionais para interpretar os fenômenos do mundo. Com isso, o demônio entra na esfera do mito literário, sendo símbolo do espírito livre e da alegria, da rebeldia contra os tabus e os valores tradicionais. O Diabo passa a ser uma figura cada vez mais humanizada, isto é, o que antes era demoníaco, agora é humano, em uma ação de interiorização do Mal no texto poético.

Na sequência a essa banalização do ser diabólico, Almeida (2010) ressalta seu resgate feito pela Indústria Cultural no decorrer do século XX, em especial através do Cinema, o qual, como afirma o autor, “se apropriou de sua imagem e, conhecendo o seu permanente significado no imaginário, moldou-o ao grande público, vendeu-o como uma mercadoria apta a entreter uma sociedade consumista dos mais variados bens simbólicos” (ALMEIDA, 2010, p. 22). Devido a interesses econômicos, o Diabo volta a uma posição de destaque nas

¹⁹ Disponível em: <https://historiahoje.com/o-historiador-e-o-advogado-do-diabo/>. Acesso em: 25 out. 2022.

representações artísticas, continuando a ser visto (não com a mesma intensidade) como símbolo do Maligno.

2.1 Nos textos bíblicos – de subordinado a inimigo

Uma das explicações mais comuns acerca da questão do Mal é aquela que o associa a seres celestiais opostos a Deus, ou seja, o Diabo ou demônios, representantes da maldade e do caos, além de inimigos da ordem estabelecida em um grupo. A figura do Diabo é frequentemente utilizada como bode expiatório, um repositório de tudo aquilo que se relaciona com o maléfico.

O estudo de Schiavo (2000) busca analisar as diferentes imagens do Mal e do Diabo que aparecem no texto bíblico, de modo a definir a evolução desta figura e a sua importância para o cotidiano das pessoas. Quando Satanás aparece pela primeira vez na Bíblia, ele não é identificado como inimigo de Deus, e sim como alguém que se põe no caminho, um obstáculo

De acordo com Schiavo (2000), a palavra “Satanás” advém do termo em hebraico *satan*, com a raiz “stn”, o que significaria um adversário, aquele que se coloca no caminho. Por sua vez, Cascudo (2002) relaciona o termo à expressão hebraica *haschatán*, possuindo o mesmo significado. Já “Diabo”, para Schiavo (2000), é derivado da expressão grega *διάβολος* (*diábolos*), que indica algo que se põe no caminho, enquanto Nogueira (2002) argumenta referir-se a alguém que leva a julgamento, acusador.

Em relação à palavra “demônio”, Schiavo (2000) aponta para a origem incerta do termo, já que sua etimologia pode vir tanto da raiz *da* (distribuir conhecimento), como das formas hebraicas *shed* (cuja raiz verbal *shud* significa fazer violência, possuir) e *shaddai* (onipotente). Para os gregos, os demônios (*δαίμων* no singular, *δαίμονες* no plural) eram seres de origem divina ou que possuíam semelhança com os deuses (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001). Alexander e Russel (2019) pontuam que Homero utilizava a expressão em grego praticamente como um sinônimo para *theos*, deus.

De acordo com outras perspectivas, demônios representavam os espíritos daqueles que já faleceram, ou até mesmo pontes de comunicação entre os deuses e os seres humanos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001). Alexander e Russel (2019) ressaltam que, para boa parte da sociedade grega, um *daimon* poderia ser bom ou ruim, tendo Sócrates afirmado que

ouvira conselhos desse tipo de entidade que o acompanhava. O pensamento judaico-cristão apropria-se da cultura mesopotâmica para cunhar a sua noção de demônios como seres maléficis, “anjos que traíram sua própria natureza” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 329).

Por fim, no que tange a “Lúcifer”, de acordo com Alden (2016), o termo corresponde à versão traduzida para o latim da expressão em hebraico הֵלֵל (*hélēl*), que significa “aquele que brilha ou resplandece”, tradução essa encontrada na Vulgata. Para ser mais exato, a palavra em questão fazia parte da frase *hélēl ben shachar*, presente em Isaías 14:12²⁰, com *ben schachar* significando “filho da alva”. Nesse sentido, Alden (2016) destaca que os tradutores da Vulgata compreendiam *hélēl* enquanto um substantivo derivado do verbo *hll*, o qual significa “brilhar”.

Em seguida, o destacado autor comenta que, ao tecer comentários em relação a essa passagem de Isaías, figuras como Tertuliano e Orígenes associaram esse “filho da alva” ao Diabo, posição que foi reforçada com os versos de John Milton em *Paraíso Perdido*²¹. Dessa forma, solidificou-se, no imaginário popular, a ideia de que Lúcifer era o Diabo. Alden (2016), entretanto, discorda dessa equivalência, na medida em que os versículos de Isaías estariam referindo-se a um perverso rei babilônico que, ao perder o trono, já não era mais temido, o contrário do que aconteceu ao Diabo, o qual deu início ao seu reinado infernal justamente após sua expulsão e consequente queda da corte celestial. Em suma, Alden (2016) defende que a tradução de *hélēl* como “Lúcifer” é adequada, mas sua identificação enquanto a entidade diabólica, não. Isto é, Lúcifer e Diabo não são o mesmo ser, não devendo esses nomes serem utilizados como sinônimos.

Originalmente, o Mal é atribuído a Javé, pois é ele quem manda e controla o inimigo. Neste sentido, o Mal estaria ligado à infidelidade a Javé, ser absoluto e representante da vida. A partir do período pós-exílio, Deus vai se tornando cada vez mais inacessível, cercado por anjos que cumprem seus ordenamentos. Sobre isso, Schiavo (2000) esclarece:

Javé deixa a terra e sobe para o céu: o Deus que caminhava com seu povo, que lutava lado a lado, que se manifestava na história de libertação e na eleição, é agora o Deus dos céus, que, como o sol, a lua, os astros, governa o mundo a partir de suas leis justas

²⁰ Em português: “Como caíste desde o céu, ó Lúcifer, filho da alva! Como foste cortado por terra, tu que debilitavas as nações! 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, aos lados do norte. Subirei sobre as alturas das nuvens, e serei semelhante ao Altíssimo” (BÍBLIA, 2006).

²¹ “(...) Cidade e corte do infernal tirano / Que Lúcifer chamado foi outrora / Por se lhe assemelhar da tarde a estrela (...)” (MILTON, 2013, p. 316).

e imutáveis. E quanto mais alto, mais distante e inacessível, necessitando assim de intermediários: os anjos, que compõem sua corte, são seus mensageiros (SCHIAVO, 2000, p. 5).

A atuação de Satanás é mais detalhada em alguns livros deste momento, dentre os quais se destacam: o livro dos Números, em que Satanás é enviado para alertar Balaão de que ele havia se desviado do caminho indicado por Deus, ou seja, para protegê-lo de um mal maior; o livro de Jó, no qual Satanás testa a fé e a justiça de Jó, proporcionando a ele os piores dos infortúnios; o Salmo 109, em que a figura de Satanás aparece como acusador dos malvados; o livro de Crônicas, texto em que Satanás é apontado como causador de conflitos e intrigas entre o povo, além da destruição feita por Davi; e, por fim, na quarta visão do profeta Zacarias, na qual Satanás aparece como acusador e adversário direto de Deus.

Schiavo (2000) destaca como questões históricas e sociais influenciaram diretamente na interpretação da realidade e da interferência de seres divinos e malignos, por parte do povo judeu. Na sequência, o autor ressalta como houve a associação entre as guerras vivenciadas pelo povo judeu e a ação do Diabo, príncipe das trevas e responsável por todos os males. Ademais, tem-se a noção, pelos judeus, de que é chegada a hora do confronto final entre as forças do bem e do mal.

Com a consolidação do Cristianismo como religião dominante, uma nova visão acerca do Mal e da figura diabólica instala-se, o que pode ser observado nas passagens do Novo Testamento. Nogueira (2002) argumenta que a noção de Mal para os cristãos é alterada a partir do contato que se tem com a perspectiva judaica acerca de tal assunto. Assim,

(...) Deus agora possui formidáveis adversários na pessoa de Satã e sua corte de demônios. Os Evangelhos, os Atos dos Apóstolos, as Epístolas de Paulo e o livro do Apocalipse trazem abundantes alusões a essa luta formidável. Daqui por diante, Satã é o grande adversário, tendo por missão combater a religião que acaba de nascer e que será no futuro o Cristianismo. (...) Em suma, ele encarna todos os obstáculos, não à sobrevivência do povo escolhido, mas à possibilidade da vida eterna no Paraíso (NOGUEIRA, 2002, p. 25-26).

É no Novo Testamento que se tem uma maior noção da queda de Lúcifer, da criação do Inferno e dos demônios, além de como essas entidades maléficas passarão a propagar a destruição ao redor do mundo, com vistas a fazer com que os seres humanos se afastem do amor e da devoção a Deus.

Ao analisar as passagens bíblicas, Cassio Roberto Rossette (2021) identifica na possessão a principal ação diabólica no cotidiano humano, havendo duas formas principais desse fenômeno, a possessão em êxtase e a possessão em estado de transe. A primeira diz respeito à sensação de sentir a presença da entidade/divindade no corpo, mas sem a completa

substituição ou transformação da consciência do indivíduo. Já na forma de transe, tem-se a tomada integral da mente e das funções corporais do indivíduo pelo espírito, com a modificação de sua personalidade e percepção espacial, como o que ocorre na incorporação dos orixás no Candomblé.

Ademais, Rossette (2021) pontua que inúmeras vertentes da Psicologia e da Psiquiatria compreendem o estado de possessão como indicativo de transtornos mentais e/ou psicopatológicos, como neurose, quadros de dissociações e histeria. Já estudiosos dos campos da Antropologia e da Sociologia veem a possessão como expressão, por parte de setores da sociedade mais fragilizados, da opressão que constantemente sofrem. Por fim, pesquisadores ligados à Neurobiologia atribuem à possessão um caráter orgânico, resultado do descontrole momentâneo do hemisfério direito do cérebro pelo hemisfério esquerdo.

O fenômeno de alegada incorporação de uma entidade espiritual está presente em diversas denominações religiosas, como no Catolicismo, no Pentecostalismo e em credos afro-brasileiros, como, por exemplo, na Umbanda e no Candomblé. Contudo, a depender de quem seria o espírito possuidor, tal fenômeno ocorre, em cada caso, com diferentes conotações. Para os católicos e os evangélicos, caso o fiel leve uma vida considerada pura e de dedicação aos princípios cristãos, é possível que seu corpo sirva de morada para o Espírito Santo. Miriam Rabelo (2005) destaca que, para os adeptos dos grupos evangélicos, o primeiro momento em que o Espírito Santo habita seus corpos, chamado de “batismo de fogo”, é compreendido como a concretização da conversão, e o fiel deve trabalhar para que tal experiência continue a acontecer ao longo de sua vivência.

Por sua vez, para os praticantes do Candomblé, “a possessão é (...) o modo por excelência pelo qual os deuses se fazem presentes entre as pessoas” (RABELO, 2005, p. 15). Mesmo que não aconteça aos adeptos em geral, é uma experiência almejada, uma forma de estabelecer um contato mais sólido com os orixás. Nesse sentido, é dito que o possuído “virou no santo”, sendo chamados de rodantes, em referência a “rodar no santo”, o que aponta para a condição passiva que o ser humano apresenta durante esse momento, assim como a importância que a movimentação corporal terá para que se chegue à plenitude da experiência (RABELO, 2005).

Rabelo (2005) descreve que a incorporação no Candomblé não ocorre somente com a atuação de orixás, pois outras entidades, como caboclos e Exus, também podem possuir seus

adeptos. Contudo, a autora afirma que muitos descrevem esse tipo de transe de modo diverso em relação aos deuses:

Em geral, quase todos apontam para uma forte diferença entre as experiências de “ser pego pelo caboclo” e de “virar no orixá”. Enquanto os deuses africanos são sentidos como uma “energia fina”, que vem “rápida como relâmpago” e não demora a tomar totalmente o corpo, o caboclo é energia bruta, grosseira, mais pesada: ele chega como um choque ou uma pancada súbita, mas retarda o momento da incorporação completa, mantendo a pessoa acordada enquanto joga e faz tombar seu corpo. Nos terreiros em que se cultiva a possessão por exus, esta apresenta traços bem característicos, fortemente associados à visão dominante desta entidade como perigosa: é energia pesada, puxa para baixo, entorta os pés e desfigura ou rearranja o corpo (RABELO, 2005, p. 21).

Esse estado de transe mais incômodo está presente no Cristianismo, com a possibilidade de o indivíduo ser tomado por uma entidade maligna, um demônio. Todavia, a possessão demoníaca não é desejada nem celebrada nos contextos das sociedades cristãs, devendo o espírito maléfico ser expulso da pessoa por meio do ritual de exorcismo.

A possessão também é analisada pela psicanálise. Em 1922, Sigmund Freud (1996) publicou o artigo *Uma neurose demoníaca do século XVII*, em que relatava o caso de alegada possessão diabólica que teria acometido o pintor Christoph Haizmann. Logo após a morte de seu pai, Haizmann enfrentou um forte quadro depressivo que o impedia de dedicar-se plenamente ao trabalho, o que causou preocupações quanto ao seu sustento financeiro. O pintor, então, teria sido abordado pelo Diabo que, em troca de um pacto de sangue com duração de 9 anos, sanaria tais anseios, proposta que foi aceita por Haizmann. Isto é, ao longo desse período, teria sido garantido a Christoph o sucesso na sua carreira artística e que não mais sofreria com a tristeza profunda. Ao final do prazo estabelecido, o Diabo retornaria para levar a alma do artista consigo, como ficou acordado.

Contudo, finalizado o período de 9 anos, Haizmann arrependeu-se de ter arrendado seu espírito ao Príncipe das Trevas e buscou a intercessão divina, por meio da Igreja Católica, para que o trato maligno fosse desfeito. Nesse meio tempo, Haizmann manifestou sintomas típicos do que eram considerados sinais de possessão demoníaca, como mudanças no comportamento e visões aterradoras do Diabo. O transtorno do pintor teria terminado com a realização de rituais de exorcismo, por parte de autoridades católicas.

Para Freud (1996), o quadro de Christoph Haizmann indica a repressão de desejos tidos como inadequados, derivados de impulsos reprimidos em relação a seu pai — Haizmann teria tido sonhos de cunho sexual com a figura diabólica. Nesse sentido, o Diabo nada mais seria, para o pintor, do que um substituto para a figura paterna recém falecida. A importância

que Haizmann atribuía ao seu trabalho com a pintura seria fruto de duas vontades: agradar ao pai com o sucesso financeiro e ver-se livre de sua tutela.

Como é visto no relato de Freud (1996), na perspectiva católica, o espírito possessor deve ser eliminado por meio do ritual de exorcismo. De acordo com Andrade e Bossone (2014), a palavra “exorcismo” possui origem em dois termos do idioma grego: o primeiro seria *exorkezein*, do grego arcaico, que significa esconjurar, afastar, colocar para fora; já o segundo seria *exorkismós*, do grego mais contemporâneo, que diz respeito ao “ato de fazer jurar” (ANDRADE; BOSSONE, 2014, p. 60).

Rossette (2021) pontua que, para a Igreja Católica, há dois tipos de rituais de exorcismo. O primeiro deles ocorre na forma deprecativa, intitulado de “exorcismo menor”, e diz respeito ao batismo de crianças e adultos, no qual se propõe à renúncia à influência demoníaca, assim como orações clamando por intervenção divina contra o maligno. Já a forma imperativa, também conhecida como “exorcismo maior”, refere-se ao ritual de esconjuro de forças demoníacas de corpos ou objetos, no qual se ordena, em nome de Jesus Cristo, que as entidades saiam dos seus receptáculos.

O exorcismo é uma prática tida como sacramental na estrutura da Igreja Católica, de extrema relevância para a compreensão e a atuação dessa instituição. A importância dada a esse ritual advém do fato de que, como consta em diversas passagens do Novo Testamento, Jesus Cristo realizou exorcismos. Os relatos acerca da expulsão de demônios são encontrados, em especial, nos chamados Livros Sinóticos, que são os Evangelhos de Marcos, Lucas e Mateus.

Ao longo da Idade Média, diversos foram os relatos de possessões demoníacas, com vários rituais de exorcismos sendo requisitados (ROSSETTE, 2021). Dessa forma, a Igreja achou por melhor unificar e organizar as procedências para a realização de esconjuros diabólicos, por meio do Concílio de Trento (1545-1563) e futuras publicações que dele se originaram, com destaque para o *Rituale Romanum* (Ritual Romano), de 1614. Neste livro, ficaram definidas as regras e os procedimentos a serem adotados pelas autoridades exorcistas no ato de expulsão dos demônios, tendo passado por alterações desde a sua promulgação. Uma das mais significativas talvez tenha sido a de 1917, na qual se estabelecia que um exorcismo poderia ser feito somente por padres com profundo conhecimento do ritual e com devida autorização do bispo de sua diocese (ROSSETTE, 2021).

É necessário ressaltar que a Igreja recomenda que supostos casos de possessão diabólica passem por rígida averiguação, de modo a verificar se a condição daquela pessoa não seria resultante de alguma doença ou transtorno mental, sendo o exorcismo a última opção viável de tratamento, quando todas as outras possibilidades de explicação dos fenômenos estejam excluídas. As autoridades católicas esclarecem que o exorcismo deve ser feito em lugar reservado, estando presentes poucas pessoas no recinto durante a expulsão dos demônios.

Outras vertentes do Cristianismo contam com a realização de exorcismo, mas de modo diverso daquele pregado pelo Catolicismo. Na Igreja Universal do Reino de Deus, pertencente ao Neopentecostalismo brasileiro, costuma-se realizar exorcismos em um dia específico da semana (geralmente, às sextas-feiras), na frente de todos os fiéis que vão ao culto, podendo ser realizados por qualquer pastor. Devido à forte presença que esse grupo apresenta no sistema midiático do país, tais sessões de exorcismos são televisionadas para todo o país, em uma verdadeira espetacularização desse ritual.

2.2 Satanás, Lúcifer e Mefistófeles – O mito literário

Enquanto mito literário, o Diabo apresenta diversas facetas. As representações diabólicas foram influenciadas, direta e/ou indiretamente, pela compreensão cultural e teológica de cada época a respeito dessa entidade. Desse modo, tem-se desde uma figura mais agressiva, o tentador adversário de Deus, isto é, um ser unidimensional, até uma personagem mais complexa, próxima dos dramas humanos.

No rol dos retratos literários do Diabo (e, numa perspectiva mais ampla, da literatura ocidental em geral), três obras são paradigmáticas: *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri; *Paraíso Perdido*, de John Milton; e *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe. As características e as situações envolvendo o Diabos e seus demônios contidas nesses textos tornaram-se pontos de referência para trabalhos que abordavam o ser diabólico que vieram na sequência, dentre eles, *O Exorcista* de Blatty, o que faz necessário que nos detenhamos, ainda que de modo breve, nos aspectos associados ao Diabo nessas histórias.

No canto final do *Inferno* (canto XXXIV), primeira parte de *A Divina Comédia*, ao chegarem na esfera da Judeca, do nono círculo infernal, Dante e Virgílio encontram Satanás (em alguns versos, também chamado de Lúcifer), com metade do corpo atada ao gelo. Dante

descreve-o como um ser gigantesco, com seis asas enormes e similares às de um morcego, as quais, com a sua agitação, geram um vento gélido que atinge todo o ambiente. Peludo e com garras, o Satanás dantesco possui três cabeças, de cores vermelha, amarela e preta, simbolizando, respectivamente, ódio, impotência e ignorância, em um claro ato herético de oposição à Santíssima Trindade. Em cada uma dessas cabeças, um famoso traidor é devorado, no caso, Judas, Bruto e Cássio.

Ainda nesse canto, expressa-se a ideia de que Satanás teria habitado a corte celestial, sendo um anjo dotado de extrema beleza e, por conta de suas ações, teria caído, isto é, sido expulso do Céu, o que o fez perder seu esplendor (“Se belo foi quão feio ora é o seu modo”). É justamente através do espaço aberto deixado pela queda de Satanás que Dante e Virgílio conseguem sair do Inferno, após Virgílio, com Dante nas costas, se agarrar aos pelos do imperador infernal e realizar a escalada.

Portanto, observa-se, em *A Divina Comédia*, o Diabo enquanto uma besta-fera punidora dos pecados. Contudo, o mais interessante nessa obra no que tange aos aspectos diabólicos é a descrição do próprio Inferno em si, um abismo na região inferior do planeta, em que, ao longo dos seus nove círculos, transgressores das leis divinas, como heréticos, suicidas, ladrões e homicidas são punidos com os mais diversos tipos de tortura. O texto dantesco utilizou-se de aspectos importantes do imaginário popular a respeito do Diabo e ajudou a solidificar a visão do Inferno como um lugar hostil e sombrio, marcado pela condenação dos pecadores e pela punição de maneira simétrica ao pecado cometido em vida. A guisa de exemplificação, no círculo dos hereges, estes são mantidos em túmulos abertos de onde emana fogo. Já os suicidas foram transformados em sementes, que crescem e viram árvores, as quais têm suas folhas arrancadas pelas harpias, o que as fazem gritar de dor. Por sua vez, os assassinos têm seus corpos submersos em um rio de sangue fervente, apenas com a cabeça para fora.

Se Satanás de Dante é bestial, Lúcifer de John Milton segue por um caminho distinto. Em *Paraíso Perdido*, é narrada a queda de Lúcifer (em alguns versos, também chamado de Satã), o mais belo dos anjos que habitavam a Corte Celestial, mas que não aceitou se subjugar ao filho de Deus, sendo, por isso, expulso. Ardiloso e mentiroso, Lúcifer convence vários anjos a aderirem à sua rebeldia, o que causará a expulsão destes também. Fora do convívio divino, Lúcifer se dedica, então, à missão de afastar a mais nova criação de Deus, o homem, dos seus desígnios, provocando, ao final, sua derrocada.

O Diabo de Milton é uma personagem repleta de camadas. Ao mesmo tempo que tomado de ira e rancor pela sua expulsão do Céu (“Então, recheado de vingança eterna, / Da maldição na detestável hora, / O réprobo maldito voa ao Mundo”²²), Lúcifer não deixa de lamentar pela glória perdida (“Maldito eu seja porque injusto / Livremente escolhi contra meu senso / O que tão justamente agora eu sofro! Quanto sou infeliz!”²³). Raiva e arrependimento dividem espaço nas emoções do soberano infernal, um ser em estado total de angústia diante das consequências de suas escolhas: “O horror medonho, a dúvida terrível, / Confundem-lhe os turbados pensamentos / Que lhe acendem o Inferno dentro d’alma: / O Inferno traz em si, de si em torno / Não pode um passo dar fora do Inferno, / Porque, onde quer que vá, leva-o consigo!”²⁴ (MILTON, 2013, posição 565). Em outras palavras, o Inferno não é o mundo que estava ao seu redor, mas sim suas emoções, os pensamentos conturbados que carrega dentro de si.

A tristeza, porém, é vencida pelo ódio, e Lúcifer decide agir contra os primeiros seres humanos, Adão e Eva, tentando-os para, assim, afastá-los do amor de Deus. Para tanto, a entidade diabólica utiliza-se da figura da serpente, a qual consegue convencer Eva a experimentar a maçã proibida da Árvore do Conhecimento.

De maneira geral, nota-se uma preocupação maior no poema de Milton em descrever as emoções e ações de Lúcifer, não tanto em descrever os aspectos físicos de Lúcifer. É um ser alado que ainda possui parte do brilho de outrora, com o rosto repleto de cicatrizes. Em certos momentos, o eu-lírico utiliza-se de termos mais subjetivos, como no verso seguinte: “Tem os olhos cruéis; mas dão indícios / De paixão, de remorso, quando observam os seus sectários (...)”²⁵ (MILTON, 2013, posição 565). Nesse grupo de sectários, encontram-se os mais variados tipos de demônio, como Moloch (atormentador de mães e crianças), Baalim e Astarote (espíritos malignos que podem possuir corpos humanos), todos anjos caídos prontos para obedecer aos mandos do Diabo.

²² Disponível em: MILTON, 2013, trad.: António José de Lima Leitão, posição 1632. Na versão original, em inglês: “Thither full fraught with mischievous revenge, / Accurst, and in a cursed hour he hies” (MILTON, 2001, p. 44).

²³ Disponível em: MILTON, 2013, trad.: António José de Lima Leitão, posição 2350. Na versão original, em inglês: “Nay curs’d be thou; since against his thy will / Chose freely what it now so justly rues. / Me miserable!” (MILTON, 2001, p. 63).

²⁴ Tradução: António José de Lima Leitão. Na versão original, em inglês: “(...) horror and doubt distract / His troubl’d thoughts, and from the bottom stirr / The Hell within him, for within him Hell / He brings, and round about him, nor from Hell / One step no more then from himself can fly / By change of place (...)” (MILTON, 2001, p. 62).

²⁵ Tradução: António José de Lima Leitão. Na versão original, em inglês: “(...) cruel his eye, but cast / Signs of remorse and passion to behold / The fellows of his crime (...)” (MILTON, 2001, p. 14).

Enquanto *Paraíso Perdido* retoma o mito do anjo caído, *Fausto*, de Goethe, toca em outro tópico de grande destaque no que tange ao Diabo, o pacto com a entidade diabólica. Antes de prosseguirmos, é necessário destacar que as histórias a respeito de Doutor Fausto e do seu pacto com o Diabo já povoavam o imaginário da população alemã entre os séculos XV e XVI, isto é, em momentos anteriores à publicação do texto goethiano, como ressalta Magali Moura (2019).

Em 1587, Johann Spies reúne e edita esses relatos em sua *História do Doutor Johann Fausto*, considerada o ponto de partida do aparecimento de tal personagem. Com propósitos explicitamente pedagógicos e catequéticos, Spies narra desde o instante da realização do acordo de Fausto com o espírito chamado Mefistófeles; as razões para que o médico buscasse um trato com o demônio (conhecimento acerca da natureza e o seu domínio, além do saber teológico); que lhe custaria a alma e a vida e o que aconteceu a Fausto durante os anos que sucederam ao acordo (enriquecimento por meio de corrupção, práticas sexuais quase diárias, visitas de diversos vassalos diabólicos, entre outros) até chegar ao derradeiro final, em que o espírito diabólico reclama a sua parte do acordo (HISTÓRIA, 2019).

Desde então, os infortúnios de Fausto seriam retomados avidamente em futuras empreitadas literárias, como *A Trágica História de Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe, escrita no final do século XVI, e a já mencionada obra de Goethe, cuja primeira publicação data de 1808. Em face da sua relevância no que concerne à representação do ser diabólico no âmbito literário, detenhamo-nos com maior ênfase em tal escrito, especialmente, a sua primeira parte.

Na ânsia pelo conhecimento produzido pela humanidade, Fausto depara-se com Mefistófeles, o Diabo em trajes humanos. Se Satanás de Dante era bestial e Lúcifer de Milton dividia-se entre a tristeza e o rancor, Mefistófeles, ao abordar Fausto, adota um tom cerimonial, artiloso, em alguns momentos pedante e soberbo: “Sou cavaleiro como os mais, aliás; / Podes chamar-me de Senhor Barão”²⁶ (GOETHE, 2020, p. 257).

Além de se definir como alguém da mais alta pompa, o Gênio²⁷ em eterna negação, Mefistófeles aborda, em seus discursos, outros aspectos relacionados à sua natureza, como a intrínseca conexão que possui com o Bem: “Sou parte da Energia / Que sempre o Mal pretende

²⁶ As citações extraídas do *Fausto* de Goethe serão feitas a partir da tradução de Jenny Klabin Segall. Na versão original, em alemão: “Du nennst mich Herr Baron, so ist die Sache gut; / Ich bin ein Kavalier, wie andre Kavalierere” (GOETHE, 2020, p. 256).

²⁷ No original alemão, Goethe usa o termo *Geist*, que também significa “espírito”.

e que o Bem sempre dita”²⁸ (GOETHE, 2020, p. 139). Essa relação entre Bem e Mal é trazida à tona logo no capítulo *Prólogo no Céu*, no qual Mefistófeles encontra-se com Deus, chamado de “O Altíssimo”, quem, numa alusão à história bíblica de Jó, concede permissão à entidade diabólica para travar relações com Fausto. Nesse sentido, os versos de Goethe deixam claro que Deus compreende o Diabo como um instrumento divino, cuja ação pode contribuir para o estabelecimento da ordem pretendida almejada pelo Senhor: “Aduzo-lhe por isso o companheiro / Que como diabo influi e incita, laborioso”²⁹ (GOETHE, 2020, p. 57).

No tocante aos seus aspectos físicos, inicialmente Mefistófeles adota a forma de um cão para seguir Fausto em um passeio (ou seja, tem-se aqui a associação entre certas formas animais e o Diabo³⁰). Ao assumir uma forma humana, Mefistófeles apresenta-se com roupas de um “escolar viandante”, ou seja, um estudante viajante, sendo descrito como possuidor de porte avantajado e detentor de corvos (que não aparecem na primeira parte da tragédia) e de “(...) goela atroz, olhos em brasa” (GOETHE, 2020, p. 133), além de ter o andar manco, resultado, possivelmente, das patas de cavalo no lugar dos pés. Não é somente nos traços físicos que o Diabo de Goethe dá continuidade à concepção tradicional de tal figura no pensamento cristão, mas também em pontos como a presença de pentagramas e a realização, por bruxas, dos Sabbaths, rituais de adoração diabólica em que, ao longo de *A Noite de Valpúrgis*, observa-se forte caráter blasfemo e sexual.

Todavia, seria um erro pensar que o Diabo goethiano é mais uma réplica da perspectiva cristã. Ao propor acordo com Fausto, Mefistófeles, de acordo com Schreck (2001), afasta-se da concepção de monstro e caminha para representar um ser que põe em discussão tópico da sedução, vide os acontecimentos concernentes a Margarida. Mais que isso, ao longo da obra, Mefistófeles assume um caráter metafísico, propondo reflexões que abrangem desde o acesso ao conhecimento produzido pela humanidade, a invenção do dinheiro e a consequente influência que apresenta, além do domínio das forças da natureza.

²⁸ Na versão original, em alemão: “Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft” (GOETHE, 2020, p. 138).

²⁹ Na versão original, em alemão: “Drum geb’ ich gern ihm den Gesellen zu, / Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen” (GOETHE, 2020, p. 56).

³⁰ Mais adiante, Mefistófeles define-se como “O rei dos ratos, camundongos, / Dos sapos, piolhos, pernilongos” (GOETHE, 2020, p. 153).

2.3 De Nosferatu a Pazuzu – nas telas de cinema, dos primórdios até 1973

Nas palavras de Nikolas Schreck (2001), os filmes constituíram um domínio do Diabo desde os seus primórdios, vide os trabalhos de Georges Méliès (1861-1938) como *O Solar do Diabo* (1896) e *O Diabo Gigante* (1902). Schreck (2001) ressalta que ao longo do desenvolvimento do cinema enquanto arte e meio de entretenimento, a entidade diabólica permaneceu em foco, “(...) um espelho dos tempos de mudança e das marés culturais” (SCHRECK, 2001, p. 5, tradução nossa)³¹.

Ao longo da história do Cinema, Diabo, demônios e seres tidos como maléficos e monstruosos foram representados sob as mais diferentes perspectivas. Boa parte dessas representações seguem o caminho da entidade diabólica bestializada e violenta que irá perseguir os seres humanos, apesar de não serem raras caracterizações com fins humorísticos ou abordagens que prezam pela humanização do Diabo. Porém, em um nível mais primitivo, o que Schreck (2001) chama de cinema satânico implementa um campo de batalha entre dois impulsos violentos e contraditórios entre si, a estabilidade do que é conhecido e o Outro, o desconhecido, em eterna transformação:

No coração do conflito dramático em quase todo filme diabólico está a batalha implacável entre a mente de massa socialmente definida e a consciência autodefinida individual nascendo por si mesma. Poder, conhecimento, aventura, vida eterna, licença erótica; estas são as tentações que o Diabo oferece aos personagens principais do cinema Satânico (SCHRECK, 2001, p. 8, tradução nossa)³².

É no entrelugar do coletivo e do individual, do social e do psicológico, que os filmes satânicos irão atuar e, como já destacado, essa atuação deu-se desde o nascimento do meio fílmico, com destaque para a produção de Georges Méliès. Por meio da utilização de técnicas similares às da pantomima e aos dos shows de mágica, Méliès abordou com maior ênfase, especialmente em curtas-metragem, a história de Fausto e seu pacto com Mefistófeles, o que é visto em obras tais quais *Le Cabinet de Méphistophélès* (1897) e *Faust et Marguerite* (1898).

³¹ Na versão original, em inglês: “(...) a mirror of changing times and cultural tides”.

³² Na versão original, em inglês: “At the heart of the dramatic conflict in almost every diabolical film is the relentless battle between the socially defined mass mind and the self-defined individual consciousness coming into being of its own accord. Power, knowledge, adventure, eternal life, erotic license; these are the temptations the Devil offers to the dramatis personae of the Satanic cinema”.

Figura 8 – Georges Méliès interpretando o Diabo no filme *O Diabo Gigante* (1902), dirigido por ele mesmo.



Fonte: Site Filmow³³.

Schreck (2001) destaca que a filmografia de Méliès influenciou de maneira significativa a abordagem da figura satânica pelo cinema francês, o qual estava inclinado a retratar tal personagem como alguém charmoso e romântico, em oposição ao que aconteceria quando Hollywood passasse a dominar a indústria cinematográfica mundial, pois, a partir daí, o Diabo encarnaria, quase sempre, “a figura proibida do terror, (...) um monstro renascido da imaginação medieval” (SCHRECK, 2001, p. 20)³⁴.

Com a chegada do século XX, a personagem diabólica encontrou fértil terreno na jovem indústria fílmica alemã, a qual trazia consigo referências do satanismo expresso no Romantismo. Assim, um tema bastante explorado no cinema mudo alemão foi, assim como em Méliès, o mito fáustico, com realce para Hanns Heinz Ewers (1871-1943), que exerceu relevante papel criativo em *O Estudante de Praga* (1913), dirigido por Dane Stollen Rye, um paradigma para o cinema à época. Por meio dessa obra, Schreck (2001) pontua, Ewers abriu caminho para um período marcante do cinema demoníaco, com fortes influências de sua interpretação expressionista do mito satânico, a qual empregava a elementos como o Diabo e o Inferno traços de luz e de beleza. Ademais, Ewers viu o cinema como uma mídia propícia para a concretização de efeitos sobrenaturais, traço relevante ao se discutir o Diabo.

Com a destruição promovida pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o cinema satânico europeu teve sua ascendência interrompida, diferente do que ocorreu nos Estados

³³ Disponível em: <https://filmow.com/o-diabo-e-a-estatua-t53310/>. Acesso em: 26 jun. 2023.

³⁴ Na versão original, em inglês: “(...) a forbidding figure of terror, a sometimes intriguing but ultimately destructive monster reborn from the medieval imagination”.

Unidos, em que a temática satanista começava a ser explorada, mas com uma visível conotação cristã, utilizando-se do Diabo como instrumento para lições de moral. Outrossim, com a entrada dos estadunidenses na Guerra, Schreck (2001) sublinha que o cinema satânico passou a ser usado como ferramenta de propaganda política, com o intuito de retratar o inimigo (no caso, os alemães) como um monstro a ser combatido.

Após o fim da Primeira Guerra, a produção europeia recuperou parte do fôlego, especialmente na Alemanha, no caso do cinema satânico. Em 1919, é lançado *O Gabinete do Dr. Caligari*, dirigido por Robert Wiene, uma das manifestações finais (e talvez a mais importante) do Expressionismo alemão, com a abordagem de temáticas como a loucura, o *Doppelgänger* (o duplo) e a manipulação/coerção para a prática maléfica através da criatura Cesare. Três anos depois, em 1922, o público teria acesso a *Häxan – A feitiçaria através dos tempos*, de Benjamin Christensen, filme em estilo documentário em que se vê como a superstição e a falta de entendimento acerca de transtornos mentais poderiam ocasionar a histeria em relação à caça às bruxas. Nesse filme, Schreck (2001) salienta que o próprio diretor interpreta o Diabo, atribuindo a ele traços jocosos e lascivos, transformando-o numa figura de libertação sexual.

O ano de 1922 foi marcante para o cinema satânico, não apenas pela publicação de *Häxan*, mas também – e principalmente – pelo lançamento de *Nosferatu*, de Friedrich W. Murnau. Considerado o primeiro filme de vampiro, essa adaptação proibida de *Drácula* de Bram Stoker não faz referência direta ao Diabo, porém, é aqui mencionada pois, como bem realça Schreck (2001), seu subtexto e simbolismo ocultistas e esotéricos são potentes e não passam despercebidos pela audiência atenta.

Figura 9 – Conde Orlok em *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau.



Fonte: Site Plano Crítico³⁵.

Murnau daria continuidade à exploração de questões ligadas ao satanismo com *Fausto* (1926), sua adaptação do texto de Goethe. Para Schreck (2001), em *Fausto* Murnau cria um ambiente místico, o que o permitiu realizar um trabalho de dimensões míticas, algo que elevou o campo cinematográfico para altos padrões de qualidade artística. Na perspectiva do teórico citado, tal filme de Murnau é um feito pouco considerado no cinema satânico, na medida em que se trata de um longa-metragem de alto orçamento que aborda o Diabo em uma perspectiva metafísica.

Figura 10 – Mefistófeles, em cena de *Fausto* (1926), de Friedrich W. Murnau.



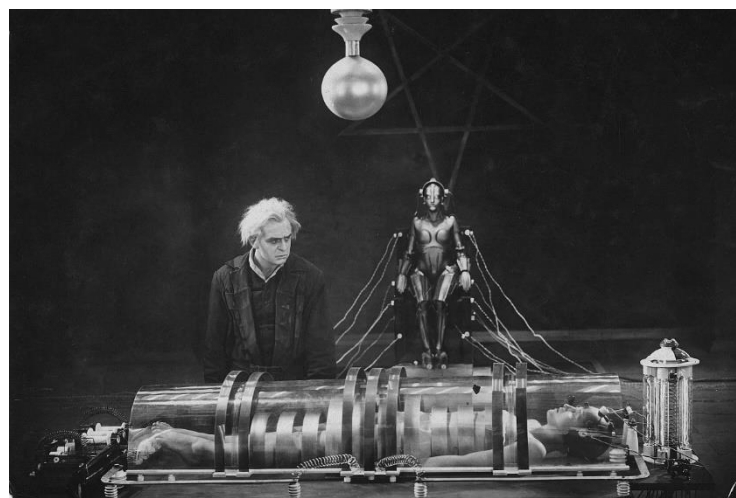
Fonte: Blog +De 50 anos de filmes³⁶.

³⁵ Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-nosferatu-1922/>. Acesso em: 26 jun. 2023.

³⁶ Disponível em: <https://50anosdefilmes.com.br/2020/fausto-faust-eine-deutsche-volkssage/>. Acesso em: 26 jun. 2023.

Assim como 1922, o ano de 1926 representa um ponto alto para o cinema satânico – e para o cinema alemão de modo mais amplo –, com o lançamento de *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. Schreck (2001) ressalta que o *subplot* satânico da obra foi praticamente ignorado. Este diz respeito ao trabalho do alquimista Rotwang, o qual constrói a androide Maria, um duplo feminino que evoca a dualidade Bem/Mal. Um detalhe importante no filme de Lang é que, no momento em Maria ganha vida, percebe-se, logo acima de seu corpo, um pentagrama, o que faz de *Metrópolis* o primeiro filme em que este tradicional símbolo ocultista aparece.

Figura 11 – A geração do androide Maria em *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. Acima de sua cabeça, observa-se um pentagrama.



Fonte: Site Plano Crítico³⁷.

Com o advento do cinema falado, a ligação entre satanismo e expressionismo marcante dos filmes europeus terminaria, e a exploração do Diabo nesse novo cinema, ao longo da década de 1930, enfrentaria declínio. Segundo Schreck (2001), apenas dois filmes lançados nessa década constituíram, em sua essência, verdadeiras obras diabólicas. O primeiro deles é *O Gato Preto* (1934), de Edgar Ulmer, no qual após sofrerem um acidente, dois jovens recém-casados são acolhidos por Hjalmar Poelzig. No desenrolar dos acontecimentos, descobre-se que Poelzig ocupa o posto de padre principal em uma seita satânica, a qual, após realizar algumas Missas Negras, pretende realizar um ritual de sacrifício na casa em questão.

Schreck (2001) evoca a mistura entre satanismo, sugestões à necrofilia e atmosfera erótica como razão pela qual *O Gato Preto* é uma das obras mais sombrias dos anos 1930. O segundo filme do período que merece destaque, para o autor, é *O Estudante de Praga* (1935),

³⁷ Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-metropolis-1927/>. Acesso em: 27 jun. 2023.

dirigido por Arthur Robinson, nova versão do filme clássico de 1913. Tais filmes, segundo Schreck (2001), não devem ser vistos como indicativos de uma nova direção que o cinema satânico iria percorrer, mas sim enquanto “ecos” do Expressionismo satânico do cinema mudo alemão da década de 1920.

Ressalta-se que Schreck (2001) não inclui no rol de filmes satânicos obras clássicas do período que trazem à tona figuras monstruosas, como os famigerados filmes dos Estúdios Universal, como *Drácula* e *Frankenstein*, ambos de 1931 e dirigidos por Tod Browning e James Whale, respectivamente. Deduz-se que essa escolha se deve à visão de que essas obras não trariam elementos ocultistas suficientes para enquadrá-las como pertencentes ao cinema satânico. Pensamos, porém, que devem aqui ser mencionadas por conta da relevância (em termos de popularidade) que esses e outros filmes trouxeram para o gênero Terror, além de caracterizarem representações de seres tidos como maléficos.

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), viu-se, ao longo dos anos 1940, o ressurgimento do protagonismo do Diabo nas telas de cinema, com obras que ora retrataram-no de modo mais leve, ora exploraram um viés mais sombrio. Em um dos segmentos de *Fantasia* (1940), chamado *Uma Noite no Monte Calvo* e dirigido por Modest Mussorgsky, o espectador é apresentado ao demônio Chernabog, uma criatura gigantesca com asas imensas que, na noite de Halloween, irá atormentar os moradores de um vilarejo por meio de feitiços para invocar os mortos e outros demônios.

Figura 12 – O demônio Chernabog, de *Fantasia* (1940).



Fonte: Site Disney Heroes Battle Mode³⁸.

³⁸ Disponível em: <https://discourse.disneyheroesgame.com/t/the-greatest-disney-villain-chernabog-character-concept/612899>. Acesso em: 26 jun. 2023.

No ano seguinte à *Fantasia*, chega aos cinemas *O Homem que Vendeu a Alma* (1941), dirigido por William Dieterle, no qual se retoma a ideia de pacto satânico com reminiscências da produção cinematográfica alemã da década de 1920. No filme, o fazendeiro Jabez Stone, em desespero por conta de sua situação financeira, vende sua alma ao Diabo (aqui, encarnado na personagem do sr. Scratch) para conseguir dinheiro. Após enriquecer, Stone é procurado pelo ser diabólico para cumprir a parte do acordo, o que leva o fazendeiro a procurar ajuda do pastor Daniel Webster para salvá-lo. Na obra de Dieterle (que interpretou Valentin em *Fausto*, de F. W. Murnau), Schreck (2001) percebe um Diabo jocoso, dotado de malícia e sarcasmo.

Schreck (2001) também aponta para a exploração da personagem demoníaca pelo cinema produzido e direcionado à população preta, devido, principalmente, à sua forte presença na vida desse segmento populacional graças às concepções da Igreja Batista. Assim, Schreck (2001) enaltece o trabalho pioneiro de Spencer Williams, com filmes como *The Blood of Jesus* (1941), em que predomina o moralismo a respeito do Diabo. Outrossim, de modo semelhante ao que ocorreu durante a Primeira Guerra Mundial, no período da Segunda Guerra, a indústria fílmica norte-americana atuou para promover a associação entre os oponentes no conflito (no caso, os nazistas) e o Diabo, com Adolf Hitler sendo retratado como a personificação diabólica.

Ainda nos anos 1940, dentre a profusão considerável de filmes em que se abordava o Diabo, *A Sétima Vítima* (1943), de Mark Robson, merece atenção. Nele, Mary vai à procura de sua irmã desaparecida e depara-se com a atuação de um culto satânico que pode ser responsável pelo rapto da garota. *A Sétima Vítima*, no entendimento de Schreck (2001), marca um ponto de virada no cinema satânico, já que se tem aqui, pela primeira vez, uma abordagem séria da face moderna do satanismo, as seitas, tema de fundamental importância para a sequência desse campo fílmico.

A chegada da década de 1950 proporciona novos desafios ao cinema satânico. Com o fim da Segunda Guerra e o perigo iminente de um embate nuclear catastrófico entre Estados Unidos e União Soviética, o espectador do período inclina-se a enxergar o Outro enquanto um monstro transfigurado pela ação da radioatividade. Com isso, a representação do Diabo acaba sendo vista como futilidade, resultado da concepção do ocultismo como algo arcaico, sem espaço no mundo moderno (SCHRECK, 2001).

Se os anos 1950 não trouxeram efetivas contribuições ao cinema satânico, o mesmo não pode ser dito acerca da década seguinte. No decorrer dos anos 1960, viram-se

questionamentos mais incisivos a respeito das relações sociais, do papel da mulher e da liberdade de expressão sexual tomarem conta da juventude universitária em locais da Europa e nos Estados Unidos, assim como o interesse pelo esoterismo e por uma visão de mundo menos racionalista aumentar. Consequente, o Diabo voltou a ocupar lugar importante nas discussões. Nesse cenário, elementos como bruxaria e seitas ganharam os holofotes, com significativas associações com o satanismo.

É no ano de 1968 que são lançadas as duas mais singulares obras da década a respeito do Diabo. Primeiramente, temos *As Bodas de Satã*, de Terence Fisher, em que dois homens agem para resgatar um jovem moço de suas atividades em um culto satânico, tendo que lutar com o próprio Diabo (aqui chamada de “o bode de Mendes”, uma figura híbrida, com a cabeça de um bode e o resto do corpo como o de um humano). Para Schreck (2001), *As Bodas de Satã* é um verdadeiro compêndio de esoterismo, com acuradas referências a rituais e símbolos mágicos. O estudioso em questão coloca tal filme na posição de vanguarda para o ciclo diabólico que tomaria conta do cinema entre 1968 e 1976.

Figura 13 – O Diabo em uma cena de *As Bodas de Satã* (1968), de Terence Fisher.



Fonte: Blog Dadagaio³⁹.

Também de 1968 é *O Bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polanski, obra que mudou os rumos do gênero Terror no meio cinematográfico. Ao abordar a ação de uma seita satânica para gerar em Rosemary o filho do Diabo, sempre se utilizando do poder da sugestão,

³⁹ Disponível em: <https://dadagaio.wordpress.com/2013/06/13/as-bodas-de-sata-the-devil-rides-out-eua-1968/>. Acesso em: 26 jun. 2023.

Polanski dá vazão ao temor crescente da atividade de grupos ocultistas que tomava parte da sociedade dos Estados Unidos, além de pôr em evidência a exploração do corpo feminino por meio da sexualidade.

Figura 14 – A personagem Rosemary, de *O Bebê de Rosemary* (1968), em choque ao olhar para o filho de Satã gerado por seu ventre.



Fonte: Blog Canto dos Clássicos⁴⁰.

Schreck (2001) pontua que a vertente com maior destaque no cinema satânico é aquela que associa o Diabo ao poder subversivo do sexo, com destaque para a celebração, a exploração e a condenação da sexualidade feminina e sua ligação com o erotismo satânico. O sucesso comercial que a obra de Polanski alcançou tornou-a um fenômeno cultural sem precedentes no cinema de Horror, ocasionando a formação de um público maior interessado em produções do gênero. *O Bebê de Rosemary* constituiu-se como símbolo da retomada do interesse por assuntos ligados ao ocultismo (em 1968, Anton LaVey fundou a primeira igreja satânica), abrindo caminho em Hollywood para que outros filmes abraçassem de vez o tópico dos grupos ocultistas (SCHRECK, 2001).

O interesse pelo Diabo não se restringia apenas à esfera do cinema, na medida em que veículos de imprensa noticiavam e debatiam constantemente tópicos ligados, direta ou indiretamente, ao ocultismo, como assassinatos cometidos por supostos cultos satânicos ou adoradores do Diabo. Como resultado, em nenhum outro período foram realizadas tantas expressões fílmicas ligadas ao cinema satânico como ao longo da década de 1970. Em muitos deles, similar ao que se viu em *O Bebê de Rosemary*, explorou-se aspectos da sexualidade e sua

⁴⁰ Disponível em: <https://cantodosclassicos.com/o-bebe-de-rosemary-1968-resenha/>. Acesso em: 26 jun. 2023.

histórica repressão pelas autoridades religiosas. A título de exemplificação, *Os Diabos* (1970), de Ken Russell, aborda os casos de possessão que tomaram o convento da cidade francesa de Loudon, propondo, na opinião de Schreck (2001), um olhar psicológico sofisticado em relação ao fenômeno da possessão, sendo uma obra antecipadora da onda que tomaria o cinema satânico poucos anos depois.

Em uma direção semelhante está *O Diabo na Carne de Miss Jones* (1973), de Gerard Damiano. Aqui, uma mulher é enviada ao Inferno após cometer suicídio, e lá, procura dar vazão às fantasias e aos desejos sexuais que não conseguiu realizar em vida. Schreck (2001) destaca a aceitação da sexualidade que o filme propõe e o sucesso impressionante que obteve, algo inesperado para uma obra pertencente ao campo do cinema erótico/pornográfico.

Tal onda, porém, deve ser compreendida enquanto parte de uma dinâmica maior. Poucos gêneros estão intimamente ligados a questões culturais e sociais de uma sociedade como o Horror. Nesse sentido, quando se trata dos Estados Unidos, a partir dos anos 1970, ganha força a visão conservadora em relação aos acontecimentos, a qual atribuía ao feminismo, ao movimento gay e a outras atividades relacionadas a minorias sociais (principalmente na parte dos costumes) a “derrocada” americana enquanto nação. Para partidários dessa ótica, era preciso reagir, e o cinema foi tido como importante ferramenta de contra-ataque. Os eventuais adversários do povo norte-americano, de acordo com tal perspectiva, eram vistos como cúmplices do Diabo, era preciso retratar a sua devassidão moral e espiritual.

É nesse cenário, de acordo com Schreck (2001), que se insere *O Exorcista* (1973), de William Friedkin, filme sobre o qual não nos estenderemos muito nessa seção, já que isso será feito na sequência do trabalho. Todavia, merece destaque a visão de Schreck (2001) acerca desse longa-metragem, pois, para o autor, *O Exorcista* representa uma abordagem “biblicamente ortodoxa” do tema da possessão demoníaca, um filme doutrinário no sentido religioso e uma resposta reacionária a *O Bebê de Rosemary* por promover a demonização da sexualidade feminina nos moldes judaico-cristão típicos da Idade Média. Para Schreck (2001), Friedkin retrata o traço sexual feminino como “(...) uma aberração profana que deve ser castigada e expurgada pelas figuras masculinas celibatárias. O que os padres Merrin e Karras

estão esforçando-se para exorcizar é o seu próprio horror ao Outro feminino” (SCHRECK, 2001, p. 170, tradução nossa)⁴¹. O autor complementa:

Em *O Exorcista*, a Mulher torna-se quase literalmente o portão de entrada para o Inferno. Neste trabalho conservador, os realizadores do filme tentam retratar o Mal metafísico ao mostrar ações físicas como a masturbação da garota, e o uso que ela faz de linguagem sexualmente explícita. Imbuído de um temor quase histérico da libido feminina que está a brotar, o filme insere duas figuras masculinas “boas”, na forma de padres católicos, contra as artimanhas diabólicas da garota perigosamente em puberdade. De fato, trata-se de uma imagem da perturbada paisagem psicosexual do subconsciente americano, marcado com truques diabólicos (SCHRECK, 2001, p. 169), tradução nossa)⁴².

A visão retrógrada do sexo atinge de modo direto a representação demoníaca presente em *O Exorcista*, com traços típicos do imaginário sobre o Diabo, o que será debatido com mais detalhes na sequência desta pesquisa. Por fim, menciona-se o caráter paradigmático do longa-metragem de William Friedkin, não só por pautar o tema da possessão, mas por deixar como legado um tipo de representação bestial do demônio que seria replicado em outros textos.

2.4 Outras mídias e representações artísticas

O universo dos *videogames* também não fica de fora no tocante a referências ao Diabo em seus trabalhos. Diversos são os jogos que trazem elementos ocultistas e a entidade diabólica como uma personagem relevante para o enredo, de modo que a interação entre o jogador e o Diabo é fundamental para o prosseguimento e/ou o encerramento da jornada.

A título de exemplificação, listamos a seguir alguns jogos desse tipo. Primeiramente, temos a série *Doom*, desenvolvida pela id Software e lançada em 1993, tendo, desde então, gerado várias sequências, assim como adaptações literárias e fílmicas. Jogada em primeira pessoa, a série se passa em um mundo pós-apocalíptico, no qual um fuzileiro especial precisa lutar contra hordas de demônios e monstros em Marte para conseguir salvar a raça humana.

⁴¹ Na versão original, em inglês: “(...) an unholy aberration which must be chastised and expunged by the celibate male figures. What Fathers Karras and Merrin are really striving to exorcise is their own horror of the feminine Other”.

⁴² Na versão original, em inglês: “In THE EXORCIST, Woman becomes quite literally the gate to Hell. In this astoundingly conservative work, the film-makers attempt to portray metaphysical evil by showing such physical actions as the girl's masturbation, and her use of sexually explicit language. Imbued with an almost hysterical dread of the budding feminine libido, the film pits two "good" male figures, in the form of Catholic priests, against the diabolical wiles of the dangerously pubescent girl. Truly, it is a picture of the disturbed psychosexual landscape of the American subconscious, filigreed with diabolic trappings”.

Figura 15 – Cena de *Doom* (2016), quarto título da franquia de mesmo nome.



Fonte: Portal Tecmundo⁴³.

Pela imagem acima, nota-se que a representação demoníaca presente no jogo se alinha a uma perspectiva mais tradicional no que tange aos elementos visuais, como a monstruosidade e a presença de garras e chifres, além do retrato do Inferno como um ambiente hostil, consumido por chamas e seres malignos.

Outra série de jogos que apresenta o Diabo e o seu séquito como figuras importantes é *Diablo*. Desenvolvida pela Blizzard Entertainment, a franquia chegou ao mercado em 1996, e sua versão original acompanha a luta de um herói que batalha contra as forças do Inferno para impedir a dominação da cidade de Tristram por Diablo, o Senhor do Terror. Desde o seu lançamento, a série já ganhou cinco sequências que se passam em diferentes lugares do mundo, todas com o objetivo de fazer com que o jogador impeça o reinado diabólico.

⁴³ Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/voxel/211014-doom-pior-melhor-segundo-critica.htm>. Acesso em: 05 jun. 2023.

Figura 16 - Um combatente enfrenta Diablo, na terceira versão do jogo de mesmo nome, datada de 2012.



Fonte: Site Liber Proeliis⁴⁴.

Figura 17 - No centro da imagem, a deusa-demônio Lilith, de *Diablo VI* (2023).



Fonte: Plataforma YouTube – Canal Diablo Brasil, vídeo “Diablo IV – Anúncio Cinemático – Em Três Virão” (Print)⁴⁵.

Similar a *Doom*, Diablo e Lilith, de *Diablo*, são caracterizados como bestiais e grotescos, figuras gigantescas dotadas de traços assombrosos. Na figura 14, observa-se um ser com três bocas, de modo semelhante às representações diabólicas contidas em afrescos como *O Inferno* (1410), de Giovanni da Modena, e a caracterização de Lúcifer feita por Dante na

⁴⁴ Disponível em: [https://liberproeliis.fandom.com/pt-br/wiki/Diablo_\(Personagem\)](https://liberproeliis.fandom.com/pt-br/wiki/Diablo_(Personagem)). Acesso em: 5 jun. 2023.

⁴⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tflKwXOESyc&ab_channel=DiabloBrasil. Acesso em: 5 jun. 2023.

primeira parte de *A Divina Comédia*, ressaltada nas ilustrações que Gustave Doré fez da obra dantesca.

Mas a inserção de *A Divina Comédia* no universo *gamer* não se limita a uma similaridade com as características de uma personagem de certo jogo, na medida em que o *Inferno*, a primeira parte do imponente poema de Dante, ganhou uma adaptação em forma de jogo, com o título de *Dante's Inferno*, lançado em 2010 e desenvolvido pela Visceral Games. Na trama do jogo, Dante é um guerreiro das cruzadas que precisa adentrar nos círculos infernais para resgatar sua amada Beatrice, que se encontra sob o poder de Lúcifer.

Figura 18 - Lúcifer, o soberano infernal, no jogo *Dante's Inferno*, de 2010.



Fonte: Plataforma Pinterest⁴⁶.

Percebe-se que os criadores e os responsáveis pelo *design* do jogo tomaram certas liberdades quanto à caracterização de Lúcifer, pois, em seu poema, Dante descreve tal figura como um ser de asas imensas, dotado de três cabeças com as quais ele devorava e cuspiam os pecadores que se encontravam no Inferno. No jogo, nota-se a manutenção dos chifres e das garras, com os olhos de Lúcifer representado o mar de larva infernal, assim como vários chifres que permeiam o corpo do príncipe das trevas. Ademais, apesar de não constar na imagem

⁴⁶ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/396316835935341204/>. Acesso em: 5 jun. 2023.

destacada, a entidade possui pernas peludas e pés em formas de cascos, semelhantes à de um bode.

As produções para o meio televisivo constituem mais um grupo de expressões artísticas no qual as figuras do Diabo e de seres demoníacos podem ser observadas em inúmeras aparições, com variados propósitos, seja para assombrar o espectador, seja para fazê-lo rir. Apesar do número significativo de exemplos, as representações do Diabo nos programas de TV costumam seguir o caminho mais tradicional de caracterização dessa personagem, com traços animalescos e grotescos, o que pode ser visto abaixo:

Figura 19 – O Diabo em uma cena de *Os Simpsons*.



Fonte: Blog O Silêncio dos Carneiros⁴⁷.

Ao longo das 34 temporadas de *Os Simpsons* (1989-), o Diabo apareceu em diversos momentos. A imagem acima pertence ao terceiro episódio da 23ª temporada, de 2011. Nela, observa-se o ser diabólico envolto em chamas, em provável alusão ao fogo infernal, com seu porte avantajado, pele avermelhada, chifres, rabo pontiagudo e cascos no lugar dos pés, assim como um pequeno bigode com cavanhaque, tudo isso aliado a um comportamento agressivo com finalidade humorística. Esse mesmo aspecto é constatado em outra série animada na qual o Diabo aparece, *South Park* (1997-):

⁴⁷ Disponível em: <http://osilenciodoscarneiros.blogspot.com/2011/12/simpsons-23x03-treehouse-of-horror-xxii.html>. Acesso em: 12 jun. 2023.

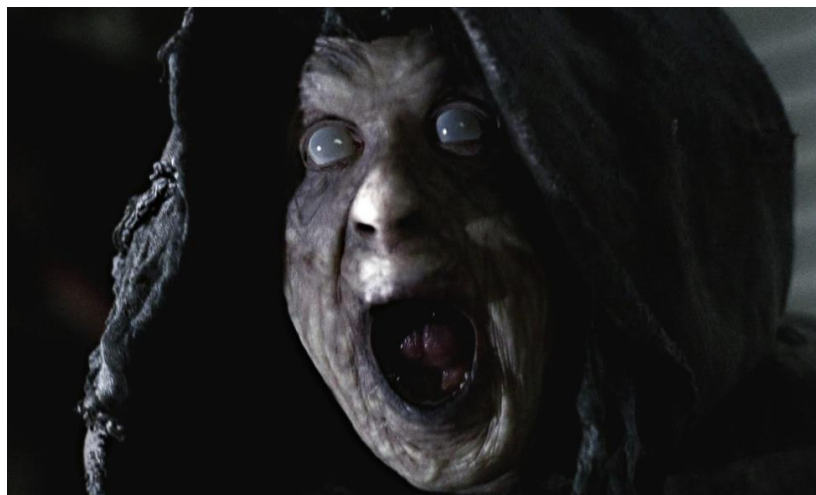
Figura 20 - Satã em *South Park*.



Fonte: Site South Park⁴⁸

A imagem destacada revela-nos que, nessa *sitcom*, a entidade diabólica possui traços semelhantes aos observados em *Os Simpsons*. No caso de *South Park*, ressalta-se que o Diabo, chamado de Satã, costuma aparecer sentado em seu trono infernal rodeado de crânios. Porém, os fins humorísticos permanecem, na medida em que, a título de ilustração, na série o Diabo mantém uma relação amorosa com o ditador iraquiano Saddam Hussein (1937-2006). O tom satírico não se observa em outras produções, como *Supernatural* (2005-2020):

Figura 21 – A criatura Shtriga, de *Supernatural*.



Fonte: Site Rolling Stones Brasil⁴⁹.

⁴⁸ Disponível em: <https://www.southparkstudios.com.br/en/video-clips/rxxaib/south-park-satan-s-super-sweet-16>. Acesso em: 18 jun. 2023.

⁴⁹ Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/supernatural-7-criaturas-mais-assustadoras-que-jalutaram-com-os-irmaos-winchester/>. Acesso em: 13 jun. 2023.

Shtriga, a criatura da série *Supernatural* vista acima, possui pele em estado apodrecido e rugoso e apresenta como principal característica o fato de alimentar-se da vitalidade das crianças (RODRIGUES, 2019). Shtriga é só um exemplo dentro da extensa e diversificada demonologia que o programa apresenta, com os demônios sendo categorizados em diferentes níveis, de acordo com seu potencial de ação. Curiosamente, Lúcifer também é uma personagem da série, mas se apresenta em forma humana, sem qualquer atributo físico grotesco, pois foi elaborada com base na figura de mesmo nome presente em *Paraíso Perdido*, de John Milton.

Em *Supernatural* e outras obras, como *American Horror Story* (2011-), uma das formas mais comuns de manifestação diabólica dá-se por meio de possessões demoníacas, muitas das quais tomam as cenas de *O Exorcista* como inspiração. Assim como no filme de Friedkin, as possessões nas séries de TV costumam ser marcadas pela intensa movimentação corporal do possuído, pela ocorrência de eventos fantásticos, como a levitação e pela quase total deformação de seu corpo e rosto, como pode ser visto na imagem abaixo:

Figura 22 – Possesso durante um ritual de exorcismo na segunda temporada de *American Horror Story*, intitulada *Asylum*, de 2012.



Fonte: Site Dang-Blasted⁵⁰.

Para encerrar essa seção, merece menção outro show que aborda a possessão maligna, a série *O Exorcista* (2016-2017), obra com inspirações pontuais no romance de William Peter Blatty e no filme de William Friedkin. Nela acompanhamos dois padres que

⁵⁰ Disponível em: <http://dangblastedcritic.blogspot.com/2012/10/american-horror-story-asylum-episode-2.html>. Acesso em: 18 jun. 2023.

reúnem esforços para extirpar o demônio do corpo de uma jovem menina, a qual viria a ser filha de Regan MacNeil, a garota torturada por Pazuzu nos textos destacados. O seriado segue as representações tradicionais da possessão no meio audiovisual, muitas das quais se tornaram paradigmas para esse tipo de assunto com a adaptação cinematográfica do romance de Blatty, como a alteração de características corporais e a realização de ações sobre-humanas.

Figura 23 – Regan volta a ser atacada pelo demônio, dessa vez na série *O Exorcista*.



Fonte: Site Série Maníacos.tv⁵¹.

Já em relação à música, quando analisamos o cenário musical ocidental contemporâneo, especificamente, a partir dos anos 1950, não nos causa surpresa o fato de que, assim como em outras expressões artísticas, o Diabo apresenta-se como uma figura recorrente. Seja aparecendo como personagem nas letras das canções, seja sendo utilizado como referência visual para capas de álbuns, videoclipes e performances, a menção à entidade diabólica e às suas diversas facetas costuma levantar intensas discussões e colocar as produções fonográficas - e seus respectivos autores - no centro de controvérsias.

Nesse sentido, um dos gêneros musicais que mais se destaca é o *rock and roll*, símbolo significativo da juventude contestadora dos tabus sociais que emergia desde o início da década de 1950 e ganhou força com o movimento de Contracultura. Carlos Eduardo Calvani (2010, p. 62) destaca que o rock “(...) serviu como uma luva para o questionamento de muitos jovens desestruturados socialmente e que encontraram nas guitarras elétricas e baterias suas

⁵¹ Disponível em: <https://seriemaniacos.tv/the-exorcist-1x0910-162three-rooms-season-finale/>. Acesso em: 18 jun. 2023.

armas de contestação a um sistema rígido, que não oferecia alternativas senão o enquadramento e a submissão à lógica do sistema.” Em reação à rebeldia desses grupos, setores conservadores da sociedade não pensaram duas vezes em associar o rock ao Diabo, identificando esse estilo de música como uma clara atividade de origem demoníaca.

Como resposta, Calvani (2010) pontua que vários artistas “abraçaram” a alcunha de diabólico dada ao gênero e passaram a acrescentar, em suas obras e performances, aspectos intencionalmente provocativos, de modo a escandalizar ainda mais os seus críticos. É preciso que se diga que o interesse de parte da indústria musical do Ocidente (nesse caso, o rock) pelo elemento tido como demoníaco não deve ser entendido apenas como uma ofensiva à moral e aos costumes estabelecidos. Essa busca por elementos esotéricos, relacionados a uma compreensão de mundo mais espiritualista e diferente da doutrina cristã, atingiu as manifestações artísticas europeias e norte-americanas de modo geral, resultado do abalo da perspectiva racional das vivências humanas provocado pelos horrores das duas Grandes Guerras Mundiais. Literatura, Cinema, Música, Pintura, entre outras, voltaram as atenções ao esoterismo numa evidente procura por sentido e orientação, em um mundo posterior às atrocidades do Holocausto e à beira de um conflito nuclear.

Dessa forma, em grande parte das oportunidades, ao invés de retratar o Diabo como a representação suprema do Mal, o grande inimigo de Deus, o rock opta por dar seguimento à visão da figura diabólica típica do Romantismo, isto é, um ser complexo, com várias características, mas que, em geral, passou a ser visto como um símbolo de contestação e rebeldia em face à opressão. Obras como a já citada *Sympathy for the Devil* (1968), dos Rolling Stones, são um claro indício de que, longe de causar aversão, o Diabo desperta curiosidade e inquietação: “Pleased to meet you / Hope you guess my name / But what's puzzling you / Is the nature of my game”⁵².

Na canção em questão, o próprio Lúcifer é o eu-lírico. Como destaca Pricila Reis Franz (2010), nota-se uma figura dotada de ironia e destempero, exigindo que aqueles que se apresentam a ele demonstrem respeito e polidez: “So if you meet me / Have some courtesy / Have some sympathy, and some taste / Use all your well-learned politesse / Or I'll lay your soul

⁵² Em tradução livre: “Prazer em te conhecer / Espero que adivinhe meu nome / Mas o que está te intrigando / É a natureza do meu jogo”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/the-rolling-stones/33903/>. Acesso: 16 maio 2023.

to waste”⁵³. Ademais, a entidade enaltece sua presença nos eventos históricos de maior importância, especialmente aqueles marcados pela violência, como os assassinatos do czar russo Nicolau II e de sua família durante a Revolução Bolchevique de 1918 e a Segunda Guerra Mundial.

Sympathy for the Devil não foi a primeira nem a última “aventura” dos Stones com o satanismo e o ocultismo. Franz (2010) aponta que, já em 1967, a banda fez referência a Satã no título do disco *Their Satanic Majesties Request* (em livre tradução, “O pedido de Sua Majestade Satânica”), além de mais uma vez incluir o Diabo em uma canção, no caso, *Dancing With Mr. D*, presente no álbum *Goats Head Soup*, de 1973, optando por, dessa vez, retratar a figura demoníaca com ares mais sombrios: “He never smiles, his mouth merely twists / The breath in my lungs feels clinging and thick / But I know his name, he's called Mr. D / And one of these days he's gonna set you free / Human skulls is hangin' right 'round his neck (...)”⁵⁴.

Contudo, outros artistas foram além do tipo de esoterismo posto em prática pelos Rolling Stones e adotaram um discurso blasfemo mais direto e explícito no que tange à representação do Diabo. Muitos deles fizeram parte do que se entende como *heavy metal*, um subgênero do rock marcado pelo som mais agressivo, com performances vocais e instrumentais mais “explosivos”, barulhentos, ampliados por aparelhos eletrônicos.

Franz (2010) destaca o pioneirismo do Black Sabbath nessa empreitada, sendo uma das primeiras bandas a adotar uma estética tida como diabólica. Nas diversas produções do grupo em que o Diabo aparece, nota-se a diversidade de sua representação: em *N.I.B.* (1970), tem-se Lúcifer como alguém arrebatado pela primeira paixão – “I will give you those things you thought unreal / The sun, the moon, the stars all bear my seal / (...) Look into my eyes, you will see who I am / My name is Lucifer, please take my hand”; em *Devil & Daughter* (1989), o Diabo e a sua filha arrebata as almas daqueles que são seduzidos por ela - “(...) Devil and daughter / He's got the power, she's got the pain / (...) She'll break any woman and take any man / (...) Hand in hand with the reaper”⁵⁵; por fim, em *The Devil Cried* (2007), o eu-lírico, uma das

⁵³ Tradução: “Então se você me conhecer / Tenha bons modos / Mostre um pouco de simpatia e bom gosto / Use toda a sua boa educação que você aprendeu / Ou eu posso roubar sua alma”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/the-rolling-stones/33903/traducao.html>. Acesso em: 17 maio 2023.

⁵⁴ Tradução: “Ele nunca sorri, sua boca apenas se contorce / O ar em meus pulmões é viscoso e grosso / Mas eu sei seu nome, ele se chama Sr. D / E qualquer dia desses ele vai te libertar / Crânios humanos pendurados em seu pescoço”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/the-rolling-stones/87527/traducao.html>. Acesso em: 17 maio 2023.

⁵⁵ Tradução: “Diabo e Filha / Ele tem o poder, ela tem a dor / (...) Ela irá quebrar qualquer mulher e pegar qualquer homem / (...) Mão em mão com o ceifador”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/black-sabbath/115459/traducao.html>. Acesso em: 17 maio 2023.

almas condenadas no Inferno, conta ao interlocutor como conseguiu a façanha de fazer o próprio Diabo chorar ao contar sua história para voltar à vida.

Inúmeros outros artistas e bandas fizeram referências ao Diabo em suas letras, não sendo interesse deste trabalho ser uma lista exaustiva de cada situação. Para citar alguns exemplos, temos: o eu-lírico de *Necrophiliac* (1985), da banda Slayer, expõe seus vis desejos em relação aos cadáveres e sua obsessão pela morte ao clamar para Lúcifer levar sua alma - “Lost souls of the dead / Form legions that burst through hell's gates / Death of one sacrifice / To avenge the raped corpse from the grave / Blood of one mortal man / The fire grows stronger within / Fate of a frenzied lust / Lucifer takes my dark soul”⁵⁶; em 1997, Metallica lançou *Devil's Dance*, na qual o eu-lírico, potencialmente o Diabo, tenta o interlocutor - “One day you will see / And dare to come down to me / Yeah, come on, come on now take the chance / That's right / Let's dance”⁵⁷.

Vale ressaltar que a música brasileira não ficou de fora dessa onda de abordagem do Diabo. Nesse sentido, o nome de maior expressão é o do cantor e compositor baiano Raul Seixas que, após passar a conviver com o escritor Paulo Coelho (e de os dois se juntarem para escrever músicas juntos), abraçou de vez o esoterismo e o satanismo em sua obra, muito por conta de sua admiração pelas palavras de Aliester Crowley, famoso ocultista britânico. Para fins de exemplificação, cita-se a canção *Rock do Diabo*, de 1975, na qual o eu-lírico exalta a entidade diabólica como uma entidade rebelde e contestadora, como ressalta Calvani (2010): “Enquanto Freud explica as coisas / O diabo fica dando toque”⁵⁸. Ainda nessa música, Raul faz menção a *O Exorcista*, filme que havia sido lançado no Brasil um ano antes da estreia da canção: “Existem dois diabos / Só que um parou na pista / Um deles é do toque / O outro é aquele do exorcista”⁵⁹. Haveria, então, dois “diabos”, um é aquele que dota o poeta da habilidade de desvendar a realidade, enquanto o outro, do exorcista, ocupa-se em possuir os espíritos dos indivíduos (CALVANI, 2010).

Certamente Raul não foi o único – nem mesmo o primeiro – na música brasileira que trouxe o Diabo em seus versos ou que o abordou de certa forma. Fernando Krieger (2022)

⁵⁶ Tradução: “Almas perdidas dos mortos / Formam legiões que irrompem através dos portões do inferno / Morte de um sacrifício / Para vingar o corpo violado da sepultura / Sangue de um homem mortal / A chama cresce mais forte para dentro / Destino de uma paixão desvairada / Lúcifer leve minha alma negra. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/slayer/102545/traducao.html>. Acesso em: 19 mai. 2023.

⁵⁷ Tradução: “Um dia que você verá / E ousará descer a mim / Yeah, venha, venha agora, dê uma chance / Certo / Vamos dançar”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/metallica/25903/traducao.html>. Acesso em: 19 mai. 2023.

⁵⁸ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/raul-seixas/48329/>. Acesso em: 18 maio 2023.

⁵⁹ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/raul-seixas/48329/>. Acesso em: 18 maio 2023.

lembra que, na primeira metade do século XX, diversas marchinhas de Carnaval trouxeram a referida entidade em suas letras, como *O Diabo em folia* (1913), do Grupo Manoel Pereira, e *Fra Diavolo no Carnaval* (1936), de João de Barro, Alberto Ribeiro e Carlos Martinez. Alguns grupos trazem o diabólico em seus nomes, como Diabos do Céu (cujo líder era Pixinguinha) e Demônios da Garoa.

Na música popular brasileira, Caetano Veloso, em 1973, reflete acerca do caráter dúbio do Carnaval em *Deus e o Diabo*, “uma invenção do diabo” marcada pela tentação da carne, mas “que Deus abençoou”⁶⁰; já no ano de 1976, Belchior, em *Como o Diabo gosta*, exalta a vida sem qualquer tipo de cabresto e defende a não subserviência do povo. Três anos depois, em 1979, Zé Ramalho, numa espécie de mistura entre canção e cordel, lançou, no álbum homônimo, a canção *A peleja do Diabo com o dono do Céu*, em cujo título parece ressoar títulos de livretos da literatura de cordel; no mesmo ano, em *Deus e o Diabo* (1989), o grupo Titãs expõe a relação completude entre Deus e Diabo, entre o Bem e o Mal na vivência humana: “Deus é o teto da casa / O diabo é a porta dos fundos / O diabo é o chão da cozinha / Deus é o vão da entrada / O que há de errado com meu coração?”⁶¹; e, por fim, o grupo de rap Facção Central escancara a desigualdade racial que desemboca na violência, no título *Pacto com o Diabo*, de 2006, na qual o eu-lírico traça as únicas opções para a sua vida, ou compactuar com Satã ou ter o corpo morto analisado numa aula de anatomia: “Satã, sem ler o contrato, assino e reconheço firma / Ou é alma pro diabo ou corpo pro aluno de medicina”⁶².

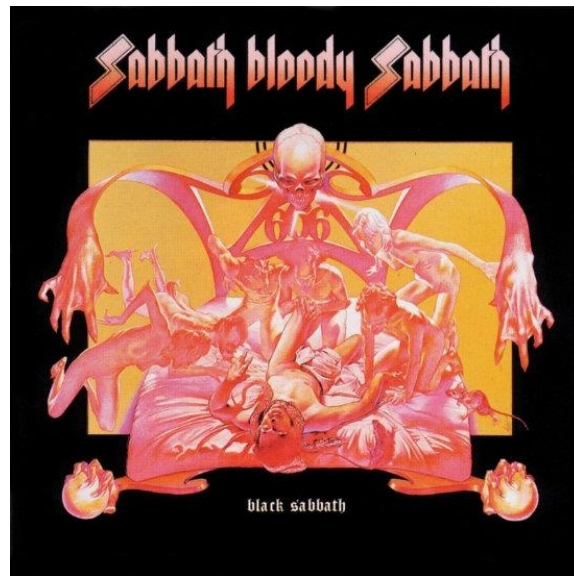
Como dito em parágrafos anteriores, menções e alusões ao Diabo não ficaram restritas ao campo lírico, já que em capas de álbuns e músicas a figura diabólica marcou forte presença, em boa parte das vezes, retratada com características grotescas e ameaçadoras. As imagens abaixo exemplificam esse pensamento:

⁶⁰ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/43873/>. Acesso em: 22 maio 2023.

⁶¹ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/titas/48965/>. Acesso em: 22 maio 2023.

⁶² Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/facciao-central/781135/>. Acesso em: 22 maio 2023.

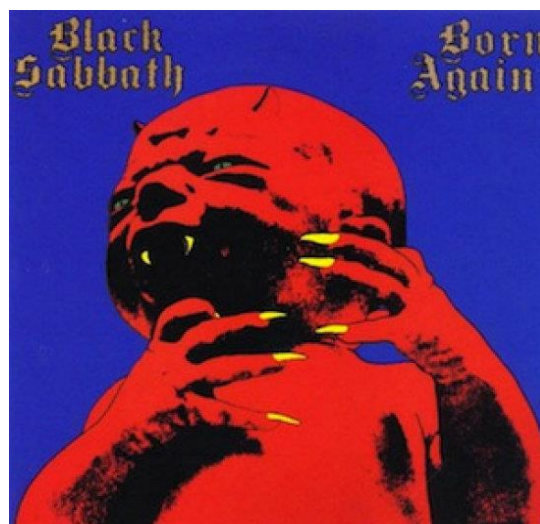
Figura 24 – Capa do disco *Sabbath Bloody Sabbath* (1973), do Black Sabbath.



Fonte: Site InterD⁶³.

Na imagem acima, capa do disco *Sabbath Bloody Sabbath* (1973), do Black Sabbath, observa-se a conotação sexual relacionada ao Diabo, com uma mulher seminua deitada na cama, sendo atormentada por figuras monstruosas, com o número 666 (considerado a “marca da Besta”) acima da cama. A seguir, temos a capa de outro disco do Black Sabbath:

Figura 25 – Capa do disco *Born Again* (1983), do Black Sabbath.



Fonte: Site InterD⁶⁴.

⁶³ Disponível em: <https://interd.net.br/capas-discos-metal-polemicas/08/09/2020/>. Acesso em: 18 maio 2023.

⁶⁴ Disponível em: <https://interd.net.br/capas-discos-metal-polemicas/08/09/2020/>. Acesso em: 18 maio 2023.

A pele avermelhada do bebê, junto com as garras, os dentes e os chifres fazem com que o encarte de *Born Again* (1983), do Black Sabbath, remonte à famigerada história do filho do Diabo, chamado por muitos de anticristo. Abaixo, tem-se uma imagem mais complexa, com um número maior de detalhes:

Figura 26 – Capa do disco *Reign In Blood* (1986), da banda Slayer.

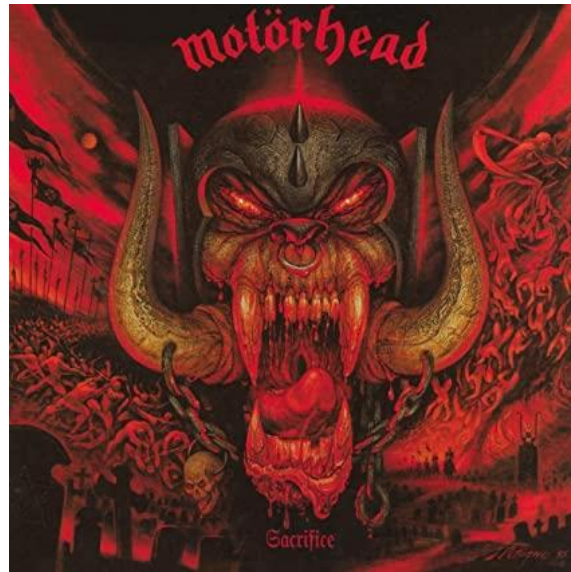


Fonte: Site Loudwire⁶⁵.

Como analisa Gansohr (2010), nota-se, no encarte de *Reign In Blood* (1986), do Slayer, o resgate da representação tradicional do Diabo enquanto um bode, ocupando o trono do Inferno e sendo carregado por seus súditos. No caso da capa em questão, tem-se um ambiente inundado por sangue e cabeças de cadáveres, além de pequenos demônios ao redor do Diabo, o qual faz típica saudação nazifascista com o braço erguido. Igualmente grotesca é a capa a seguir, do disco *Sacrifice* (1995), do Motörhead:

⁶⁵ Disponível em: <https://loudwire.com/slayer-reign-in-blood-facts/>. Acesso em: 18 maio 2023.

Figura 27 – Capa do disco *Sacrifice* (1995), da banda Motörhead.



Fonte: Site InterD⁶⁶.

Aqui, observa-se outra aproximação com as representações mais clássicas do Diabo, na qual este ser, uma figura bestial com enormes chifres e dentes, apresenta uma boca gigantesca que engole as almas condenadas ao Inferno, em visível desespero. Ademais, a língua diabólica possui o formato de um pênis, indicado seu caráter lascivo.

2.5 “Acender uma vela para Deus e outra para o Diabo” – As vestes brasileiras do demônio

Para embasar as discussões a respeito de como o Diabo é compreendido na cultura e na sociedade brasileira, utilizar-se-ão as reflexões de Laura de Mello e Souza (1986), Pina-Cabral (2015) e Jaziel Guerreiro Martins (2015). A primeira autora esclarece que o achamento do continente americano – e sua respectiva colonização – seria responsável por povoar a mente dos mais variados sonhos e expectativas quanto ao que seria possível encontrar nesse novo mundo. As histórias de quem se aventurou pelos mares até esse até então desconhecido local eram repletas de feitos mirabolantes, em uma mistura de realidade e ficção que diluiu as fronteiras entre o real e o imaginário.

A nova terra passará, então, a ser o reduto de seres mágicos, monstruosos e do Diabo, o qual fará uso da América como campo de batalha entre seus súditos e os combatentes

⁶⁶ Disponível em: <https://interd.net.br/capas-discos-metal-polemicas/08/09/2020/>. Acesso em: 18 maio 2023.

da Igreja. Essa condição de ambiente de conflito está explícita no próprio termo Brasil, como destaca Souza (1986, p.28):

(...) frei Vicente do Salvador não tinha conhecimento da presença do nome Brasil nas cartas medievais, e parece-me ter sido o primeiro a explicar a designação pela presença da madeira tintorial de cor avermelhada. Entretanto, é curioso notar que, ao fazê-lo, forneceu uma complicadíssima explicação de cunho religioso, alusiva ao embate entre o Bem e o Mal, o Céu – reino de Deus – e o Inferno – reino do demônio. Mais do que isso, associou "esta porção imatura da Terra" ao âmbito das possessões demoníacas: sobre a colônia nascente, despejou toda a carga do imaginário europeu, no qual, desde pelo menos o século XI, o demônio ocupava papel de destaque.

A estudiosa destaca que, com a escravização e o tráfico de africanos, o território brasileiro passa a ser visto enquanto uma continuação da Metrópole Portuguesa, mas ao mesmo tempo, um local com suas particularidades. Quando se deparou com a natureza, o colonizador teve a ideia da Nova Terra como prolongamento da Europa, tinha-se chegado ao Paraíso Terrestre. Todavia, a diversidade étnica e racial do local, com os escravizados negros e os indígenas amarelos, remeteu o português à ideia de Inferno, de perdição. Souza (1986, p. 32) pontua: “(...) infernalizou-se o mundo dos homens em proporções jamais sonhadas por toda a teratologia europeia – lugar imaginário das visões ocidentais de uma humanidade inviável”.

Não é possível compreender o processo de colonização portuguesa do Brasil sem ter em mente sua condição religiosa, já que propagar o Cristianismo nos novos territórios era objetivo primordial das ações colonizadoras. Nesse sentido, muitos interpretaram o descobrimento das terras brasileiras como presente de Deus, este havia escolhido o povo português para, nesse local, produzir o máximo de riqueza possível, através da exploração dos recursos naturais, e salvar as almas ali contidas da tentação infernal. Sobre isso, Souza (1986, p. 36) comenta:

Ora, para justificar a necessidade de cristianização, havia que denegrir os homens autóctones. Denegrindo-os, estava justificada a escravização. Colombo inaugurou assim o movimento duplo que iria perdurar por séculos em terras americanas: a edenização da natureza, a desconsideração dos homens – bárbaros, animais, demônios.

E assim foi feito. Em várias cartas e relatos, as belezas naturais do Brasil foram exaltadas, louvadas, vistas como se fossem porções do Paraíso. As palavras de Rocha Pita são exemplares:

Em nenhuma outra região se mostra o céu mais sereno, nem madrugada mais bela a aurora; o sol em nenhum outro hemisfério tem os raios tão dourados, nem os reflexos noturnos tão brilhantes; as estrelas são as mais benignas, e se mostram sempre alegres; os horizontes, ou nasça o sol, ou se sepulte, estão sempre claros; as águas, ou se tomem nas fontes pelos campos, ou dentro das povoações nos aquedutos, são as mais puras: é enfim o Brasil terreal paraíso descoberto (...) (ROCHA PITA *apud* SOUZA, 1986, p. 38).

Porém, essa condição de Paraíso só seria confirmada caso a natureza fosse modificada através das ações humanas, ou seja, para que esse Éden alcançasse seu esplendor, a colonização era indispensável. A visão edênica da Colônia não ocuparia posição fixa no imaginário ocidental, sendo várias vezes ameaçada pelo viés detrator e negativo das terras.

O fator que trazia risco à condição de Paraíso Terrestre eram os homens, considerados estranhos, espécies de seres fantásticos e monstruosos, os quais eram compreendidos, pela mentalidade europeia, como pactuários de Satã. Outrossim, Souza (1986) destaca que muitas das características atribuídas à população do Novo Mundo vieram da concepção de homem selvagem da Idade Média europeia, o contraponto ao cavaleiro, o ser humano no seu estado mais primitivo.

Dessa forma, os indígenas eram percebidos como “uma outra humanidade”, compreendidos, segundo a autora, como seres violentos, incontrolláveis e canibais, vivendo em um estado pecaminoso e libertino. Todavia, mesmo sendo “animais”, eram dotados de bondade, passíveis de serem salvos pela catequese, o que não se deu como os portugueses esperavam, fazendo-os desenvolver a ideia de que, na Colônia, o que se tinha era uma “humanidade inviável”. Para algumas autoridades religiosas, o reino de Satanás expandiu-se, saindo dos limites da Europa e chegando ao continente americano – para frei Vicente, até a mudança de nome da terra, de Santa Cruz para Brasil (palavra que, para o religioso, remete ao fogo infernal) indicava a vitória demoníaca (SOUZA, 1986). De acordo com tal perspectiva, o Diabo lutaria pela terra recém-descoberta, infiltrando-se na natureza e no cotidiano brasileiro.

A demonização colonial era igualmente notada na relação que o habitante desse lugar mantinha com o sobrenatural, suas práticas mágicas e feitiçarias. Porém, o que antes era restrito aos povos nativos, expandiu-se para os escravizados e os outros colonos. Para acabar com essa situação, a Igreja Católica empreendeu uma série de medidas catequéticas, além de empregar o Tribunal do Santo Ofício, na tentativa de afastar os colonos das garras diabólicas. Com o advento da Idade Moderna, o pessimismo da Época Renascentista e a expansão ultramarina, o Brasil, anteriormente Paraíso, muda de *status* e passa a ser visto como lugar de penitência, para pagar as dívidas perante Deus:

Nos fins do século XV, a expansão ultramarina levou assim a cabo uma fusão importantíssima para a história da cultura europeia: articulou, recombinao, as formulações europeias acerca do Purgatório, da função purificadora da travessia marítima e do degredo enquanto purificação - desdobramentos vários de um grande rito de passagem.

Uma vez descoberto, o mundo colonial catalizava (*sic*) o próprio acesso ao purgatório: com o ouro da América, Colombo pensava em resgatar almas pecadoras e levá-las ao

Paraíso. Desde o início, pois, o mundo ultramarino associou-se, no imaginário europeu, à região em que se pagavam os pecados, o “terceiro lugar” de que, crítico, falaria Martinho Lutero (SOUZA, 1986, p. 75).

As terras coloniais serviam, a partir de então, como purgatório para os pecadores europeus, lugar onde, através de sofrimento e privações, a situação dos indivíduos perante as autoridades (terrenas e divinas) seriam regularizadas. A autora nota outra dualidade nos aspectos identitários do Brasil, já que, ao mesmo tempo era um lugar marcado pelo pecado e pelas ações demoníacas, também era o destino daqueles que deveriam ser regenerados, Inferno e Purgatório juntos. O único modo de purificar os pecadores era através do trabalho duro, da produção contínua de riquezas.

Observe-se, entretanto, que o Brasil só era visto como Purgatório para os brancos advindos do Velho Continente, pois, para os escravizados africanos, aquelas terras constituíam o reino infernal. Souza (1986) destaca que a África, lugar de onde era retirado o escravizado, era vista como a terra do pecado, de modo que o Brasil seria um entrelugar essencial para a salvação do escravizado. Um meio termo entre Inferno e Éden, o escravizado preto só atingiria este por meio do trabalho exaustivo e mortal: “O escravo, cativo até a morte, se via fadado à eternidade dos suplícios: para ele, não era possível nem o purgatório.” (SOUZA, 1986, p. 84). Esse caráter heterogêneo do Brasil (Inferno e Purgatório para uns, Paraíso para outros), o contato entre múltiplas culturas, proporcionava a esse lugar uma condição complexa:

Monstro, homem selvagem, indígena, escravo negro, degredado, colono que trazia em si as mil faces do desconsiderado homem americano, o habitante do Brasil colonial assustava os europeus, incapazes de captar sua especificidade. Ser híbrido, multifacetado, moderno, não poderia se relacionar com o sobrenatural senão de forma sincrética (SOUZA, p. 85).

A estudiosa acrescenta que, ao lado dos grupos acima citados, o Brasil passou a receber inúmeros judeus e judeus conversos em busca de refúgio, o que adicionou mais elementos a esse caldeirão multifacetado de práticas religiosas sincréticas. Essa religiosidade colonial não deve ser vista apenas como uma tentativa de sobrevivência, e sim como algo fortemente inserido no cotidiano dos habitantes, uma “tensão entre o múltiplo e o uno, entre o transitório e o vivido” (SOUZA, 1986, p. 99).

Havia, por parte dos colonos, uma constante tentativa de humanizar Deus e os santos, de torná-los mais próximos e acessíveis às vontades populares, o que, por vezes, se refletiu em um tratamento a essas figuras marcado pela blasfêmia, pela escatologia e pela sexualidade. Porém, as elites coloniais e, em especial, as autoridades da Igreja Católica viam

tais expressões com horror e desprezo, o que ocasionou várias visitas às terras brasileiras por parte do Tribunal do Santo Ofício.

Mais do qualquer outro elemento, as relações sociais – e a existência de maneira geral – que se deram no Brasil sofreram intenso processo de demonização, fruto de uma maior externalização de Satanás promovida a partir da Baixa Idade Média, com os demônios assumindo de vez o papel de tentadores dos seres humanos e agentes das forças malignas, evento que atingiu seu ápice no começo da Idade Moderna. Assim, Souza (1986, p. 140) destaca:

Encontrando na colônia populações autóctones que também viam o diabo como força atuante e poderosa – as multidões de espíritos que perambulavam pela mata sombria e lugares sinistros –, os jesuítas acabaram por demonizar ainda mais as concepções indígenas, tornando-se, em última instância, e por mais paradoxal que pareça, agentes demonizadores do cotidiano colonial.

(...) Os jesuítas e sua concepção europeia altamente demonizada fizeram com que a ideia do mal se tornasse insuportável. Para eles, a alteridade da cultura indígena era demoníaca, (...) sendo a colônia a terra em que evoluíam as hostes dos servidores de Satanás. Em consequência, sempre consideraram as religiões de indígenas e africanos como "aberrações satânicas".

A colônia não escapou do frenesi demonológico que se abateu sobre a Europa naquele período. O Diabo estava à solta no Brasil, e sua atuação era vista de forma mais exemplar no regime escravocrata, isso porque os escravizados, mesmo distante de suas terras natais, ainda mantinham práticas ditas satânicas, através do sincretismo⁶⁷ religioso com certos preceitos do Catolicismo, além do fato de que muitos de seus senhores não reprimiam esses comportamentos, chegando inclusive a manterem relações sexuais com as escravizadas. No que tange ao sincretismo, Souza (1986) ressalta a sua importância para a mentalidade colonial:

No cotidiano da colônia, Céu e Inferno, sagrado e profano, práticas mágicas primitivas e europeias ora se aproximavam, ora se apartavam violentamente. Na realidade fluida e fugidia da vida colonial, a indistinção era, entretanto, mais característica do que a dicotomia. Esta, quando se mostrava, era quase sempre devida ao estímulo da ideologia missionária e da ação dos nascentes aparelhos de poder, empenhados em

⁶⁷ Acerca desse processo, Tito Romão (2018) comenta: “Esse procedimento não foi simples: os escravos provinham de diversas regiões africanas e seguiam religiões – em geral politeístas – às vezes semelhantes, outras vezes bastante distintas entre si. Nos diversos panteões, podiam-se encontrar paralelos e estabelecer transferências – traduções – de arquétipos e tarefas atribuídos às diferentes divindades nas formas originais preconizadas pelas respectivas religiões. Por outro lado, o panorama religioso na encruzilhada brasileira ficava ainda mais complexo, se pensarmos, por exemplo, na existência de etnias islamizadas, que não mais partiam de teogonias politeístas. Sobre a questão do sincretismo forçosamente produzido no Brasil, também não se pode descartar a possibilidade, como afirma Fohr (1997, p. 44), de que 'na turbulência da escravidão várias religiões africanas se tenham misturado ainda na África, antes de serem traficadas para o Brasil – talvez desde logo sob influência cristã – e tenham chegado ao Brasil já como diversos sistemas mistos'. Seja como for, não parece haver registros suficientes que comprovem essa virtualidade. Ao longo da história brasileira, com o passar dos séculos, os elementos religiosos – não apenas cristãos e africanos – tiveram de passar por intensos processos de assimilação, que, apoiando-nos em Mário de Andrade, podemos chamar de processo antropofágico” (ROMÃO, 2018, p. 359-60).

decantar as partes para melhor captar as heresias. O que quase sempre sobrenadou foi o sincretismo religioso (SOUZA, 1986, p. 149).

Aspectos indígenas, europeus e africanos convergiram para que se tivesse expressões únicas e multifacetadas das religiosidades no contexto colonial. Isso pode ser constatado nas práticas de feitiçaria que ocorriam, como adivinhações, curas e benzeduras, as quais eram utilizadas pelos colonos com diversos propósitos, mas que, nos dizeres de Souza (1986), constituíam um caminho através do qual o colono se adaptava e se relacionava com o ambiente ao redor, além de sinalizarem para o grau elevado de tensões que permeavam sua existência.

Nessa relação com o sobrenatural, o Diabo, caracterizado de maneiras distintas, ganha destaque por meio de supostas aparições em sonhos e até realização de pactos com os colonos, a fim de que se conseguisse alcançar determinados objetivos ou mesmo para satisfazer anseios sexuais. Possessão e exorcismos também se faziam presentes no cenário colonial, não só com padres realizando a expulsão de espíritos, como os negros calundeiros (achava-se que os demônios do calundu eram diferentes daqueles que exigiam intervenção católica) e os indígenas catimbozeiros.

Para Pina-Cabral (2007), outro autor cujo trabalho servirá de base para as proposições acerca do Diabo que serão feitas, a intimidade com o tropo demoníaco é essencial para que se compreenda a sociedade brasileira. O teórico parte de uma crítica à visão de que a Modernidade constitui um divisor de águas na história humana, uma divisão entre o que era tradicional e o que é moderno, de modo a explicar as circunstâncias específicas da vida moderna.

Tanto na Europa como no Brasil, percebe-se a presença de um diabo popular, mais próximo ao povo e não tão agressivo. Porém, em território brasileiro, “(...) essas questões colocam-se com outra ênfase: a centralidade do tropo demoníaco é notável nas constituições das identidades brasileiras (tanto quando vistas de fora como de dentro e tanto na Época Moderna como atualmente)” (PINA-CABRAL, 2007, p. 480).

Para justificar sua tese, Pina-Cabral (2007) argumenta que o Diabo como a personificação de todo o Mal depende da centralidade do Bem na figura de Deus, e esta depende da centralização da Maldade no demônio, isto é, para que haja Deus, é preciso que exista o Diabo: “Tanto o Deus monoteísta como o Demônio são função da polarização do Bem e do Mal que está inscrita na tradição cristã e com a qual esta se confrontou sempre problemáticamente.” (PINA-CABRAL, 2007, p. 489). O caráter heterogêneo das religiosidades brasileiras contribui

para que haja modificações na figura diabólica, na medida em que a visão dualista de Deus e Diabo se encontra abalada: “Tal como o Bem, o Mal deixa de ser absoluto, passa a permear a quotidianidade e a ser por ela compreensível.” (PINA-CABRAL, 2007, p. 491). Por fim, no que tange à entidade demoníaca, Pina-Cabral (2007, p. 498-499) propõe que:

(...) o diabo brasileiro deixe de ser visto como uma *sobrevivência* e passe a ser visto como uma *emergência*: algo de explícito e de próprio ao contexto brasileiro e às conjunturas estruturantes próprias de um país onde a marginalidade por relação ao poder constituído se reimpõe constantemente (grifos do autor).

Em seu livro *Biografia do Diabo Brasileiro*, Jaziel Guerreiro Martins (2015) discorre a respeito do processo histórico de desenvolvimento da demonologia em terras brasileiras, com foco em dois de seus mais importantes aspectos, as questões práticas e teóricas. De início, no que se refere à prática, o autor chama de “demonopraxis”, isto é, comportamentos tidos como demonológicos, associados ao maligno. Martins (2015) alinha-se a Souza (1986) e aponta que tais práticas possuem raízes na colonização do país, dados os intensos contatos e sincretismos entre diversas denominações religiosas que habitavam o mesmo espaço, como o Catolicismo Popular e a religião africana dos Orixás. Compõem essa “demonopraxis” ritos como adivinhações e exorcismos, além de elementos considerados mágicos, pertencentes a cultos, como amuletos.

Já acerca da dimensão teórica da demonologia observada no Brasil, Martins (2015) ressalta a importância das pregações, dos discursos de autoridades religiosas nos quais se ilustra, com uma riqueza de detalhes, a potencialidade do demônio na vida dos seres humanos. É nessas situações comunicativas que se reafirma a visão dualista da humanidade, com a solidificação da intitulada “Batalha Espiritual”, o eterno conflito cósmico entre Deus e o Diabo, do qual os indivíduos são agentes ativos.

A principal contribuição que as ideias de Martins (2015) apresentam para essa pesquisa é de que, diferente da abordagem adotada por Souza (1986), que centra suas atenções no Período Colonial, o autor destacado vai além e discute, mesmo que de maneira introdutória, o retrato contemporâneo do Diabo para diversas camadas da sociedade brasileira, influenciada pela significativa expansão das igrejas protestantes, principalmente as neopentecostais.

Martins (2015) ressalta que a perspectiva que esses grupos possuem do Diabo é semelhante à compreensão que se tinha desse ser durante a Baixa Idade Média e início da Idade Moderna: uma entidade que, em sua essência, é um espírito, o qual está presente em praticamente qualquer setor e espaço da vida humano. Agressivo, o demônio seria a origem e síntese de todo o Mal que se percebe no mundo, tendo como meta primordial levar o ser humano

à desgraça, afastando-o do amor a Deus. Proporciona-se ao Diabo uma relevância que só foi observada antes entre os séculos XIV e XVI, com vários momentos dos encontros sendo dedicados a detalhar como a figura diabólica pode corroer o espírito humano. Como justificativa para tal abordagem, Martins (2015) assim pontua:

Ocorre que, no pensamento de muitos crentes e pastores, ele [Diabo] é o único ser sobrenatural que age na vida das pessoas, além de Deus Pai, Deus Filho e Deus Espírito Santo. É muito difícil para determinados líderes religiosos falarem na atuação dos anjos; e, por pensarem correntemente como os demais protestantes nesse assunto, não atribuem atuação alguma aos santos católicos, nem à Virgem Maria ou aos mortos (MARTINS, 2015, p. 130).

Para tornar a luta contra os seres diabólicos mais clara e palatável aos fiéis, várias dessas igrejas optam por demonizar o panteão e os ritos dos cultos afro-brasileiros, como a Umbanda e o Candomblé, prática já adotada pelos grupos católicos no momento da colonização. Sobre essa tática, o estudioso afirma:

Essas igrejas nada são se não demonizarem os seus inimigos e adversários. Para eles, os demônios a serem exorcizados são apenas e exclusivamente as entidades dos cultos afro-brasileiros. Na verdade, é desses grupos afro que essas igrejas denominadas evangélicas tiram a maior parte do combustível para sua demonologia e para a criação de sua identidade. Na prática, é uma expansão que depende da manutenção da atividade de seus adversários. Se seus adversários deixarem de existir, essas igrejas morrem (MARTINS, 2015, p. 17).

A associação das figuras da Umbanda e do Candomblé com o Diabo cristão encontra-se na espinha dorsal da existência e da ação de tais instituições. Ganham destaque Exu e Pombagira, por conta do seu caráter eventualmente raivoso, lascivo e contestador. Para libertar o fiel que foi tomado por alguma desses seres, tem-se os cultos de libertação, nos quais o exorcismo ocupa papel central, funcionando não apenas como meio de “salvação” do crente, mas como uma forma de propaganda para ganhar mais adeptos, com a ideia de que, naquele espaço e ideologia, tem-se as armas necessárias para combater o Mal.

Alexander e Russel (2019) comentam que, no contexto da luta empreendida pelo Cristianismo contra as religiões ditas pagãs, algumas criaturas que faziam parte do imaginário popular europeu, como gnomos, duendes e fadas, foram associadas ao Diabo, tornando-se pequenos diabos que habitavam as florestas. Processo semelhante ocorreu com determinados seres da mitologia indígena, a partir da chegada dos jesuítas às terras brasileiras. Como eles não conseguiram encontrar aqui nada que fosse totalmente compatível com a noção do Diabo cristão, algumas entidades foram relacionadas a forças diabólicas, como o Curupira. Sobre essa figura, observa-se o relato de José de Anchieta, datado de 30 de maio de 1560:

É coisa sabida e pela boca de todos corre, que há certos demônios e que os brasis chamam curupira, que acometem aos índios muitas vezes no mato, dão-lhe açoites,

machucam-nos e matam-nos. São testemunhas disto os nossos irmãos, que viram algumas vezes os mortos por eles. Por isso, costumam os índios deixar em certo caminho, que por ásperas brenhas vai ter ao interior das terras, no cume da mais alta montanha, quando por cá passam, penas de aves, abanadores, flechas e outras coisas semelhantes, como uma espécie de oblação, rogando fervorosamente aos curupiras que não lhes façam mal (CASCUDO, 2012, p. 246).

A demonização de aspectos do folclore brasileiro torna essencial a sua abordagem nesta pesquisa, pelo menos no que diz respeito a figuras que foram, de alguma forma, associadas ao Diabo. Tomar-se-á como base para análise as reflexões de Luís da Câmara Cascudo (2012), em uma versão de seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, em especial aquelas feitas acerca de quatro entidades: Curupira, Caipora, Cuca e Saci. Quando houver necessidade, outros seres serão trazidos à discussão.

Sobre o Curupira, esse ser costuma ser retratado com baixa estatura, cabelos vermelhos (não é incomum encontrar representações em que os cabelos são chamus) e pés invertidos com os calcanhares voltados para a frente. Alguns detalhes variam de acordo com a localidade, como no Alto Amazonas, em que a criatura é dotada de um pênis de tamanho significativo; ou no Rio Solimões, em que o Curupira possui dentes de coloração azul ou verde, além de espantosa força física e orelhas avantajadas; ou nos espaços próximos ao Rio Negro, nos quais é dito que a entidade é calva, enquanto o resto de seu corpo é repleto de cabelos (CASCUDO, 2012).

No que tange às ações do Curupira, Cascudo (2012) afirma que, com a colonização, o ser mitológico foi gradualmente empregado com características que pertenciam a outras entidades da Antiguidade Clássica, sendo descrito como o “demônio da floresta, explicador dos rumores misteriosos, desaparecimento de caçadores, esquecimento de caminhos, pavores súbitos, inexplicáveis” (CASCUDO, 2012, p. 246). É tido como enganador que pode fazer alguém perder-se ao longo da floresta, além de firmar acordos com caçadores, de modo a ajudá-los, punindo com assassinato aqueles que, porventura, se esquecem do pacto realizado. Seu traço mais comum, no entanto, é sua condição enquanto protetor das matas, atacando quem ousar agredir a natureza.

Muito semelhante ao Curupira é o Caipora, pelo menos no que diz respeito às suas ações enquanto protetor da mata e que realiza acordos com caçadores em troca de agrados, como fumo e álcool, vingando-se daqueles que não honram o trato. A diferença entre as duas entidades reside nos aspectos físicos, os quais também variam de acordo com o local e a fonte das narrativas. Couto de Magalhães, por exemplo, descreve-o como sendo “(...) um grande homem coberto de pelos negros por todo corpo e cara, montando sempre num porco de

dimensões exageradas.” (CASCUDO, 2012, p. 160). Para outros grupos, contudo, o Caipora é visto como “(...) um pequeno indígena escuro, ágil, nu ou usando tanga” (CASCUDO, 2012, p. 160), com seus pés voltados para a frente.

Acerca da Cuca, Cascudo (2012) define-a como a versão feminina do Bicho-Papão, tida como bruxa ou feiticeira, de caráter ameaçador, um fantasma sem forma clara e definida, cujas principais vítimas são as crianças, o que foi imortalizado pelas cantigas para dormir. Graças às versões da série televisiva *Sítio do Pica-pau Amarelo* – com destaque para aquelas produzidas entre 1977 e 1986, e entre 2001 e 2007, ambas pela Rede Globo –, ficou conhecida por grande parte do público a representação da Cuca como um grande jacaré de cabeleira loira. Também chamada de Coco, o bicho está presente em *O Auto da Barca do Purgatório*, de Gil Vicente, onde é apontada como o Diabo (CASCUDO, 2012). Mesmo que inspire apreensão, a presença da Cuca parece estar restrita às canções de ninar, as quais utilizam o monstruoso ser para apressar o sono das crianças.

O Saci, por sua vez, costuma ser retratado como um ser de baixa estatura, pele preta, apenas uma perna e capuz vermelho na cabeça. Cascudo (2012) descreve-o como rápido e astuto, além de adorar fumar cachimbo, tendo sua presença anunciada pelo seu assobio assustador. O autor destaca que, enquanto em algumas histórias, o Saci é dotado de personalidade zombeteira, que adora pregar peças nas pessoas e enganar os animais, em outras, ele é visto como um ser maléfico.

Por fim, pensamos que seja interessante ressaltar as definições de Cascudo (2012) para o Diabo. O autor em questão pontua que a figura diabólica existente em terras brasileiras adveio do imaginário português com a colonização, e foi ganhando atributos das culturas e religiões indígenas e africanas. Cascudo (2012) esclarece que a versão tupiniquim do Diabo apresenta semelhanças com a personagem europeia, como por exemplo, as capacidades de transformação em animais, de realizar pactos com seres humanos e atrair sexualmente os indivíduos. Contudo, o estudioso destaca que não se observou, no Brasil, a divisão típica da cultura popular europeia entre bons e maus demônios, pois tudo se resumiria a Satanás, o tentador e inimigo direto de Deus.

Sobre seus traços físicos, Cascudo (2012) pontua que são praticamente os mesmos consolidados no pensamento europeu: a pele negra e o corpo magro, dotado de chifres e asas. Ademais, sua presença no cotidiano popular brasileiro é significativa, haja vista a atribuição de múltiplos nomes:

(...) anhangá ou anhangá, anhanguera, anjo mau, arrenegado, atentado, azucrim, beçudo, bicho, bicho-preto, bode-preto, bute, cafuçu, cafute, caneco, canheta, canhim, canhoto, cão, cão-miúdo, cão-tinhoso, capa-verde, capeta, capete, capirocho, capiroto, careca, carocho, cifé, coisa, coisa à toa, coisa má, coisa ruim, contra, coxo, cujo, debo, decho, demo, diá, diabro, diacho, diale, dialho, diangas, dianho, diogo, droga, dubá, ele, excomungado, exu, feio, figura, fute, futrico, galhardo, gato-preto, grão-tinhoso, indivíduo, inimigo, mafarrico ou manfarrico, maioral, maldito, malencarado, maligno ou malino, malvado, mau, mofento, mofino, moleque, molequedo-surrão, não sei que diga, nem sei que diga, pé-cascudo, pé de cabra, pé de gancho, pé de pato, pé de peia, peru-botelho, pedro-botelho, porco, porco-sujo, que-dia, rabão, rabudo, rapaz, romãozinho, sapucaio, sarnento, sujo, temba, tendeiro, tentação, tentador, tição, tinhoso, tignano (BARBOSA 2015, n. p.).

Outra entidade encontrada em solo brasileiro que foi tida como diabólica é Exu. Os trabalhos de Reginaldo Prandi (2001), Cascudo (2002) e Vagner Gonçalves da Silva (2022) serão usados como base para as reflexões acerca dessa figura. Os estudos de Prandi (2001) e Silva (2022) analisam as transformações da percepção acerca de Exu, assim como sua representação, tanto na sua origem nas religiões africanas, como nos países para onde os africanos escravizados foram levados, locais influenciados pela forte presença do catolicismo.

De acordo com Prandi (2001), para os antigos iorubás, Exu era o ponto de ligação entre os homens e os orixás. Nada é possível sem a interpelação de Exu, e como mensageiro dos deuses, ele tudo sabe. Uma característica fundamental de Exu é seu caráter transgressor, já que ele tem o poder de romper com a tradição e promover a mudança. Ademais, Exu era o responsável pela cópula, o que era indispensável para os iorubás, já que garantia a continuidade dos laços familiares. É daí que vem o traço libidinoso constantemente atribuído a essa entidade.

Quando os adeptos da religião dos orixás foram levados ao Brasil, país de colonização portuguesa e marcadamente católica, o sistema de crenças foi modificado, com a inserção da dualidade que direciona as atitudes humanas e a atribuição de um novo papel a Exu, agora associado ao Inferno e ao pecado. Ocorreu o que se chama de sincretismo religioso, com a captura da religião dos orixás pela doutrina cristã. Nesse sentido, determinados ritos e crenças foram substituídos, como o sacrifício (pela oração) e o tabu (pelo pecado). Alguns deuses, como Iemanjá, tiveram seus traços apagados e atribuídos a Exu, o Mal. Assim, surgiu a Pombagira, “o Exu feminizado do Brasil” (PRANDI, 2001, p. 51).

Silva (2022) também procura traçar um retrato de Exu, partindo das noções presentes nos povos africanos, até chegar ao processo de ruptura (e também de continuidade) pelo qual a imagem de Exu passou no imaginário afro-brasileiro. Contudo, o autor em questão propõe uma perspectiva diferente para se analisar o modo de visão no que tange a Exu em terras

brasileiras, destacando não apenas a imposição de noções tipicamente europeias a um sistema de crenças que opera com outras bases filosóficas e morais.

Dito de maneira diversa, Silva (2022) ocupa-se não somente com a demonização dessa entidade, mas também como a presença dela proporcionou uma nova leitura, no Brasil, de determinados preceitos do Cristianismo. Nessa linha de raciocínio, Silva (2022) pontua que houve uma “exuzização” (termo cunhado pelo autor) do demônio cristão, ou seja, a partir da presença de Exu, o Diabo nos moldes católicos passou a ser analisado de outro modo, recebeu outras características que não eram inicialmente atribuídas a ele. A título de exemplificação, Silva (2002) relata que, mesmo que seja compreendido como uma entidade lascívia, o Diabo, em suas representações pictóricas, não era dotado de uma genitália. Nesse sentido, a comoção gerada pelo falo sempre ereto e de tamanho avantajado de Exu serviu tanto demonizá-lo, como para fornecer, ao Diabo cristão, um órgão genital.

Podemos concluir que Silva (2022) não opta por um olhar que ressalte apenas o sincretismo religioso como uma espécie de fenômeno de mão única, com consequências exclusivas para o pensamento dos africanos subjugados e dominados. Pelo contrário, como é possível constatar na seguinte reflexão do autor:

Exu permitiu, por um lado, que uma religião com tendência ao monoteísmo, como o cristianismo, pudesse se valer de divindades "externas" para refletir sobre sua cosmogonia de entidades antagônicas. E o uso do diabo, por outro lado, permitiu que um sistema com tendência ao politeísmo, como as religiões do complexo fon-iorubá, se valesse de dicotomias externas para refletir sobre seu panteão de hierarquia fluida e posições intercambiáveis (SILVA, 2022, p. 49).

Em suma, o paralelo entre essas duas entidades trouxe impacto para ambas. O referido estudioso, assim como Laura de Mello e Souza (1986), destaca que esse contato entre várias acepções culturais e religiosas resultou em certo hibridismo nos sistemas de crenças dos habitantes da colônia, traço que seria mantido – e, em determinadas ocasiões, intensificado – ao longo da história das relações sociais travadas no Brasil.

Isso, todavia, não altera um ponto chave da história de Exu no Brasil, já mencionado anteriormente: de fato, no território americano, Exu foi visto por muitos como uma força demoníaca, maléfica, visão essa, como pontua Silva (2022), bastante enviesada, que viu na personalidade forte e vingativa de Exu, no seu pênis ereto e no sacrifício de animais⁶⁸ feitos em

⁶⁸ Acerca desse assunto, Vagner Gonçalves da Silva (2022) destaca que os animais que geralmente eram sacrificados a Exu, como cães, bodes e porcos, eram, no continente europeu, associados ao Diabo, o qual, ao longo dos anos, foi sendo visto como um ser antropomórfico. No que tange ao ato em si, de sacrificar animais, o autor pontua que este é compreendido, pelos adeptos dos credos afro-brasileiros, como algo simbólico, “(...) a morte da vida anterior à iniciada e seu nascimento para uma vida nova com o orixá e no orixá” (SILVA, 2022,

sua homenagem aspectos de sua natureza demoníaca. Para Prandi (2001), a imagem de Exu como símbolo do Mal foi consolidada de vez com o surgimento da Umbanda, no início do século XX, na medida em que esta mantinha pontos importantes da crença cristã. Todavia, ainda de acordo com Prandi (2001), a Umbanda não se livrou de todo o misticismo e rituais mágicos, sendo estes realocados para a Quimbanda⁶⁹: “A metamorfose de Exu em guia de quimbanda o aproximou bastante dos mortais, mas implicou a perda do status de divindade. Exu passou por um processo de humanização” (PRANDI, 2001, p. 58).

Para Silva (2022), contudo, a presença de Exu na Umbanda é descrita de outra maneira. Silva (2022) não diverge da ideia de que, dentre as religiões de matriz africana que surgiram no Brasil, a Umbanda foi uma das que mais sofreu influência dos dogmas católicos, assim como de pontos do espiritismo kardecista (especialmente no que tange à teoria de evolução espiritual). Os umbandistas organizaram suas entidades em grupos, também chamado de linhas, estruturados de maneira hierárquica de acordo com o seu estágio de evolução.

Dentre essas linhas, temos a dos Exus, o ponto mais baixo dessa organização⁷⁰, no qual se encontram espíritos condenados às trevas pois, enquanto vivos, levaram uma vida sem limites, como bêbados e criminosos. Então, para a Umbanda, Exu não representa um ser específico, mas sim um grupo de espíritos considerados involuídos. Silva (2022) pontua que o culto nos terreiros umbandistas a esses espíritos tem como objetivo justamente fazê-los progredir na sua evolução espiritual, por meio de dois pontos primordiais, trabalho e caridade. A um exu, pode-se pedir tanto desejos benéficos, como maléficos, seja para si, seja para outros.

Silva (2022) pontua a relevância dos exus para o sistema de crenças umbandista, pois eles representam a sua eficácia, a possibilidade de progredirem para um estágio mais elevado, deixando de ser, por exemplo, Exu-Demônio, para ser Exu batizado. O autor ainda

p. 276). Ademais, Silva (2022) esclarece que esse aspecto do sacrifício de animais foi tomado por fiéis de denominações neopentecostais como uma evidente característica do qual maléficas tais crenças seriam, o que fez com que agentes desses grupos evangélicos buscassem associações com organizações de defesa dos animais para atacar e/ou coibir essa prática, impondo, em certos lugares, restrições jurídicas, na forma de lei, para a realização dessa ação, em mais uma forma de ataque a essas religiões.

⁶⁹ Olga Cacciatore (1988, p. 219), em seu dicionário de termos ligados aos cultos afro-brasileiros, define a Quimbanda com as seguintes palavras: “A Quimbanda, influenciada mais diretamente pelos negros bantos – cabindas, benguelas, congos, angolas, moçambiques etc. – chegados dos portos africanos ao Rio de Janeiro, não fugiu ao sincretismo. Cultua os mesmos orixás e entidades que a Umbanda “branca”, mas trabalha principalmente com Exus que são considerados espíritos desencarnados, havendo entre eles os exus em evolução e os quiumbas”. Sobre os “quiumbas”, a autora explica tratar-se de “espíritos atrasadíssimos”, “obsessores”, que “apossam-se dos humanos ou encostam-se neles, dando-lhes ideias obsedantes de doenças, males, suicídio etc.”.

⁷⁰ Seguindo a hierarquia da Umbanda, acima dos exus tem-se os caboclos e os pretos velhos, os quais só realizam ações para o bem. Na sequência, nos pontos mais elevados, encontram-se os orixás e os santos católicos. No topo, temos a Santíssima Trindade cristã.

esclarece que aí que se encontra um traço muito controverso de Exu no Brasil, isto é, o fato de ele sair do reino das trevas, o Inferno, muitas vezes com nomes que aludem a seres da demonologia cristã, como Exu Lúcifer. Até mesmo as estátuas desses exus possuem características do estilo gótico europeu, como a capa preta e a caveira.

A associação entre Exu e o Mal é bastante explorada pelas novas vertentes do Cristianismo, com destaque especial para os neopentecostais, que atribuem todo o Mal existente à ação do Diabo, identificado por eles, muitas vezes, como os deuses/as entidades das religiões afro-brasileiras:

Essa é a concepção mais difundida que se tem de Exu na sociedade brasileira, é o que se vê na televisão e o que se dissemina pela mídia. Na ideia mais corrente que se tem de Exu, ele está sempre associado com a magia negra, com a produção do mal e até mesmo com a morte, uma ideia que certos feiticeiros que se apresentam como sacerdotes afro-brasileiros fazem questão de propagar (PRANDI, 2011, p. 61).

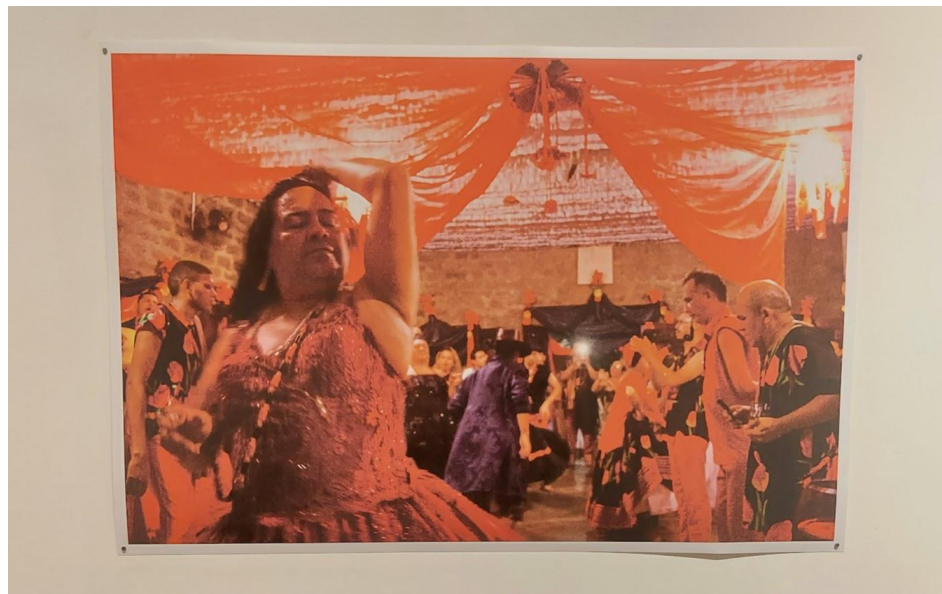
Silva (2022), por sua vez, também menciona os ataques constantes às religiões afro-brasileiras perpetrados pelos neopentecostais (igualmente por alguns grupos católicos, em especial aqueles ligados ao Movimento Carismático). Essas agressões – que não ficam restritas ao campo das ideias, na medida em que são crescentes os números de vandalizações a terreiros e atos violentos contra adeptos dessas religiões – inserem-se em um projeto maior de deslegitimação dos credos em questão, o qual apresenta como principal característica a identificação de demônios que possuem os fiéis como Exu e Pombagira, tendo seus exorcismos televisionados e divulgados em grande escala.

Prandi (2001) e Silva (2022) ressaltam que diversos são os esforços atuais, por parte dos praticantes do Candomblé, da Umbanda e de outras religiões afro-brasileiras, para alterar essa visão de Exu enquanto ser maligno, e resgatar sua condição de mensageiro entre os mundos humano e divino, de modo a salientar que Exu não tenderia, necessariamente, ao Mal, desde que bem agrado pelas oferendas. Outrossim, para Silva (2022, p. 31),

(...) Exu representaria, com sua mitologia associada a reinos das passagens, rotas e cruzamentos, os dilemas da confluência no Brasil da ordem pública e privada (o Exu da rua e o da casa) ou a própria problematização e superação, no plano simbólico, dessas dicotomias.

Como exemplo de tais esforços, destaca-se a exposição *Festa, Baia, Gira, Cura*⁷¹, do fotógrafo Jean dos Anjos com a curadoria de Marília Oliveira e Rafael Escócio. A exposição apresenta rico acervo de fotografias e outros documentos que celebram o aniversário de 40 anos do terreiro de Umbanda e Candomblé Cabana do Preto Velho da Mata Escura / *Ilé Àse Ojú Oya*, que se localiza em Fortaleza, Ceará. Nas imagens expostas, como informa Victor Marinho (2023), observa-se registros de algumas festas realizadas no terreiro, com destaque para a festa da Rainha Pomba-Gira Sete Encruzilhadas e Exu. Abaixo, podemos ver registros de algumas das fotos e das esculturas que estão presentes na apresentação:

Figura 28 – Médium incorporando uma Pomba-Gira.



Fonte: Elaboração do autor a partir da exposição *Festa, Baia, Gira, Cura*, de Jean dos Anjos.

⁷¹ A exposição iniciou-se no dia 30 de setembro de 2023 e está prevista para encerrar em janeiro de 2024. O evento acontece no Museu da Cultura Cearense (MCC), no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, localizado na cidade de Fortaleza, capital do Ceará

Figura 29 – Ritual dedicado a Exus e Pombas-Gira.



Fonte: Elaboração do autor a partir da exposição *Festa, Baia, Gira, Cura*, de Jean dos Anjos.

Figura 30 - Altar dedicado a Exus e Pombas-Gira.



Fonte: Elaboração do autor a partir da exposição *Festa, Baia, Gira, Cura*, de Jean dos Anjos.

Figura 31 – Altar dedicado a Exus e Pombas-Gira.



Fonte: Elaboração do autor a partir da exposição *Festa, Baia, Gira, Cura*, de Jean dos Anjos.

Figura 32 – Frase “Exu Te Ama”, escrita em uma das paredes do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura⁷².



Fonte: Elaboração do autor a partir da exposição *Festa, Baia, Gira, Cura*, de Jean dos Anjos.

⁷² Em mais um ataque às religiões afro-brasileiras promovido por figuras do neopentecostalismo (dessa vez, associado às esferas do poder político), no dia 11 de outubro de 2023, a deputada estadual do Ceará pelo PL (Partido Liberal), Dra. Silvana, pediu à Secretaria de Cultura do estado a retirada da frase do espaço em questão, alegando que a sua presença representaria uma ofensa aos supostos valores de uma maioria cristã da população, chegando a referir-se a Exu e outros seres do panteão afro-brasileiro como “entidades esdrúxulas”. O Centro Dragão do Mar, por sua vez, alegou que tal requerimento constituía um ato de preconceito e intolerância religiosa. Fontes: Matéria de *O Povo*, de 18/10/2023: <https://www.opovo.com.br/vidaarte/2023/10/18/exu-te-ama-fotografo-defende-frase-exposta-no-dragao-do-mar.html>. Acesso em: 11 nov. 2023; Matéria do G1 CE, de 19/09/2023: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2023/10/19/deputada-pede-retirada-de-mensagem-exu-te-ama-de-exposicao-no-ceara-entidades-esdruxulas.ghtml>. Acesso em: 11 nov. 2023.

Se, para Pina-Cabral (2007), o tropo demoníaco é algo intrínseco à identidade brasileira, para Silva (2022), a questão de Exu e como ele é percebido nos trópicos mostra-se indispensável para se compreender o caráter conflituoso e multifacetado do imaginário do povo brasileiro⁷³, marcado pelo entrelugar entre o público e privado, entre o sagrado e o profano.

Cascudo (2012), por sua vez, define-o enquanto “representante das potências contrárias ao homem”, mas pondera que, para os afro-brasileiros, apesar de ser uma entidade temida (o equivalente ao Diabo cristão), não deve jamais deixar de ser respeitada e honrada com oferendas, pois, caso isso não aconteça, Exu impedirá a realização do desejo. Entendida como o “homem das encruzilhadas”, Exu é uma entidade fálica, sexual, relacionando-se com a cópula. Cascudo (2012, p. 287) assim complementa:

Exu, demônio ou orixá amável, ainda não se definiu, claro e nítido, para uma fixação definitiva na hagiologia jeje-nagô no Brasil, permanecendo ainda mais temido que amado ou esperado na incorporação mística, orixá obscuro, terrível em sua grandeza misteriosa e ameaçadora, pelo desconhecimento dos limites jurisdicionais do seu domínio.

Em outro trabalho, intitulado *Ausência do Diabo Africano*, Cascudo (2002) defende a ideia de que, para os diversos povos africanos, não haveria a noção do Diabo nos moldes ocidentais e cristãos, um ser maléfico e inevitavelmente perverso. O autor entende que, dentro do panteão africano, todos os deuses podem praticar atitudes maléficas e perversas caso não sejam devidamente adorados, o que não se assemelha a Lúcifer, “(...) uma permanência, força inflexível, terebrante, teimosa, em serviço do Mal.” (CASCUDO, 20002, p. 109). Sobre Exu, Cascudo (2002) acrescenta que este não pende necessariamente para a Maldade, mas os pedidos que são direcionados a ele é que podem ser eticamente bons ou maus. Exu é um mensageiro, a

⁷³ Não se pode esquecer que diversas etnias africanas também foram sequestradas para outras regiões das Américas, onde foram escravizadas. Sobre o sincretismo particular ocorrido em Cuba, observe-se: “Como o contexto afro-cubano era outro, apesar das semelhanças, o processo transnacional e translacional certamente se deu com características próprias, como se pode ver mediante o sincretismo de alguns dos *orishas*. Mesmo *Changó/Xangô*, também em Cuba, sendo uma divindade conhecida como um galanteador e arrebatador de orixás femininos como *Iansá/Iansã (Oyá/Oiá)*, *Ochún/Oxum* e *Obá*, surpreende que lá sua sincretização ocorra com uma santa católica, e não com um santo. Lembremos aqui que Santa Bárbara, no Brasil, é sincretizada com *Iansã*, uma das mulheres de *Xangô*. Já em Cuba, *Oyá* ou *Yansá* é sincretizada ora com a Virgem da Candelária (Nossa Senhora das Candeias, que no Brasil normalmente corresponde à Iemanjá), ora com a Virgem do Carmo (em Havana e em Santiago de Cuba), ou ainda com Santa Teresa de Jesus (de Matanzas até Las Villas)” (ROMÃO, 2018, p. 372). Em Cuba, o orixá correspondente a Exu é *Elegguá*, embora também exista o nome *Echu*. Natalia Bolívar Aróstegui (1990, p. 35) explica: “ELEGGUÁ. Orisha mayor. Tiene las claves del destino, abre y cierra la puerta a la desgracia o a la felicidad. Es la personificación del azar y la muerte.” [Orixá maior. Tem as chaves do destino, abre e fecha a porta para a desgraça ou a felicidade. É a personificação do acaso e da morte.] No mesmo livro, Aróstegui (1990, p. 40) explica que há varios caminhos de *Elegguá* e que, entre os diversos tipos, acabam acudindo à figura do Diabo para identificá-lo, já que “*Elegguá* es capaz de hacer maldades sin llegar a identificarse absolutamente con el Mal” [*Elegguá* é capaz de fazer maldades sem chegar a identificar-se absolutamente com o Mal].

ponte entre a humanidade e as divindades e, dada sua relevância, apenas exige que seja agradado (com o despacho) da maneira devida. Cascudo (2002) encerra suas reflexões acerca de Exu com as seguintes palavras:

Exu não tem a maldade congênita, medular, alheia à provocação inconsciente do olvido devoto. Sua suscetibilidade, caráter irascível, turbulento, inquieto, vingativo, são invariavelmente reações, réplicas, represálias. Satanás não guarda a casa de ninguém. Exu, repleto e tranquilo, é guardião incomparável. (CASCUDO, 2002, p. 109).

Assim como a população africana que foi escravizada e trazida de modo forçado à colônia brasileira, os povos nativos indígenas que aqui habitavam antes da chegada dos portugueses não possuíam figura similar ao Diabo cristão, ou seja, um ser que fosse a síntese e o símbolo de todo o Mal. Ao chegarem nas terra de Santa Cruz e não encontrarem uma versão do Diabo nas culturas e nas religiões indígenas, os colonizadores (em especial, representantes da Igreja Católica) optaram por demonizar tanto os povos originários de modo geral, como suas crenças, associando ao Diabo determinadas figuras presentes nas mitologias indígenas que eram compreendidas como maléficas.

Desse grupo, duas entidades se destacam: Jurupari e Anhangá. De acordo com Cascudo (2002, p. 495), para os missionários, Jurupari era “o demônio, o espírito mau”, aquele que, à noite, visitava os sonhos das pessoas para causar aflição e presságios de que algo ruim iria acontecer, o que explica a alcunha de “demônio dos sonhos”. Enquanto esse sonho durasse, Jurupari impedia suas vítimas de falarem ou acordarem. A descrição da entidade varia, mas muitos o descrevem como uma figura com a boca torta que está sempre sorrindo, ou como uma cobra com braços (CONHEÇA, 2022).

Contudo, Cascudo (2002) destaca que essa concepção muito provavelmente seja fruto do contato das lendas indígenas com aquelas que vieram da África e da Europa e foi incentivada pelas autoridades religiosas, mas que os nativos brasileiros não entendiam esse ser dessa forma. Para o povo tupi-guarani, Jurupari era o “(...) deus legislador e reformador, puro, sóbrio, discursador, exigente no ritual sagrado” (CASCUDO, 2002, p. 496), alguém que traria novas leis e preceitos. Ademais, antropólogos como Egon Schaden e Irving Goldman afirmam que não existe nenhuma entidade com esse nome de Jurupari, pois, de acordo com esses pesquisadores, os indígenas utilizavam o termo *yurupari* em resposta à curiosidade dos estrangeiros acerca de seus ritos sagrados. Desse modo, Jurupari seria uma palavra usada para se referir a qualquer fenômeno ou situação relacionada, pelos colonizadores, a espíritos, mistérios, demônios etc. (POPULARIUM 02, 2017).

Acerca de Anhangá, Cascudo (2002) define-o como um fantasma, uma entidade espectral com olhos de fogo que é associada a um presságio de desgraça, quando vista ou ouvida. Padres como Manuel da Nóbrega e José de Anchieta viam-no como entidade maléfica, e as associações com o Diabo não eram raras. Cascudo (2002) também ressalta que alguns autores confundem Anhangá com Jurupari, mas o autor faz questão de distingui-los.

Para os tupinambás, Anhangá é considerado um espírito maligno relacionado aos mortos, enquanto os mawés veem-no como um seguidor de Jurupari, capaz de enganar as pessoas, podendo até matá-las. Porém, Cascudo (2002) aponta que, para outros povos, Anhangá é visto como protetor dos animais e das florestas, geralmente assumindo a forma de um veado.

3 ADAPTAÇÃO – REPETIÇÃO COM VARIAÇÃO

Para embasar as discussões acerca do fenômeno da adaptação, as reflexões feitas por Linda Hutcheon (2013) serão de vital relevância. Em *Uma Teoria da Adaptação*, livro originalmente publicado em 2006, a autora propõe-se a caracterizar o fazer adaptativo, considerado fundamental para o imaginário humano, haja vista a necessidade, por parte dos indivíduos, de recontar (e, com isso, ajustar, alterar) determinadas histórias. Ao longo dos seis capítulos que compõem o referido texto, a autora discute questões essenciais no tocante à compreensão de uma adaptação, as quais seriam: o que é adaptar; quem são os responsáveis por esse processo; por quais maneiras ele pode ser feito; e como os interlocutores recepcionam a adaptação, tendo em vista a influência dos aspectos temporal e espacial da produção e da recepção desse tipo de obra.

De início, Hutcheon (2013) esclarece que o fenômeno da adaptação diz respeito à transcodificação, dotada de criatividade, de um sistema de comunicação para outro, podendo envolver modificações entre gêneros, mídias, idiomas e culturas. Nesse sentido, a teórica expõe três concepções acerca de adaptação que se relacionam: “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 30-31). De modo a combater a perspectiva que prega a fidelidade plena de uma adaptação perante o texto adaptado, a autora defende que se estude a adaptação não somente como algo autônomo, mas como uma efetiva *adaptação*, sempre tendo em mente a obra que serviu como ponto de partida.

Dito de outro modo, para Hutcheon (2013), deve-se entender que a adaptação possui caráter “palimpsestuoso”, isto é, um texto no qual se nota a presença de outro texto, uma visão eminentemente dialética e intertextual. A estudiosa propõe tal perspectiva não com o intuito de estabelecer juízo de valor entre as obras por meio de suas diferenças, mas conseguir observar como os textos realizam seus objetivos, em face dos recursos disponíveis. Para Hutcheon (2013, p. 28), “adaptação é repetição, porém repetição sem replicação”.

Vale ressaltar que, em língua portuguesa, o termo adaptação refere-se tanto ao processo, como ao produto. Enquanto processo, Hutcheon (2013) ressalta que adaptar envolve o ato de interpretação por parte dos realizadores, para, em sequência, ocorrer o ímpeto criativo. Já enquanto produto, as adaptações aproximam-se da noção de tradução, pois ambos os fenômenos abordam transposições intersemióticas de um sistema de signos para outro. Dessa forma, Hutcheon (2013) abre margem para que se atribua a nomenclatura de tradução para uma adaptação, desde que se entenda traduzir como “uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos” (HUTCHEON, 2013, p. 40).

Compreender adaptação como algo duplo (um produto e um processo) permite-nos prestar atenção aos modos de engajamento do público para com determinada mídia, isto é, o grau de imersão dos interlocutores em relação a um texto. Para Hutcheon (2013, p. 52), “(...) há, em poucas palavras, um contexto comunicativo mais amplo que deve ser considerado por qualquer teoria da adaptação. Esse contexto mudará com o modo de apresentação ou engajamento”. Nesse sentido, são três os modos de interação: o modo contar, referente a obras que usam exclusivamente a palavra escrita (romances, contos); o modo mostrar, para mídias que envolvam elementos audiovisuais (filmes, séries); e o modo interagir, para mídias que exijam do interlocutor uma participação mais incisiva (*videogames*). Ao analisar uma adaptação, segundo tais ideias, não se deve olhar necessariamente para as distinções midiáticas (quando elas ocorrem), mas sim para as possíveis alterações nos modos de engajamento.

Estabelecido um entendimento geral sobre o que seria adaptar, Hutcheon (2013) parte para tentar responder quem seriam os responsáveis pela produção de uma adaptação. Esse tópico torna-se mais complexo na medida em que se lida com adaptações para o modo performativo ou interativo, haja vista o variado número de pessoas que participam do processo, o que faz com que realizar uma adaptação tenha caráter coletivo. Sobre essa questão, a autora complementa:

(...) a transposição criativa da história de uma obra adaptada e seu heterocosmo está sujeita não apenas às necessidades de gênero e mídia, conforme explorado no segundo

capítulo, mas também ao temperamento e talento do adaptador, além de seus próprios intertextos particulares que filtram os materiais adaptados (HUTCHEON, 2013, p. 123).

Quando se pensa em um texto cinematográfico (um dos *corpora* desta pesquisa), questiona-se quem seria o adaptador, o tradutor. Nesse caso, Hutcheon (2013) defende que dois profissionais sejam vistos como os principais realizadores da adaptação, o diretor (pelo fato de ser sua visão global que orientará o projeto) e o roteirista (autor do texto que dará início ao processo). Ainda no que tange à produção de adaptações para o modo mostrar, a autora aponta para a heterogeneidade típica dessa situação, pois, dentro de um processo maior de adaptação (do romance para o filme, no nosso caso), outras pequenas adaptações irão ocorrer, como a própria autora esclarece:

Há um distanciamento progressivo do romance adaptado à medida em que o processo avança da escrita do roteiro para a filmagem em si (quando *designers*, atores, cinegrafistas e diretores entram em cena), e então para a edição, quando som e música são acrescentados à obra como totalidade (HUTCHEON, 2013, p. 122).

Percebe-se, então, o caráter multifacetado do fenômeno adaptativo, para quem, segundo Katerina Perdikaki (2018, p. 170), caracteriza-se como um processo colaborativo com multicamadas que se baseia na contribuição criativa de quem está envolvido.

Em seguida, Hutcheon (2013) discorre sobre as razões para que uma adaptação seja feita. Dentre as mais importantes, encontram-se as motivações de ordem econômica, isto é, os atrativos financeiros que podem vir com a adaptação de um texto comercialmente bem-sucedido, como um livro *best-seller*, no caso de *O Exorcista*: “De outro ângulo econômico, as formas de arte colaborativas de alto custo, como óperas, musicais e filmes, buscarão apostas seguras num público já pronto – e isso geralmente significa adaptar” (HUTCHEON, 2013, p. 126). A partir dessa perspectiva econômica, quando se trata do cinema, o estúdio representa o ponto de ligação entre a produção da película e os grupos investidores. Por conta dos aspectos financeiros, Hutcheon (2013) comenta que é comum que o roteiro acabe tornando-se um elemento de menor importância, em detrimento das vontades dos representantes do estúdio, que visam, acima de tudo, o lucro.

Outra motivação para que se adapte determinada obra é o que a autora chama de capital cultural, o qual diz respeito à adaptação de textos já consagrados, canônicos em um determinado contexto, com o intuito de ganhar respeitabilidade e gerar expectativa no público por meio do respaldo que a obra adaptada possui. Seria o caso, por exemplo, de adaptações de autores como William Shakespeare, Machado de Assis ou Clarice Lispector, mas não o de *O Exorcista*, visto que Blatty não possuía qualquer tipo de relevância no âmbito literário até então.

Outrossim, Hutcheon (2013) ressalta que as razões pessoais dos adaptadores na empreitada em questão não devem ser ignoradas, o que torna relevante, para o estudo da adaptação, o conhecimento de determinadas informações biográficas que auxiliem na construção de sentido do texto. Dessa forma, “(...) a adaptação nos ensina que, sem abordar o processo criativo, não podemos entender por completo a necessidade de adaptar e, portanto, o próprio processo de adaptação. Nós precisamos saber ‘por quê’” (HUTCHEON, 2013, p. 151).

Na sequência de sua categorização do fenômeno adaptativo, Linda Hutcheon (2013) pontua que a criação e a recepção de adaptações são aspectos que estão intimamente relacionados, pois como o público-alvo vai reagir a uma adaptação é alvo de preocupação para quem está adaptando. A autora retoma, ao longo de todo o livro, a indagação acerca das motivações responsáveis por fazer o interlocutor sentir prazer com um texto adaptado. Para ela, isso se dá por conta de quatro circunstâncias. Primeiro, a adaptação é a repetição de uma história que já conhecemos, o que proporciona a sensação de conforto, de segurança, de saber com que se está lidando. Contudo, a adaptação não se resume a uma mera repetição, um elemento conservador, mas imprime determinadas mudanças nessa história já conhecida. Assim, a adaptação seria uma “repetição com variação”; outro possível fator de interesse do público seria uma trama linear e realista, um caráter narrativo, uma estrutura mais tradicional de começo, meio e fim. Aqui a autora destaca que muitas pessoas, em especial crianças do sexo feminino, preferem jogos de *videogame* que apresentam uma narrativa.

O terceiro fator de interesse seria o chamado “prazer intertextual”, isto é, o prazer que se sentiria ao experienciar mais de um texto, a alegria de conseguir estabelecer um diálogo, uma interação entre as obras. Para muitos, é um prazer elitista, já que nem todas as pessoas possuem acesso à obra adaptada, enquanto, para outros, é um prazer enriquecedor, capaz de ampliar a perspectiva de compreensão da adaptação. O último fator seria o de que, com a adaptação, haveria a chance de se aumentar o acesso do público a uma certa história. Isto posto, Hutcheon (2013) destaca a possível utilização da adaptação como ferramenta educacional, especialmente quando se lida com obras canônicas. A adaptação, nesse caso, seria um modo de facilitar o contato do aluno com esses textos. Por fim, a autora argumenta que a adaptação de textos literários poderia incentivar os mais jovens a terem contato com o texto de partida e, assim, aventurar-se por obras consagradas.

Hutcheon (2013) divide o público de uma adaptação em dois, os conhecedores e os desconhecedores da obra adaptada, e afirma que, "para que uma adaptação seja bem-sucedida em si mesma, ela deve satisfazer tanto o público conhecedor quanto o desconhecedor."

(HUTCHEON, 2013, pág. 166). Isso se deve porque, quando se conhece a obra que serviu de base para a adaptação, é comum (em algumas situações, é até inevitável) que se preencham as possíveis lacunas deixadas pela adaptação com informações do texto adaptado, e os adaptadores, em certo sentido, esperam isso. Entretanto, em algumas oportunidades, a adaptação carece de mais informações que auxiliem na sua compreensão. Todavia, quem não conhece a obra de partida, não poderá ocupar os espaços vazios, limitando a sua interpretação.

Hutcheon (2013) até argumenta que, para os adaptadores, é mais fácil estabelecer uma relação positiva com o público desconhecedor (ou que não nutre nenhum afeto pela obra de partida) do que com o conhecedor, pois aquele poderá vivenciar a adaptação como uma obra qualquer, sem estabelecer comparações. Há uma diferença entre as expectativas de um público conhecedor, geralmente, mais altas e exigentes, e as de um público não conhecedor, menos rígidas.

A expectativa do público em relação às adaptações também é influenciada por uma possível mudança de mídia. O que antes era livro, torna-se filme, teatro ou ópera, ou o que antes era filme, é adaptado para um jogo de *videogame* ou parque temático, entre outras. Quando se migra para outra mídia, outro nível de conhecimento que o público possui é acerca da experiência com esse outro formato midiático, isto é, para cada mídia, há um público e, com isso, expectativas diversas, o que o público do cinema espera é diferente do que o público do romance aguarda, por exemplo.

Outro fator levado em consideração pelos adaptadores, na produção de uma obra, são o que Hutcheon (2013) chama de “atos mentais” diversos, resultados dos diferentes modos de engajamento. Em outras palavras, o esforço cognitivo que os interlocutores terão que realizar varia de acordo com o modo de interação. Não apenas a resposta mental do público é diferente a partir de cada modo de engajamento, mas a resposta física também é alterada. Isso porque as maneiras pelas quais os indivíduos experienciam o espaço e o tempo, em cada um desses modos, são diversas. Em geral, os modos performativo e interativo, por conta da imagem, do som e do envolvimento do apreciador, são fisicamente mais impactantes. Por fim, Hutcheon (2013) pontua que “(...) cada mídia e modo de engajamento trazem consigo não somente diferentes tipos (imaginativo, visual, físico) e graus possíveis de imersão, identificação e distanciamento, mas também diferentes tradições críticas que valorizaram um extremo ou outro.” (HUTCHEON, 2013, p. 182). Dito de outro modo, um aspecto destacado em uma mídia pode ser desvalorizado ou até inexistente em outra.

Uma adaptação, assim como qualquer discurso, não está em um vazio. Ela se insere em uma sociedade, em uma cultura, em um espaço e em um tempo. Na medida em que a adaptação é aqui considerada como “repetição com variação”, diferentes circunstâncias vão impactar diretamente em como essa mudança ocorre, dentre elas, informações contextuais. Contexto, na linha de pensamento de Hutcheon (2013), compreende diversos aspectos, como a materialidade da mídia, o modo de engajamento e os elementos ligados à apresentação, como a propaganda e os envolvidos na adaptação. Contudo, os mais destacados pela autora são o tempo e o espaço social. No que diz respeito ao tempo, este elemento pode mudar radicalmente as circunstâncias de compreensão, seja em um curto período, seja dentro da mesma cultura do texto de partida.

Assim como o tempo, o espaço social é um elemento essencial para a recepção de uma adaptação. Em um cenário de globalização, com o avanço dos meios de comunicação e do contato entre diferentes culturas, Hutcheon (2013) aponta que a adaptação transcultural (quando o texto adaptado é de um país e cultura, e a adaptação pertence a outro país e à outra cultura) tornou-se um fenômeno comum. As adaptações transculturais podem promover mudanças nas políticas ligadas à raça e aos gêneros, muitas vezes descartando aspectos considerados problemáticos ou inaceitáveis, ou fazendo cortes devido a problemas ligados à censura política. Como afirma a autora, até em uma mesma cultura, as alterações podem ser tão significativas que a adaptação deva ser considerada transcultural. Nesses casos, outros fatores atuam para promover as modificações, como o tempo.

Quando se trata de uma adaptação transcultural, as mídias performativas representam o maior desafio, na medida em que questões culturais e sociais devem ser adaptadas para outro ambiente. Então, considerações dramáticas, cinéticas ou linguísticas, precisam preencher os eventuais espaços deixados por diferenças religiosas, filosóficas, culturais, de gênero ou de raça.

A partir desse momento, Linda Hutcheon (2013) apropria-se do conceito de histórias viajantes, de Edward Said, para analisar as adaptações transculturais. As histórias viajam, por assim dizer, quando elas são adaptadas entre mídias, tempos e lugares, e quando isso ocorre, elas reúnem o que Said chamou de “processos de representação e institucionalização” (SAID *apud* HUTCHEON, 2013, p. 202). As histórias viajantes envolvem quatro elementos: um grupo de circunstâncias iniciais, uma distância percorrida, um conjunto de condições de aceitação (ou resistência) e uma transformação da ideia em seu novo tempo e

lugar. Em outras palavras, as especificidades de um ambiente são colocadas em outro local, resultando em algo híbrido.

Esse elemento híbrido é o que a autora chama de “indigenização”, conceito que ela toma emprestado a Susan Friedman. Indigenização seria o processo de encontro e de acomodação intercultural. Quando usado para se analisar a questão da adaptação transcultural, esse termo implica a escolha que os adaptadores fazem sobre o que será adaptado, da cultura de partida para a cultura de chegada.

Para Hutcheon (2013), um fator muito relevante para a escolha do que será transplantado é a questão do poder político e social presentes na sociedade e até as relações de poder entre colonizador e colonizado que atuam no processo de adaptação. Nesse sentido, as adaptações pós-coloniais, por exemplo, são tidas como reinterpretações intencionais para um contexto diverso. Para apoiar seu raciocínio, a autora cita o caso da adaptação para o cinema indiano de *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen.

Conforme as explicações da autora, existem diversos modos de praticar-se a indigenização a partir das adaptações, mas ela foca em três grupos dicotômicos, cada um com base em um critério. De acordo com o critério da História, uma adaptação pode historicizar ou deshistoricizar determinada obra. Historicizar seria especificar ou dar destaque para o lugar e o tempo em que tudo se passa, adicionando uma camada política e cultural ao texto. Em contrapartida, deshistoricizar seria diminuir a importância de tais circunstâncias, o que, em tese, agregaria à narrativa um caráter universal.

Hutcheon (2013) prossegue e afirma que, com base no critério da raça, uma adaptação pode racializar ou desracializar uma obra. Racializar seria destacar questões ligadas à raça e à etnia das personagens, e desracializar, por sua vez, seria reduzir a relevância de tais pontos, algo que não é muito bem-visto. Por último, de acordo com o critério do corpo, os adaptadores podem incorporar ou desincorporar uma história, isto é, ressaltar os movimentos e ações corporais, ou o contrário. Geralmente, incorporar significa dar um tom mais sexualizado à história.

A autora encerra suas reflexões detendo-se na discussão sobre o apelo das adaptações, ou seja, o que fez o público se interessar por esse tipo de fenômeno tão tradicional da história humana. Para Hutcheon (2013), as principais justificativas seriam que, através da adaptação, tem-se o confronto entre a familiaridade (a história conhecida) e o prazer causado pela diferença (as alterações que necessariamente serão feitas).

Para além da relação entre segurança e distinção, há, na adaptação, uma movimentação dupla entre afirmação ideológica de uma determinada cultura e o traço universal das histórias, responsável pela sua propagação ao longo dos anos e lugares. Nesse sentido, tem-se o potencial subversivo das adaptações, já que elas “(...) perturbam elementos como prioridade e autoridade (e.g., se experienciamos o texto adaptado depois da adaptação). Porém, elas também podem desestabilizar a identidade cultural e, dessa forma, mudar as relações de poder.” (HUTCHEON, 2013, p. 231). Por fim, Hutcheon (2013) volta a enaltecer o quão recorrente é o processo de adaptação para a vivência humana:

Nós recontamos as histórias - e as mostramos novamente e interagimos uma vez mais com elas - muitas e muitas vezes; durante o processo, elas mudam a cada repetição, e ainda assim são reconhecíveis. O que elas não são é algo necessariamente inferior ou de segunda classe - se fosse esse o caso, não teriam sobrevivido. A precedência temporal significa somente prioridade temporal. Em alguns casos, somos capazes de aceitar esse fato, como quando é Shakespeare que adapta a versificação de Arthur Brooke da adaptação de Matteo Bandello da versão de Luigi da Porto da história de Masuccio Salernitano sobre dois jovens amantes italianos fadados à infelicidade (que mudaram de nome e local de nascimento durante o percurso). Essa longa e confusa linhagem indica não apenas a instabilidade da identidade narrativa, mas também o simples, porém importante, fato de que há poucas histórias preciosas por aí que não foram “amavelmente arrancadas” de outras. Nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção.” (HUTCHEON, 2013, p. 234-235).

3.1 Cattrysse – a identificação da adaptação

Em suas reflexões sobre o processo de adaptação fílmica, Patrick Cattrysse (1992) aproxima esse fenômeno dos Estudos da Tradução, ao pontuar que não há motivo para que a concepção de tradução fique limitada a relações interlinguísticas, na medida em que traduzir é um “fenômeno semiótico de natureza geral”⁷⁴ (CATTRYSSSE, 1992, p. 54, tradução nossa). Dessa forma, para o respectivo teórico, analisar um filme enquanto uma forma de tradução encontra respaldo no fato de que os Estudos da Tradução e os Estudos da Adaptação Fílmica convergem para um ponto em comum, ao se debruçarem sobre a “transformação de textos fontes em textos-alvos sob alguma condição de ‘invariância’, ou equivalência”⁷⁵ (CATTRYSSSE, 1992, p. 54, tradução nossa).

No trabalho em questão, Cattrysse (1992) dá continuidade a uma série de estudos desenvolvidos anteriormente, nos quais o autor deteve-se sobre o fenômeno da adaptação

⁷⁴ No idioma original, em inglês: “(...) a semiotic phenomenon of a general nature”.

⁷⁵ No idioma original, em inglês: “(...) the transformation of a source into target texts under some condition of ‘invariance’, or ‘equivalence’”.

fílmica com filmes *noir*, tendo como base as considerações de Itamar Even-Zohar e a sua proposição dos chamados polissistemas⁷⁶ (PS). Assim, Cattrysse (1992) defende a relevância dessa noção para as análises de adaptações cinematográficas e de traduções em geral, propondo um método a ser seguido para a realização de futuras empreitadas. É preciso esclarecer que, nesta pesquisa, tal metodologia não será seguida em sua integridade, mas alguns dos pontos levantados pelo autor serão úteis para a concretização dos nossos objetivos.

Para verificar se a teoria dos polissistemas (PS) seria válida para os estudos do fenômeno adaptativo no contexto cinematográfico, Cattrysse (1992) analisa alguns filmes *noir* norte-americanos a partir de quatro grupo de indagações: como foi feita a seleção de textos que seriam adaptados, a política para a produção das adaptações, a funcionalidade das adaptações no âmbito fílmico e, por fim, as relações que se estabelecem entre as políticas de seleção e adaptação, e a posição/função dos filmes no campo cinematográfico.

Em relação às práticas de seleção do que seria adaptado, o autor percebeu que determinados críticos do âmbito do Cinema – e os realizadores dos filmes em si – tendiam a dar maior valorização a textos e autores que eram aclamados no meio literário, e não necessariamente aqueles que já tiveram alguma relação com as produções *noir*. No que tange às formas pelas quais as adaptações eram feitas, Cattrysse (1992) afirma que “(...) não apenas os textos originais, mas outras normas e mecanismos (mais ou menos) gerais também parecem terem atuado como restrições no processo adaptativo” (CATTRYSSSE, 1992, p. 56, tradução nossa). A título de exemplificação, o autor cita os princípios da pertinência e da redundância narrativas como um dos critérios fundamentais na decisão do que seria cortado da obra de partida.

Quando aborda a funcionalidade das adaptações, Cattrysse (1992) procurou observar se as adaptações se apresentavam ao público como tais, enquanto adaptações de outras obras, e se elas eram assim compreendidas pelo público. Ao final, Cattrysse (1992) notou que,

⁷⁶ Acerca da Teoria dos Polissistemas, Itamar Even-Zohar (2018, trad.: Natália Regina Silva, p. 95) assim a define: “A Teoria dos Polissistemas é basicamente uma continuação do funcionalismo dinâmico. Seu conceito de um sistema aberto, dinâmico e heterogêneo é, talvez, mais capaz de encorajar a emergência de condições favoráveis a fim de permitir o poder da descoberta do pensamento relacional”. Ademais, o autor acrescenta: “(...) o termo “polissistema” é mais que uma convenção terminológica. Seu propósito é tornar explícita uma concepção do sistema como algo dinâmico e heterogêneo, oposta ao enfoque sincronístico. Desse modo, enfatiza a multiplicidade de interseções e, a partir disso, a maior complexidade na estruturação que isso implica. Salienta ainda que, para que um sistema funcione, não é necessário postular sua uniformidade. Uma vez reconhecida a natureza histórica de um sistema (um grande mérito na hora de construir modelos mais próximos ao “mundo real”), impede-se a transformação dos objetos históricos em seres de acontecimentos ahistórico sem coesão entre si” (EVEN-ZOHAR, 2013, trad.: Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha, p. 3-4).

em geral, os filmes *noir* identificavam-se enquanto adaptações, mas destacavam, primeiramente, o fato de serem um filme, feito por um diretor e um produtor, só mudando quando se tratava da adaptação de uma obra com prestígio. Quanto aos estudos das relações entre as funções e as políticas de adaptação, Cattrysse (1992) aponta que a adaptação pode ocupar dois papéis. Ela provavelmente será considerada conservadora, caso o gênero da obra adaptada detenha uma posição estável, e ela terá grandes possibilidades de ser inovadora, se o gênero fílmico em questão se encontra ameaçado.

Ainda no que tange a essas funções da adaptação na seara fílmica, Patrick Cattrysse (1992) enaltece o estudo do que ele compreende como “atividades parafilísticas”, formas pelas quais uma adaptação fílmica apresenta-se ao público por meio de outros elementos que vão além do filme em si, como críticas em jornais, trailers e qualquer atividade de promoção.

Cattrysse (1992) finaliza suas reflexões com a visão de que as adaptações fílmicas não se limitam a apenas um texto fonte, já que inúmeros elementos de outras áreas são tomados como referências no momento de sua produção. Nesse sentido, para o autor, as adaptações cinematográficas seriam mais bem compreendidas se fossem analisadas enquanto “um conjunto de práticas discursivas (ou comunicativas, ou semióticas), cuja produção foi determinada por várias práticas discursivas anteriores e por seu contexto histórico geral” (CATTRYSSSE, 1992, p. 62).

4 REGAN MACNEIL - DEMÔNIO, DA LITERATURA PARA O CINEMA

Os questionamentos levantados por Hutcheon (2013) acerca do fenômeno adaptativo foram utilizados como base para a realização deste trabalho. Assim, quatro tópicos consideradas essenciais serão debatidos: quem deve ser considerado responsável pela adaptação de *O Exorcista* para o cinema; as motivações para a realização dessa obra; os contextos espaciais e temporais (norte-americanos e brasileiros) do momento em que a adaptação fílmica foi produzida e lançada oficialmente; e por quais caminhos os adaptadores seguiram na transposição no que diz respeito à transposição da figura demoníaca para o âmbito cinematográfico. Com base nas reflexões de Cattrysse (1992), procurou-se observar se o longa-metragem *O Exorcista* identifica-se, de modo explícito, enquanto uma adaptação e as

justificativas para as diferenças entre romance e filme, além de averiguar qual dos dois textos obteve maior impacto social e cultural.

4.1 Quem, Por Quê, Onde e Quando

Uma das preocupações iniciais tidas no começo dessa pesquisa foi definir se havia alguém que poderia ser considerado responsável pela realização da adaptação cinematográfica, isto é, quem deveria receber a alcunha de tradutor do romance para o cinema. Nesse quesito, as propostas de Hutcheon (2013) em relação a esse impasse serviram de base. A autora acredita que, em termos de uma produção do modo performativo, os dois profissionais que devem ser considerados responsáveis pela adaptação são o diretor e o roteirista, por ser a visão deles que orientará a produção de modo geral.

No caso de *O Exorcista*, tem-se William Friedkin e William Peter Blatty (que também foi o produtor do filme), respectivamente – nota-se um caso curioso, já que Blatty atuou aqui como seu próprio tradutor. Além dos aspectos relacionados ao processo de direção do longa-metragem (como técnicas de filmagem), Friedkin fez questão de ter a palavra final no que tange à produção da obra de maneira geral, como trilha sonora, maquiagem, entre outros aspectos. Já Blatty, ao elaborar o roteiro (com constantes intervenções de Friedkin), definiu quais elementos do romance seriam adaptados e de que forma, fornecendo o ponto de partida necessário para a estruturação do filme.

Haja vista o foco dessa empreitada residir na tradução da figura demoníaca, seria um equívoco não mencionar a contribuição de outros indivíduos para a construção dessa personagem. Destaca-se a atriz que interpretou Regan, Linda Blair, a qual, apesar da idade e da falta de experiência no campo da atuação, entregou uma performance vigorosa e impressionante. Além de Blair, outra pessoa que merece crédito pela adaptação do Diabo é Dick Smith, que trabalhou na maquiagem da menina e foi quem criou o rosto transfigurado de Regan enquanto possuída pela entidade demoníaca. Como afirma em entrevista para a revista *Cine Fantastique* (BARTHOLOMEW, 1974), Smith manteve constante diálogo com o time de efeitos especiais, liderado por Marcel Vercoutere, que igualmente deve ser enaltecido, haja vista estar sob sua alçada as manifestações mais físicas do demônio, como a levitação.

Na sequência, deve-se ressaltar a valiosa contribuição da numerosa equipe de efeitos sonoros, composta de nomes como Robert Knudson e Chris Newman (vencedores do Oscar de Melhor Som, em 1974, em virtude do que foi desenvolvido nessa obra), primordiais para a geração de suspense e angústia no telespectador. Na seara do trabalho de som, encontra-se a performance de Mercedes McCambridge, responsável pela voz gutural e raivosa do demônio. Por fim, menciona-se as aparições de Eillen Dietz, atriz que foi caracterizada como a entidade diabólica Pazuzu.

Esse caráter coletivo da adaptação de uma obra para outra pertencente ao modo mostrar é destacado por Hutcheon (2013), quando essa pontua que, nesse tipo de ocasião, várias adaptações acontecem em meio ao processo adaptativo maior, aquele que diz respeito somente à passagem do que está no romance para as telas. Entretanto, para fins metodológicos, William Friedkin foi considerado o nome mais significativo para a produção da adaptação, visto que o diretor participou ativamente de todas as etapas anteriormente citadas.

Em relação às motivações para a realização da adaptação cinematográfica de *O Exorcista*, a razão mais óbvia é a busca por ganhos financeiros em cima de um texto de expressivo sucesso comercial e de grande popularidade. Friedkin e Blatty jamais disseram algo que confirmasse essa visão, mas não seria inadequado considerá-la. Os ótimos números de bilheteria atingidos por *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968) já indicavam a expectativa de parte do público por histórias envolvendo os feitos diabólicos e, com o caminho aberto, *O Exorcista* adentrou de vez no imaginário popular. Nesse sentido, Peter Biskind (2009) coloca *O Exorcista* junto a *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, 1972) como os filmes que estiveram na vanguarda da nova era da produção cinematográfica norte-americana que se iniciava nos anos 1970, a dos *blockbusters*, filmes com grande orçamento que buscavam atingir o máximo de arrecadação possível, tornando-se verdadeiros fenômenos culturais – obras como *Tubarão* (*Jaws*, 1975) e *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, 1977) viriam confirmar essa tendência.

Biskind (2009) acrescenta que William Friedkin desenvolveu-se no meio de uma geração de cineastas como Francis Ford Coppola, Woody Allen, Peter Bogdanovich e Stanley Kubrick, cujo objetivo principal, inicialmente, seria produzir um cinema dito autoral: inspirados nos preceitos da Nouvelle Vague tanto francesa quanto italiana (nomes como Jean-Luc Godard, Federico Fellini e François Truffaut eram vistos como modelos a serem seguidos), esses jovens diretores buscavam imprimir o máximo de seu pensamento artístico na expressão de problemas e mazelas sociais, propondo que o diretor fosse compreendido com o mesmo destaque que o

escritor da obra literária. Entretanto, a virada para a década de 1970 altera tal perspectiva, colocando o dinheiro e a repercussão popular como metas a serem atingidas, em detrimento de um cinema mais original e pessoal. Quando perguntado por William Crouch (1974), após a estreia de *O Exorcista*, se se considerava um autor, Friedkin nega, afirmando ser apenas um “*filmmaker*”, um simples “fazedor de filmes”.

Para além de razões econômicas, algumas circunstâncias pessoais de Blatty e de Friedkin podem ser mencionadas como motivadoras para a produção do filme. Blatty dava ao romance uma aura catequética e moralista, cuja principal intenção, como lembra Cull (2000), era fazer com que as pessoas aceitassem a existência e a ação do Diabo e que, dessa forma, voltassem aos desígnios de Deus. Na medida em que foi produtor e roteirista do longa-metragem, seria esperado que tais intenções fossem mantidas na adaptação, ainda que em um grau de menor intensidade, devido à presença de Friedkin – este, por sua vez, declarava que sua obra objetivava levantar dúvidas quanto à possessão, e não propagar certezas (AMADO; JUNIOR, 2013).

A biografia dos dois possui pontos de contato que podem auxiliar na compreensão de *O Exorcista*. Biskind (2009) ressalta que William Peter Blatty e William Friedkin eram filhos de imigrantes, tiveram infâncias difíceis por conta da condição econômica de suas famílias e sofreram com a perda de suas mães. Todos esses pontos (especialmente o último) estão presentes no filme por meio da personagem de padre Karras, clérigo que sofre com a falta de fé em Deus desencadeada pelo luto com a morte da mãe. Ou seja, é possível que Friedkin e Blatty tenham participado da produção dessas obras como uma forma de lidar com a dor e tristeza advindas da ausência das progenitoras.⁷⁷

Seria leviano atribuir o estrondoso sucesso de *O Exorcista* exclusivamente à sua qualidade técnica, na medida em que o contexto sociocultural em que o filme foi produzido e lançado desempenhou função preponderante nessa repercussão (o livro beneficiou-se igualmente com isso). Hutcheon (2013) destaca que elementos contextuais, em especial tempo e espaço, influenciam de maneira decisiva como o público-alvo de uma adaptação recebe-a e que interpretações a ela são atribuídas, o que não foi diferente com a obra em questão.

⁷⁷ Biskind (2009) até conta que, durante a produção de *O Exorcista*, William Friedkin tentou fazer uma espécie de contato com o espírito de sua falecida mãe, que não funcionou.

O romance *O Exorcista* e sua adaptação cinematográfica foram realizadas por indivíduos estadunidenses, inseridos no contexto da sociedade norte-americana do início dos anos 1970. Naquele momento, os Estados Unidos vivenciavam importantes transformações nos campos social e cultural. A década anterior tinha sido marcada pela movimentação intensa de grupos de direitos civis contra a discriminação racial, com destaque para a figura do pastor Martin Luther King Jr.

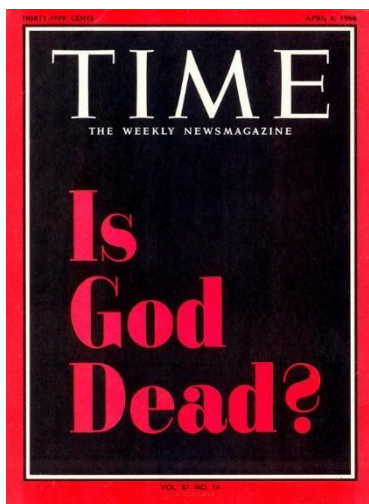
Os anos 1960 também sinalizaram o fortalecimento do movimento feminista, com a chamada Segunda Onda do Feminismo, na qual diversas mulheres passaram a protestar contra a opressão sexista que as relegavam exclusivamente ao ambiente doméstico, além de reprimir as mínimas expressões de sua sexualidade e de tentar impor controle sobre seus corpos. Nesse sentido, a comercialização da pílula anticoncepcional e a descriminalização do aborto, pela Suprema Corte do país, em todo território americano trouxeram à tona amplas discussões acerca da autonomia que a mulher possui em relação a si mesma (LAROCCA, 2016).

O papel que a figura feminina ocupava na sociedade igualmente se tornou alvo de debates, já que o número de divórcios aumentou consideravelmente, o que modificou parte da constituição familiar dos norte-americanos, com muitas mulheres passando a criar seus filhos sozinhas, além de deixarem o âmbito caseiro e ingressarem no mercado de trabalho (LAROCCA, 2016).

A juventude norte-americana, por sua vez, especialmente aquela ligada ao meio universitário, rebelou-se contra o moralismo e os tabus sociais da geração anterior, ao aderir a uma postura mais flexível quanto ao sexo e ao uso de substâncias entorpecentes, como o LSD. As atrocidades que ocorriam há anos no sudeste asiático, com a Guerra do Vietnã, com vasta cobertura pela mídia local, serviram para inflar os clamores por uma sociedade voltada ao pacifismo. A intitulada Contracultura, na figura do movimento *hippie*, tomou as expressões culturais do país, em especial a música, pregando o amor para com os demais e a convivência harmoniosa com a natureza.

A partir dos anos 1960, o Ocidente passa a apresentar maior interesse por assuntos ligados ao esoterismo e ao ocultismo, assim como temas relacionados à espiritualidade do ser humano. Na onda de contestação aos tabus e pensamentos tradicionais, ditos arcaicos, a crença em Deus (nos moldes do Cristianismo) também foi abalada, como mostra o questionamento que estampa a capa da edição de outubro de 1966 da revista norte-americana *Time*: "Deus está morto?":

Figura 33 – Capa da revista americana *Time*, de 8 de abril de 1966, na qual se perguntava se Deus havia morrido, se sua relevância estaria diluída ou inexpressiva.



Fonte: Site Time Magazine⁷⁸.

Com a supremacia de Deus em xeque, o Diabo recupera parte de seu prestígio. Supostos cultos de exaltação ao Príncipe das Trevas passam a ocorrer em diversos países europeus (especialmente na França) e nos Estados Unidos, onde, em 1966, é fundado por Anton LaVey seu primeiro espaço dedicado ao louvor de Satanás, na seara da nova religião emergente, o Satanismo.

O noticiário é igualmente tomado pelo Diabo, muito por conta dos assassinatos praticados pela seita de Charles Manson, por David Berkowitz e por Richard Ramirez, todos alegando inspiração demoníaca para cometer atos atrozes. Biskind (2009, p. 301) comenta que, à época do lançamento de *O Exorcista*, “(...) os americanos estavam prontos para uma história apavorante sobre possessão demoníaca e mal absoluto, especialmente depois dos banhos de sangue do Vietnã, da Universidade Estadual de Kent⁷⁹ e de Manson⁸⁰”.

⁷⁸ Disponível em: <https://time.com/isgoddead/>. Acesso em: 23 ago. 2022.

⁷⁹ Em 4 de maio de 1970, quatro estudantes foram mortos na Universidade Estadual de Kent (Kent State University), localizada na cidade de Kent, no estado norte-americano de Ohio. Os alunos participavam de um protesto contra a atuação das forças dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã e foram assassinados por oficiais da Guarda Nacional de Ohio, que reprimiram as manifestações. Disponível em: <https://www.npr.org/2005/05/04/4630596/the-kent-state-shootings-35-years-later>. Acesso em: 01 mai. 2023.

⁸⁰ Aqui, Biskind (2009) faz referência aos assassinatos cometidos pelo grupo chamado de “Família Manson”, uma seita liderada por Charles Manson, a qual foi responsável pela morte de sete pessoas em 1969 na Califórnia, EUA, com destaque para a atriz Sharon Tate, à época esposa do diretor Roman Polanski e que estava grávida de oito meses. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2019/07/quem-foi-charles-manson-o-lider-da-seita-que-ateorizou-os-eua-em-1969.html>. Acesso em: 01 mai. 2023.

As expressões artísticas não ficaram de fora da onda diabólica. Trabalhos como *As Bodas de Satã* e *O Bebê de Rosemary* colocaram nas telas todo o temor e conspiração em volta da ação de adoradores do Diabo, que não tinham qualquer tipo de barreira moral para efetivar seus desejos malignos.

Diante desse maior interesse em relação ao Diabo, a Igreja Católica sentiu a necessidade de alertar seus fiéis no que tange à ação demoníaca no cotidiano humano. Em 1972, o líder dessa instituição, o Papa Paulo VI, deixava claro em suas declarações não haver dúvidas no que diz respeito à concretude do Diabo, que seria “o inimigo número um, é o tentador por excelência. Também sabemos que esse ser sombrio e perturbador realmente existe e que ainda age com astúcia traiçoeira; é o inimigo oculto que semeia erros e infortúnios na história humana”⁸¹. Seja com declarações de autoridades católicas, seja com manifestações artísticas, o cenário era propício para uma obra que abordasse as atrocidades de um Demônio para com uma adolescente. Mais uma vez, o palco estava montado para que o Diabo ocupasse o centro dos holofotes.

O escândalo de Watergate, em 1972, trouxe à tona o nível alarmante de corrupção nas elites políticas do país, o que ocasionou uma sensação de profunda desconfiança por parte das pessoas em relação às autoridades de diversas esferas. Ademais, a luta contra as múltiplas formas de discriminação parecia não ter gerado mudanças muito significativas na sociedade, levando a sentimentos de insatisfação e decepção.

Com a virada para os anos 1970, crescia a parcela da população americana – especialmente aquela ligada ao cristianismo – que via tais avanços sociais como uma ameaça à família estadunidense. O contexto de crise econômica, ampliada pela Crise do Petróleo em 1973, e a saída das tropas americanas do Vietnã, considerada vergonhosa por muitos, serviu para intensificar a insatisfação de inúmeros setores da sociedade, que viam no feminismo e em outros grupos de direitos civis os culpados pela derrocada dos Estados Unidos.

Desse modo, surgia a chamada Nova Direita Cristã, movimento reacionário no qual se destacavam figuras ligadas às denominações evangélicas americanas, que propunha o combate aos "perigos" à constituição familiar norte-americana. Para propagar sua mensagem, tal grupo fez amplo uso de ferramentas midiáticas, como a televisão e o rádio, o que facilitou a

⁸¹ O DEMÔNIO existe sim, lembram constantemente os papas. **Aleteia**, São Paulo, 03 mar. 2021. Disponível em: <https://pt.aleteia.org/2021/03/03/o-demonio-existe-sim-lembram-constantemente-os-papas/>. Acesso em: 01 mai. 2023.

aderência de milhares de pessoas, refletindo, afinal, nos rumos políticos do país, com a eleição de Ronald Reagan para a presidência.

A cultura foi de extrema relevância para que essa visão mais conservadora dos eventos cotidianos fosse abraçada por parte da sociedade americana, com destaque para as produções de filmes e livros do gênero Horror. Através de monstros, assassinos e demônios, obras como *Halloween*, *Sexta-feira 13* e *O Exorcista* “assassinaram” a juventude liberal e promoviam um retorno aos valores tradicionais (LAROCCA, 2016).

Por fim, se buscamos entender como a adaptação fílmica foi recebida no Brasil, é preciso que se discorra, de forma breve, sobre o momento vivido pelo país quando o filme foi lançado nos cinemas nacionais, em novembro de 1974. O estado de exceção advindo do golpe de Estado que instaurou uma Ditadura Civil-Militar no Brasil, a partir de 1964, não impediu que o movimento da Contracultura que atingiu em cheio os Estados Unidos e os países da Europa também chegasse ao Brasil. Com as já conhecidas críticas ao sistema capitalista e ao consumo excessivo de bens materiais, a Contracultura viveu na música e no cinema suas expressões mais fortes em terras brasileiras, com o Tropicalismo de Gilberto Gil e Caetano Veloso, abraçando as influências do Rock, e o Cinema Novo de Glauber Rocha, com destaque para *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), buscando trazer para o centro das discussões as mazelas sociais que assolavam o país.

O movimento foi dotado de novos significados no Brasil, pois se aliou ao sentimento de insatisfação de parte da sociedade civil com o quadro político trazido pela Ditadura, marcada pela censura, por diversas formas de silenciamento aos opositores e pela não realização de eleições livres. Dessa vez, não somente grupos de esquerda e movimentos sociais manifestaram-se, na medida em que setores da Igreja Católica e indivíduos sem ligações partidárias (como mães de jovens estudantes) saíram às ruas do país, para manifestar o descontentamento com o regime, como visto na Passeata dos Cem Mil, em 26 de junho de 1968, na cidade do Rio de Janeiro.

Ao longo desse ano, os protestos contra a Ditadura intensificaram-se, com episódios de maior violência, como o conflito entre os estudantes da Universidade de São Paulo e os do Mackenzie em São Paulo, no início de outubro. Em face da escalada de críticas e insatisfação com o quadro político do país, os militares endureceram as medidas de repressão e, ao final de 1968, ainda sob o comando do general Costa e Silva, foi outorgado o Ato Institucional nº 5 (AI-5), um dos maiores ataques aos preceitos democráticos.

Entre 1969 e 1974, sob o governo do general Emílio Médici, o Brasil viveu o que historiadores chamam de “Anos de Chumbo”, haja vista o aumento significativo da repressão por parte da Ditadura Civil-Militar, promovido com a publicação do AI-5. O Congresso Nacional havia sido fechado (tendo sido reaberto para a eleição indireta de Médici, em 1969) e a censura a órgãos de imprensa e a produções culturais tornou-se uma prática institucionalizada, assim como a violação de direitos, a tortura e a perseguição aos indivíduos e grupos considerados inimigos do regime – em contrapartida, a guerrilha armada e outras ações por parte de opositores à Ditadura, como atentados à bomba, ganhavam fôlego.

Em meio ao recrudescimento da violência, os militares agiram para que isso ficasse encoberto por sentimentos de felicidade e progresso com os rumos da nação, exaltando feitos tidos como grandiosos. No esporte, a conquista da Copa do Mundo de futebol pela seleção masculina, em 1970, e o título de campeão mundial da Fórmula 1 de Emerson Fittipaldi, em 1972, foram utilizados por agentes do governo para propagar as ideias de alegria e de orgulho nacional. Na área da Medicina, anos antes, em 1968, foi realizado o primeiro transplante de coração do Brasil, no Hospital das Clínicas da Universidade de São Paulo (USP). Por sua vez, no que tange à política externa, o país viu seu mar territorial ser expandido, passando de 12 para 200 milhas, fato esse que rendeu um famoso samba no início dos anos 1970.

O desempenho brasileiro no campo econômico auxiliava o trabalho de propaganda dos militares, na medida em que, nesse período, o país vivia o chamado “Milagre Econômico”, graças a empréstimos e investimentos estrangeiros, o que fez a economia nacional crescer a taxas acima dos 10% ao ano. A infraestrutura brasileira foi um dos setores mais beneficiados com o montante financeiro que estava entrando, com a construção de obras faraônicas que seriam usadas para tentar solidificar a impressão de grandeza e imponência, como a rodovia Transamazônica e a usina hidrelétrica de Itaipu.

Os chamados “Anos de Chumbo” terminariam com a saída de Médici do poder, em meados de 1974, sucedido pelo general Ernesto Geisel, o qual deu início a um lento processo de abertura política e relaxamento das medidas de repressão. A Crise do Petróleo em 1973 seria o prelúdio para o fim do período de bonança econômica, com o expressivo aumento do endividamento externo do Estado brasileiro, o que traria consequências para a já frágil economia do país.

Essa breve explanação possibilita-nos entender que, quando o romance *O Exorcista* e sua adaptação para os cinemas chegaram em solo nacional, entre 1973 e 1974, o Brasil passava

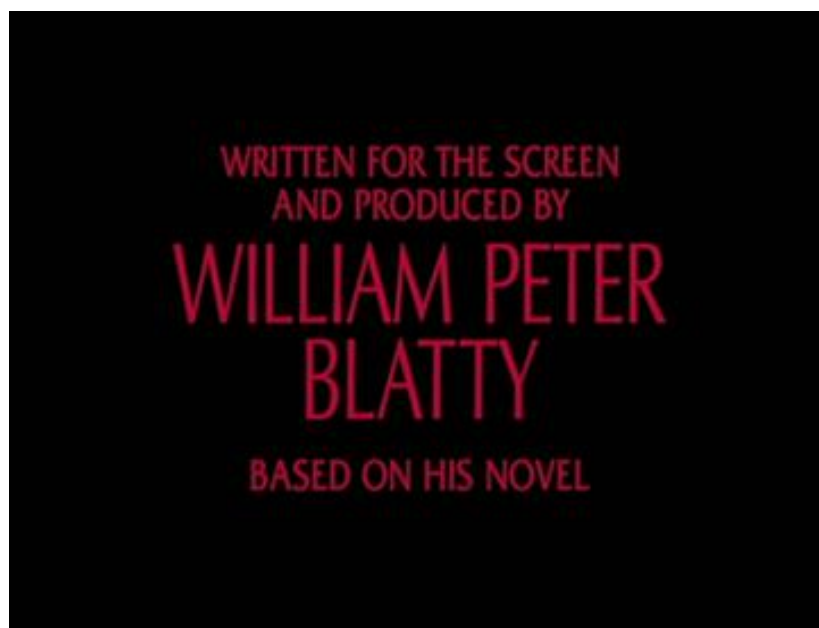
por um momento político, social e cultural diverso daquele que se observava nos Estados Unidos, país em que foram produzidas as duas obras destacadas. Isso ajuda-nos a compreender as razões para as diferenças de recepção e repercussão do romance e do filme em terras brasileiras, pois, se pensarmos que, como afirma King (2004), *O Exorcista* deve boa parte de sua comoção ao fato de apresentar um subtexto que abordava questões pertinentes à sociedade americana naquele momento, quando são lançados no Brasil, os dois textos não encontram os mesmos tópicos sendo debatidos, pelo menos não com intensidade semelhante ao que ocorria em Washington.

Dessa forma, sem a intensa explosão de juventude ressaltada por King (2004), ou a nova configuração familiar dos americanos, pode-se supor que, para a audiência brasileira, *O Exorcista* abordava “apenas” a luta cósmica entre o poder de Deus e as forças maléficas do Diabo, ou seja, a interpretação limitou-se à camada mais óbvia e acessível da história. Com isso, não se está aqui afirmando que o público brasileiro não compreendeu *O Exorcista* da forma como deveria, mas sim que, por conta de aspectos contextuais, fora dos âmbitos literário e cinematográfico, a interpretação de tais textos que foi feita diverge da perspectiva que muitos espectadores norte-americanos apresentaram, o que minimizou o impacto dos dois trabalhos na sociedade brasileira.

4.2 O filme identifica-se como uma adaptação?

Em partes, sim. Nos créditos iniciais e finais do filme, assim como em *trailers* e encartes da versão em DVD, o nome de William Peter Blatty aparece em destaque, algo que não é surpreendente, não só tendo em vista o sucesso comercial que seu livro atingiu, mas principalmente devido ao fato de que Blatty atuou como roteirista e produtor da película. Contudo, é apenas nas cenas de encerramento do longa-metragem que fica explícito que se trata de uma adaptação de um romance, informação essa que se encontra em um tamanho relativamente reduzido:

Figura 34 – Créditos finais de *O Exorcista*, em que se destaca o nome de William Peter Blatty.



Fonte: Versão em DVD de *O Exorcista*⁸².

Observa-se que sequer é dito o nome do romance, constando somente a informação de que o filme é baseado na obra de Blatty. Ao analisar os créditos, nota-se que o longa-metragem opta por ressaltar suas qualidades enquanto filme em detrimento de sua condição de adaptação, vide o fato de que a película é iniciada com a frase “A William Friedkin film” [Um filme de William Friedkin], antes da menção a William Peter Blatty. Em alguns *trailers* e pôsteres de divulgação, assim como nos encartes das versões em DVD e *Blu-ray*, a situação modifica-se, com o nome de Blatty aparecendo em posição de maior destaque em comparação ao de Friedkin:

⁸² Disponível em: O Exorcista, 2012 (Print).

Figura 35 – Parte final de um *trailer* de *O Exorcista*.



Fonte: Blog Bionic Disco⁸³.

Figura 36 – Capa da versão em DVD do filme.



Fonte: Site Filmow⁸⁴.

Apesar de possuírem diferenças no que tange ao modo como os créditos são apresentados no filme em si, tais imagens guardam uma semelhança importante com o longa-metragem, pois não fica explícito que a obra fílmica é uma adaptação de um texto literário, já que só o nome de William Peter Blatty é enaltecido. É possível alegar que isso se deve à

⁸³Disponível em: https://www.bionicdisco.com/2014/01/07/trailer-tuesday-the-exorcist-1973/the_exorcist_trailer_title_card_1973/. Acesso em 19 ago. 2022.

⁸⁴ Disponível em: <https://filmow.com/o-exorcista-t5632/>. Acesso em 19 ago. 2022.

popularidade que o autor alcançou com o seu escrito, mas não se deve esquecer as importantes funções que Blatty desempenhou na realização da adaptação.

4.3 Livro vs. Filme em termos de impacto

É possível afirmar que a adaptação cinematográfica obteve maior repercussão e impacto cultural em comparação à obra adaptada, tanto em território estadunidense, como em outros países, inclusive o Brasil. Em termos de vendas, o romance apresentou expressivo êxito, com diversos recordes sendo atingidos em vários mercados literários ocidentais. Contudo, mesmo que siga um caminho semelhante ao filme no tocante ao enredo, o livro não foi capaz de gerar a comoção que se viu com a película, a qual foi diretamente responsável por reintroduzir as pautas das ações de supostas entidades demoníacas e do exorcismo no cotidiano das pessoas e em múltiplos veículos midiáticos. O interesse pelo Diabo atingiu também o campo acadêmico, com a realização de palestras, seminários e debates que se debruçaram sobre as temáticas em questão.

Podemos questionar, então, os motivos responsáveis pela reverberação mais significativa da adaptação fílmica. Em primeiro lugar, o cinema, enquanto mídia e meio de entretenimento, possui a capacidade de alcançar um maior número de pessoas quando se compara com a literatura, já que o esforço necessário para assistir a um filme é consideravelmente menor do que ler um livro, além do fato de que é menos custoso, em termos financeiros, comprar uma entrada para uma sessão de cinema.

Mas isso são razões de senso comum, puramente lógicas, e não agregam tanto valor à discussão, ou seja, é preciso refletir acerca de outros fatores envolvidos. Ao observar o escrito adaptado e a adaptação cinematográfica em seus respectivos campos artísticos (Literatura e Cinema), constata-se que o filme trouxe ao meio cinematográfico uma maior carga de novidade, com diversos elementos que nunca ou pouco se tinha visto até então. Como principais exemplos, tem-se que, mesmo que o Diabo não fosse uma personagem inédita nas produções fílmicas, não se tinha observado até ali uma representação demoníaca tão grotesca como a que ocorre no filme de Friedkin, que soube explorar ao máximo os recursos disponíveis para a construção de tal ser, como a voz e o rosto deformado do demônio. Podemos citar igualmente os efeitos especiais e as demais técnicas empregadas para retratar as façanhas sobrenaturais de

Regan, consideradas inovadoras para o período, como a levitação, o arremesso de objetos pelo ar e o giro completo da cabeça. Sobre esse ponto, Biskind comenta (2009, p. 302):

Na época, *O Exorcista* parecia impossível de ser feito, os efeitos especiais necessários – levitação, possessão, *poltergeists* – iam muito além do que se fazia no cinema. Blatty diz: ‘Tudo funcionava muito bem enquanto era a imaginação do leitor atuando sobre o que estava na página, mas jogar aquilo na cara do espectador igual uma torta de creme vinda da tela, dizendo: ‘É isso aqui!’’, quer dizer, podia ser ridículo. Friedkin corria o risco de ser completamente ridicularizado. Mas nada jamais o intimidou.’

Como afirma Blatty na fala anterior, parte importante das características diabólicas é descrita de modo mais vago e impreciso, o que demanda a participação ativa do leitor para imaginar como seria a voz “rouca, gutural e cheia de veneno” de Regan possuída (BLATTY, 2015, p. 186), além do rosto contorcido “numa máscara de ira” (BLATTY, 2015, p. 124). Por uma questão estrutural, o longa-metragem tomou outras representações como modelos e foi mais específico em tais características, atribuindo traços ao Diabo que, como já dito antes, não faziam parte do imaginário do espectador cinematográfico.

Outro fator relevante para o sucesso da adaptação cinematográfica foi a sua constante presença em meios midiáticos, sendo tópicos de diversas entrevistas, críticas e debates em jornais e programas de televisão, o que foi determinante para elevar a expectativa e o interesse do público em apreciar a obra. Cattrysse (1995) chama tais elementos de atividades parafilmas, as quais também atuam na recepção do espectador de um trabalho.

Bartholomew (1974) aponta que, em sua estreia, o filme de Friedkin dividiu a crítica especializada, com opiniões positivas, mistas e negativas, o que pode ter aumentado a curiosidade das pessoas em algo capaz de gerar tamanha diferença de impressões. Ainda mais decisivo para o impacto do longa-metragem do que a opinião da crítica foram as constantes notícias acerca da reação da audiência em geral. Os veículos de imprensa foram tomados com referências a pessoas que passaram mal, vomitaram, desmaiaram e até sofreram ataques cardíacos, e outras impactadas com o quão assustador para elas era o filme (BARTHOLOMEW, 1974). King (2004, p. 115) acrescenta alguns detalhes acerca dessa comoção:

As filas davam a volta no quarteirão em todas as grandes cidades onde foi exibido, e mesmo nas cidades menores onde as ruas ficavam desertas e a luz dos postes era desligada pontualmente às 19h30, foram realizadas sessões à meia-noite. Grupos da Igreja fizeram piquetes; sociólogos com seus cachimbos vaticinaram; radialistas leram segmentos da contracapa em seus programas de fim de noite. O país, na realidade, ficou possuído por dois meses.

Como mencionado acima, críticas vieram de setores religiosos, como a Igreja Católica. Em Washington, capital dos Estados Unidos, grupos metodistas distribuíram panfletos na saída dos cinemas em que se perguntava se as pessoas preferiam ser controladas por Deus

ou pelas forças do Mal. Uma publicação chamada *The Christian Century* chamou o filme de “repulsivo e comercialmente explorador”, afirmando que a obra “utiliza o medo humano do Mal para criar uma resposta emocional e então prover – através dos nossos padrões protestantes – uma solução completamente impossível”. Alguns grupos até promoveram a queima de cópias do romance (BERLINER, 2010).

Profissionais da área da saúde, em especial psicólogos e psiquiatras, também rechaçaram o filme por causar certas reações adversas, como episódios de neurose documentados por Bozzuto (1975). *O Exorcista* também provocou um aumento de buscas por ajuda psiquiatra e de pedidos de exorcismos à Igreja Católica, ambos feitos por indivíduos que alegavam estarem sofrendo com casos de possessão demoníaca.

Entretanto, ao nosso ver, a principal justificativa para as repercussões distintas dos textos de Blatty e de Friedkin reside em uma questão já debatida de forma exaustiva: as diferentes potencialidades de comoção da palavra escrita e da imagem – no caso, imagem em movimento e aliada ao som. Hutcheon (2013) afirma que obras pertencentes ao modo mostrar provocam uma resposta física mais intensa do que aquelas do modo contar, haja vista haver “uma diferença na experiência de espaço e tempo por parte do público em cada um desses modos” (HUTCHEON, 2013, p. 179), já que, com as mídias performativas, as pessoas sentam juntas em um ambiente escuro e reagem ao que é mostrado ao mesmo tempo. Nessa linha de raciocínio, Peter Brook aponta que o Cinema possui a capacidade de absorver o seu público com o potencial da imagem, pois, “quando a imagem está presente com todo seu poder, no exato momento em que está sendo recebida, somos impossibilitados de pensar, sentir ou imaginar qualquer outra coisa” (BROOK *apud* HUTCHEON, 2013, p. 180).

Com um orçamento estimado de 12 milhões de dólares, a película de William Friedkin arrecadou por volta de US\$ 441 milhões⁸⁵, um valor astronômico para o período, além de ter sido responsável, como aponta Biskind (2009, n.p.), por “15% da renda dos principais mercados em fevereiro de 1974”. Carrol (1990) aponta que o filme introduziu o Horror no cenário *mainstream* do Cinema e foi o ponto de partida para a produção de outros trabalhos cinematográficos ligados a esse gênero, assim como “tornou o horror mais atraente aos editores” (CARROL, 1990, p. 14) ao catapultar a escrita dessas obras e da realização de suas

⁸⁵ Quando corrigido para valores atuais (2023), *O Exorcista* possui um faturamento em torno de 2,6 bilhões de dólares, o mais alto para uma produção de Horror. Se levássemos em conta apenas o montante atingido no período de estreia dos filmes, a história de Regan só foi derrubada do posto de longa-metragem de Horror com maior bilheteria em 2017, com o lançamento de *It – A Coisa*, dirigido por Andy Muschietti, que obteve renda de cerca de 740 milhões de dólares.

adaptações para as telas de cinema. O romance adaptado obteve um aumento expressivo no número de vendas em solo americano a partir da estreia da película, com cerca de 5,5 milhões de cópias reimpressas em 1974, a mesma quantidade que havia vendido em três anos (BARTHOLOMEW, 1974). Carrol (1990) vai além e defende que “a influência imensa exercida sobre a indústria do cinema pelo sucesso de *O Exorcista* é até mais evidente do que seu impacto sobre o mercado literário” (CARROL, 1990, p. 15), pois o longa-metragem estabeleceu a possessão e a telecinese como temas que seriam retomados por outros trabalhos subsequentes.

4.4 A caracterização diabólica

Um detalhe primordial merece ser ressaltado quando se analisa a representação da figura demoníaca no romance de Blatty: aqui, o Diabo é um espírito, não é algo corporificado, agindo apenas a partir do momento em que toma posse do corpo e da mente de Regan MacNeil. A relevância desse aspecto reside na circunstância de que qualquer característica atribuída ao demônio nesse escrito, seja ela referente à constituição física ou a atitudes, pertence não só ao demônio, mas à Regan também. Dito de outra forma, há um aspecto humanoide no Diabo de Blatty, mesmo que esse ser humano passe por profundas modificações, a ponto de assemelhar-se a uma besta monstruosa. Essa característica – ser um espírito – é mantida na adaptação fílmica, mas de maneira diferente. Isso porque, no longa-metragem, Pazuzu é dotado de um rosto, o qual é destacado abaixo:

Figura 37 – A face de Pazuzu⁸⁶.

Fonte: Plataforma Pinterest⁸⁷.

Na versão lançada nos cinemas em 1973, essa face aparece em três momentos, todos relacionados a Karras: primeiramente, o padre vê tal figura em um sonho, logo após a morte de sua mãe, em uma espécie de lance premonitório do perigo que estava para cruzar seu caminho; já a segunda e a terceira vezes são durante o exorcismo de Regan, quando esse rosto é visto por Karras sobreposto ao da menina.

Devido à questão do ponto de vista (aparentemente, a face só é vista por Karras), pode-se supor que esse rosto não existe, sendo apenas fruto da mente conturbada e sob estresse do clérigo, uma ideia que poderia corroborar a leitura de que Regan não estava efetivamente possuída. Todavia, no relançamento de *O Exorcista* em 2000, isso não se repete, visto que o rosto aparece, na maior parte das situações, na casa das MacNeil, em formato de *flashes*, muito antes de Karras envolver-se no caso. A imagem adiante apresenta essa face de Pazuzu aparecendo próxima a Chris, após a morte de Burke Dennings:

⁸⁶ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/448741550348297762/>. Acesso em: 14 jun. 2022.

⁸⁷ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/448741550348297762/>. Acesso em: 14 jun. 2022.

Figura 38 – O rosto do demônio na cozinha de Chris, na versão de 2000.



Fonte: Site Mental Floss⁸⁸.

Como aponta Riley (2017), tais aparições do demônio em vários ambientes da casa acontecem em um estágio da narrativa em que não se tem certeza de que a natureza dos eventos relacionados à Regan é sobrenatural. Dessa forma, com os *flashes* da face de Pazuzu, elimina-se a potencial dúvida (que está presente no livro e na primeira versão do filme) e abraça-se a explicação de ordem paranormal⁸⁹.

A face do demônio também era visível em um dos trailers produzidos antes da estreia do longa-metragem. Entretanto, de acordo com uma postagem de William Friedkin na sua conta da rede social Twitter, o trailer (que contém apenas *flashes* de cenas do filme) foi banido por ter sido considerado muito perturbador por executivos da Warner Bros. (SCHOTT, 2018), estúdio responsável pela produção e divulgação da película.

⁸⁸Disponível em: <https://www.mentalfloss.com/article/87245/terrifying-subliminal-image-hidden-exorcist>. Acesso em: 14 jun. 2022.

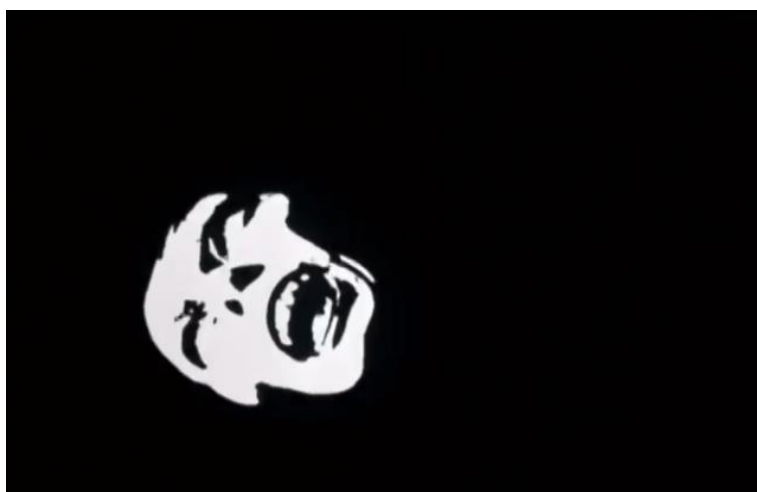
⁸⁹A inserção de novas aparições de Pazuzu partiu de William Peter Blatty, roteirista e produtor do longa-metragem. Riley (2017) conta que, após o lançamento do filme, Blatty ficou incomodado com algumas interpretações que sugeriam a não veracidade da possessão, e outras que afirmavam que, na luta entre as forças do Bem e do Mal em relação à Regan, este último elemento teria saído vencedor, com a morte dos dois padres exorcistas. Para contornar tais leituras, Blatty propõe o acréscimo de novas cenas no filme (ele faria o mesmo no lançamento da edição comemorativa de 40 anos da estreia do livro, em 2011), para enfatizar o caráter religioso da narrativa.

Figura 39 – O rosto do demônio contido em um trailer banido do filme. Capturas de tela.



Fonte: Plataforma YouTube – Canal Behind The Exorcist, vídeo “The Exorcist – Banned/Unreleased Trailer – ‘Flash Image’” (Print)⁹⁰.

Figura 40 - O rosto do demônio contido em um trailer banido do filme. Capturas de tela.



Fonte: Plataforma YouTube – Canal Behind The Exorcist, vídeo “The Exorcist – Banned/Unreleased Trailer – ‘Flash Image’” (Print)⁹¹.

⁹⁰ Disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=6XuB8DJ0AI8&feature=emb_title. Acesso em: 5 mai. 2022.

⁹¹ Disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=6XuB8DJ0AI8&feature=emb_title. Acesso em: 5 mai. 2022.

Figura 41 – O rosto do demônio contido em um trailer banido do filme. Capturas de tela.



Fonte: Plataforma YouTube – Canal Behind The Exorcist, vídeo “The Exorcist – Banned/Unreleased Trailer – ‘Flash Image’” (Print)⁹².

Não se sabe ao certo as razões pelas quais as aparições desse rosto demoníaco não foram incluídas na versão de 1973 do longa-metragem. Pode-se supor que isso correspondeu a um desejo de William Friedkin, já que, em uma declaração contida na versão em *Blu-Ray Disc* para o mercado norte-americano, o diretor apontava que:

(...) o escritor [William Peter Blatty] é um católico que realmente acredita na existência de uma força sobrenatural do mal no universo, enquanto sua posição é mais pragmática – menos religiosa – e crê que se trata de uma história que levanta mais perguntas do que fornece respostas (AMADO; JÚNIOR, 2013, p. 5).

Antes de prosseguirmos, façamos uma análise mais detalhada acerca desse rosto: a pele é pálida; os olhos, arregalados, possuem a pupila em tamanho mínimo, afundada na íris; abaixo dos olhos, as pálpebras inferiores em forte tom avermelhado; os lábios são pretos e os dentes estão amarelados, indicativo de estado de podridão. Apesar de apresentar um rosto, a entidade demoníaca de Friedkin continua a ser um espírito, pois só age quando toma posse do corpo e da mente de Regan. A entidade não é dotada de qualquer outra estrutura física (sem braços, pernas, mãos etc.), apenas a cara, sempre vista em um fundo completamente escurecido. Mesmo com características grotescas, esse rosto é essencialmente humano, com olhos, nariz e boca, não possuindo nenhum elemento “estranho” acoplado a ele, como chifres, por exemplo.

As alterações na aparência de Regan feitas por esse demônio constituem um traço relevante a nível narrativo e a nível estrutural em *O Exorcista*. A partir do momento em que as

⁹² Disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=6XuB8DJ0AI8&feature=emb_title. Acesso em: 5 mai. 2022.

manifestações da possessão demoníaca tornam-se mais intensas, com mudanças na aparência e no comportamento da menina, os modos pelos quais o narrador e as personagens da história referem-se à Regan variam. Em inúmeras passagens, modificam-se os pronomes pessoais e as desinências de gênero de determinados adjetivos empregados para aludir à garota, como se pode observar no trecho a seguir: “Karras olhou para a cama. O demônio *o* observava. Parecia *satisfeito*. — Então, você voltou — disse *ele*” (BLATTY, 2015, p. 257, grifos nossos).

Não é Regan que está observando e falando, e sim *o demônio*. Esse excerto é revelador pois aponta para outra maneira de citar a jovem naquele estado, como algo inumano, uma criatura, uma coisa. Os excertos adiante confirmam esse fato: “A *criatura* Regan interrompeu o riso e olhou para ele com olhos assustadores” (BLATTY, 2015, p. 202, grifo nosso); “(...) e estou dizendo ao senhor que *aquela coisa lá em cima não é a minha filha!*” (BLATTY, 2015, p. 208, grifos do autor). Assim, ao sofrer a possessão por uma entidade diabólica, a filha de Chris perde sua condição de sujeito do sexo feminino e passa a ser vista ou como uma coisa, algo desprovido de vida, ou como um ser do sexo masculino.

Percebe-se, então, uma tentativa de promover uma distinção entre Regan antes da possessão, uma garota meiga e ingênua, e o que ela se tornou quando o Diabo passou a se expressar de forma mais contundente. Não seria absurdo afirmar que estamos diante de duas personagens diferentes⁹³, a garota Regan MacNeil e o demônio que a atormenta, com características divergentes, as quais dividem o mesmo espaço físico e material, o corpo da menina.

Os aspectos físicos de Regan também se transformam. Como já foi dito anteriormente, Regan, mesmo possuída por um demônio, continua com o porte físico humano. Ou seja, ela não desenvolve chifres, nem asas e nem um rabo, assim como sua pele não ganha coloração avermelhada ou preta, nem seus pés viram cascos como os de um bode, traços que são, de acordo com Almeida (2010), tradicionalmente associados ao imaginário cristão quando se pensa na caracterização física do Diabo. As mudanças acontecem a partir dos atributos que Regan já apresenta, enquanto ser humano.

De modo mais detalhado, por conta da dificuldade que apresenta para se alimentar, a menina perde peso, tornando-se “uma criatura abatida e esquelética” (BLATTY, 2015, p.

⁹³ No roteiro da adaptação cinematográfica, a partir das manifestações mais fortes da entidade diabólica, usa-se o binômio Regan – Demon (Regan – Demônio) para se reportar às ações e ao discurso da garota nesse estado de dominação.

225). Seus braços e pernas ficam repletos de ferimentos causados por arranhões que o demônio a faz cometer contra si mesma. Sua barriga passa a ser “protuberante de formato grotesco” (BLATTY, 2015, p. 198), o mesmo acontecendo, eventualmente, com a sua garganta.

Quanto à face de Regan no auge da manifestação diabólica, os pormenores fornecidos pelo narrador do romance dizem respeito aos cabelos “desgrenhados e molhados” (BLATTY, 2015, p. 198); aos lábios “secos e rachados” (BLATTY, 2015, p. 201); e à língua comprida, inchada e peluda. No tocante aos olhos, é dito que esses se encontram “arregalados e fundos nas órbitas”, com constantes menções a um suposto “brilho de loucura e inteligência, interesse e ódio” (BLATTY, 2015, p. 198). Não são raros os momentos em que é dito que Regan revira os olhos de maneira tão intensa, “de modo que apenas as partes brancas ficassem à vista” (BLATTY, 2015, p. 109).

Em geral, no escrito, o rosto é descrito de maneira mais vaga, abstrata, como sendo “uma máscara esquelética de impensável maldade” (BLATTY, 2015, p. 198), “retorcendo (...) com uma ira” (BLATTY, 2015, p. 226) que, quando sorri, esse sorriso é “ferino de desprezo” (BLATTY, 2015, p. 199). O que seria essa máscara de maldade que se contorce com raiva fica a cargo do leitor imaginar.

É interessante o fato de que, nas descrições do rosto da garota feitas pelo narrador, William Peter Blatty faça uso de termos tão subjetivos, pois isso contrasta com o caráter descritivo e preciso de sua escrita⁹⁴, com uma riqueza de detalhes na descrição das ações, como pode ser observado no trecho abaixo, no qual um médico é chamado por conta de um surto de Regan:

Klein balançou a cabeça, olhos grudados em Regan, enquanto o fenômeno prosseguia. Ela se erguia cerca de trinta centímetros e caía na cama, como se mãos invisíveis a estivessem levantando e derrubando. Chris levou as duas mãos à boca, observando fixamente, quando os movimentos cessaram de forma abrupta e Regan começou a se virar de um lado para o outro, revirando os olhos (...) (BLATTY, 2015, p.109).

Se é possível disponibilizar informações tão específicas, como a altura a que a cama se ergueu, por qual motivo o mesmo não poderia acontecer no detalhamento da face de Regan? Blatty nunca se pronunciou sobre isso, mas, como possível justificativa, podemos lançar mão das reflexões de David Roas (2014) acerca do fenômeno do fantástico na Literatura. Para este

⁹⁴ Antes de publicar *O Exorcista*, Blatty dedicou anos de sua vida à escrita de roteiros para séries televisivas. Ou seja, não é surpresa que seu estilo tenha traços cinematográficos. Na verdade, não seria um total equívoco pensar que o autor escreveu esta obra tendo em mente uma futura adaptação para as telas de cinema, já que as declarações do autor sobre o período de produção do romance abrem margem para esse tipo de ideia (BLATTY, 1974).

autor, em um texto fantástico⁹⁵, tem-se a descrição do impossível em um mundo cujos princípios estão fincados na realidade física e material, o que ocasiona um “desajuste entre o referente literário e o linguístico (pragmático)” (ROAS, 2014, p. 56). Dessa forma,

(...) o discurso do narrador de um texto fantástico, profundamente realista na evocação do mundo em que se desenvolve sua história, torna-se vago e impreciso quando enfrenta a descrição dos horrores que assaltam esse mundo, e não pode fazer outra coisa além de utilizar recursos que tornem tão sugestivas quanto possível suas palavras (comparações, metáforas, neologismos), tentando assemelhar tais horrores a algo real que o leitor possa imaginar (...) (ROAS, 2014, p. 56).

O leitor deve igualmente visualizar, em seu pensamento, outra peculiaridade da fisionomia de Regan possuída: em diversos instantes, o narrador aponta que os rostos e as vozes da menina e da personalidade diabólica intercalam entre si, indicando uma disputa interna, na qual Regan tenta lutar para pedir ajuda e retomar o domínio de seu corpo. Junto com as facetas da garota e do demônio, de vez em quando vem à tona a persona de Burke Dennings, aparentemente assinando por Regan, em especial sua voz, seu linguajar vulgar e alguns traços da sua cara.

Outra característica relevante do demônio em *O Exorcista* que também é descrita com maior imprecisão é a sua voz, caracterizada por adjetivos que vão desde rouca, forte e gutural, até lasciva, “cheia de veneno” (BLATTY, 2015, p. 186) e “tomada de ameaça e poder” (BLATTY, 2015, p. 186). Tem-se, assim, a imagem de uma entidade que, a partir do traço vocal, consegue transmitir a sua agressividade, sua vulgaridade e o perigo que acarreta a Regan e aos que estão ao seu redor.

É preciso que se diga que essa imprecisão linguística fica restrita, em boa parte das vezes, à delimitação do rosto, da voz e do olhar de Regan tomada pelo demônio. Para retratar as ações demoníacas em si, o narrador de *O Exorcista* emprega um olhar minucioso e dinâmico sobre os eventos, o que pode ser aferido no excerto adiante, no qual tem-se, outra vez, o encontro do Dr. Klein e a primogênita de Chris MacNeil:

No meio da apresentação, Klein parou ao ver Regan. Gritando de forma histérica e balançando os braços, seu corpo parecia estar se erguendo horizontalmente no ar, acima da cama, e batendo com força de volta no colchão. Isso estava acontecendo muito depressa, muitas e muitas vezes (BLATTY, 2015, p. 109).

No que tange à tradução cinematográfica, o traço humano da figura diabólica também é observado em Regan. De modo semelhante ao livro, no filme, o demônio atua por

⁹⁵ Outras características do texto fantástico, para Roas (2014), seriam: a transgressão às leis e princípios que organizam a realidade conhecida pelo leitor/espectador; o caráter realista, principalmente no que concerne a ambientação da história; o papel ativo do interlocutor; e a necessidade que as narrativas fantásticas causem medo ou mesmo inquietude.

intermédio de um ser humano, cujos aspectos físicos passarão por extrema modificação. Levando em consideração as características físicas de Regan possuída descritas pelo narrador do romance (com exceção do rosto, do olhar e da voz), percebe-se que são traços passíveis de serem adaptados para uma mídia marcada por representações visuais, haja vista a riqueza de detalhes contida no escrito, os quais poderiam ser reproduzidos no filme por meio de elementos como o trabalho de maquiagem, cabelo e figurino, além dos efeitos especiais.

Em relação às características faciais de Regan demoníaca, foi ressaltado anteriormente que, no romance, o rosto de Regan transfigura-se numa “máscara de ódio”, “de impensável maldade” quando o Diabo toma conta das ações. Essa imprecisão obriga que os responsáveis pela adaptação cinematográfica tenham que buscar referências e modelos em outras fontes, de modo a produzir a imagem de uma criatura horrenda, cujo rosto consiga transmitir a fúria intrínseca ao demônio.

Os diversos pontos de partida que caracterizam a produção de uma adaptação para uma mídia que envolva elementos visuais e sonoros servem como exemplo para a situação descrita por Hutcheon (2013) acerca da heterogeneidade típica das adaptações. Segundo essa autora, quando se realiza a transcodificação de um texto pertencente ao modo contar para um do modo mostrar, tem-se inúmeras adaptações concomitantes ao processo maior de adaptação, do romance para o filme, no caso de *O Exorcista*. Em outras palavras, do roteiro para o que de fato é filmado, temos uma adaptação do roteiro para a atuação dos atores, assim como os figurinos utilizados na película e as técnicas de filmagem empregadas, outras adaptações.

Para a caracterização do rosto de Regan, Dick Smith, o profissional responsável pela maquiagem da garota, conta, em entrevista para David Bartholomew (1974), que leu diversos livros relacionados à demonologia, além de estudar pinturas e desenhos que retratavam demônios, as quais poderiam servir como inspiração. Smith e Friedkin mantinham constante diálogo a respeito de como deveria ser a aparência de Regan quando as manifestações demoníacas alterassem o seu corpo, já que, para o cineasta, era preciso que a maquiagem desse a impressão de organicidade, de algo que vem do interior e atinge a camada exterior, em um percurso gradual.

Visando atender às demandas de Friedkin, Smith toma como base principal dois modelos, ambos de adaptações fílmicas de *O Fantasma da Ópera* (*Le Fantôme de l'Opéra*, 1910), romance de Gaston Leroux: Lon Chaney e Claude Rains atuando como o violinista Erique Claudin, nas versões norte-americanas de 1925 (dirigida por Rupert Julian e Edward

Sedgwick) e de 1943 (com direção de Arthur Lubin), respectivamente. Abaixo, as imagens marcantes dessas personagens:

Figura 42 – O ator Lon Chaney como Erique Claudin, na versão de 1925 de *O Fantasma da Ópera*.



Fonte: Site Planeta Tela⁹⁶.

Figura 43 – O ator Claude Rains como Erique Claudin, na versão de 1943 de *O Fantasma da Ópera*.



Fonte: Blog 101 Horror Movies⁹⁷.

Com relação à representação de Chaney, Dick Smith pontua que a característica principal para a construção do demônio foi a ausência de sobrancelhas (BARTHOLOMEW, 1974), embora seja perceptível certa semelhança entre esse rosto e da entidade Pazuzu, como a

⁹⁶ Disponível em: <http://www.planetatela.com.br/critica/versao-1925-de-o-fantasma-da-opera-ganha-edicao-em-dvd/>. Acesso em: 25 jul. 2022.

⁹⁷ Disponível em: <https://101horrormovies.wordpress.com/2012/12/22/50-o-fantasma-da-opera-1943/>. Acesso em: 25 jul. 2022.

palidez da pele, as olheiras profundas e a deformação na boca. Já a caracterização de Rains teve maior importância, visto que, segundo Smith, foi essa parte queimada de sua face a principal referência para o rosto de Regan (BARTHOLOMEW, 1974). Todavia, o maquiador, a pedido do diretor, fez modificações para que se parecesse com a aparência de alguém doente, e não uma vítima de queimadura, pois, para Friedkin, isso faria com que o público duvidasse acerca da efetividade da possessão. O resultado dos esforços de Smith pode ser visto abaixo, Linda Blair caracterizada como Regan, com a suposta máscara de fúria e de inimaginável malignidade:

Figura 44 – Regan, com o rosto transfigurado pelo demônio.



Fonte: Site Torre de Vigília⁹⁸.

Nota-se o rosto pálido e abatido da garota, coberto por ferimentos que ela infligiu a si mesma durante ataques, semelhante ao que consta no livro, uma cara esquelética e igualmente debilitada. Os lábios secos e rachados da imagem, manchados de vômito, também são mencionados no romance, enquanto os dentes estão com uma coloração amarelada, assim como a arcada dentária de Pazuzu vista anteriormente. Seus olhos, por sua vez, são esverdeados, com a pupila minimizada na íris, indicando espanto, assombro, além de não haver sobrancelhas.

É importante que se diga que a aparência de Regan foi-se modificando ao longo da película, isto é, a menina não chegou a ter o rosto nesse estado deplorável de imediato, após as

⁹⁸ Disponível em: <https://www.torredevigilancia.com/pazuzu-retorna-anunciada-nova-trilogia-de-o-exorcista-filmes-serao-sequencias-do-original/>. Acesso em: 05 mai. 2023.

primeiras manifestações demoníacas. Foi um processo orgânico, nas palavras de Friedkin, que passou por alguns estágios até chegar ao ápice de bestialidade que foi considerável aceitável para uma garota de 12 anos (BARTHOLOMEW, 1974). A seguir, é possível ter uma noção mais exata da progressiva mudança nas expressões faciais de Regan, com uma imagem para a cada momento da história:

Figura 45 – Regan, em conversa com Chris, ainda com traços joviais. A essa altura, somente pequenos eventos estranhos tinham acontecido na casa, nada que causasse pânico.



Fonte: Versão em DVD de *O Exorcista* (Print)⁹⁹.

Figura 46 – Regan em um estado de maior abatimento, quando urina no chão da sala. Nesse momento, o demônio já tinha se manifestado através da garota, a qual se encontrava sob forte medicação.



Fonte: Versão em DVD de *O Exorcista* (Print)¹⁰⁰.

⁹⁹ Disponível em: *O Exorcista*, 2012 (Print). Acesso em: 24 nov. 2022.

¹⁰⁰ Disponível em: *O Exorcista*, 2012 (Print). Acesso em: 24 nov. 2022.

Figura 47 – A filha de Chris na sessão de hipnose com o psiquiatra. Percebe-se a palidez da pele e a ausência de sobrancelhas. Imediatamente após essa cena, Regan agarra e torce a genitália do psiquiatra.



Fonte: Versão em DVD de *O Exorcista* (Print)¹⁰¹.

Figura 48 – Após masturbar-se com um crucifixo, o rosto de Regan fica repleto de sangue. A palidez da pele acentua-se, enquanto os dentes já apresentam coloração amarelada. A fúria em sua expressão denota que se chegou a um ponto extremo da possessão.



Fonte: Versão em DVD de *O Exorcista* (Print)¹⁰².

¹⁰¹ Disponível em: *O Exorcista*, 2012 (Print). Acesso em: 24 nov. 2022.

¹⁰² Disponível em: *O Exorcista*, 2012 (Print). Acesso em: 24 nov. 2022.

Figura 49 – Prestes a passar pelo ritual de exorcismo, Regan encontra-se no seu pior estado, coberta por vômito, com o rosto transfigurado.



Fonte: Versão em DVD de *O Exorcista* (Print)¹⁰³.

Figura 50 – Após desgastante (e mortal) ritual de exorcismo, Regan recupera parte de sua aparência anterior aos acontecimentos, apesar do cansaço aparente.



Fonte: Versão em DVD de *O Exorcista* (Print)¹⁰⁴.

Levando em consideração o retrato de Regan feito pelo narrador do romance e pela adaptação fílmica, é preciso estabelecer alguns paralelos e distinções com determinadas

¹⁰³ Disponível em: *O Exorcista*, 2012 (Print). Acesso em: 24 nov. 2022.

¹⁰⁴ Disponível em: *O Exorcista*, 2012 (Print). Acesso em: 24 nov. 2022.

características corporais da personagem em cada uma das obras, em especial aquelas que não são visíveis na imagem acima, mas que são perceptíveis em outros momentos da película.

No que se refere aos aspectos presentes tanto no texto adaptado, como na adaptação, tem-se os seguintes: em certos instantes, Regan revira os olhos, de modo que apenas a esclera esbranquiçada fica visível; eventualmente, a garganta da garota fica inchada, assim como sua língua; os lábios de Regan são descritos e vistos, mais uma vez, como rachados e secos, secura essa que também caracteriza seus cabelos, os quais, em algumas ocasiões, aparecem molhados:

Figura 51 – Regan levita durante o exorcismo.



Fonte: Site Screen Rant¹⁰⁵.

Figura 52 – A garganta inchada de Regan, em um dos ataques demoníacos.



Fonte: Versão em DVD de *O Exorcista* (Print)¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Disponível em: <https://screenrant.com/exorcist-movies-tv-show-regan-macneil-what-happened-fate/>. Acesso em: 04 jul. 2022.

¹⁰⁶ Disponível em: *O Exorcista*, 2012 (Print). Acesso em: 24 nov. 2022.

Figura 53 – Regan serpenteia com a língua durante o exorcismo.



Fonte: Versão em DVD de *O Exorcista* (Print)¹⁰⁷.

A intercalação entre esse rosto bestial e do demônio Pazuzu também aparece na adaptação cinematográfica, porém, restrita à sessão de exorcismo e à perspectiva de Karras. O filme vai além e promove a junção entre as duas faces, como pode ser observada abaixo:

Figura 54 – A união demoníaca: os rostos de Pazuzu e Regan juntos, durante o exorcismo da menina.



Fonte: Página do site Wikipédia acerca do personagem Pazuzu¹⁰⁸.

Sobre a adaptação da voz demoníaca, observa-se outra circunstância marcada por flexibilidade e pela busca por outras referências além do texto de William Peter Blatty.

¹⁰⁷ Disponível em: *O Exorcista*, 2012 (Print). Acesso em: 29 set. 2022.

¹⁰⁸ Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Pazuzu_\(The_Exorcist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pazuzu_(The_Exorcist)). Acesso em: 29 set. 2022.

Entretanto, adotamos a posição de que romance e longa-metragem convergem, em parte, nos traços vocálicos do Diabo, mas reconhecemos que esse julgamento possui considerável grau de subjetividade. Afirmar que uma voz é gutural não costuma ser fonte de tensão ou dificuldade, agora declarar que essa mesma voz é lasciva, possuindo tons de “ameaça e poder”, pode não ser um tópico de consenso.

Carreiro e Miranda (2015) são categóricos ao atestarem o quão marcante e influente foi a representação vocal da entidade demoníaca em *O Exorcista* para os filmes que, futuramente, deter-se-iam sobre o Diabo. Esse *status* de vanguarda para o longa-metragem justifica-se por alguns fatores, de acordo com os autores citados: primeiramente, em termos de produção, a voz do demônio foi trabalhada no âmbito dos efeitos sonoros, e não no campo da atuação, pois, até então, nas obras que tivessem o Diabo como personagem, sua voz era de quem estava interpretando-o. Em outras palavras, “ainda que imprimisse um sotaque diferente, uma textura excêntrica ou um timbre sinistro, a unidade essencial entre voz e corpo – a sensação de que ambos são uma coisa só, indivisível – era devidamente preservada” (CARREIRO; MIRANDA, 2015, p. 123).

Não é o caso em *O Exorcista*. Aqui, a voz do Diabo não pertence à Linda Blair, ela foi dublada pela atriz Mercedes McCambridge. Para reproduzir o tom cavernoso, rouco e forte descrito por Blatty no livro, a atriz fez uma dieta exótica e intensa que envolvia o consumo de uísque, ovos crus e cigarros. Carreiro e Miranda (2015, p. 124) complementam:

No período de pós-produção, outros sons foram adicionados às falas do personagem: sussurros quase inaudíveis, trechos de frases faladas por outros atores de trás para frente e/ou com a velocidade de reprodução reduzida, além de gritos de porcos sendo abatidos e rugidos de leões. Todos esses ruídos, mixados cuidadosamente em conjunto, traduziam através do som o turbulento estado emocional-afetivo da personagem, algo explorado inteligentemente pelo roteiro escrito por William Peter Blatty.

O resultado de tamanhos esforços foi uma voz diabólica efetivamente rouca e gutural, capaz de transmitir o ímpeto raivoso e destrutivo do ser maligno, apesar de, ao nosso ver, não possuir nada de lascivo, como é dito no livro. Para além de conseguir adaptar boa parte dos aspectos contidos na obra de partida, para Carreiro e Miranda (2015), o trabalho vocal do filme colocou em destaque traços não semânticos, como respiração, timbre e intensidade. Ao fazer isso, *O Exorcista* pôs, em posição de relevância,

(...) toda uma miríade de significado não verbais contidos na voz. Isso é particularmente notável nas sequências pré-exorcismo em que o diabo, na pele de Regan (Linda Blair), conversa com o padre Karras (Jason Miller): a ironia, a malícia e todo um rio subterrâneo de subtexto sexual e religioso estão contidos na voz, algo

acentuado pelo fato de essa voz não corresponder à figura de cuja garganta emana (CARREIRO; MIRANDA, 2015, p. 125).

Os respectivos estudiosos afirmam que a dissociação entre voz e corpo posta em prática pelo longa-metragem confronta a visão que prega a necessidade de uma estrutura física, um corpo, para que se tenha uma voz. Por fim, constata-se que os recursos empregados por Friedkin e pelo time de efeitos sonoros – “vozes duplicadas, estranhas e falando línguas estranhas e/ou de trás para frente” (CARREIRO; MIRANDA, 2015, p. 132) – estabeleceram um padrão para as caracterizações da voz do Diabo no contexto cinematográfico.

Os olhos de Regan possuída, no trabalho de Friedkin, também podem ser analisados sob a mesma ótica utilizada em relação ao rosto e à voz. O narrador de *O Exorcista* nunca menciona a cor dos olhos da garota endemoniada, apenas pontua que, em certos instantes, eles se reviravam, deixando a esclera branca à vista, além de que eram repletos de ódio, loucura e sarcasmo (BLATTY, 2015), ou seja, tem-se novamente a imprecisão descritiva que amplia os horizontes da adaptação fílmica. Para atingir esse olhar irônico e odioso, os produtores do filme optaram por dar à pupila da garota a tonalidade esverdeada, retirando suas sobrancelhas, algo que, para nossa perspectiva, apresenta o traço raivoso que os olhos do demônio deveriam ter.

Existem outros pontos de distinção entre os textos de Blatty e de Friedkin. O narrador de Blatty aponta que a barriga e a língua da menina se encontram inchadas, com o agravante de que esta última fica repleta de pelos, traços que não são adaptados para a versão fílmica, por motivos nunca esclarecidos¹⁰⁹. Outra particularidade de divergência entre os textos é que, no romance, como já exposto, as personalidades e as expressões de Regan e do demônio alternam-se em vários momentos, o que não acontece com o diabo de Friedkin com a mesma frequência, visto que os únicos instantes em que isso se observa são a consulta da garota com o psiquiatra (na versão de 2001) e durante o ritual de exorcismo (nesse, tem-se a observação de tal evento pela perspectiva de Karras).

Em se tratando das ações do Diabo, nota-se uma personagem multifacetada. No romance, antes das ações mais expressivas do demônio acontecerem, alguns eventos estranhos ocorrem na casa da família MacNeil. Objetos desaparecem do lugar onde estavam, móveis são tirados de posição e barulhos no sótão são alguns exemplos de atividades que chamam a atenção

¹⁰⁹ Uma justificativa plausível pode ser encontrada na já citada entrevista de Dick Smith a David Bartholomew (1974). Nela, Smith afirma que William Friedkin não queria que os traços de Regan ficassem “exagerados”, em uma condição monstruosa que não deixaria dúvidas quanto à ação demoníaca. Para que isso fosse evitado, partiu-se para uma versão de Regan que fosse o mais próximo possível de como uma menina de 12 ficaria se fosse possuída por uma entidade diabólica, isto é, bestializada, mas ainda aparentando aspectos infantis.

de Chris em um primeiro momento, mas não a deixam desesperada. Aqui, talvez seja o único período da história em que se pode apontar para um Diabo “inofensivo”, brincalhão, que prega peças nos moradores da casa. Fora os barulhos no sótão, esses indícios da presença diabólica não estão presentes no longa-metragem.

Como já ressaltado anteriormente, a entidade demoníaca não apresenta corpo próprio, é um espírito, algo abstrato. Sendo um espírito, é possível questionar se tal entidade possui um nome, uma forma de identificação. Na conversa inicial que o padre Karras tem com o demônio, este afirma ser o próprio Diabo, o que é desmentido pela mesma entidade na interação posterior com o clérigo, como consta no trecho seguir, fala cujo conteúdo principal – Regan não estar possuída pelo Diabo – também consta no filme:

Na verdade, sou apenas um pobre demônio. *Um demônio*. Uma distinção sutil, mas que Nosso Pai do Inferno percebe. Que termo ruim, este: Inferno. Sempre falo que devemos pensar em trocá-lo por Dimensão Escocesa, mas ele não parece me dar atenção. Não mencione meu deslize a ele, Karras, certo? Hein? Quando encontrá-lo, digo (BLATTY, 2015, p. 226, grifo do autor).

Em declarações à imprensa logo após o lançamento da adaptação fílmica, William Peter Blatty (2019) corrobora a posição acima descrita, ao pontuar que o espírito demoníaco não era o Diabo em si, e sim um “simples” demônio¹¹⁰, que só tinha dito ser o Príncipe das Trevas para causar confusão no julgamento de Karras quanto à veracidade da possessão de Regan.

Outra alegada estratégia de enganação do demônio nos diálogos que trava com padre Karras é declarar que existem várias entidades possuindo Regan, referindo a si através de formas da primeira pessoa do plural (“nós”), o que é observado no excerto a seguir: “Somos apenas uma pobre família de almas ambulantes. Aliás, você não nos culpa por estarmos aqui, certo? Afinal, não temos lugar para onde ir. Não temos casa” (BLATTY, 2015, p. 226). Isso é contestado por padre Merrin, o qual, logo antes das sessões de exorcismos começarem, reitera que só há um demônio, ao contrário do que Karras pensava até então.

Já que a entidade não é o Diabo, somente um demônio, qual seria seu nome? O romance e sua tradução fílmica não explicitam, mas há indicativos sólidos que apontam tratar-se de Pazuzu, o demônio dos ventos do Sul, uma antiga divindade do povo assírio. Essa

¹¹⁰ Alguns pensadores divergem quanto à existência de uma hierarquia entre Satanás, o rei do Inferno, e os seus súditos, os demônios. Autores como Plancy (2019) propõem-se a categorizar e diferenciar cada um dos anjos maléficis. Outros estudiosos, porém, como Silva (2018), pontuam que, a partir da leitura dos textos do Novo Testamento, não há distinção entre o Diabo e os demônios, todo o Mal seria obra de Satã, de modo que este pode ser chamado pelos dois termos em questão.

perspectiva é embasada pelo fato de que Pazuzu já havia cruzado o caminho de padre Merrin em um caso anterior de possessão. Ao encontrar a estátua e os resquícios de uma escultura desse ser, Merrin é tomado por uma sensação premonitória de que eles voltariam a se encontrar. O final do prólogo do romance aponta para esse caminho: “Ele [Merrin] se apressou em direção a Mossul e a seu trem, o coração apertado com a certeza gélida de que, em breve, seria procurado por um antigo inimigo cujo rosto ele nunca vira. Mas ele sabia seu nome” (BLATTY, 2015, p. 17). Este reencontro entre o padre e o demônio é reafirmado quando Merrin adentra o quarto de Regan e encara a criatura pela primeira vez, a qual assim diz para o sacerdote: “Desta vez, você vai perder” (BLATTY, 2015, p. 291).

No texto de William Friedkin, os indícios que apontam para Pazuzu como a entidade responsável pela possessão ficaram ainda mais evidentes e fortalecidos. Isto posto, a certeza premonitória que atinge Merrin durante as escavações em Mossul, de que algo iria vir à tona, é expressa no filme por meio, principalmente, do trabalho de trilha e efeitos sonoros. Carreiro e Miranda (2015) apontam que era interesse de Friedkin que os efeitos sonoros ocupassem posição central no estímulo de sensações de quem estivesse assistindo, em detrimento de uma canção de notável destaque. As intenções do diretor concretizam-se na cena de apresentação dos créditos e no prólogo do Iraque:

Logo na abertura, este artifício é acionado. Quando surge na tela o logo da Warner, um trecho do começo de *Beginnings (from the Wind Harp)*, de Harry Bee, começa a soar (com alguns sons do ambiente mesclados, no final) seguido de algumas notas agudas em um violino. E, assim que o título do filme aparece, uma voz masculina canta, à capela, uma melodia em árabe. À medida que as imagens do Iraque são apresentadas, o canto vai cedendo espaço para o vento, as picaretas, os martelos, carrinhos de mão, vozerios e passos, supostamente motivados pelo ambiente que vemos (um sítio de escavações arqueológicas). Em seguida, enquanto acompanhamos o contato do padre Merrin (Max von Sydow) com representações do mal (um pequeno amuleto maléfico e, posteriormente, a estátua de um demônio), a atmosfera sonora mescla sons ritmados de ferreiros, burburinhos, cantos típicos, vento, passos e efeitos diversos, orquestrados com sutileza e lógica musical (CARREIRO; MIRANDA, 2015, p. 129).

A mescla entre sons tão barulhentos, apontando para a angústia e o terror que assolam Merrin ao se deparar com Pazuzu, costuma aparecer em contraste com cenas de quase total silêncio. A título de exemplificação, após se deparar com o amuleto que ostentava o rosto do demônio, Merrin passa a andar taciturno e exasperado pelos espaços da escavação e quase é atropelado por uma carruagem que ali passava. Assim, a calma que dominava o filme é bruscamente interrompida pelos barulhos do veículo, isto é, diante da tensão interior silenciosa da personagem, os sons ensurdecadores e angustiantes surgem sem aviso prévio, estratégia que iria se repetir ao longo da obra (KERMODE, 1997).

Na medida em que elementos como os efeitos sonoros fazem parte do rol de recursos característicos dessa mídia audiovisual, essa situação (o pavor premonitório) constitui um exemplo claro de efetiva adaptação de aspectos do romance para o contexto cinematográfico. Nessas cenas iniciais, a sensação de um perigo iminente que está para acontecer é reforçada, junto com os efeitos sonoros, pelo momento em que, em conversa com um curador de relíquias da cidade, Merrin percebe que o pêndulo do relógio fixado na parede para de maneira repentina e sem explicações (essa cena não está presente no livro):

Figura 55 – O relógio para, sinalizando a irrupção do passado em meio ao presente.



Fonte: Blog The Busybody¹¹¹.

Para Kermode (1997), a “parada” do tempo indica que as fronteiras entre o passado e o presente ficam nebulosas, algo que era arcaico (a entidade Pazuzu) virá à tona no tempo vigente. Nessa linha de raciocínio, o encontro de Merrin com a estátua de Pazuzu – o qual ocorre em meio a uma briga raivosa entre dois cachorros – ganha relevo por conta das técnicas de filmagem e de fotografia empregadas, o que pode ser visto na imagem abaixo:

¹¹¹ Disponível em: <https://rossonl.wordpress.com/author/rossonl/page/60/>. Acesso em: 06 jul. 2022.

Figura 56 – Merrin diante da estátua de Pazuzu, o prenúncio do conflito.



Fonte: Blog Os Melhores Filmes da Sétima Arte¹¹².

No *frame* em questão, a estátua e o clérigo encontram-se em posições opostas, indicando o embate que se concretizaria entre Merrin e o demônio, entre as forças do Bem e os representantes do Mal. Todavia, é possível perceber que Merrin posiciona-se de modo a ficar levemente superior a Pazuzu, sinalizando, desde já, o desfecho do conflito, a vitória de Deus sobre as ações do Diabo. No prólogo do filme, o espectador é apresentado a uma espécie de resumo da história, com duas importantes personagens e o como dar-se-á o encerramento.

Imediatamente após esse momento, o filme direciona o espectador a Washington, cidade da família MacNeil. Inicialmente, a câmera começa com um plano longo e aberto, o qual, aos poucos, vai se aproximando da janela do quarto de Regan. Essa aproximação entre os planos em que se vê Pazuzu e a janela dos aposentos da garota pode ser lida enquanto um indicativo, como sinaliza Kermode (1997), de que algo que veio de longe, de tempos e espaços distintos, adentrou naquele estabelecimento.

Mencionam-se duas circunstâncias que fortalecem, na película, a identidade do demônio como Pazuzu. Primeiramente, em meio às escavações, padre Merrin encontra um medalhão que contém a imagem de São Jorge, o que o intriga, já que este artefato não é do mesmo período dos escombros escavados naquela região do Iraque. De forma inexplicável¹¹³, o medalhão vai parar com Karras e, este morto, passa para as mãos de Chris (que o acha no quarto de Regan, que o retirou do pescoço de Karras durante o momento em que o padre clama para que o demônio o possua), a qual termina por entregar a padre Dyer, antes de ir embora da casa:

¹¹²Disponível em: <https://osmelhoresfilmesdehorror.blogspot.com/2015/02/o-exorcista-exorcist-1973-william.html>. Acesso em: 06 jul. 2022.

¹¹³ Kermode (1999) afirma que, para alguns, esse é a falha narrativa mais grave do filme. Para outros, no entanto, essa ausência de lógica alimenta o caráter sobrenatural dos eventos.

Figura 57 – Padre Dyer com o escapulário na mão.



Fonte: Site Den of Geek¹¹⁴.

Em posse de Regan, Pazuzu promoverá uma profunda modificação na personalidade da garota, de modo a destruir a imagem que se tinha anteriormente dela e assombrar os que estão ao redor. Para tanto, um dos principais atos do demônio é a blasfêmia, as repetidas ofensas destinadas a figuras e símbolos do Cristianismo. Pouco antes dos ataques demoníacos ficarem mais intensos, igrejas foram vandalizadas, como conta o reitor da Universidade Georgetown, em uma conversa com convidados da festa que Chris MacNeil estava promovendo em sua casa: “E então, [o reitor] empregou indiretas e um ou dois eufemismos para explicar como um enorme falo esculpido em argila havia sido encontrado colado à estátua de Cristo no lado esquerdo do altar.” (BLATTY, 2015, p.72). No âmbito cinematográfico, essa vandalização em uma igreja ocorre com a estátua de Maria, com um falo sendo acoplado às regiões da genitália e dos seios:

Figura 58 – As profanações à estátua de Maria, em *O Exorcista*.



Fonte: Versão em DVD de *O Exorcista* (Print)¹¹⁵.

¹¹⁴Disponível em: <https://www.denofgeek.com/movies/the-exorcist-deleted-scene-change-movies-meaning/>. Acesso em: 06 jul. 2022.

¹¹⁵ Disponível em: *O Exorcista*, 2012 (Print). Acesso em: 24 nov. 2022.

Nunca é dito abertamente que a autora desses atos é Regan, mas não faltam indícios que apontam para essa suspeita. Com esses atos e a morte em condições surpreendentes de Burke Dennings (encontrado com a cabeça completamente virado para trás), começa-se a cogitar que seitas satânicas estariam realizando nas redondezas o que se chama de Missa Negra, ritual oposto à missa católica, cujo principal objetivo seria atacar Deus e adorar a Satã, de vários modos possíveis. Contudo, as ofensas ao Cristianismo são mais impactantes quando o corpo de Regan é usado pelo Diabo. Em dos momentos mais marcantes de *O Exorcista*, a menina masturba-se violentamente com um crucifixo, algo visto no excerto abaixo do romance e na cena seguinte do filme:

E Regan retorna, com os olhos arregalados e o medo estampado no rosto, como se um fim terrível se aproximasse, gritando com a boca bem aberta até a personalidade demoníaca possuí-la, preenchê-la mais uma vez, tomando o quarto com um odor fétido, com um frio gélido que parecia vir das paredes; então as batidas cessam e o grito aterrorizado e estridente de Regan se funde a uma risada gutural de triunfo malevolente, enquanto ela enfia o crucifixo em sua vagina, várias vezes seguidas, masturbando-se de modo feroz, urrando com a voz profunda, rouca, ensurdecedora.

— Agora você é *minha*, sua vagabunda, sua puta nojenta. Isso, deixe Jesus *foder* você, *foder* você, *foder* você! (BLATTY, 2015, p. 186, grifos do autor).

Figura 59 – A masturbação com a cruz em *O Exorcista*.



Fonte: Plataforma YouTube – Canal Sessão Terror, vídeo “O Exorcista (1973) – cena do crucifixo” (Print)¹¹⁶.

Nota-se o *close* dado pela câmera na região íntima de Regan, repleta de sangue, enquanto é atacada pela cruz, o que nos permite pontuar que, no filme, o instante da masturbação teve seu impacto ampliado. Essa cena e as profanações às estátuas de Jesus e Maria

¹¹⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qwsiCgNqH-w&t=1s&ab_channel=Sess%C3%A3oTerror. Acesso em: 27 jul. 2022.

indicam outro aspecto dos Diabos de Blatty e de Friedkin, o qual, em quase todas as ocasiões em que é notado, está associado à blasfêmia, a sexualidade. Nas cenas em que o demônio se manifesta, Regan está quase sempre em sua cama, vestindo apenas uma camisola, e é nesse contexto de intimidade e fragilidade que o Diabo irá expor-se através do sexo, de maneira agressiva, escandalosa, como se fosse um espetáculo que só ganha força quando visto por outras pessoas. O excerto a seguir exemplifica essa condição:

[Regan] Ergueu a camisola, expondo a genitália.

— *Me come! Me come!* — Ela gritou aos médicos, e com as duas mãos começou a se masturbar sem parar. Momentos depois, Chris saiu correndo do quarto aos prantos, depois de Regan levar os dedos aos lábios e lambê-los (BLATTY, 2015, p.110, grifos do autor).

Da leitura dessas passagens, depreende-se que a sexualidade, em *O Exorcista*, é agressiva, cujos efeitos são ainda mais impactantes por conta da vulgaridade, da obscenidade e da extrema violência que marcam tais momentos. Quando se pensa que, em tese, Regan está sob controle do demônio, de modo que não pratica as ações acima por vontade própria, chega-se à conclusão de que Regan está sendo violentada e agredida por meio dos aspectos sexuais do seu corpo. A masturbação feroz com a cruz não apresenta um mínimo tom de sensualidade, é uma hostilidade, uma agressão à garota.

A conotação sexual das ações de menina é mais impressionante por conta de dois traços: Regan é uma criança e um indivíduo feminino, isto é, em *O Exorcista*, o Diabo é infantil e feminino. Seus atos rompem com a expectativa e a imagem tradicional que se tem de uma criança, geralmente associada à inocência e ingenuidade, e que forma melhor de destruir a aura de ingenuidade de uma garota se não através do sexo? A cena abaixo retrata um ataque do demônio a Chris, no qual se tem a insinuação de incesto:

Repentinamente, com um grito forte e profundo, Chris correu em direção à cama e agarrou o crucifixo, enquanto Regan, furiosa e com os traços totalmente desfigurados, esticou o braço, agarrou os cabelos de Chris e empurrou a cabeça dela para baixo, pressionando o rosto dela contra sua vagina, manchando-o de sangue, enquanto Regan remexia a pelve.

— Ah, mamãe porca! — disse Regan com uma voz lasciva e ainda gutural. — *Me lambe, me lambe, me lambe!* Aahhhhh! (BLATTY, 2015, p. 186, grifos do autor).

A menção à genitália de Regan coberta de sangue, por conta das investidas com o crucifixo, é exemplar da demonização da mulher: é o corpo de uma menina que é hospedeiro de uma entidade maligna; é através do frequente uso (e da violação) do órgão sexual dessa menina que se dão os ataques mais agressivos do demônio, os sinais mais alarmantes do grau de perigo e ameaça que ele representa.

A partir da análise das expressões sexuais de Regan, compreende-se que a violência é mais uma característica da entidade diabólica no romance. Como já foi exposto, os atos violentos ligam-se, em diversas oportunidades, a algum aspecto relacionado à sexualidade, o que pode ser reafirmado pelo trecho a seguir, no qual a menina MacNeil ataca um psiquiatra que a consultava: “Repentinamente, o psiquiatra começou a gritar de dor ao ver, horrorizado, que Regan estava apertando seu escroto, com uma força além do comum. Com os olhos arregalados, ele tentou se livrar, mas não conseguiu” (BLATTY, 2015, p. 126).

A violência não fica restrita ao sexo. Entende-se que Regan foi a responsável pelo assassinato de Burke, já que o diretor foi jogado da janela de seu quarto enquanto cuidava dela, além de que parte do material genético de Regan foi encontrado em uma pequena escultura de um pássaro que estava ao lado do corpo de Dennings. No mais, a personalidade de Dennings parece vir constantemente à tona em Regan após a morte do colega de Chris, o que é ilustrado adiante:

Chris começou a engatinhar com dificuldade em direção à cama, com o rosto sujo de sangue, a visão ainda sem foco, os membros doloridos. Retraiu-se, encolhendo-se de pavor ao acreditar ter visto, naquela confusão, como se fosse uma névoa pesada, a cabeça da filha virando para trás lenta e inexoravelmente, uma volta completa, enquanto seu torso se mantinha imóvel, até que, por fim, Chris estava olhando diretamente para os olhos ladinos e irados de Burke Dennings.

— Você sabe o que ela *fez*, a desgraçada da sua filha?

Chris gritou até desmaiar (BLATTY, 2015, p. 187, grifo do autor).

Essa insinuação aparece no filme acrescida de outro aspecto: ao virar-se, Regan utiliza-se da voz de Burke para dirigir-se a Chris, caída no chão. O que Regan teria feito seria justamente ter matado Burke, algo que não só Chris acredita, mas também passa a fazer parte das suposições de Kinderman, mesmo que ele relute, inicialmente, em imputar uma criança doente por atos tão vis. Durante as sessões de exorcismo empreendido pelos padres Merrin e Karras, a personalidade de Burke aparece para Karras, confirmando o que teria acontecido – isso, por sua vez, não está presente na película:

A personalidade de Dennings havia aparecido.

— Veja, não é justo nos tirarem daqui! — disse ele. — Falando por mim, admito ser uma injustiça o fato de eu estar aqui. Mas aquela vaca destruiu meu corpo e acho que é justo que eu fique no dela, não acha? Ah, *pelo amor de Deus, olhe* para mim, Karras, por favor? Vamos! Nem sempre consigo falar! Vire-se agora. Não vou morder, vomitar, nem nada dessas coisas nojentas. Sou eu agora.

Karras abriu os olhos e viu a personalidade de Dennings.

— Isso, bem melhor — Ele prosseguiu. — Olha, ela me matou. Não a nossa anfitriã [Chris], Karras... *Ela!* Ah, sim. — Ele assentia. — *Ela!* Eu estava no meu canto, no bar, sabe? E ouvi uns gemidos no andar de cima, vindos do quarto dela. Eu *tive* que

ver o que ela tinha, então eu subi e, veja só, a malvada me pegou pela *garganta*, a safada! — A voz estava resmungando agora, ridícula. — Deus, nunca na *vida* vi alguém tão forte! Começou a gritar que eu estava pegando a mãe dela ou coisa assim ou que eu causei o divórcio. Não ficou claro. Mas, olha, querido, ela *me jogou da maldita janela*! — A voz tornou-se esganiçada e estridente. — Ela me matou, porra! Entendeu? Agora, você acha justo me tirar dela? Sinceramente, Karras! *Você acha?* (BLATTY, 2015, p. 306-307, grifos do autor).

É preciso que se diga que esse trecho não contradiz o que foi ressaltado antes, de que só há apenas um demônio na possessão de Regan O que se tem nesse caso, como padre Merrin depois deixa claro, é o demônio assumindo alguns traços de Burke para enganar Karras, ou seja, Burke não possuiu Regan. Por essa mesma justificativa, as estratégias de manipulação do Diabo, pode-se questionar se a menina teria efetivamente matado o diretor inglês, algo que, todavia, é corroborado pelas investigações de Kinderman, o qual, entretanto, não consegue dar prosseguimento e conclusão ao caso. Outrossim, a condição violenta do demônio também pode ser observada nas agressões físicas à Chris e na morte do padre Merrin durante o exorcismo¹¹⁷, além do objetivo expresso da entidade de só deixar o corpo de Regan quando ela estivesse finalmente morta.

Através das descrições das características do Diabo em *O Exorcista* até aqui, dois atributos destacam-se: o quão vulgar e obsceno seu linguajar é, com a utilização de termos como “puta nojenta”, “foder”, “me come” e “desgraçada”. A vulgaridade diabólica igualmente se expressa nas inúmeras vezes que Regan urina, defeca, vomita (um líquido pastoso, de cor esverdeada) e cospe (uma gosma amarelada), de modo a deixar o ambiente com um odor quase insuportável para aqueles que estão presente. Pazuzu, uma entidade arcaica, faz com que Regan retorne a um estado primitivo de vivência, expelindo, sem pudor, substâncias ligadas ao funcionamento básico de seu corpo. Mais uma vez, o corpo é usado pelo Diabo para causar assombro e nojo, antes com a vagina, agora com suas atividades fundamentais. Na obra de Friedkin, entretanto, Regan apenas vomita e cospe substâncias nas mesmas colorações já citadas, não realizando as outras ações contidas no romance (isso não é mostrado nem sugerido nas filmagens). Vale mencionar que, em ambos os textos, o mau cheiro no entorno de Regan

¹¹⁷ Em termos mais exatos, a morte de Lancaster Merrin foi causada por uma doença relacionada à artéria coronária. Contudo, pode-se compreendê-la como um ato de sacrifício em prol da salvação de Regan, pois mesmo sabendo dos riscos a sua saúde que o exorcismo poderia trazer, Merrin em nenhum momento vacila nas suas atitudes. O mesmo pode ser dito sobre a morte de Demian Karras. Seria possível pontuar que, após adentrar no corpo do padre (como este teria pedido), o demônio matou-o. Porém, quando o corpo de Karras é encontrado pelo padre Dyer, este nota no olhar de Karras uma sensação de triunfo, de paz, de “alegria diante do fim do anseio do coração” (BLATTY, 2015, p. 323). Em outras palavras, o que Karras fez foi sacrificar-se para salvar a garota. Esse gesto supremo de amor ao próximo é o que teria impedido o demônio de retornar ao corpo de Regan (BLATTY, 1974).

também se relaciona com a fetidez de algo queimado, podre e de chucrute. Ademais, aqueles que entram no quarto da garota queixam-se da forte sensação de frio que os atinge.

Figura 60 – Regan coberta por vômito.



Fonte: Site Sensacine¹¹⁸.

A perda de certo grau de humanidade relaciona-se similarmente com o caráter animalesco do Diabo em *O Exorcista*, com maior incidência no trabalho de Blatty. São repetidas as menções à Regan agindo de forma parecida com um animal, como consta nos trechos a seguir: “Miou como um gato. E então latiu [como um cachorro]. Em seguida, relinchou [como um cavalo].” (BLATTY, 2015, p. 110); “Caminhando como uma aranha (...).” (BLATTY, 2015, p. 120); “[Karras estava] ouvindo os grunhidos de porcos no andar de cima [onde Regan estava] e o uivo de um chacal, seguido por silvos parecidos com os de serpentes.” (BLATTY, 2015, p. 210); “Regan gritando como um bezerro (...). Regan rastejando como uma cobra enquanto seguia Sharon.” (BLATTY, 2015, p. 217). Na adaptação fílmica, a animalidade da garota resume-se à movimentação de sua língua inchada, todo o resto foi retirado.

Em diversos momentos da história, Regan refere-se a si mesma por meio de nomes de animais, utilizados de forma pejorativa, como “minha porca” (no caso, esse aparece exclusivamente no livro) e “vaca”. Tais partes atuam, assim como as formas de se referir à garota nesse estado, para acentuar que não se está lidando com um ser humano, e sim uma criatura.

¹¹⁸ Disponível em: <https://www.sensacine.com/actores/actor-700/fotos/detalle/?cmediafile=18984729>. Acesso em: 29 jul. 2022.

Deve-se pontuar a significativa movimentação corporal que Regan demonstra. A menina mexe os braços e as pernas de forma frenética, gira sua cabeça em ângulos fisicamente impossíveis, chegando a levitar da cama. Assim como a própria Regan, objetos que estão próximos a ela movimentam-se pelos ares, como a cama em que a jovem está. Na seara dos fenômenos paranormais, luzes apagam-se inexplicavelmente, gavetas, portas e janelas são abertas sem qualquer impulso, e até o teto do aposento da menina racha-se durante as sessões de exorcismos.

Figura 61 – Regan descendo as escadas.



Fonte: Site Games, Brrraains & A Head-Banging Life¹¹⁹.

Figura 62 – Regan levita durante o exorcismo.



Fonte: Site Games, Brrraains & A Head-Banging Life¹²⁰.

¹¹⁹ Disponível em: <https://www.gbhbl.com/movie-review-the-exorcist-1973/>. Acesso em: 15 ago. 2021.

¹²⁰ Disponível em: <https://www.gbhbl.com/movie-review-the-exorcist-1973/>. Acesso em: 15 ago. 2021.

Saindo do âmbito dos feitos de caráter físico do demônio, aspectos ligados ao que ele diz são importantes. Em conversas com Karras, o Diabo demonstra, em boa parte do tempo, certa cordialidade e erudição na forma de expressar-se, com demonstração de conhecimentos avançados para a idade de Regan:

— Que esperteza de raposa, Karras. Se o caro Herodes estivesse aqui, ele se divertiria.

Karras olhou para ela com os olhos quase cerrados e até com mais interesse. “O que será que ela quis dizer ao chamar Herodes de raposa?”

— Que Herodes? — perguntou ele. — Há dois. Está falando do rei da Judeia?

— Não, estou falando do tetrarca da Galileia! — Regan gritou para Karras com a voz alterada para atingi-lo com seu desprezo. De repente, ela voltou a sorrir e disse com aquela voz baixa e sinistra: — Viu como essas amarras odiosas me afetaram? Solte-me. Solte-me e eu lhe direi o futuro (BLATTY, 2015, p. 200).

A noção acerca de Herodes é usada por Karras, mais tarde, como justificava para que a Diocese local autorize a realização do exorcismo, vide que demonstrar conhecimento avançado para a idade e a maturidade mental era entendido como um dos sinais de possessão demoníaca, assim como falar línguas com as quais não se teve contato, como Regan, que chegou a dialogar com Karras em latim. Essa erudição foi quase excluída em sua totalidade do filme, o qual optou por destacar o caráter bestial e monstruoso da possessão, mantendo-se apenas as frases ditas em outros idiomas.

Sobre a conversa realizada em latim, Regan afirma que só conseguiu responder corretamente às perguntas de Karras porque este tinha as respostas em pensamento. Ou seja, Regan não pensou por si própria em latim, apenas captou o que Karras pensava. Contudo, daí depreende-se o caráter ardiloso e manipulador da entidade, já que, nas tratativas com Karras, confundia-o intencionalmente, para que este não acreditasse na veracidade da possessão e, dessa forma, não realizasse o exorcismo. A título de exemplificação, Regan chegou a contorcer-se de dor quando Karras jogou nela gotas do que ele afirmava ser água benta – era, na verdade, água advinda da torneira. Ao nosso ver, tudo não passou de uma estratégia calculada do demônio, algo sugerido pelo próprio em uma fala a Karras: “— Bem, devo dar a você algum motivo para duvidar! Sim, apenas o suficiente para assegurar o resultado final. — A personalidade demoníaca riu de modo malicioso” (BLATTY, 2015, p. 229).

Em relação a línguas desconhecidas, nos momentos em que se encontra em estado de transe, no qual nem o demônio nem a menina conseguem comunicar-se de forma compreensível, Karras consegue ouvir e gravar murmúrios ditos por Regan em um idioma aparentemente estranho. Ao analisar o áudio captado, o padre percebe que os sons externalizados pela garota possuída são, na verdade, palavras em inglês, só que ditas ao

contrário. Quando perguntando quem ela seria, a entidade respondeu “Nowonmai”, termo que, tendo sua ordem invertida, configura-se como “Iamnowon” (“I am no one” – “Eu sou ninguém”). Outrossim, nessas falas invertidas, o demônio expressa sua preocupação com a possibilidade do esconjuro, como é sinalizado no romance:

(...) ... perigo. Ainda não. [ininteligível] morrerá. Pouco tempo. Agora o [ininteligível]. Deixe-a morrer. Não, não, deliciosa! Deliciosa no corpo! Eu sinto! Há [ininteligível]. Melhor [ininteligível] do que o vazio. Temo o padre. Dê-nos tempo. Temo o padre! Ele é [ininteligível]. Não, não este: o [ininteligível], aquele que [ininteligível]. Ele está doente. Ah, o sangue, sinta o sangue, como ele [canta?]. (BLATTY, 2015, p. 265).

E então, Karras: “Este é seu nome?” E a resposta:

Não tenho nome. Eu sou ninguém. Muitos. Deixe-nos. Deixe-nos esquentar no corpo. Não [ininteligível] do corpo no vazio, no [ininteligível]. Deixe-nos. Deixe-nos. Deixe-nos. Karras. Merrin. Merrin (BLATTY, 2015, p. 266).

Ainda tendo como base os discursos diabólicos (suas atitudes não devem ser vistas separadamente), conclui-se que estamos diante de um Diabo acusador e tentador. No que diz respeito ao primeiro traço, este aparece com maior ênfase no escrito, no qual Regan possuía põe-se a expor erros e falhas de cada um dos que estão na casa, de modo a trazer à tona a carga de culpa trazida por eles, em seu interior. Destacamos, abaixo, o que é dito a dois personagens cruciais, Chris e Karras, respectivamente:

– Veja o vômito! Veja a vaca acabada! – O demônio gritou. – Está feliz? Foi *you* quem fez isso! Sim, *you*, com sua carreira sempre antes de *qualquer* coisa, sua carreira antes de seu *marido*, antes *dela*, antes (...) *de seu divórcio*! Procurou padres, não é? Padres não vão resolver! A porca está *louca*! Você entendeu? Você a levou à loucura e ao assassinato e (...) ao *caixão* dela, sua vaca (...) (BLATTY, 2015, p. 302-303, grifos do autor).

Karras respirou fundo e voltou a entrar no quarto. Sentiu o frio. Sentiu o fedor. Caminhou devagar até o lado da cama. Regan. Adormecida. Finalmente. E, finalmente, pensou Karras, ele poderia descansar. Esticou a mão, segurou o pulso fino de Regan e, erguendo o outro braço, observou seu relógio, o ponteiro dos segundos.

— Por que você faz isso comigo, Dimmy?

O coração do jesuíta parou.

— Por que você faz isso?

Karras não se mexeu, não respirou, não ousou olhar para aquela voz pesarosa para ver se aqueles olhos realmente estavam ali. Olhos de acusação. Olhos solitários. Os olhos de sua mãe. De *sua mãe*!

— Você me abandonou para ser padre, Dimmy, me mandou para a instituição...

Não olhe!

— E agora me expulsa?

Não é ela!

— Por que você faz isso?

Com a cabeça latejando, o coração na boca, Karras fechou os olhos com força enquanto a voz parecia mais suplicante, mais assustada e chorosa.

— Você sempre foi um bom menino, Dimmy. Por favor! Eu tenho medo! Por favor, não me expulse, Dimmy! *Por favor!*

Você não é a minha mãe!

— Lá fora não tem *nada!* Só escuridão, Dimmy! Solidão.

— Você não é a minha mãe — Karras sussurrou com firmeza.

— Dimmy, *por favor!*

— *Você não é a minha mãe!* — Karras gritou com angústia.

— Ah, *pelo amor de Deus*, Karras! (BLATTY, 2015, p. 305-306, grifos do autor).

Ao ler as acusações que o demônio empreende contra Chris (“culpada” por dar prioridade à carreira ao invés de sua família) e Karras (“culpado” por ter deixado a mãe sozinha para realizar seus sonhos, “culpado” por perder a fé em Deus), desenvolve-se a ideia de que a possessão não busca apenas destruir Regan. Ao matá-la ou simplesmente modificá-la de maneira extrema, o demônio pode levar os que estão assistindo aquilo tudo ao desespero e ao medo, à sensação de que, diante de tamanha maldade, os apelos a Deus são inúteis, os gritos de clamor não chegarão a ele. Esse pensamento é confirmado pela condição de tentador do Diabo, como bem expressa padre Merrin em conversa com padre Karras durante as sessões de esconjuro:

— Como saber? — respondeu Merrin. — Quem pode saber? E ainda acho que o alvo do demônio não é o possuído. Somos nós... que observamos... Todas as pessoas desta casa. E eu acho... Acredito que o objetivo é fazer com que nos desesperemos, que rejeitemos nossa humanidade, Damien: que vejamos a nós mesmos como bestas, maus e podres; deploráveis; horrorosos, indignos. E talvez aí esteja o cerne da questão: na indignidade. Porque eu acho que a crença em Deus não é uma questão de razão; acredito que é, no fundo, uma questão de amor: de aceitarmos a possibilidade de que Deus possa nos amar (BLATTY, 2015, p. 304).

Esse diálogo foi retirado da versão do filme que estreou em 1973, algo que sempre incomodou Blatty, que atuou para que essa fala aparecesse em seu relançamento no ano de 2000. Toda essa ação demoníaca tem como intuito principal afastar as pessoas da crença na benevolência divina e na capacidade de amar o próximo, assim, tornando-se mais suscetível ao ataque diabólico. A empreitada de Pazuzu em Regan não é destinada exclusivamente a uma criança, mas sim ao ser humano em geral e a sua relação com Deus.

4.5 Entre as Escrituras Sagradas, a juventude transviada e o pai ausente

Mesmo tendo a estrutura física de um ser humano, o Diabo no romance e na adaptação para as telas é uma besta, uma criatura monstruosa que age como um animal, capaz de grandes proezas físicas. É um demônio extremamente sexualizado e blasfemo, características acentuadas pelo fato de Regan ser uma criança do sexo feminino. Como dito acima, o objetivo da entidade diabólica não se limita a acabar com a menina, mas sim causar pânico e solidão nos que estão ao seu redor.

Em face de tal consideração, no escrito de Blatty, o demônio ocupa papel secundário, pois se percebe, por parte do autor, um esforço para se debater questões filosóficas, morais, religiosas e morais. Por exemplo, tem-se, logo no início, por parte de Chris e de Regan, uma preocupação, um certo assombro com a ideia da morte, da finitude da existência humana:

Chris esboçou um sorriso e, com a névoa do orvalho cobrindo as janelas, adormeceu. E sonhou com a morte e todas as suas particularidades assombrosas, a morte como se ainda fosse algo desconhecido; enquanto algo ressoava, ela arfou, rendendo-se, escorregando num vão enquanto não parava de pensar, não existirei mais, vou morrer, deixarei de existir para sempre. Ah, Pai, não permita, ah, não permita que eles façam isso, não permita que eu vire um nada para sempre, desfazendo-se, soltando-se (...) (BLATTY, 2015, p. 12).

Existe, assim, uma apreensão em relação à ideia em si de morrer, de como seu corpo e sua mente simplesmente param de “funcionar” e, se existe Deus, por que ele permitiria que isso acontecesse, o que é constatado no trecho adiante, em que se lê uma conversa de Regan com sua mãe:

— Mãe, por que as pessoas têm que morrer? A pergunta tocou a alma da mãe. *Ah, Rags, você também? Você também? Ah, não!* O que podia responder? Mentiras? Não, não podia mentir. Olhou para o rosto triste da filha, cujos olhos estavam marejados. Será que Regan havia percebido seus pensamentos? Muitas vezes, ela percebia o que ia à mente da mãe.

— Querida, as pessoas se cansam — disse ela, delicadamente.

— Por que Deus permite isso?

Olhando para a menina, Chris ficou em silêncio. Confusa. Perturbada. Por ser atea, nunca ensinara religião à Regan. Acreditava que seria desonesto de sua parte.

(...)

— Mãe, por que Deus *permite* que nos cansemos?

(BLATTY, 2015, p. 41-42, grifos do autor).

O estado de inquietação quanto à finitude do corpo atinge tanto Regan, quanto Chris, em níveis distintos. Contudo, é uma discussão que não é muito bem desenvolvida e não é retomada na sequência da narrativa.

Para Blatty (1974), o tema central da obra é o que ele chama de “mistério da bondade”, isto é, diante da maldade, do horror e do grotesco presentes nas vivências do ser humano, como seria possível amar o próximo? Como seria possível sentir e demonstrar compaixão para os que estão ao seu redor, inclusive (e talvez principalmente) para aqueles que você não conhece, com quem não tem intimidade? O discurso a seguir, feito por padre Merrin a Karras logo antes do exorcismo, aponta para tais perguntas e, principalmente, para uma possível resposta:

— Ah, bem... Pelo menos, eu percebi que Deus nunca me pediria algo para o qual eu soubesse ser psicologicamente incapaz; que o amor que Ele pedia estava na minha *vontade* e não devia ser sentido como emoção. Não. De jeito nenhum. Ele queria que eu *agisse* com amor; que eu *fizesse* pelos outros; e que eu devia fazer isso com quem me repelia, creio, pois seria um ato maior de amor do que qualquer outro (...) (BLATTY, 2015, p. 258, grifos do autor).

É o amor, segundo o raciocínio do clérigo, a chave para a crença em Deus e, por meio dela, consegue-se levar e/ou fazer algum bem para os outros. Essa forma de pensar parece dar tom ao livro de forma geral, vide a citação bíblica que consta no início da quarta parte do romance, pertencente ao versículo 16 do quarto capítulo do Evangelho segundo João: “Todo aquele que permanece no amor permanece em Deus, e Deus nele”.

Quando se analisa as mortes dos padres Karras e Merrin, para alguns, parecem atos de pura violência da entidade diabólica. Já para outros, incluindo o próprio Blatty (1974), constituem verdadeiros sacrifícios, atos de amor por parte dos clérigos em prol da salvação da vida da garota. Seria por conta dessa atitude benevolente, de completa doação ao próximo, que o demônio fica impedido de retornar ao corpo de Regan, após a morte do padre Karras. O trecho a seguir, no qual padre Dyer reflete acerca dos acontecimentos, parece ilustrar tais comentários:

Ele estava pensando no grito de “Não!” de Karras e no barulho de passos antes de ele se jogar da janela. Havia algo ali, pensou ele. O que seria? As lembranças de Chris e Sharon eram vagas. Mas Dyer pensou de novo naquele misterioso olhar de alegria de Karras. E algo mais, ele se lembrava: um brilho forte... do quê? Não sabia, mas acreditava ser algo parecido com vitória. Triunfo. Inexplicavelmente, a ideia o deixou mais feliz. Sentiu-se mais leve (BLATTY, 2015, p. 278).

Sobre a entidade diabólica, um dos pontos centrais de *O Exorcista* é a afirmação da existência do Mal na vida humana. Mas aqui, não é o Mal inerente ao homem, aquele Mal radical, fruto de escolhas morais. O que se tem aqui é o Mal resultado da ação e da interferência

do Diabo e de seus anjos maléficis no cotidiano das pessoas, agindo para afastá-las do amor de Deus.

Com a possessão, questionam-se as intenções do demônio para levar uma simples criança à destruição e por quais motivos Deus, onipotente, “permitiria” que isso acontecesse. Ou seja, há preocupações no que diz respeito à justificativa para a existência do Mal na vida humana. Ao ressaltar a existência do maligno, a obra acaba por tentar reforçar a crença em Deus, pois, se há demônios cruéis e violentos, então necessariamente precisa haver Deus, com sua benevolência, amor e acolhimento. O seguinte trecho da conversa entre Merrin e Karras que antecede o exorcismo consolida essa visão:

— E mesmo disto, do mal, finalmente virá o bem de alguma maneira. De alguma maneira que nunca poderemos entender ou até mesmo ver. (...). Talvez o mal seja a provação da bondade. E talvez até mesmo o Satanás sirva, de certa forma, para testar a vontade de Deus (BLATTY, 2015, p. 258).

Essas circunstâncias levam Hurley (2017) a atribuir ao livro de Blatty a classificação de “Horror Católico”, na medida em que o texto transmite para o público, de forma acessível, preceitos importantes da doutrina católica, como o amor de Deus em relação ao homem e a importância da bondade para com o próximo. Isso converge com a compreensão do próprio autor no tocante ao texto. Em certa oportunidade, Blatty disse que *O Exorcista* apresentava um “caráter apostólico”, cujo principal objetivo era fazer com que as pessoas voltassem à Igreja (CULL, 2000). Para ele, as pessoas tinham abandonado Deus, o que as tornava mais suscetíveis à ação demoníaca. Percebe-se, assim, que foi intencional mostrar que os vários exames que Regan faz, os vários médicos que analisam a garota, não conseguem apontar com clareza a natureza do problema. Em outras palavras, num mundo moderno, no qual a tecnologia e a racionalidade são dois pilares importantes, há questões que não podem ser resolvidas pela ciência, necessitando uma volta à orientação e aos desígnios religiosos (KERMODE, 1997).

Esse embate entre ciência e religião possui como pano de fundo outro conflito que constitui um tema de relevância para a história, de acordo com Kermode (1997): a disparidade entre o presente e o passado, entre a modernidade e a tradição. Um exorcismo em pleno final do século XX dá a ideia de um retorno a uma perspectiva mais arcaica acerca da vida.

Por fim, um último traço importante a se destacar do texto do Blatty é a questão da culpa que assola várias personagens ao longo da história, por motivos diferentes, o que as leva a se sentirem perdidas e desoladas no tocante à vida, em relação às escolhas que foram feitas e o que isso acarreta para o presente de cada um. E essa culpa de tais personagens vai convergir

para a possessão e o conseqüente exorcismo de Regan (e daqueles que assistem ao ritual). Como forma de exemplificação, lê-se a descrição feita pelo narrador do romance do estado de espírito de Karras logo após enterrar sua mãe:

Ele [Karras] foi ao banheiro. Jornais amarelados espalhados pelo chão. Manchas de ferrugem na banheira e na pia. No chão, um velho corselete. As sementes da vocação. Com elas, ele havia chegado ao amor, mas, agora, o amor havia se tornado frio e, durante a noite, ele o ouvia assobiar pelas câmaras de seu coração como um vento perdido, uivando com suavidade (BLATTY, 2015, p. 46).

Como foi dito, o Diabo, aqui, não é o protagonista. Para ser mais exato, destacam-se as reflexões de Bowles (1976), para quem o demônio é usado como um pretexto para se colocar em discussão questões que assolam o ser humano, em especial aquelas que tratam da existência do Mal no cotidiano.

Quanto ao filme, é importante que se diga que realmente estamos diante de um caso de adaptação cinematográfica. De acordo com Balogh (2005), para que se tenha uma adaptação, é preciso que os dois textos apresentem mais pontos de junção, ou seja, de proximidade, do que pontos de disjunção, de diferenças. Nesse sentido, Hutcheon (2013) propõe que nós entendamos a adaptação enquanto um palimpsesto, um texto no qual se percebe a presença de outro.

Em outras palavras, a adaptação é uma obra em si mesma, mas, para ser analisada como tal, é preciso que ela mantenha determinados laços com a obra adaptada. Caso contrário, estaríamos lidando com uma inspiração e não com uma adaptação, com mudanças pontuais e que são necessárias, a depender da mídia e do sistema de signos. Ainda de acordo com Balogh (2005), o principal ponto de contato entre essas obras é no nível narrativo, isto é, ambas apresentam a “mesma história”, sem grandes modificações.

É o que se observa no caso de *O Exorcista*: os principais acontecimentos do enredo do livro são mantidos no filme. Porém, há modificações importantes, e são alterações no nível narrativo, ou seja, aspectos que poderiam estar presentes, independente da mídia, mas não foi essa a escolha feita. Como por exemplo, as discussões morais, filosóficas e religiosas. No longa-metragem, ou elas foram completamente eliminadas, como é o caso das reflexões acerca da morte, ou elas foram minimizadas. As únicas que se mantiveram com relevância foram o embate entre ciência e religião, entre presente e passado, a ação demoníaca e a carga de culpa que assola as personagens, mas aqui, nem todos sofrem com ela.

Para Bowles (1976), essas mudanças fizeram com que as personagens da película perdessem substancialidade e acabassem ficando relativamente superficiais. Ainda de acordo

com o referido autor, essas escolhas se devem à subserviência, do filme, ao núcleo principal do enredo e à criação do efeito de suspense. Qualquer coisa que impedisse isso, como subtramas que não estavam diretamente ligadas à possessão, foram retiradas da película. Por exemplo, em seu texto, Blatty aponta que o exorcismo durou dias, com várias sessões de exorcismo em sequência sendo realizadas. No longa-metragem, a expulsão demoníaca aconteceu em uma noite, o que se adequa à proposta da obra, pois o exorcismo representa o seu clímax, o ponto máximo de tensão, e prolongá-lo por muito tempo provavelmente afetaria a eficiência de seu ritmo. Outrossim, o período que antecede as manifestações demoníacas mais intensas foi encurtado no filme, só permaneceu aquilo que foi considerado essencial para o desenvolvimento da narrativa e para a compreensão adequada, por parte do espectador, sobre o que estava acontecendo.

É necessário ressaltar que concordamos em parte com as ideias expostas por Bowles (1976). De fato, determinadas passagens e subtramas consideradas desnecessárias por Friedkin foram excluídas do longa-metragem, assim como alguns intervalos de tempo foram encurtados para não atrapalhar o ritmo narrativo. Contudo, pensamos que nem todas as personagens da obra fílmica são superficiais, na medida em que Chris, Regan e Karras ainda apresentam importante carga de complexidade. Mesmo que algumas reflexões relacionadas a eles tenham sido eliminadas ou minimizadas, essas três figuras são dotadas de significativa carga emocional e dramática, tendo seus principais conflitos mantidos na adaptação.

O filme acaba sendo uma obra cinematográfica por excelência. Ele abraça os aspectos imagéticos e sonoros que a história pode proporcionar, de modo a criar cenas em que o grotesco e o monstruoso são explorados repetidamente. Sobre isso, Bowles (1976) comenta que, com a adaptação, mesmo que os eventos principais mantenham-se, a ênfase do texto foi alterada, passando de uma narrativa na qual se discute a natureza humana, para uma narrativa que aborda a degradação humana, da forma mais física, visual e sonora possível. Com isso, não se está estabelecendo um julgamento de valor em relação ao livro e ao filme, somente pontuando que, apesar de a história ser praticamente igual, os dois textos apresentam “tons” diferentes. Esses tons não são devidos, principalmente, às especificidades dos seus meios, eles dizem respeito ao nível narrativo, a escolhas feitas pelos realizadores acerca do enredo.

Apesar dessas divergências de abordagens entre o romance *O Exorcista* e sua adaptação para o cinema, a maioria das características relativas à representação do Diabo nas duas obras são similares. Ao analisá-las, observa-se a proximidade entre o retrato diabólico feito nesses textos e aquele contido nas passagens da Bíblia, o que será destrinchado a seguir.

O diálogo com as Escrituras Sagradas do Cristianismo por parte de *O Exorcista* não advém somente de uma interpretação dos acontecimentos das narrativas, mas também de menções diretas à Bíblia apresentadas pelo texto de William Peter Blatty, como trechos de alguns livros bíblicos (os Evangelhos de Lucas e João, por exemplo) contidos no começo de cada parte do romance. Para facilitar a compreensão, separamos as características em dois grupos, as que são encontradas nos escritos do Antigo Testamento (AT) e as que estão presentes nos textos do Novo Testamento (NT).

Em relação aos aspectos do Antigo Testamento, com base nas reflexões de Schiavo (2000), a condição do demônio enquanto agente acusador das falhas das pessoas aparece em dois momentos, no Salmo 109, no qual é dito que Satanás age como acusador dos malvados, e no Livro de Zacarias, em que Satanás desempenha o mesmo papel em um julgamento. Por sua vez, a caracterização do demônio como tentador é a atuação mais ordinária de Satã ao longo de todo o texto bíblico, não apenas no AT. Porém, é um livro desse grupo, o Livro de Jó, que esse aspecto aparece de maneira mais intensa, já que, a partir de permissão divina, Satanás lança sobre a vida de Jó inúmeras tragédias, como a morte de seus filhos e a perda de seus animais, com o objetivo de pôr à prova a fé em Deus deste indivíduo. A tentação maléfica aparece logo no início do AT, no Livro de Gênesis (BÍBLIA, 2006), com a perdição de Adão e Eva provocada pela serpente.

Na Bíblia Hebraica, Satanás não é visto como o oposto de Deus, a representação e a causa de todo o Mal que existe na humanidade. Schiavo (2000) esclarece que, no já citado Livro de Jó, Lúcifer faz parte da corte celestial, só ocasionando infortúnios a Jó após autorização de Deus. O próprio significado da palavra “Satanás” (adversário, aquele que se põe no meio) indica outra de suas funções no AT, ou seja, aquele que representa um obstáculo, mas não necessariamente algo maligno.

Isso mudou com a consolidação do Cristianismo como religião dominante e pode ser observado nas passagens do Novo Testamento. Nogueira (2002) argumenta que a noção de Mal para os cristãos é alterada a partir do contato que se tem com a perspectiva judaica acerca de tal assunto. Assim,

(...) Deus agora possui formidáveis adversários na pessoa de Satã e sua corte de demônios. Os Evangelhos, os Atos dos Apóstolos, as Epístolas de Paulo e o livro do Apocalipse trazem abundantes alusões a essa luta formidável. Daqui por diante, Satã é o grande adversário, tendo por missão combater a religião que acaba de nascer e que será no futuro o Cristianismo. (...) Em suma, ele encarna todos os obstáculos, não à sobrevivência do povo escolhido, mas à possibilidade da vida eterna no Paraíso (NOGUEIRA, 2002, p. 25-26).

É no Novo Testamento que se tem uma maior noção da queda de Lúcifer, da criação do Inferno e dos demônios, além de como essas entidades maléficas passarão a propagar a destruição ao redor do mundo, com vistas a fazer com que os seres humanos afastem-se do amor e da devoção a Deus.

Em relação a outras características do Diabo de Blatty e de Friedkin, muitas encontram eco nas passagens do NT. Para Silva (2018), a própria existência de demônios, súditos de Satanás na corte infernal, só ganhou robustez na mentalidade católica a partir do NT, assim como a noção de que o Diabo seria, acima de tudo, um ser espiritual, abstrato, capaz de assumir outras formas e possuir os corpos dos seres vivos. O relato contido no Evangelho de Lucas, 8:27-30 (BÍBLIA, 2006), em que Jesus se encontra com um homem possuído por vários demônios (que se autodenominam “Legião”) corrobora esse pensamento.

As blasfêmias e a vulgaridade de Regan possuída, por sua vez, são similares ao que é descrito no capítulo 13 de Apocalipse, quando Leviatã, em meio ao período do Juízo Final, convoca para auxiliá-lo uma fera que dispara blasfêmias (BÍBLIA, 2006). Também consta no Livro de Apocalipse o traço violento do demônio, promotor da ira e do caos, algo semelhante ao que é trazido pelo Evangelho de João, capítulo 8, versículo 44, no qual Satanás é descrito como o “homicida desde o princípio”, e nas desgraçadas proporcionados por Lúcifer no Livro de Jó (BÍBLIA, 2006).

O caráter animalesco da possessão demoníaca apresenta similaridades com diversas menções a animais presentes nos textos das Escrituras Sagradas, nas quais algumas espécies são associadas a Satanás ou consideradas malignas, como os porcos que passam a obrigar os demônios exorcizados por Jesus no Evangelho de Marcos (BÍBLIA, 2006), e a anteriormente citada tentação dos habitantes do Éden pela serpente (BÍBLIA, 2006). Nesse sentido, Gonçalves (2013, p. 88) afirma que a possessão diabólica “(...) “animaliza o humano, ilustrando um dos triunfos mais poderosos do demônio para insultar o possuído e aqueles que testemunham a sua condição aflitiva”.

Uma mulher servir como receptáculo para o Diabo também encontra referências na Bíblia, com Eva sendo responsável pela expulsão da humanidade do Paraíso em Gênesis (BÍBLIA, 2006), e a explícita visão pejorativa do ser feminino em Eclesiástico 25,24: “Foi pela mulher que começou o pecado, por sua culpa todos morremos!” (BÍBLIA, 2006). No Evangelho de Lucas (BÍBLIA, 2006), no capítulo 8, Jesus livra o corpo de Maria Madalena de sete demônios que o possuíam, assim como no capítulo 13, em que Jesus volta a utilizar seus poderes

exorcistas, dessa vez para salvar uma mulher de um espírito possessor cuja atividade consistia em fazê-la andar curvada.

A conotação sexual das atitudes demoníacas em *O Exorcista* também acompanha as ações diabólicas no texto bíblico, principalmente nos Escritos Paulinos, como aponta Silva (2018). Nesse sentido, Satanás pode promover a tentação na vida de um casal (1Cor 7,5), assim como no cotidiano das viúvas (1Tm 5,15).

Para Riley (2017), Regan ser tomada por uma entidade advinda de outra cultura, estrangeira e oriental, contribui para uma atitude tipicamente xenofóbica de demonização de outros povos. Silva (2020) destaca que, em alguns momentos ao longo do Antigo Testamento, divindades pagãs são tidas como maléficas, estando em clara afronta à vontade de Deus. Porém, com base nas reflexões de Pagels (1996), é no Novo Testamento que essa prática de demonizar estrangeiros e seus credos ganha força, com a luta da Igreja para consolidar os preceitos do Cristianismo, como se pode observar na perspectiva negativa em relação aos judeus encontrada no Evangelho de Marcos (BÍBLIA, 2006). Outrossim, Almeida (2010) ressalta que traços físicos de certos deuses foram tomados de empréstimos por artistas para dar a Satã um rosto palpável, sendo o próprio Pazuzu um dos modelos, além dos deuses grego e egípcio Pã e Bás, respectivamente.

Até características aparentemente simplórias, como o vômito de cor verde e a saliva amarelada expelidos por Regan, estabelecem diálogos com o texto bíblico, visto que ambas as cores são relacionadas à podridão e decomposição em passagens de Apocalipse (BÍBLIA, 2006).

É preciso que se mencione determinadas passagens da Literatura Apócrifa nas quais o Diabo é discutido. Silva (2018) pontua que, no Evangelho de Bartolomeu, o chamado Anticristo (também denominado de Belial) é descrito como ser cujo comprimento era de 1600 côvados¹²¹ e largura de 40 côvados (Bartolomeu 4,13). O rosto de tal entidade era queimado, seus olhos eram descritos como nublados (vagueza semelhante encontra-se na descrição do

¹²¹ O côvado era uma medida de comprimento empregada por civilizações antigas, como os babilônicos e hebreus. Baseava-se no comprimento do antebraço, indo da ponta do dedo médio da mão, até o cotovelo. Em geral, um côvado possuía cerca de 44,7 centímetros, valor que poderia sofrer alterações (para os egípcios, por exemplo, um côvado equivalia a 53 centímetros). Feitas as conversões com base nesse número, tem-se que, de acordo com o livro apócrifo de Bartolomeu, o Anticristo possuiria altura de 849,3 metros, com suas asas chegando a apresentar por volta de 36 metros de largura.

olhar de Regan pelo narrador de Blatty) e, da fumaça de suas narinas, advinha o maléfico do monstro, além de sua boca ter um formato de pedra de lava.

De acordo com Schiavo (2000), ainda no Evangelho de Bartolomeu, o Diabo conta que a sedução de Eva (e a conseqüente desgraça da humanidade) deu-se por esta ter bebido água do rio que estava infestada com o suor do corpo diabólico, o que fez aflorar na mulher o desejo carnal. Isto é, Bartolomeu reforça o quesito sexual do demônio, assim como a fraqueza moral do ser feminino, facilmente seduzido. A fraqueza feminina é reforçada em outros livros apócrifos, como *A Caverna dos Tesouros e Vida de Adão e Eva*, nos quais propaga-se a culpa da mulher pelos problemas humanos. Nos rolos do Mar Morto, a visão depreciativa da mulher vai além, com descrições que enfatizam seu caráter demoníaco:

Ela é o começo de todos os caminhos de impiedade. Ai! É a ruína de todos os que a herdaram, e o desastre de todos os que a possuem. Porque seus caminhos são caminhos de morte, e suas vias sendas de pecado. Suas pistas desencaminham até à iniquidade, e seus caminhos, à culpa da transgressão. Suas portas são portas da morte, e na entrada de sua casa avança o Xeol. Todos os que vão a ela não voltarão, e todos os que a herdaram descerão à fossa. Esconde-se em emboscadas em lugares secretos (...) todos (...). Nas praças da cidade ela vigia, e se instala nas portas do povoado, e não há quem a interrompa em (sua fornicação) contínua. Seus olhos esquadrinham aqui e ali, e ergue insolentemente suas pálpebras, para ver o homem justo e alcançá-lo, e ao homem importante, para fazê-lo tropeçar. Para torcer o caminho dos retos, para separar os eleitos da justiça dos preceitos, para fazer cair no ridículo os que se apoiam nela, para mudar a norma dos que caminham retamente. Para fazer os simples rebelarem-se contra Deus, para torcer seus passos fora do caminho da justiça, para levar os (...) ao engano, e a que não perseverem pelas sendas retas. Para extraviar o homem nos caminhos da fossa, e seduzir com lisonjas os filhos do homem (4Q184, 8-17 *apud* SCHIAVO, 2000, p. 18).

Além das referências aos escritos bíblicos, quando *O Exorcista* chegou às livrarias e aos cinemas, as circunstâncias contextuais anteriormente citadas não poderiam ser ignoradas. Para King (2004, p. 113), as obras possuem como subtexto as “explosivas mudanças sociais, um enfoque exaustivamente refinado por toda aquela expressão de juventude que aconteceu no final da década de 1960 e início da década de 1970”. Especificamente sobre o filme, o autor complementa que era uma produção voltada aos pais que sentiam o pavor de perder seus filhos sem entender como ou por que (KING, 2004).

Cull (2000) também volta seu olhar à representação da família nas obras ao dizer que *O Exorcista* “reflete medos contemporâneos acerca da queda da família. Regan é filha de um ‘casamento desfeito’. Sua mãe está envolvida em sua carreira e alterna negligência com excesso de compensação” (CULL, 2000, p. 49). Para este estudioso, os textos literário e cinematográfico aqui analisados trabalham com a culpa da mulher que decide se dedicar ao trabalho. Para Biskind (2009, p. 340-341), o longa-metragem de Friedkin e Blatty:

(...) dava as costas para a cultura terapêutica, liberal, do pós-guerra (no filme, o psiquiatra está perdido, claramente despreparado para resolver a questão, e Burstyn [Chris] não tem outro recurso senão recorrer à Igreja). No lugar da ciência, o filme oferece uma espécie de medievalismo fundamentalista. Como *O Poderoso Chefão*, *O Exorcista* antevê a iminente revolução maniqueísta da direita, com Regan resmungando sobre o Império do Mal. Satanás é o meu pai que se muda para a casa da divorciada MacNeil, tomando o lugar do pai-marido ausente. Famílias que rezam unidas permanecem unidas e não têm encontros inconvenientes com o diabo.

Todavia, outros estudiosos possuem diferentes pontos de vista. Riley (2017), por exemplo, não desmerece essa leitura reacionária de *O Exorcista*, mas afirma que romance e filme são suficientemente ambíguos para que outra interpretação seja feita, uma que destaque a rebeldia e a transgressão de Regan, isto é, que valorize os “prazeres proibidos” proporcionados pelo demônio, nas palavras de Riley (2017). Hoppenstand (1994), por sua vez, pontua que as obras citadas possuem a capacidade de afirmarem os valores do público, independentemente do quão contraditórios possam ser (mais conservadores e religiosos ou mais progressistas).

Por fim, um professor da Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA) atribuiu às questões culturais e sociais da época o sucesso da obra, afirmando: “Nos dias em que nós tínhamos mais confiança em nosso governo, nossos amigos, e nós mesmos, *O Exorcista* teria sido uma piada ruim. Hoje, é um perigo” (BARTHOLOMEW, 1974, tradução nossa). Ou seja, tem-se *O Exorcista* como resultado da desconfiança nas figuras de poder, nos laços familiares e no próprio ser humano.

No mais, a análise do fenômeno da possessão demoníaca realizada por Freud (1996) pode ser aplicada à história de Regan, feitas as devidas ressalvas, já que o estudioso discorreu acerca de um indivíduo do sexo masculino. Tanto Haizmann quanto Regan lidaram com a ausência da figura paterna, por motivos diversos: enquanto o pai do pintor faleceu, o da garota, de nome Howard, divorciou-se de sua mãe e saiu da casa da família. É dito ao leitor/espectador que, após a separação, Howard mantém pouco contato com a filha, o que a fez sentir triste e solitária. No livro, Chris expressa preocupação com a forma pela qual Regan demonstra lidar com a situação, já que a menina não externou nenhuma reclamação ou qualquer sentimento negativo, o que faz Chris pensar que Regan esteja reprimindo suas emoções e que elas podem vir à tona de maneira drástica, em uma eventual ocasião - de certo modo, pode-se dizer que os temores de Chris foram concretizados.

O narrador do romance deixa claro que as alterações mais surpreendentes no comportamento de Regan começaram logo após seu pai não ter telefonado no dia de seu aniversário, algo que poderia indicar possíveis relações entre esses acontecimentos. Essa visão é compartilhada pelos médicos que examinaram a garota, os quais alegam que Regan poderia

estar sofrendo uma crise de histeria e depressão, com forte grau de sugestibilidade, desencadeada por uma suposta sensação de culpa para com o divórcio dos seus progenitores.

Tal hipótese ganha respaldo quando se observa que a suposta entidade demoníaca, ao entrar em contato com Regan através do tabuleiro Ouija, identifica-se como capitão Howdy, sendo “Howdy” uma abreviação de Howard, nome do pai da menina. Isto é, a entidade que degrada o corpo de Regan e busca matá-la apresenta-se com o mesmo nome que seu pai e ainda com a alcunha de capitão, uma posição que designa liderança e poder. No mais, no escrito de Blatty, durante as sessões de exorcismo, Regan aparentemente possuía esbraveja contra Chris, culpando-a pela condição em que se encontra:

Veja o vômito! Veja a vaca acabada! – O demônio gritou. – Está feliz? Foi *você* quem fez isso! Sim, *você* , com sua carreira sempre antes de *qualquer* coisa, sua carreira antes de seu *marido* , antes *dela* , antes (...) *de seu divórcio* ! Procurou padres, não é? Padres não vão resolver! A porca está *louca* ! Você entendeu? Você a levou à loucura e ao assassinato e (...) ao *caixão* dela, sua vaca (...) (BLATTY, 2015, p. 302-303, grifos do autor).

A possessão demoníaca de Regan, com seu caráter grotesco e bestial, parece ser uma resposta agressiva à ausência do pai, combinada com certo ressentimento em relação à mãe, culpabilizada pela destruição da família. O uso do tabuleiro Ouija por Regan pode ser entendido como uma busca, pela garota, por companhia, dada a falta do pai e o intenso trabalho da mãe. Nesse caso, o Diabo ocuparia o espaço deixado pela “negligência” emocional dos pais da menina.

4.6 Regan - Pazuzu e seus referenciais imagéticos

Em relação às representações pictóricas já realizadas do Diabo até então, nota-se certas semelhanças com a caracterização da entidade demoníaca do romance e de sua adaptação cinematográfica. O caráter humanoide da figura demoníaca assemelha-se com os retratos de Lúcifer realizados a partir do Romantismo, em face da influência do Satã de John Milton.

Figura 63 – Ilustração datada de 1866 feita por Gustave Doré para *Paraíso Perdido*, de John Milton. Nela, observa-se Lúcifer diante da serpente que seria utilizada para tentar Eva.

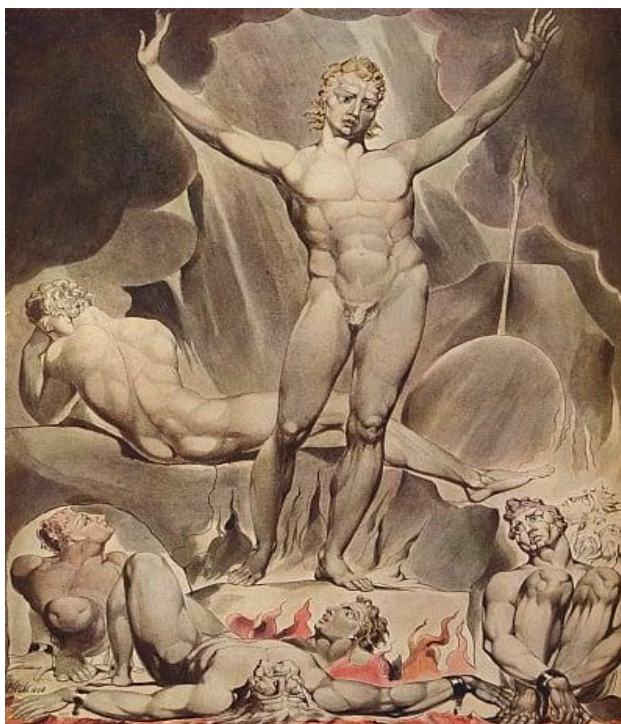


Fonte: Plataforma Pinterest¹²².

Outra característica presente nas representações demoníacas a partir do movimento romântico é a palidez da pele dessas entidades, igualmente notada em Regan, a qual é associada com a morte e os hereges, de acordo com Russel (*apud* Almeida, 2010). Como exemplificação, destacam-se as pinturas de William Blake e de Konstantin Makovsky, *Satã despertando os anjos rebeldes* e *Tamara e o Demônio*, respectivamente:

¹²² Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/263038434472746836/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

Figura 64 – *Satã despertando os anjos rebeldes* (1808), de William Blake.



Fonte: Site Meisterdrucke¹²³.

Figura 65 – *Tamara e o Demônio* (1889), de Konstantin Makovsky.



Fonte: Site WikiArt¹²⁴.

O serpenteio que Regan faz com a língua – a qual é caracterizada, no livro, como dotada de pelos – é o traço que mais aparece nas representações visuais do Diabo, na medida

¹²³ Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/artista/William-Blake.html>. Acesso em: 12 set. 2022.

¹²⁴ Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/konstantin-makovsky/tamara-and-demon>. Acesso: 12 set. 2022.

em que esse órgão e sua respectiva movimentação assemelham-se aos de uma cobra, o que aponta para o caráter animalesco do Demônio:

Figura 66 – Detalhe de uma ilustração que apresenta o confronto entre Arcanjo Miguel e Satanás. Tal imagem encontra-se em uma versão de 1430 da *Bíblia Alba*.



Fonte: Site G1¹²⁵.

A bestialidade da figura acima é outro importante e comum aspecto encontrado nas diversas formas utilizadas para retratar o Diabo na arte ocidental, característica essa que é notada de modo mais intenso nas ações da garota possuída:

¹²⁵Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/05/como-o-diabo-ficou-vermelho-e-ganhou-chifres.html>. Acesso em: 15 ago. 2022.

Figura 67 – Detalhe do afresco *Paraíso e Inferno* (1435), de Maestro dell'Avicenza.



Fonte: Livro *A Queda de Satã* (2022), de Gustavo Piqueira (Print)¹²⁶.

O intenso grau de sexualidade presente nas manifestações de Pazuzu através de Regan também encontram bases em outras expressões artísticas que se ocuparam com o Diabo, seja em suas vestimentas (durante boa parte da possessão, Regan é vista vestindo apenas camisola), seja em suas atividades, além do fato de ser na cama da garota onde quase todo o desenrolar da atividade demoníaca acontece:

¹²⁶ Disponível em: PIQUEIRA, 2022 (Print). Acesso em: 24 nov. 2022.

Figura 68 – Ilustração de Konstanzer Weltchronik, datada de 1450, em que se observa o Diabo em um momento carnal.



Fonte: Site Flashbak¹²⁷.

Figura 69 – A Concepção de Merlin, produzida entre 1450 e 1455, de Mestre de Adelaide de Saboia.



Fonte: Site Flashbak¹²⁸.

¹²⁷Disponível em: <https://flashbak.com/sleeping-with-the-devil-medieval-illuminations-of-demonic-sex-425014/konstanzer-weltchronik-germany-ca-1450-berlin-staatsbibliothek-mgf-1714-fol-39v/>. Acesso em: 16 set. 2022.

¹²⁸Disponível em: <https://flashbak.com/sleeping-with-the-devil-medieval-illuminations-of-demonic-sex-425014/the-conception-of-merlin-paris-bnf-fr-96-f-62v-15th-c-mai%CC%82tre-dadelai%CC%88de-de-savoie/>. Acesso em: 16 set. 2022.

O tom esverdeado do vômito de Regan igualmente é encontrado em diversas representações das entidades diabólicas, não em suas possíveis secreções, como a cor de sua pele, algo que poderia, como já dito anteriormente, ser fruto da associação entre a cor verde e a decomposição/podridão do corpo humano:

Figura 70 – O rosto esverdeado do Diabo em uma ilustração contida no texto *Liber Floridus* (1121), de autoria desconhecida.



Fonte: Livro *A Queda de Satã* (2022), de Gustavo Piqueira (Print)¹²⁹.

Figura 71 – Detalhe do afresco *O Dia do Juízo Final* (1541), de Michelangelo.



Fonte: Site Infoescola.¹³⁰

¹²⁹ Disponível em: PIQUEIRA, 2022 (Print). Acesso em: 24 nov. 2022.

¹³⁰ Disponível em: <https://www.infoescola.com/pintura/juizo-final-michelangelo/>. Acesso em: 14 jul. 2022.

Como já salientado, muitos dos traços mais comumente atribuídos ao Diabo por meio de suas representações pictóricas não estão presentes nos demônios de Blatty e de Friedkin, como chifres, asas, os pés em forma de cascos, a pele coberta por pelos, garras, entre outros, na medida em que, nessas obras, não se está lidando com o Diabo em si, mas com uma garota que teve o corpo invadido por um espírito maligno.

A representação do demônio em *O Exorcista* foi um marco no campo cinematográfico, mas não foi a primeira vez que o Diabo ou seres malignos eram retratados nas telas. Mesmo sendo uma arte relativamente jovem, a indústria fílmica possuía, até então, diversos exemplos de obras nas quais entidades diabólicas, demônios, vampiros e monstros apareciam como personagens relevantes, os quais influenciaram, de modo explícito e/ou implícito, na caracterização de Regan MacNeil enquanto tomada pelo espírito maléfico. Não devemos esquecer-nos de que, além de Regan, no filme o intérprete é apresentado ao rosto que se deduz pertencer ao demônio Pazuzu, a provável entidade que ataca a garota, ou seja, temos duas faces do Diabo, as quais têm algumas similaridades com as figuras a seguir - anteriormente, já foram destacadas duas versões de *O Fantasma da Ópera*, uma de 1925 e outra de 1943, em especial as representações do personagem Erik, o Fantasma e sua influência na aparência do rosto de Regan durante a possessão:

Figura 72 – A criatura Cesare, do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene.



Fonte: Portal Deutsche Welle¹³¹.

¹³¹Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/h%C3%A1-1-cem-anos-estrea-a-o-gabinete-do-dr-caligari/a-52530850>. Acesso em: 31 mai. 2023.

Em relação a Cesare, de *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), chama a atenção o sombreado escuro ao redor dos olhos, o que é observado especificamente no rosto de Pazuzu. Esse aspecto é enaltecido pelo tom pálido do rosto de Cesare, similar aos de Regan e Pazuzu, o que indica a busca por gerar, no interlocutor, a sensação de assombro. Os traços do rosto também chamam atenção na imagem abaixo:

Figura 73 - O padre/vampiro Constable, de *Valerie e Sua Semana de Deslumbramentos* (1970), dirigido por Jaromil Jires.



Fonte: Site Organdi¹³².

A palidez também é um traço importante na face do vampiro Constable, de *Valerie e Sua Semana de Deslumbramentos* (1970). Um detalhe interessante a respeito da aparência do Conde é o estado dos seus dentes, notavelmente podres, além da gengiva protuberante e avermelhada, ambos aspectos observados na figura de Pazuzu. A semelhança entre Constable e Pazuzu chama atenção, apesar de os responsáveis pela maquiagem no longa-metragem de William Friedkin nunca terem mencionado esse filme checoslovaco como possível referência para a construção do rosto do demônio.

Quando vamos além dos aspectos físicos e visuais, é possível traçar novos paralelos com outras representações do Diabo no campo cinematográfico. Ao apontarmos para a bestialidade, a monstrosidade e animalidade do demônio em *O Exorcista*, podemos mencionar

¹³²Disponível em: <https://organdi.wixsite.com/home/single-post/2015/07/01/valerie-e-sua-semana-de-deslumbramentos-1>. Acesso: 31 mai. 2023.

que algo semelhante é observado no dinamarquês *Häxan – A feitiçaria através dos tempos* (1922), de Benjamin Christensen, e no inglês *As Bodas de Satã* (1968), de Terence Fisher:

Figura 74 – O Diabo em *Häxan – A feitiçaria através dos tempos* (1922), de Benjamin Christensen.



Site: Kino Art¹³³.

Figura 75 – O Diabo em *As Bodas de Satã* (1968), de Terence Fisher.



Fonte: Site Iron 666 Maiden¹³⁴.

¹³³ Disponível em: <https://www.kinoart.cz/en/movies/haxan-1922>. Acesso: 31 mai. 2023.

¹³⁴ Disponível em: <http://www.ironmaiden666.com.br/2016/03/baphomet-iron-maiden-faz-referencia.html>. Acesso: 31 mai. 2023.

Nas duas situações em questão, o caráter bestial da entidade não se reflete apenas nas suas ações, mas sim já na própria caracterização física do ser, com traços animais e humanóides que ressaltam o quão grotesco e maléfico o Diabo é, o que é reforçado pelo aspecto blasfemo das personagens destacadas, assim como é o caso da menina Regan possuída.

Uma peculiaridade importante de *O Exorcista* é que, nesse texto, as forças malignas estão representadas por uma criança. O Diabo “infantil” viria a ganhar destaque no Cinema e na Literatura estadunidense do século XX, resultado da crescente preocupação de uma parcela da população norte-americana em relação ao comportamento dos jovens. No meio fílmico, cita-se os infames exemplos da perversa Rhoda Penmark em *Tara Maldita* (1956), de Mervyn LeRoy, e do filho recém-nascido do Diabo em *O Bebê de Rosemary* (1958), de Roman Polanski¹³⁵.

Uma última característica importante a respeito do Diabo no filme de Friedkin que merece ser mencionada e que se observa em diversos textos fílmicos é o fato de ser uma mulher. O demônio enquanto uma figura feminina apresenta fartos exemplos no decorrer da indústria cinematográfica, como é o caso do caso da obra clássica do cinema japonês *Onibaba - A Mulher Demônio* (1964), de Kaneto Shindô:

Figura 76 – Cena de *Onibaba – A Mulher Demônio* (1964), dirigido por Kaneto Shindô.



Fonte: Site Plano Crítico¹³⁶.

¹³⁵ Ao longo das décadas de 1970 e 1980, outras obras que traziam crianças e/ou adolescentes como seres maléficos (em alguns casos, literalmente diabólicos) tornar-se-iam bastante populares, como *Carrie - A estranha* (1976, dir. Brian De Palma), *A Profecia* (1977, dir. Richard Donner), *Colheita Maldita* (1984, dir. Fritz Kiersch) e *Cemitério Maldito* (1989, dir. Mary Lambert).

¹³⁶ Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-onibaba-a-mulher-demonio/>. Acesso em: 31 mai. 2023.

4.7 Quando o Diabo virou piada – *O Exorcista* em terras tupiniquins

Em relação às características físicas, o Diabo de *O Exorcista* pouco se assemelha às figuras do folclore brasileiro destacadas para essa pesquisa, com a maior proximidade reside nos cabelos loiros, secos e desengonçados de Regan, similares à cabeleira tradicionalmente atribuída à Cuca. A convergência do demônio com a figura da Cuca vai além de traços físicos, na medida em que seu caráter e suas ações apresentam pontos de contato, dentre os quais se destacam a condição feminina de Regan e do monstro folclórico, além da suposta preferência que a Cuca possui em ter crianças como suas vítimas (CASCUDO, 2012).

Já a violência da entidade demoníaca encontra paralelos com a agressividade do Curupira e da Caipora quando atacam alguém que estaria destruindo as florestas. Outrossim, as peças pregadas pelo demônio no início do romance, com roupas sumindo e móveis sendo movimentados assemelham-se às ações mais reconhecidas do Saci. As semelhanças de Regan-Demônio com esses seres folclóricos são pontuais, isto é, elas não representam algo significativo a ponto de ser possível estabelecer um paralelo mais sólido entre eles.

O mesmo pode ser dito em relação a eventuais pontos de aproximação com Exu, no caso, a ampla movimentação corporal de Regan no início das manifestações. E aqui, é preciso que fique claro que não se está propondo uma associação entre esses eventos referentes à incorporação de Exu (vista sob outra ótica, não marcada por conotação pejorativa) com forças maléficas, de modo a demonizar tal orixá/entidade do panteão afro-brasileiro. Observa-se que alguns aspectos contidos na representação diabólica de *O Exorcista*, como a ideia de seres espirituais tomarem o controle do corpo de alguém, mesmo que momentaneamente, estavam presentes no imaginário de parte da população brasileira, mas não eram compreendidos como sendo negativos, a depender das circunstâncias.

Antes de prosseguirmos, é relevante que destaquemos um ponto importante acerca da caracterização diabólica em *O Exorcista*: há diversas semelhanças com outras representações do Diabo, mas existem traços distintos, quase únicos, que o demônio de Blatty e Friedkin possui que são difíceis de serem conectados com os retratos dessa entidade feitos até então. Tem-se, por exemplo, o vômito de coloração esverdeada despejado pela garota. Como já foi dito, o vômito e a associação com a cor verde não são novidades em relação aos aspectos do Diabo (especialmente o segundo ponto, já que o ato de vomitar era raro até então), mas a junção dessas

duas características, sim. A alternância observada (de modo exclusivo por Karras) entre o rosto de Regan e a face de Pazuzu é mais um atributo único dessas obras.

Alguns traços demoníacos que se enquadram nesse grupo do ineditismo (ou da raridade) proposto por *O Exorcista* estão restritos ao romance, pois não foram adaptados. O mais significativo entre eles é a evacuação constante pela garota enquanto possuída, seja de urina, seja de fezes. Outros, por sua vez, são particularidades do longa-metragem: o discurso incoerente em alguns momentos da entidade demoníaca, resultado da junção de várias vozes e barulhos, e da reversão da fala; e o giro de 360 graus com a cabeça feito por Regan durante o ritual de exorcismo.

Feitas essas observações, sigamos adiante com o estudo da recepção de *O Exorcista* no Brasil. Após ampla análise em acervos dos jornais brasileiros, chegou-se ao número de 242 textos que, entre maio de 1973 e maio de 1983, abordavam *O Exorcista* (livro e/ou filme) e algumas de suas principais temáticas, como ação diabólica, possessão e exorcismos. Desse montante, 128 foram veiculados em *O Globo*, 64 no *Jornal do Brasil*, 34 na *Folha de S. Paulo*, e 16 no *Estadão*. A seguir, pontos de aproximação entre as perspectivas desses jornais serão ressaltados, além das suas respectivas particularidades de cada veículo na cobertura.

A tradução para o português brasileiro do romance de Blatty foi lançada em meados de maio de 1973, pela editora Nova Fronteira. Tendo em vista o significativo sucesso comercial alcançado pelo texto nos Estados Unidos¹³⁷, a expectativa para a sua chegada ao Brasil era alta, o que faz com que não seja surpreendente o aparato publicitário utilizado pela editora. Anúncios do lançamento de *O Exorcista* nas livrarias brasileiras ocuparam posição de relativo destaque (em termos de tamanho) nas páginas de *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *Estado de São Paulo*, o que pode ser visto na peça abaixo, a qual ocupa mais da metade de uma das folhas da edição de 19/05/1973, de *O Globo*:

¹³⁷ Até aquele momento, estimava-se que *O Exorcista* já havia vendido cerca de quatro milhões de cópias em solo estadunidense. Fonte: *O Globo*, 19/05/73.

Figura 77 – Peça publicitária do romance em uma das páginas do jornal *O Globo* (19/05/1973).



Fonte: Acervo digital de *O Globo* (Print)¹³⁸.

O anúncio acima, com a chamada “Os demônios estão soltos, fujam das livrarias”, é revelador sobre a estratégia adotada pela Nova Fronteira para a promoção do livro, na medida em que se fez uso, nesse e em outros textos publicitários, do pensamento demonológico adotado pelo catolicismo. No anúncio em questão, propagava-se a ideia de que o escrito seria responsável por “conter” e “liberar” espíritos malignos nos estabelecimentos livrescos, além de que, ao ler a história, o leitor estaria compactuando com tais demônios, tornando-se seu alvo. Algumas dessas entidades demoníacas ganharam destaque em outras peças publicitárias, como pode ser averiguado abaixo:

¹³⁸Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A-%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP...> Acesso em: 31 mai. 2022.

Figura 78 – Peça publicitária do romance em uma das páginas do jornal *O Globo* (14/05/1973).

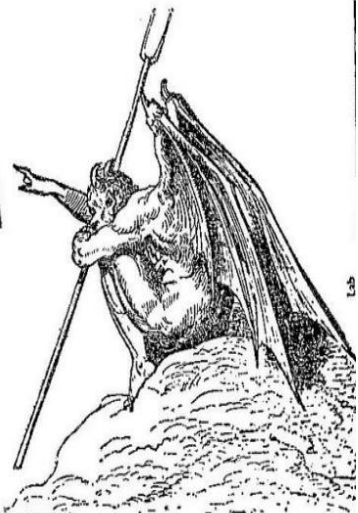


PRUSLAS & AAMON

Ajudantes de Satanás na tarefa de seduzir as mulheres da terra. Você vai sentir suas presenças no ar, quando ler O Exorcista – o novo best-seller da Nova Fronteira, breve em todas as livrarias. Você não perde por esperar.

Fonte: Acervo digital de *O Globo* (Print)¹³⁹.

Figura 79 – Peça publicitária do romance em uma das páginas do jornal *O Globo* (16/05/1973).



SYDRAGASUM

Pela dança, leva as mulheres à alucinação. Cuidado. Não ligue o som enquanto estiver lendo O Exorcista o novo best-seller da Nova Fronteira, breve em todas as livrarias. Você não perde por esperar.

Fonte: Acervo digital de *O Globo* (Print)¹⁴⁰.

¹³⁹Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP...> Acesso em: 31 maio 2022.

¹⁴⁰Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP...> Acesso em: 31 maio 2022.

Figura 80 – Peça publicitária do romance em uma das páginas do jornal *O Globo* (18/05/1973).



Fonte: Acervo digital de *O Globo* (Print)¹⁴¹.

Nas peças acima, há quatro demônios – Pruslas, Aamon, Sydragasum e Belfeghor – acompanhados de suas respectivas ilustrações e breves explicações sobre suas atribuições diabólicas, assim como avisos aos leitores para “tomarem cuidado” com tais entidades ao lerem *O Exorcista*. Nota-se que, de acordo com as informações fornecidas nesses anúncios, os quatro demônios atuariam na sedução e na respectiva desgraça das mulheres.

As propagandas acima destacadas estão repletas de equívocos. De início, a maioria das funções descritas desses demônios não correspondem às atribuições definidas de acordo com a demonologia cristã. Dois desses espíritos citados (Pruslas e Aamon) teriam sido invocados e aprisionados, junto a outros 70 demônios, em um vaso pelo rei Salomão, devendo, dessa forma, obedecer aos desígnios do monarca (CORDEIRO, 2020). Os relatos contendo as descrições de cada demônio e como Salomão teria conseguido capturá-los são encontrados no primeiro capítulo do grimório *A Chave Menor de Salomão*, intitulado “A Arte da Goétia”, cuja edição definitiva foi publicada no século XVII.

Com base em tal escrito, tem-se que Pruslas seria um duque infernal, responsável por gerar intrigas e conflitos, e que Aamon seria uma espécie de marquês, com amplo conhecimento acerca do passado e do futuro (CORDEIRO, 2020). Isto é, nenhum dos dois estariam relacionados à sedução de indivíduos do sexo feminino na Terra, como consta na

¹⁴¹Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A-%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP...> Acesso em: 31 maio 2022.

figura 71. Por sua vez, Belfeghor possuiria papéis diversos, podendo ser causador de intrigas a nível internacional ou até mesmo o demônio que simboliza a preguiça (CORDEIRO, 2020), e não um ser que encanta as mulheres pelo beijo, como consta na imagem 73. O único dos demônios que efetivamente corresponde à atuação destacada na peça publicitária é Sydragasum, entidade que seduz as mulheres através da dança (CORDEIRO, 2020).

Outro equívoco dos anúncios diz respeito às gravuras utilizadas para as entidades designadas. Esses desenhos são de autoria de Gustave Doré (1832-1883), e são ilustrações para os acontecimentos narrados por Dante Alighieri em sua *A Divina Comédia*. Nesse sentido, a suposta imagem de Sydragasum (Figura 72) corresponde, na verdade, ao desenho “Devils and Barrators”, referente ao canto XXI do “Inferno” (DORÉ, 1976), no qual Dante e Virgílio, ao chegarem na quinta vala (a dos traficantes) do círculo VIII do Inferno, deparam-se com vários diabos jogando pecadores em um lago de fervura. Já a caracterização de Pruslas e Aamon (Figura 71) é a ilustração “Alichino and Calabrina”, acerca do canto XXII do “Inferno” (DORÉ, 1976), em que Dante e Virgílio veem dois diabos lutando nos ares e encaminhando-se para o já citado lago. Por fim, o desenho que seria de Belfeghor (Figura 73) corresponde à obra “The Judecca – Lucifer”, referente ao canto XXXIV do “Inferno” (DORÉ, 1976), no qual Dante e Virgílio, no nono e último círculo infernal, deparam-se com Lúcifer castigando os pecadores da Judeca, como Judas, Bruto e Cássio. Abaixo, constam tais ilustrações:

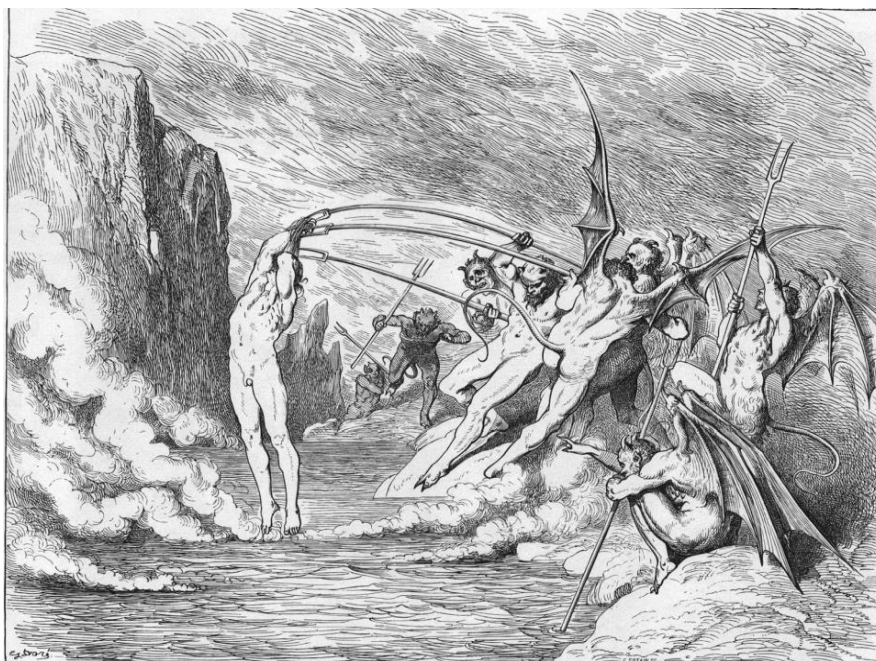
Figura 81 – *Alichino and Calabrina* (1866), de Gustave Doré.



Fonte: Livro *The Doré Illustrations for Dante's Divine Comedy* (1976), de Gustave Doré (Print)¹⁴².

¹⁴² Disponível em: DORÉ, 1976 (Print). Acesso em: 25 nov. 2022.

Figura 82 – *Devils and Barrators* (1866), de Gustave Doré.



Fonte: Livro *The Doré Illustrations for Dante's Divine Comedy* (1976), de Gustave Doré (Print)¹⁴³.

Figura 83 – *The Judeca – Lucifer* (1866), de Gustave Doré.



Fonte: Livro *The Doré Illustrations for Dante's Divine Comedy* (1976), de Gustave Doré (Print)¹⁴⁴.

¹⁴³ Disponível em: DORÉ, 1976 (Print). Acesso em: 25 nov. 2022.

¹⁴⁴ Disponível em: DORÉ, 1976 (Print). Acesso em: 25 nov. 2022.

Essa série de erros não parece ter sido mero equívoco, e sim uma estratégia que visava, por meio de nomes e imagens assustadores e relativamente desconhecidos dos leitores do país, causar assombro no público, de modo a despertar seu interesse em adquirir o livro. Essas táticas, aliadas à expectativa gerada por conta do enorme sucesso atingido pelo romance nos Estados Unidos, obtiveram êxito, já que *O Exorcista* rapidamente atingiu expressiva vendagem nas livrarias brasileiras, com constantes reimpressões sendo solicitadas pela editora.

O fato de ter-se feito uso de demônios com nomenclaturas diversas merece ser destacado. Como informa Luiz da Câmara Cascudo (2012), as representações e as características do Diabo conhecidas por boa parte dos brasileiros advêm da colonização portuguesa e de como tal povo europeu compreendia o ser diabólico. Entretanto, Cascudo (2012, p. 264) aponta que, no que diz respeito ao Brasil, “não emigrou a divisão clássica dos bons e maus demônios (...), mas a personificação absoluta da maldade, atração para o mal, a inversão do bem, o *avesso do direito*” (grifos do autor).

Em outras palavras, não havia, em terras brasileiras, categorização e estabelecimento de hierarquia entre anjos maléficis, já que todo o maligno centrava-se na figura de Satanás. Todavia, Prandi (2000) ressalta que, em alguns segmentos da Umbanda e do Candomblé que abraçaram a associação entre Exu e o Diabo nos moldes cristãos – associação essa feita por grupos do Cristianismo com o intuito de demonizar e desqualificar as crenças e ritos afro-brasileiros –, há uma organização dos diversos tipos de Exu, detalhados a seguir, nas palavras de Prandi (2000, p. 55):

Segundo a tábua umbandista de correspondência Exu-diabo, a entidade suprema da “esquerda” é o Diabo Maioral, ou Exu Sombra, que só raramente se manifesta no transe ritual. Ele tem como gerais: Exu Marabô ou diabo Put Satanaika, Exu Mangueira ou diabo Agalieraps, Exu-Mor ou diabo Belzebu, Exu Rei das Sete Encruzilhadas ou diabo Astaroth, Exu Tranca Rua ou diabo Tarchimache, Exu Veludo ou diabo Sagathana, Exu Tiriri ou diabo Fleuruty, Exu dos Rios ou diabo Nesbiros e Exu Calunga ou diabo Syrach. Sob as ordens destes e comandando outros mais estão: Exu Ventania ou diabo Baecharde, Exu Quebra Galho ou diabo Frismost, Exu das Sete Cruzes ou diabo Merifield, Exu Tronqueira ou diabo Clitheret, Exu das Sete Poeiras ou diabo Silcharde, Exu Gira Mundo ou diabo Segal, Exu das Matas ou diabo Hicpacth, Exu das Pedras ou diabo Humots, Exu dos Cemitérios ou diabo Frucissière, Exu Morcego ou diabo Guland, Exu das Sete Portas ou diabo Sugat, Exu da Pedra Negra ou diabo Clauneh, Exu da Capa Preta ou diabo Musigin, Exu Marabá ou diabo Huictogaras, e Exu-Mulher, Exu Pombagira, simplesmente Pombagira ou diabo Klepoth. Mas há também os exus que trabalham sob as ordens do orixá Omulu, o senhor dos cemitérios, e seus ajudantes Exu Caveira ou diabo Sergulath e Exu da Meia-Noite ou diabo Hael, cujos nomes mais conhecidos são Exu Tata Caveira (Proculo), Exu Brasa (Haristum) Exu Mirim (Serguth), Exu Pemba (Brulefer) e Exu Pagão ou diabo Bucons (conforme Fontennelle, s/d; Bittencourt, 1989; Omolubá, 1990).

Essa visão heterogênea em relação a Exu que, sob certos olhares, era entendido como uma entidade maligna, auxiliou na estratégia de marketing do romance, a qual encontrou alicerces na circulação de textos que se debruçavam sobre o ocultismo. O *Jornal do Brasil*, por exemplo, destacava-se em relação aos demais jornais analisados por ter veiculado, em 16 de junho de 1973, o chamado *Dossiê da Guerra contra Satanás*, cuja autoria pertence a Fausto Cunha. Esse dossiê é repleto de diferentes representações do Diabo e menciona diretamente *O Exorcista* como uma das obras artísticas responsáveis por devolver à figura diabólica uma posição de destaque. Ademais, o especial era formado por pequenos textos, nos quais se tinha diversas reflexões acerca do Diabo, suas possibilidades de atuação, diferentes visões acerca desse ser e discussão de temas relacionados a tais tópicos, como a possessão demoníaca, pactos com demônios e o exorcismo. Como exemplo, tem-se a declaração do Papa Paulo VI, na qual este afirmava que “o demônio existe, é uma pessoa real, apesar de invisível” (CUNHA, 1973):

Figura 84 – Trecho do *Dossiê da Guerra contra Satanás*, publicado no *Jornal do Brasil*, com diferentes imagens do ser demoníaco.

**DOSSIÊ
DA GUERRA
CONTRA
SATANÁS**

FAUSTO CUNHA ·

duas semanas antes do Natal, início VIII lançava a bula *Summos*, que foi durante muito tempo o grito de guerra papal contra a principal arma da Inquisição, não continha nenhuma mágica, não introduzia matên- sequer podia ser lida à luz da . Nela, o Papa declarava haver profunda dor, que muitos fiéis do rebanho e mantinham rela- com o diabo. Louvava-se nas in-

O culto ao diabo, a chamada demonologia, nunca deixou de acompanhar a divisão eterna do homem entre o bem e o mal. O anjo decaído, Lúcifer, Satanás, o capeta, qualquer que seja o nome a ele atribuído, é uma presença forte no cético mundo moderno. Alguns filmes —

guisse fazer um pacto real e bilateral com o diabo.

LUTERO
Lutero admitiu haver dormido com o diabo. Reconheceu que ele era mais gratificante que sua própria mulher. Um diabo estrangulou Calvino.

POSSESSÃO
Kerner (1836): "Alguns dos pacientes, quando o demônio se manifesta e começa a falar por eles, fecham os olhos e perdem a cons-

no seminário um dos padres velhos a ver o demônio, a lutar com ele? coisa aterradora, discutiam violentam lavam pelo chão, padre Inácio e o di- dre Inácio gritava: "Não vencerás! I cerás!" Chegaram à conclusão de que plesmente estava doido varrido, foi n hospício. Haverá coisa mais terrível sacerdote doido? *Tu es sacerdos in ae* Pois bem: alguns seminaristas riam didas, os padres ficavam constrang as cenas do padre Inácio, somente e

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (Print)¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=11843. Acesso em: 06 jun. 2022.

Figura 85 – Trecho do *Dossiê da Guerra contra Satanás*, publicado no *Jornal do Brasil*, com diferentes imagens de ser demoníaco.

bre ele." E mais: "Nenhum documento eclesástico admitiu a realidade dos sabas de bruxas."

FAUSTO

Eis o texto do pacto assinado por João Fausto de Wittenberg, mais conhecido como o Doutor Fausto, com Mefistófeles:

1.º — Fausto poderá ser um espírito em forma de substância.

2.º — Mefistófeles se porá inteiramente às ordens de Fausto.

3.º — Mefistófeles fará, trará e levará tudo o que Fausto pedir.

4.º — Mefistófeles permanecerá invisível na casa de Fausto.

5.º — Aparecerá sob a forma que Fausto quiser e quando for chamado.

Eu, João Fausto de Wittenberg, doutor, declaro ceder, pelo presente pacto, meu corpo e minha alma a Lúcifer, príncipe do Leste, e a seu ministro Mefistófeles, que podem levá-los para seus domínios, onde quer que estes estejam."

JESUS

"Eu estava vendo Satanás cair do céu como um relâmpago." Lucas, 10.18

SÃO CIPRIANO

Satanás tem seis mil anos de idade.

LEGIAO

O abade Sereno, monge do deserto do Egipto, afirmou ao jovem discípulo João Cassiano que a multidão de espíritos maus que se movem entre o céu e a terra é tão numerosa que devemos agradecer à Providência por não ter tornado habitualmente invisíveis.



VI vê na atualidade uma volta do poderio perdido.

— Sociedades inteiras — disse ele — no mundo de hoje, têm caído nas mãos do diabo. O demônio é um ser obscuro e perturbador que semeia horrores entre nós.



padre, queimado vivo por ter envolvido em seus monstruosos sortilégios a Madre Joana dos Anjos e outras freiras:

"Nós, o poderosíssimo Lúcifer, secundado por Satã, Bezebu, Leviatã, Elimi, Astarote e outros demônios, aceitamos hoje o pacto de Urbano Grandier. Nós lhe prometemos o cor-

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (Print)¹⁴⁶.

Figura 86 – Trecho do *Dossiê da Guerra contra Satanás*, publicado no *Jornal do Brasil*, com diferentes imagens de ser demoníaco.



SEMÂNTICA

Estudando o Antigo Testamento, com o intuito de indagar qual a doutrina demonológica que nele se contém, não se podem tomar como ponto de partida os vocábulos com que, em nossos dias, se denominam os espíritos maus. Assim é, por exemplo, que os termos *Satã*, *demônio*, *diabo*, nas passagens em que ocorrem, assumem significados diversos, sendo portanto necessária uma análise atenta do contexto e da situação viva do meio-ambiente, para se chegar a conclusões objetivas, no âmbito da revelação em marcha do Antigo Testamento. (Pe. Antonio Charbel)

FACTO

Fragmento de pacto com o diabo encontrado entre os papéis de Urbano Grandier:

dos Anjos e outras freiras:

"Nós, o poderosíssimo Lúcifer, secundado por Satã, Bezebu, Leviatã, Elimi, Astarote e outros demônios, aceitamos hoje o pacto de Urbano Grandier. Nós lhe prometemos o corpo das mulheres, a flor das virgens, a honra das freiras, os prazeres e as riquezas. Ele fornecerá de três em três dias. Em virtude deste pacto, viverá 20 anos felizes sobre a terra dos humanos."

Interrogatório de Astarote pelo exorcista, no corpo de Madre Joana dos Anjos:

Por que portá tu penetraste no corpo da Superiora?

- Por meio de flores.
- Que flores?
- Rosas.
- Quem as enviou?
- Urbano Grandier.
- Quem as trouxe?
- Um diabo descarado.

AS POSSUIDAS

Joana Harvilliers, votada por sua mãe a Satanás desde a infância, conhecia toda semana um diabo vestido de preto, que não respeitava nem a presença de seu marido.

Joana Pothière (1941) foi cavalgada 404 vezes pelo incubo.

Gertrudes, de Colônia, freirinha de 14 anos, rebeia Satanás em peso.

Madeleine de la Croix desde a idade de 12 anos partilhava o leito com três demônios, sendo seu favorito um meio-homem meio-diabo.

Padre Louis Gaudrydy, barco em Marselha, foi queimado vivo em 1611 sob a acusação de ter corrompido Madeleine de la Palud. Gaudrydy confessou detalhadamente os seus crimes. O próprio inquisidor retirou do corpo de Madeleine nada menos de 6.666 espíritos imundos.

Em 1326, na bula *Super Illius*, o Papa João XXII declarava que existia quem conse-

cessária deixa também de aparecer. (Oesterreich).

APREN

"O terceiro grupo está relacionado também com problemas de aprendizagem. Diz respeito a algumas das mais importantes armadilhas morais em que a presente geração de seres humanos está exposta a cair. Também está ligado estreitamente a um grande corpo de tradição e lendas humanas, no campo da magia e semelhantes.

O tema da aprendizagem, em particular das máquinas que aprendem a jogar, poderia parecer um pouco distante da religião. No entanto, há um problema religioso para o qual essas noções são relevantes. É o problema do jogo entre o Criador e uma criatura. O tema de *Livro de Jó*, assim como do *Paraiso Perdido*.

Nessas duas obras se concebe que o demônio joga um jogo com Deus, pela fé e a de Jó ou da humanidade em geral. Ora, de acordo com a ortodoxia judaica e cristã, o demônio é uma criatura de Deus.

Um jogo dessa espécie parece à primeira vista uma disputa dolorosamente desigual. Jogar um jogo com um Deus onipotente e onisciente é próprio de um idiota; e, como nos tem ensinado, o diabo é o mestre da astúcia.

Se não nos perdemos nos dogmas da onipotência e onisciência, a disputa entre Deus e o demônio é real, e Deus algo menos que absolutamente onipotente. Ele está realmente comprometido numa disputa com sua criatura, na qual poderia muito bem perder a partida." (Norbert Wiener: *Deus e Gödel*, S. A. Luce)

DIALOGO

— Essa minha preocupação pelo diabo e antiga, disse Dom Ananias. Já lhe contei que

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (Print)¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=11843. Acesso em: 06 jun. 2022.

¹⁴⁷ Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=11843. Acesso em: 06 jun. 2022.

A prática de publicar matérias especiais trazendo uma visão geral sobre como o demônio era compreendido no âmbito da religião católica viria a tornar-se comum dentre os todos os jornais analisados, especialmente no período próximo ao lançamento do filme no país. Nota-se o pioneirismo do *Jornal do Brasil*, que foi o primeiro, dentre os veículos analisados, a pôr em discussão a entidade diabólica, sinalizando o interesse crescente de parte do público nas temáticas ligadas ao ocultismo.

Esse fenômeno também é destacado por Célia Maria Madeira, em dois textos publicados no *Jornal do Brasil*, em 20 de dezembro de 1973. No primeiro, intitulado “O consumo do Diabo e da magia”, encontramos declarações de várias figuras ligadas a importantes editoras literárias do país, atestando a crescente nas vendas de livros que abordavam o oculto, como *O Exorcista* e *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1967, de Ira Levin). O segundo texto chama-se *O mecanismo do fantástico* e é uma entrevista com Carlos Lacerda, editor da Nova Fronteira, o qual busca pontuar algumas razões para o maior interesse por esse tipo de temática, como o declínio de uma perspectiva materialista e a busca por um modo de vivência:

O que se observa é uma tentativa mística: de um lado a pesquisa racionalizante, e de outro a superstição. [...] Os 50 primeiros anos do século XX foram materialistas, no sentido em que as pessoas estavam muito presas a conceitos materialistas. E talvez essa busca pelo sentido da vida seja uma contestação à sociedade do consumo, no sentido de lhe dar uma alma. [...] O que acontece é que o nosso século está assistindo a descoberta da alma humana, que nunca foi tão pesquisada como agora. Todos estão à procura de uma razão de ser, e quem vai ao analista vai pelas mesmas razões de quem procura a cartomante. [...] As pessoas se refugiam no fantástico, e por isso é que estamos assistindo a este ressurgimento de temas de feitiçaria e exorcismo. Na Europa é a última moda, e não tem macumba brasileira que chegue aos pés das sessões inglesas de feitiçaria. As pessoas procuram nos livros o demônio que está em si (MADEIRA, 1973, n.p.).

Os horrores das duas Guerras Mundiais e as inúmeras crises nos âmbitos político e econômico, assim como as mudanças no tecido social, proporcionaram uma desestabilização de valores em diversos países do Ocidente, o que fez com que algumas pessoas procurassem refúgio em um modo de compreender a vida que se baseasse na existência de espíritos. Sobre esse assunto, Lacerda acrescenta:

Vive-se no terror do exorcista, mas o terror está presente no dia a dia. Há uma propaganda sistemática da violência, e o gosto pela violência é também uma forma de evasão. E muito mais difícil enfrentar o batente e a rotina de uma vida dura e cansativa do que assaltar um banco. A dificuldade de viver, não só materialmente, mas mesmo emocionalmente, é que leva a atitudes catárticas. E daí o fenômeno do espiritualismo no mundo. Não são muletas que se buscam, mas as razões mesmas da existência. E já estamos ultrapassando o clima de mistério fascinante para chegarmos ao do mistério a ser decifrado (MADEIRA, 1973, n.p.).

Para o editor da Nova Fronteira, o interesse por obras que abordavam o demoníaco em seus aspectos mais violentos configura-se um ato de escapismo, de fuga das dificuldades cotidianas da vida, assim como a busca por bases sólidas que sustentam a existência em um período tão conturbado. Por fim, Lacerda ressalta o caráter catequético dos textos diabólicos (semelhante às intenções de William Peter Blatty ao escrever *O Exorcista*), pois, “na medida em que o homem redescobre o demônio acaba redescobrando Deus” (MADEIRA, 1973, n. p.).

A curiosidade acerca das ações do Diabo foi um dos fatores primordiais para que o livro alcançasse expressivo sucesso financeiro, com recordes de vendas sendo atingidos. Todavia, esse sucesso financeiro não foi acompanhado pelo mesmo clamor por parte da crítica especializada, porquanto a obra de Blatty recebeu opiniões mistas nos veículos de imprensa analisados. Nesse quesito, destacam-se dois textos veiculados no *Jornal do Brasil*: o primeiro pertence a Antonio Callado e foi publicado no dia 26 de maio daquele ano, com o título de *Estarão de volta os exorcistas do passado?* Nele, Callado (1973) afirma que, em meio a “vietnamização de uma criança habitada pelo demônio” (CALLADO, 1973), *O Exorcista* é “banal como organização e como técnica” (CALLADO, 1973), configurando-se como um “violento tratado de teologia maligna” (CALLADO, 1973), o qual se distancia do romance gótico inglês e aproxima-se dos “textos medievais de possessão pelo demônio” (CALLADO, 1973). Para Callado (1973), essa brutalidade exposta por Blatty remonta a períodos em que se associava doenças e transtornos mentais a manifestações demoníacas, devendo esse quadro ser extirpado do mundo pelo avanço científico.

O segundo texto a respeito de *O Exorcista* é datado de 02 de dezembro de 1973 e pertence a José Carlos Oliveira, com o título de *Um livro, uma doença*. Nesse escrito, Oliveira (1973) elogia o romance, o qual, para o autor, “possui indícios de obra-prima” (OLIVEIRA, 1973), com uma narrativa crua que atinge um nível de paroxismo jamais visto, o que foi capaz de assombrar Oliveira imensamente, a ponto de este se questionar se seria possível alguém chegar até o final da leitura.

Divergindo dessa opinião, em um escrito datado de 17 de fevereiro de 1974, veiculado na *Folha de S. Paulo*, o professor Bernardes de Oliveira ressalta o progresso científico e a superação do pensamento pautado pelo sobrenatural no tratamento de doenças e transtornos mentais. Nesse sentido, para Oliveira (1974, n. p.), *O Exorcista* era uma “abominável descrição de cenas de violências de permeio com repugnantes desvios sexuais”, representando “um recrudescimento das ‘epidemias’ de perturbações mentais medievais tão perigosas nos desdobramentos quão injustificáveis no estágio atual dos conhecimentos

científicos” (OLIVEIRA, 1974, n. p.). Em outras palavras, para o autor, o livro de Blatty representava um perigo na medida em que embarcava na onda de demonolatria, levando a mente humana ao retrocesso do pensamento quanto ao combate aos quadros de problemas mentais.

A partir de 1974, a aparição de *O Exorcista* nos jornais brasileiros dar-se-á, principalmente, não por conta de discussões relacionados ao livro, e sim por menções ao filme e à repercussão causada por este nos Estados Unidos, onde foi lançado na época de Natal do ano anterior. Em matéria para *O Globo*, de 11 de janeiro de 1974, David Dugas relata a produção conturbada da película, com vários acontecimentos estranhos ocorrendo, como incêndios e morte de um ator envolvido. Nesse texto, Dugas (1974) ainda menciona o caso real de exorcismo que inspirou Blatty a escrever sua história, além de ressaltar a recepção variada de críticos norte-americanos em relação ao filme.

Por sua vez, o *Jornal do Brasil* descrevia, em uma breve nota de 13 de janeiro de 1974, a comoção gerada pela obra de Friedkin nos cinemas estadunidenses, afirmando que “mais da metade das pessoas que aparecem no cinema não conseguem ficar até o final” (LANCE-LIVRE, 1974, n. p.), saindo “meio lívidas” (LANCE-LIVRE, 1974, n. p.). Em 29 de janeiro deste ano, o *Estado de São Paulo* foi mais específico e acurado a respeito dos efeitos causados por *O Exorcista* em alguns espectadores, com o texto de Edward Fiske (1974), relatando o aumento pela procura à Igreja Católica para a realização de exorcismos. A matéria ainda esclarece alguns pontos sobre a origem desse ritual e como ele deve ser empregado na contemporaneidade.

O *Jornal do Brasil* deteve-se no mesmo assunto, em 31 de janeiro deste ano, com um texto de Macksen Luiz (1974), no qual se destaca as reações históricas de várias pessoas da plateia americana ao filme, como vômito e desmaios, assim como alguns aspectos relacionados à sua produção. Vale a ressaltar a visão do padre John Nicola, contida nessa matéria, clérigo que atuou como consultor dos produtores do filme no que tange ao fenômeno do exorcismo, para o qual os efeitos extremos que o longa-metragem causou em certos indivíduos deve-se a “uma saturação de nossos garotos em relação ao materialismo. Eles estão à procura de valores espirituais e os encontram em toda parte: no ocultismo, nas atividades mentais diabólicas, no medo” (LUIZ, 1974, n. p.).

O grau de popularidade e interesse em relação a *O Exorcista* e algumas de suas temáticas pode ser observado na cobertura intensa feita pelo *O Globo*, no final de janeiro de

1974, acerca de um caso de suposta possessão demoníaca no estado americano da Califórnia, e a crônica *Em alta, as ações do Diabo*, de Carlos Drummond de Andrade, veiculada pelo *Jornal do Brasil*, no quinto dia do mês de fevereiro daquele ano. Nesta, Drummond (1974) atesta a comoção daquele momento em torno da figura diabólica, finalizando com um pequeno relato (provavelmente fictício) em que o poeta conta ter dado de cara com um sujeito “perturbador, em sua indefinição equívoca”, como se “fosse e não fosse um ser que a gente vê a todo momento [...]”, em uma clara insinuação ao Diabo¹⁴⁸.

Em 17 de fevereiro de 1974, *O Globo* traria *O Exorcista* à discussão mais uma vez, com a matéria *O diabo no Brasil*, com o fito de analisar como os temas da demonologia e da bruxaria, tão em voga à época, estavam sendo explorados no país – cita-se, por exemplo, a publicação do conto *Onde estiveste de noite?*, de Clarice Lispector, que abordava a questão da bruxaria, e as falas do padre jesuíta Oscar Quevedo sobre o tema. A febre do ocultismo chegou inclusive aos sambas de carnaval, como consta em *Sambas fantásticos* (BARRANI, 1974), de 03 de março de 1974, no mesmo jornal em questão, com letras que mencionavam diretamente aspectos ligados a demonologia e misticismo. A título de exemplificação, cita-se a letra de *Deus e o Diabo*, de Caetano Veloso: “Você tenha ou não tenha medo / Nego, nega, o carnaval chegou / Mais cedo ou mais tarde acabo / De cabo a rabo com essa transação de pavor / O carnaval é invenção do diabo / Que Deus abençoou / Deus e o diabo no Rio de Janeiro / Cidade de São Salvador” (BARRINI, 1974, n.p.).

Com o passar dos meses de 1974, o número de notícias que abordavam *O Exorcista* cresceu de modo vertiginoso, exceção feita ao *Estadão* que, em geral, não demonstrou grande entusiasmo com a história de Regan. Nos demais, o cenário foi outro, o que fez com que um fenômeno inverso ao que houve nos EUA ocorresse no Brasil: lá, a repercussão intensa do longa-metragem deu-se após sua estreia, enquanto aqui, a comoção aconteceu bem antes da chegada do filme em novembro de 1974, quase um ano depois de sua estreia nos cinemas americanos.

Os mínimos detalhes e opiniões sobre o filme foram publicados. *A Folha de S. Paulo* noticiava a recomendação, feita por psiquiatras, de que a obra não deveria ser vista por pessoas impressionáveis (PSIQUIATRAS ANALISAM “O EXORCISTA”, 1974), além dos conflitos que diziam respeito à produção do longa-metragem (CONFUSÕES DEPOIS DE “O

¹⁴⁸ Em ocasião futura, no texto *Para contar os pontos*, de 09/05/1974 (*Jornal do Brasil*), Carlos Drummond de Andrade (1974) chegaria a recomendar a leitura do livro de William Peter Blatty.

EXORCISTA”, 1974). Já em *O Globo*, eram noticiadas informações sobre a vida e a trajetória da atriz Linda Blair (FRANK, 1974), enquanto no *Jornal do Brasil*, os números astronômicos de bilheteria atingidos pelo filme ganhavam destaque (PANORAMA, 1974). Até mesmo peças de publicidade aproveitaram-se da onda de interesse sobre *O Exorcista*, o que pode ser visto no anúncio abaixo de uma tapeçaria, publicado no *Jornal do Brasil* em 09 de maio de 1974:

Figura 87 – Peça publicitária de uma tapeçaria no Rio de Janeiro, que afirmava estar com o diabo nos corpos ao diminuir os preços de seus produtos.



Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (Print)¹⁴⁹.

A Igreja Católica teve papel preponderante na divulgação de *O Exorcista*, mesmo que de forma não intencional. Isso porque, por diversas ocasiões, representantes de tal instituição deram declarações acerca do que achavam sobre a história ou em relação à ação do demônio no cotidiano humano. A começar pelo seu líder mundial, o Papa Paulo VI que, já em 1972, por meio de uma Audiência Geral, solidificava a existência do Diabo, ao dizer que este era “[...] o inimigo número 1 é o tentador por excelência. Também sabemos que esse ser sombrio e perturbador realmente existe e que ainda age com astúcia traiçoeira; é o inimigo oculto que semeia erros e infortúnios na história humana” (ALETEIA, 2021).

Cerca de dois anos depois, Paulo VI repetiria o teor de suas falas contra o demônio. De acordo com matéria de 15 de março de 1974 d’*O Globo*, o pontífice ressaltava a natureza perversa da entidade diabólica, não sendo o maléfico “uma simples deficiência, mas sim algo eficiente, um ser vivo, espiritual [...]” (PAULO VI, 1974). Outras autoridades católicas também fizeram questão de fornecer seus pareceres acerca do demônio, como o pe. José Narino de Campos (1974), na edição do dia 21 de abril deste ano, em *O Estado de São Paulo*, na qual o clérigo destacava a crença no Diabo e na sua função de tentador como parte constituinte do sujeito católico. Posição similar é defendida pelo arcebispo Vicente Scherer, em matéria do dia

¹⁴⁹ Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/34174. Acesso em: 14 jun. 2022.

14 de maio de 1974, no *Jornal do Brasil*. Para o cardeal (DOM VICENTE AFIRMA QUE DESMITIFICAÇÃO DO DIABO ESVAZIARIA CRISTIANISMO, 1974), compreender o Diabo como um mero personagem literário que personifica o Mal esvaziaria o Evangelho, tornando-o obsoleto. Scherer pontua ainda que, já que o demônio é um espírito decaído, sua representação como sendo dotado de asas, chifres e rabo não é adequada, pois ele é um espírito, não apresentando corpo, e finaliza afirmando que os casos de possessão de pessoas por entidades malignas são possíveis de acontecer, mas extremamente raros.

Como a crença na existência e na atuação de forças espirituais não é exclusividade do Catolicismo, outras denominações religiosas foram destacadas na discussão acerca do Diabo e de *O Exorcista*. Em *A amizade com o diabo*, texto do jornal *O Globo* de 31 de março de 1974, tem-se a resenha da obra *O Livro dos Exus* (1974), escrita por Antônio de Alva, na qual se aborda a posição da Umbanda quanto a Exu. O texto ressalta que, ao chegar no Brasil, a noção católica do Diabo foi abasileirada, em especial na figura de Exu. Desse modo, a relação dos brasileiros com a figura diabólica é diferente, não pautada exclusivamente pelo medo, visto que “o Diabo é nosso vizinho ou mesmo nosso melhor amigo, e se ele atrapalha de vez em quando, é só porque, no fundo, e no Brasil, o Diabo é muito bem intencionado” (A AMIZADE COM O DIABO, 1974). A resenha faz questão de destacar que não há (pelo menos, não deveria haver) uma perspectiva negativa e demoníaca quanto a Exu, que esse, para a Umbanda, é apenas “um espírito imperfeito que tenta atingir a Luz. Nesse caminho, de vez em quando ele não resiste – e como seus semelhantes e irmãos – e esbarra numa maldadezinha” (A AMIZADE COM O DIABO, 1974).

Não apenas pessoas ligadas ao campo religioso puseram-se a falar sobre demônios e possessão. Profissionais da área da saúde igualmente manifestaram suas perspectivas sobre o assunto, como o psiquiatra Miguel Calile Júnior que, em entrevista para o jornal *O Globo*, em 13 de abril de 1974, afirmava que, para ele, o que ocorre é a “síndrome da possessão”, uma espécie de transtorno não muito estudado, com raízes no campo cultural do indivíduo. Historiadores e antropólogos não ficaram de fora da discussão, com a publicação de relatos de como os fenômenos da possessão e do exorcismo eram entendidos em períodos passados, como é possível notar em matéria de *O Globo*, de 29 de setembro de 1974 (POSSESSÃO, UMA PROVA PELOS MÉDICOS, 1974). Outrossim, eventos sobre o Diabo também eram promovidos, como o I Seminário sobre Demonologia e Exorcismo, sob responsabilidade do Instituto Brasileiro de Parapsicologia, anunciado pelo *Jornal do Brasil* em 24 de maio de 1974

(INSTITUTO DE PARAPSIKOLOGIA FARÁ SEMINÁRIO SOBRE EXORCISMO E DEMONOLOGIA, 1974).

Figura 88 – Chamada da entrevista com o psiquiatra Miguel Calile Júnior sobre a suposta atividade demoníaca, publicada em *O Globo*, no dia 13 de abril de 1974.



Fonte: Acervo digital de *O Globo* (Print)¹⁵⁰.

A agitação em torno de demônios e exorcismo não ficou restrita ao âmbito teórico, na medida em que práticas desse ritual foram registradas em determinados estados do Brasil, como Rio de Janeiro e Minas Gerais, de acordo com notícias do jornal *O Globo*, dos dias 10 de abril (EXORCISTA BAIANO FAZ SUCESSO EM NITERÓI, 1974) e 28 de julho de 1974 (EXORCISTA EM MINAS CURA E EXPULSA DEMONÔNIOS, 1974), respectivamente. Vale ressaltar que, nos dois casos, os exorcismos em questão não foram feitos por padres, e sim por pessoas sem qualquer formação aprofundada no assunto, as quais tinham seus serviços requisitados por problemas relativamente banais, como úlceras no estômago.

¹⁵⁰Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A-%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP...> Acesso em: 31 maio 2022.

Figura 89 – Notícia de *O Globo*, de 28 de julho de 1974, mencionando a realização de exorcismos em Minas Gerais.

Exorcista em Minas cura e expulsa os demônios

MONTE CLAROS (O GLOBO) — Aos gritos de "Cala, Diabo, em nome do Cristo", Delfino Martins Pereira, de 29 anos, mineiro de Natividade, expulsa demônios do corpo de mil pessoas, que comparecem, a cada dia, às sessões públicas de exorcismo e cura de domingo, que ele promove há um mês, em um pequeno salão alugado no centro de Montes Claros.

Os "milagres"

O Visitante de Montes Claros, Padre Raimundo Tadeu de Oliveira, acha que os casos de possessão demoníaca curados por Delfino podem ser resolvidos por um médico ou um psicólogo. Ele atribui os "milagres" da sacerdotia à crença do povo, que não tem condições econômicas para procurar um médico, porque "uma consulta não custa menos do que Cr\$ 100,00". Segundo o Padre Raimundo, a possessão demoníaca é "uma coisa extraordinária, que não acontece há 200 anos". Por isso, a Igreja só orienta a prática do exorcismo com a permissão da família e depois de ouvir vários médicos, de acordo com o rito próprio.



Delfino realiza sessões diárias em Montes Claros

No entanto, as pessoas que procuram Delfino não estão preocupadas com as explicações teológicas da Igreja. Antônio Soares Figueira disse que foi curado de uma úlcera e de "outros males", que a sacerdotia há 29 anos, enquanto Heródina Cardoso do Arruda, que sentia dores nas costas e na cabeça, acredita que ficou livre do "Cala". Já Patrícia do Carmo, de 15 anos, assegurou que não pensa mais em se suicidar, depois de haver tentado várias vezes. E explicou: "Ele (Delfino) tirou a angústia que o Diabo trazia dentro do meu corpo". Delfino também não se importa com as opiniões a seu respeito, classificando as críticas de "um manifesto gratuito lançado pela inveja ou pelo mau gosto com as coisas religiosas". Filho de farmacêuticos, o exorcista disse que sentiu o chamado divino há seis anos, quando se matriculou no curso do Instituto Técnico Quadrângulo de São Francisco. A partir daí, Delfino começou sua campanha, sentido "o poder e a graça de Deus".

Fonte: Acervo digital de *O Globo* (Print)¹⁵¹.

Não nos esqueçamos de que, à época, o Brasil vivenciava a Ditadura Civil-Militar, instaurada por meio de um golpe em 1964. Desde 1968, estava em vigor no país o Ato Institucional de número 5, o qual, dentre os vários ataques deferidos contra os direitos civis e as expressões de liberdade, tornava a censura uma prática institucionalizada, política de Estado. Nesse sentido, toda e qualquer produção cultural que era divulgada e feita no Brasil, nacional ou estrangeira, deveria passar por análise prévia dos órgãos censores, a fim de averiguar se o material analisado seria liberado integralmente ou em partes para o público, ou se seria vetado em sua totalidade.

Para que fosse exibido nas salas de cinema brasileiras, *O Exorcista* precisava passar por essa averiguação, e o processo de liberação do filme foi acompanhado de perto, passo a passo, pelos veículos de imprensa em questão, já que, em face das cenas controversas e chocantes do filme, temia-se pelo destino da produção no Brasil. Através de uma nota de 19 de junho de 1974 em *O Globo*, Ibrahim Sued (1974) relatava a vinda ao território nacional do presidente da Warner Bros. Internacional, Myron Karlin, para tratar da veiculação de *O Exorcista*. Em 28 de julho de 1974, o *Jornal do Brasil* noticiava a chegada de uma cópia do

¹⁵¹Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A-%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2F...> Acesso em: 15 jun. 2022.

longa-metragem em Brasília, para que fosse avaliada pelos censores (EXORCIZARÃO O EXORCISTA, 1974). Por fim, este jornal noticiava, quatro dias depois, a liberação completa da obra de Friedkin, sem ter sofrido qualquer espécie de corte (O EXORCISTA PASSA, 1974).

A sessão de análise de *O Exorcista* foi, no mínimo, atípica. Como consta em notícia da *Folha* de 02 de agosto de 1974 (O EXORCISTA É LIBERADO, SEM CORTES, 1974), ela se deu no Palácio da Alvorada, residência do Presidente da República, estando presentes o chefe do Poder Executivo à época, general Ernesto Geisel, sua esposa e ministros de Estado, assim como autoridades da Igreja Católica e os agentes da Censura Federal. Em outras palavras, as primeiras pessoas a assistirem ao filme no Brasil foram algumas das figuras do mais alto escalão político do país, um indicativo da popularidade e da expectativa que se tinha em torno do trabalho de Friedkin. No mais, em breve nota de 03 de agosto do mesmo ano (O PADRE EXORCISTA, 1974), o *Jornal do Brasil* destacava a influência de um padre que estava na sessão como sendo decisiva para a liberação sem cortes¹⁵² de *O Exorcista*, visto que o clérigo não viu nada que justificasse a proibição da película.

As múltiplas notícias a respeito da comoção gerada pelo filme na sociedade estadunidense e as discussões sobre a existência e o papel do Diabo no dia a dia das pessoas permitem que se veja o quão grande era a expectativa para a estreia de *O Exorcista* no Brasil. Ao fornecer ao público os mínimos detalhes acerca do longa-metragem, além de uma espécie de embasamento teórico quanto ao demônio, os jornais analisados nessa pesquisa foram peças indispensáveis na propaganda do texto fílmico. O palco estava montado para que, a partir de 11 de novembro de 1974 (data marcada para a estreia do filme nos cinemas brasileiros), o Diabo pudesse ocupar o centro dos holofotes mais uma vez.

Quando *O Exorcista* finalmente foi lançado, a espera por ele refletiu-se nas filas quilométricas registradas nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, nas várias sessões de exibição adicionadas e nos tumultos registrados no lado de fora dos cinemas cariocas, como mostra a matéria de 12 de novembro de 1974 do jornal *O Globo* (EMPURRÕES QUEBRA-QUEBRA, TIROS: ESTREOU “O EXORCISTA”, 1974):

¹⁵² Em 1975, o *Jornal do Brasil* publicou duas notas (em 28 de janeiro e 31 de agosto), nas quais se sugeria que os critérios adotados pela Censura para a decisão de não haver cortes não ficaram claros, o que gerou certa surpresa com a decisão. Outrossim, no primeiro texto, o jornal relata a insatisfação do presidente Geisel com esse setor e a sua ideia de reformá-lo.

Figura 90 – Matéria d’*O Globo*, de 12 de novembro de 1974, acerca da estreia conturbada do filme no Rio de Janeiro.



Fonte: Acervo digital de *O Globo* (Print)¹⁵³.

A considerável comoção também atingiu os veículos midiáticos aqui estudados, dentre os quais se destaca *O Globo*. Durante toda a semana de estreia de *O Exorcista*, entre os dias 11 e 15 de novembro de 1974, o jornal carioca publicou um resumo do enredo do longa-metragem, dividido em cinco partes, prática semelhante aos antigos folhetins romanescos do século XIX:

Figura 91 – Parte 1 do “folhetim” *O Exorcista*, publicada n’*O Globo* no dia 11 de novembro de 1974.



Fonte: Acervo digital de *O Globo* (Print)¹⁵⁴.

¹⁵³Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A-%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2F...> Acesso em: 15 jun. 2022.

¹⁵⁴Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A-%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2F...> Acesso em: 02 jun. 2022.

Figura 92 – Parte 2 do “folhetim” *O Exorcista*, publicada n’*O Globo* no dia 12 de novembro de 1974.

As crises da menina crescem. Um homem morre com o pescoço quebrado.

2 No dia seguinte, Chris deixou de comparecer à filmagem para levar a filha ao médico. A menina estava calma quando o Dr. Klein fez as primeiras perguntas, mas entrou em crise de histeria ao lhe aplicarem sondagens para os exames. Tive de ser dominada por dois enfermeiros, para que lhe pudessem ser aplicada uma injeção, ao tempo em que o médico profetizava o diagnóstico para o médico — palavra que Chris ignorava que sua filha ouvira.

Transmitida, Chris agarrando o diagnóstico do médico enquanto sua filha dormia.

— O sistema é de um tipo de diáfragma na atividade quilibre- lérica do cérebro. No caso de sua filha, no Ósalo temporal, a parte lateral do cérebro. E raro, mas não causa excitação ginecica, geralmente antes de uma convulsão. A agitação da causa deve-se, sem dúvida, a espasmos musculares.

Chris entrou que ela própria vira a cama se mexer, como se tivesse vida própria, mas o médico não levou em conta essa afirmação.

— Sr. MacNeil, o problema da sua filha não está na causa, e sim no cérebro.

Chris estava presente quando os médicos realizaram uma série de testes clínicos em Regan. Depois, sem sinal alguma de vida, foi colocada no sofá, a menina foi levada para casa. Klein e Tansy, que acompanhavam, estavam examinando o negativo de uma radiografia do cérebro quando receberam um telefonema para se dirigirem imediatamente para a casa de Chris.

Quando chegaram lá, o casal tratou Chris parada, sem nada poder fazer, embora a filha que estava sendo levada de um lado a outro da casa e gritava por socorro.

Klein propôs um exorcismo. Ao aproximar-se dela, porém, viu-se repentinamente jogado ao chão, enquanto uma voz estranha e cavernosa saiu de dentro de Regan.

— *Além-se, a porta é milha*, rosou a voz cavernosa do dentro de Regan

A seguir: Violência e obscenidade

Fonte: Acervo digital de *O Globo* (Print)¹⁵⁵.

Figura 93 – Parte 3 do “folhetim” *O Exorcista*, publicada n’*O Globo* no dia 13 de novembro de 1974.

3 Chris procurava saber o que se passava em sua filha, enquanto observava Klein e Tansy, que estavam ali há de fora de sua casa, sentindo-se de repente um tanto isolado. Era sua esposa que havia sido levada de um lado a outro da casa e gritava por socorro.

Klein propôs um exorcismo. Ao aproximar-se dela, porém, viu-se repentinamente jogado ao chão, enquanto uma voz estranha e cavernosa saiu de dentro de Regan.

— *Além-se, a porta é milha*, rosou a voz cavernosa do dentro de Regan

A seguir: Violência e obscenidade



O EXORCISTA
O GLOBO EXCLUSIVO

Fazendo exorcismos no Iyopo, Padre Merrin descobre sinais de exorcismos nos achados e acredita que Deus lhe retransse nova missão de combater ao mal. Em Washington, Regan, filha da estrela de cinema Chris MacNeil, passa de estado normal para a condição de animal selvagem.

No vizinho seminário parau, Padre Karras também experimenta uma descoberta — sua mãe morre no seminário. Quanto à doença de Regan, todas as possibilidades físicas foram esgotadas pelos médicos, mas Chris resolve-se a submeter a filha ao exorcismo, por considerá-la feitiçaria. Uma igreja é profanada e Burke Derwin aparece morto, com o pescoço torcido. Kleinerman, um velho investigador, suspeita de assassinato ritual. Interroga Karras e vai à casa de Chris.

Na pele do ventre de Regan aparece a palavra “socorro”

Fonte: Acervo digital de *O Globo* (Print)¹⁵⁶.

Figura 94 – Parte 4 do “folhetim” *O Exorcista*, publicada n’*O Globo* no dia 14 de novembro de 1974.

¹⁵⁵Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A-%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2F...> Acesso em: 12 dez. 2021.

¹⁵⁶Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A-%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2F...> Acesso em: 02 jun. 2022.

(1974) publicou *O Diabo, eterno ator de cinema*, no qual afirmava que, antes de *O Exorcista*, em poucas oportunidades o ser diabólico foi representado no Cinema, e quando era, salvo exceções, acabava tornando-se uma caricatura, de caráter frívolo. Isso mudou a partir dos anos 1960, com o cinema norte-americano, em face do “novo culto ao satanismo” no país, responsável por retratar o Diabo como um ser maligno, assustador e sanguinário.

Quatro dias depois, *O Globo* continuaria a tratar do demônio, dessa vez sobre como ele é compreendido em terras brasileiras. No texto *Demo ou curupira: o diabo desde o descobrimento* (DEMO OU “CURUPIRA”, 1974), destaca-se que, transplantado pela colonização, a figura diabólica ganhou novos traços no Brasil, graças à demonização de alguns aspectos culturais e religiosos dos africanos escravizados e dos indígenas, como o Curupira. Por fim, o jornal acrescenta:

No sertão, os cantadores vencem sempre o demônio, cantando velhas orações de irresistível força (...). No primeiro século de descobrimento, a presença do diabo era oficialmente proclamada no Brasil – é de se imaginar que numa terra estranha e inóspita, o europeu sentisse a intensificação de suas ansiedades de perseguição, medo e pavor. Na literatura oral, o diabo é personagem sempre derrotado (DEMO, 1974, n.p.).

No que tange à recepção crítica, o longa-metragem recebeu opiniões geralmente favoráveis, com muitos críticos enaltecendo as cenas iniciais no Iraque, em virtude do seu ritmo e do estabelecimento das temáticas que serão abordadas (FERREIRA, 1974). Nesse sentido, José Carlos Avellar (1974), em análise para o *Jornal do Brasil* no dia da estreia do filme, ressalta o caráter documental da abordagem de Friedkin, com o contraste entre os elementos do real e o que seria sobrenatural. Ademais, Avellar (1974) menciona a máquina publicitária que se formou ao redor da história, na tentativa (bem-sucedida) de fazer as pessoas interessarem-se em assistir à obra:

O importante foi criar uma necessidade de se ver o filme, e isto feito, restava apenas realizar um espetáculo correto e sóbrio o suficiente para não causar decepções nem desviar o consumidor numa outra direção. O filme não prejudica a leitura do livro, como o livro não prejudica a visão do filme. As informações se complementam, e a história, a rigor, parte de uma série de dados plausíveis, e até mesmo reais. Mas a intenção não parece jamais ter sido a de usar dados reais na ficção para permanecer mais perto do mundo verdadeiro, ao contrário (AVELLAR, 1974, n.p.).

O tom realista de Friedkin, elogiado por Avellar (1974), não agrada a Ely Azeredo, que publicou sua crítica também no *Jornal do Brasil*, em 15 de novembro de 1974. Para Azeredo (1974), a abordagem documental do diretor não encontra apoio no roteiro, além de promover o esvaziamento das discussões psicológicas encontradas no livro de Blatty, em relação ao qual o longa-metragem encontra-se aquém.

Através da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), a Igreja Católica brasileira demonstrou sua visão positiva acerca de *O Exorcista*. De acordo com matéria da *Folha de S. Paulo* (A IGREJA E “O EXORCISTA”, 1974), em 15 de novembro de 1974, a instituição observava que o filme apresenta inúmeros pontos positivos, como a existência do Mal na humanidade e a limitação das ciências médicas na resolução de determinados problemas, além da expressão de amor ao próximo na morte dos dois padres exorcistas.

Contudo, após o lançamento de *O Exorcista*, observa-se que a onda de euforia e expectativa ganhou ares de decepção por parte dos espectadores, pois muitas pessoas relataram não acharem o filme tão assustador como se anunciava. *Folha, O Globo, Estadão e Jornal do Brasil* relataram que não houve desmaios, gritos ou vômitos, e que, diante de muitas cenas, o público simplesmente riu das artimanhas de Regan possuída: “Os espectadores não demonstraram horror ou repugnância durante as cenas mais fortes do filme; nenhum desmaio foi constatado e, ao contrário, muitos riam durante os momentos mais impressionantes” (JÁ COMEÇOU O CULTO AO “EXORCISTA”, 1974).

Dentro dos cinemas, as aventuras da garota endemoniada eram encaradas muito mais como comédia do que outra coisa. Em poucas cenas as pessoas se assustavam, destacando-se entre elas uma em que a garota levita e revira os olhos (O EXORCISTA ESTREIA, NO RIO HOVE TUMULTOS, 1974).

(...) a maior parte do público nas duas salas reagiu à carioca, um pouco como diante de um filme de terror um pouco exagerado: silêncio total, suspiros e, ao final de cada clímax, risos e gargalhadas.

No final, fica uma sensação de que todos se decepcionaram de alguma forma: Dona Luisa, dona de casa, fala com superioridade: “Desmaios é para os americanos que por qualquer Elvis Presley estão caindo. Nós somos mais evoluídos” (O EXORCISMO NÃO PODE PARAR, 1974).

No Rio, em São Paulo ou em Porto Alegre, a estreia de **O Exorcista** foi uma decepção para quem esperava a repetição das cenas de desmaio e ataques nervosos que marcaram a apresentação do filme nas principais cidades da Europa e dos Estados Unidos.

(...) Durante a exibição do filme, apenas esporadicamente ouviam-se comentários sussurrados sobre uma cena ou outra. Mesmo nas mais chocantes, ninguém gritou, desmaiou ou teve ataque de nervos. Manifestação coletiva, nenhuma (EMPURRÕES, QUEBRA-QUEBRA, TIROS: ESTREOU “O EXORCISTA”, 1974).

Figura 96 – Matéria do *Jornal do Brasil*, de 12 de novembro de 1971, acerca da reação do público do Rio de Janeiro a *O Exorcista*.



Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (Print)¹⁵⁹.

A partir de 1975, o número de textos publicados que se relacionavam com *O Exorcista* e suas temáticas diminuí drasticamente, cenário que se mantém até 1º de maio de 1983, o dia que delimita o fim do período de dez anos para análise do que foi dito acerca da obra em questão. Dentre os escritos mais relevantes, encontramos uma breve nota do *Jornal do Brasil* (INFORME, 1974), datada de 28 de janeiro de 1975, na qual se dizia que a plateia brasileira não confirmou o sucesso alcançado mundialmente pelo filme, assim como *O Diabo, ontem e hoje* (1975), levantamento de como a entidade diabólica foi representada ao longo dos séculos e que foi veiculado por *O Globo*, em 21 de março de 1975.

Mencione-se a versão traduzida do texto de Anthony Burgess, com o provocativo título *Sim, é impossível fazer bom cinema com a boa literatura*, publicado pelo *Jornal do Brasil*, em 17 de maio de 1975. Nele, Burgess (1975) realiza ataques à prática de adaptação

¹⁵⁹ Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/44466. Acesso em: 16 jun. 2022.

cinematográfica de textos literários, declarando a superioridade da palavra em comparação com a imagem. Para exemplificar seu ponto de vista, o autor cita o caso de *O Exorcista*, pois, enquanto o livro tenta convencer o leitor da veracidade da possessão diabólica, o filme minimiza essa questão, a ponto de ela ser vista como uma “piada”. Outrossim, no mesmo jornal, em 31 de agosto deste ano, uma pequena nota noticiava a estreia de *O Exorcista* na capital do Maranhão, São Luís, onde também se deu, por parte do público, a reação dos apreciadores do Sudeste: gargalhadas.

Como dito anteriormente, ao todo, 242 textos publicados na *Folha de S. Paulo*, no *Estado de São Paulo*, em *O Globo* e no *Jornal do Brasil* foram analisados, entre reportagens, críticas, peças publicitárias, notas. Ao comparar a cobertura feita por cada um desses veículos, foi possível constatar que a repercussão mais intensa em relação a *O Exorcista* e suas temáticas deu-se nos jornais do Rio de Janeiro, *O Globo* e *Jornal do Brasil*. Em termos numéricos, os escritos publicados pelos dois veículos chegam à quantidade de 192 (128 de *O Globo*, 64 do *Jornal do Brasil*), o que corresponde a 79,3% do montante estudado.

A cobertura feita pelos jornais cariocas destaca-se não somente por questões quantitativas, já que a qualidade do material produzido também merece ser exaltada. Foram *O Globo* e *Jornal do Brasil* que mais se aprofundaram na discussão acerca da representação da figura diabólica nos contextos literário, cinematográfico e histórico em geral, além de terem trazido críticas e opiniões (tanto ao livro, como ao filme) diversas e, em boa parte das oportunidades, divergentes entre si, caracterizando certa pluralidade de pensamentos e visões. Ademais, as breves e inúmeras notas que ambos os jornais publicaram permitem ao leitor uma compreensão maior de circunstâncias ligadas ao processo de recepção das obras em questão.

Mesmo que em menor número, os trabalhos feitos por *Folha de S. Paulo* e *Estado de São Paulo* não podem ser desvalorizados. Contudo, observa-se que a cobertura feita por tais grupos pautou-se majoritariamente pelo aspecto informativo, isto é, não houve, em muitos momentos, reflexões mais robustas a respeito dos textos de Blatty e Friedkin, quando se compara com o que foi produzido pelos jornais do Rio de Janeiro.

A análise de todo esse material possibilita-nos pontuar que a comoção no Brasil em torno de *O Exorcista* ocorreu, principalmente, em 1974, em um período que corresponde à estreia da adaptação fílmica nos Estados Unidos e o seu lançamento nos cinemas brasileiros – dos 242 textos analisados, 182 foram lançados nesse ano, percentual de pouco mais de 75%. O motivo para tal fenômeno encontra-se no fato de que os jornais brasileiros passaram a comentar

avidamente a reação intensa do público estadunidense ao filme, tentando observar as razões para tanto.

Dessa forma, os grupos de imprensa abordaram *O Exorcista* em alguns de seus aspectos mais importantes, o que fez com que se fortalecesse, em território brasileiro, a onda de interesse por assuntos ligados à demonologia e ao ocultismo¹⁶⁰, surgida na Europa e nos Estados Unidos no final dos anos 1960. Essa prática obteve uma dupla consequência, pois, na medida em que se aumentava a expectativa para o momento em que o longa-metragem finalmente chegasse no Brasil, quando houve sua estreia, nota-se que esse anseio em relação a algo dito tão assustador e polêmico converteu-se em decepção, já que a plateia brasileira não julgou o que foi visto como sendo tão pavoroso assim. Se, de acordo com King (2004), os Estados Unidos ficaram possuídos por dois meses após o lançamento do filme, o Brasil serviu de “brigada” para o “demônio” por onze longos meses, de janeiro a novembro de 1974, sendo “exorcizado”, curiosamente, no instante em que *O Exorcista* passou a ser exibido.

A diferença nas reações das plateias norte-americanas e brasileiras à adaptação cinematográfica é visível em outro aspecto: em terras nacionais, não foram poucos os que reagiram com risos aos feitos demoníacos de Regan. Em matéria de 12 de novembro de 1974, um dia após a estreia do filme nos cinemas, o *Estado de São Paulo* destaca que, nas salas da capital paulista, “(...) as aventuras da garota endemoniada eram encaradas muito mais como comédia do que outra coisa” (O EXORCISTA, 1974), situação que se repetiu em Salvador, onde “(...) do lado de dentro [das salas de cinema] eram ouvidas gargalhadas e piadas de espectadores a todo instante” (O EXORCISTA, 1974).

Comentário similar foi feito pelo *Jornal do Brasil* que, em 28 de janeiro de 1975, pontuava que, “(...) se nos Estados Unidos [o filme] produziu uma onda de histeria, no Brasil serviu apenas para estimular gargalhadas de uma plateia que não confirmou sequer seu legendário sucesso comercial” (INFORME, 1975). O quadro repetiu-se na estreia de *O Exorcista* na capital do Maranhão, São Luís, como comenta o mesmo jornal em breve nota datada de 31 de agosto de 1975 (LANCE-LIVRE, 1975).

¹⁶⁰ A título de ilustração, cita-se a matéria de 11 de maio de 1975 da Folha de S. Paulo, intitulada *Nasceu o diabo em São Paulo*, na qual se contava a história do suposto nascimento do bebê-diabo, uma criança com traços diabólicos, isto é, chifres, rabo e corpo peludo. O tal bebê nunca foi de fato encontrado. Fonte: FERREIRA, Luiz Carlos. Bebê-diabo nasce no ABC paulista, mas some de forma misteriosa. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 set. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/banco-de-dados/2017/09/1820253-bebe-diabo-nasce-no-abc-paulista-mas-some-de-forma-misteriosa.shtml>. Acesso em: 19 dez. 2023.

A comicidade aliada ao demônio não seria novidade nas expressões artísticas. Silva (2012) comenta que, até meados do século XII, o Diabo era retratado de maneira paródica e cômica nas peças de teatro, as quais faziam dele alvo de zombaria e piadas. Na Literatura, Machado de Assis (*A Igreja do Diabo*) e Ariano Suassuna (*O Auto da Compadecida*) optaram por ridicularizar o Diabo, mesmo caminho trilhado por outros filmes e séries de televisão, como *Os Simpsons* e *South Park*. Olavo Bilac chega a exaltar a caracterização humorística do Demônio, em face da histórica utilização de sua figura para fins moralmente condenáveis: “Vamos antes rir um pouco à custa do Diabo, por cuja culpa tanta gente tem sofrido, chorado e morrido neste mundo...” (BILAC, 1912, 155).

Porém, todos esses trabalhos tinham a intenção de retratar o Diabo com tom cômico e gerar divertimento ao interlocutor, diferente de *O Exorcista*. Então, como justificar o riso relacionado ao demônio? Em outras palavras, como explicar o humor advindo de uma história que, em tese, deveria gerar assombro nos espectadores? Imediatamente após a estreia do longa-metragem, o *Jornal do Brasil* já captava esse comportamento da plateia brasileira e questionava, em reportagem de 12 de novembro de 1974, se isso seria uma tentativa do público de aliviar o pavor, ou ele havia esboçado uma reação apropriada diante do que achava ridículo. Uma psicóloga entrevistada pelo veículo nessa matéria responde que, para ela, tratava-se de um “(...) comportamento meio histérico aliada à falta de surpresa dos que estão habituados à macumba, magia negra e candomblé” (O EXORCISMO, 1974).

Apesar de associar, de modo preconceituoso, o Candomblé e a Macumba a uma suposta atividade maléfica, a fala da entrevistada não deve ser desconsiderada, na medida em que a representação diabólica em *O Exorcista* possui traços que podem ser observados em determinadas práticas, credos e concepções presentes na sociedade brasileira. A ação de entidades espirituais e sua capacidade de possuir os seres humanos aparecem entre católicos, evangélicos, espíritas e adeptos das religiões afro-brasileiras, assim como certa agressividade, movimentação corporal e o caráter lascivo de Regan.

Ao nosso ver, essa parece ter sido efetivamente a principal causa para o riso dos brasileiros perante *O Exorcista*, o fato de que o misticismo, o ocultismo e a espiritualidade são elementos que aparecem na sociedade nacional de modo distinto do que é observado nos Estados Unidos e em outros lugares do mundo. Em matéria de 12 de novembro de 1974, a *Folha de S. Paulo* destacava a reação morna da plateia e corroborava o pensamento desenvolvido neste trabalho: “Talvez porque o filme tenha chocado mais frontalmente a moral ‘quaker’ norte-americana (...)” (JÁ, 1974). Na antiga terra de Santa Cruz, deuses e entidades tidas como

maléficas fazem parte do cotidiano brasileiro de maneira mais ativa, corriqueira, resultando em certa humanização do divino e sua aproximação com o povo.

É possível supor que o rosto transfigurado da garota, assim como sua voz gutural e suas ações extraordinárias – em essência, o grotesco da obra – possam ter sido vistos pelos espectadores como algo exagerado, que beirava à caricatura, o que retirou da personagem seu tom ameaçador¹⁶¹.

Em uma matéria datada de 12 de novembro de 1974, a *Folha de S. Paulo* alegava que as obscenidades ditas por Regan (um dos aspectos mais impactantes para o público norte-americano) foram amenizadas ou retiradas da versão do filme que chegou no Brasil, sendo essa, na perspectiva do jornal, um dos motivos pela diferença da repercussão do longa-metragem entre os dois públicos. Não se sabe com exatidão se o texto está referindo-se à versão legendada ou dublada do filme, nem mesmo a qual dessas versões o público brasileiro teve maior acesso no período de estreia, no final de 1974 – em notícia de 26 de junho de 1974, *O Globo* anunciava a colocação de legendas na película (KARLIN, 1974), o que nos levaria a acreditar na predominância da versão legendada.

Com a menção a essas modificações, surgiu o interesse em verificar se efetivamente houve a suavização do discurso vulgar de Regan demoníaca com o lançamento de *O Exorcista* nos cinemas nacionais, seja na versão dublada, seja na versão legendada do longa-metragem, sendo necessário traçar comparativos com os diálogos em seu idioma original, o inglês. Era preciso, então, ter acesso à dublagem e às legendas que foram utilizadas no lançamento do filme, o que só foi possível no primeiro caso, já que a dublagem inicial, produzida pelos Estúdios Herbert Richards, era a que estava disponível na plataforma HBO Max. Em relação às legendas, não houve meios para constatar se a versão legendada (de responsabilidade de Iara Brazil), presente nesse serviço de *streaming*, era a que foi lançada nas salas de cinemas em 1974 (com o avançar do tempo, seria de se esperar a produção de novas legendas). Apesar de tal condição, a comparação com a versão legendada foi feita, haja vista esta fazer parte do *corpus* da pesquisa em questão.

Para realizar esse contraste, foram escolhidas três cenas em que há uma quantidade considerável de obscenidades disparadas pela garota: a primeira diz respeito ao momento em que os médicos de Regan vão à casa da família por conta de uma piora em seus sintomas; a

¹⁶¹ Um demônio bestial intencionalmente caricato viria a ser visto nas telas em 1981, em *A Morte do Demônio*, de Sam Reimi.

segunda corresponde ao instante em que Regan se masturba com o crucifixo; e a terceira refere-se ao que é dito pela menina durante a sessão de exorcismo. Os diálogos em inglês foram extraídos do roteiro do filme (BLATTY, 1974).

Tabela 1 – Comparação entre as versões original, dublada e legendada do filme.

CENAS/ VERSÕES	Versão em inglês	Versão dublada	Versão legendada
Cena 1	REGAN – DEMON Keep away! The sow is mine! Fuck me! Fuck me! Fuck me!	REGAN – DEMÔNIO A porca é minha! Me come! Me come! Me come!	REGAN – DEMÔNIO Afastem-se! A porca é minha! Danem-se! Danem-se! Danem-se!
Cena 2	REGAN – DEMON You bitch, do it, do it! REGAN No, please, no! REGAN – DEMON Yes! Let Jesus fuck you! Let Jesus fuck you! Let him fuck you! (...) REGAN – DEMON Lick me, lick me! REGAN – DENNINGS Do you know what she did, your cunting daughter?	REGAN – DEMÔNIO Sua vadia louca! Pegue isso! Pegue isso! REGAN Não! REGAN – DEMÔNIO ... inferno! Jesus come você ¹⁶² ! Jesus come você! (...) REGAN – DEMÔNIO Chupa aqui! Chupa aqui! REGAN – DENNINGS Sabe o que ela fez? Sua maldita filha?	REGAN – DEMÔNIO Sua vadia! Faça isso! Faça isso! REGAN Não! Por favor, não! REGAN – DEMÔNIO Sim! Deixe Jesus transar com você! Deixe Jesus transar com você! Deixe-O transar com você! (...) REGAN – DEMÔNIO Chupe-me! Chupe-me! REGAN – DENNINGS Sabe o que ela fez, a vadia da sua filha?
Cena 3	REGAN – DEMON Stick your cock up her ass, you motherfucking, worthless cocksucker! (...) Your mother sucks cocks in hell, Karras! You faithless slime! (...) Bastard! Scum! (...) Shove it up your ass, you faggot! (...) Fuck him [Deus]!	REGAN – DEMÔNIO Come ela logo de uma vez, seu porco depravado! Desgraçado! (...) Sua mãe está gozando no inferno, Karras, seu porco sem fé. (...) Desgraçado! Porco! (...) Enfia onde quiser, seu miserável! (...)	REGAN – DEMÔNIO Enfie seu pau na bunda dela, seu desgraçado filho da mãe. (...) Sua mãe chupa pau no inferno, Karras, seu porco descrente. (...) Desgraçado! Ralé! (...) Enfie no rabo, seu veado! (...) Que Ele [Deus] se dane!

¹⁶² Izaías Correia (2019) afirma que, nesse momento, Regan teria dito “Jesus contra você”. Porém, após ouvir a frase repetidamente, pontuamos que, ao nosso ver, a menina diz “Jesus come você”, como consta na tabela.

		Vá à merda! Ataca ele [Merrin], Karras, ataca ele!	
--	--	--	--

Ao comparar essas três versões do filme, nota-se que, em geral, houve maior suavização nas legendas do que na dublagem, especialmente quando observamos as cenas 1 e 2. Nelas, expressões como “fuck me” e “Let Jesus fuck you” foram traduzidas para “danem-se” e “Deixe Jesus transar com você” na versão legendada, o que denota perda de certa parte do caráter blasfemo e grosseiro do demônio. Até a caixa alta empregada no pronome oblíquo “o” ao referir-se a Jesus (algo que não consta no texto em inglês) indica tal situação.

O quadro é revertido quando se analisa a cena 3, já que a versão dublada optou por amenizar alguns dos termos de baixo calão. Por exemplo, observa-se que “motherfucking worthless cocksucker” tornou-se, na dublagem, “porco depravado”, assim como “your mother sucks cocks in hell” e “you faggot” foram traduzidos para “sua mãe está gozando no inferno” e “seu miserável”, respectivamente, além da retirada da ofensa a Deus (“Fuck him”).

O filme dublado apresenta outra particularidade em relação ao original, visto que, neste, na última fala da segunda cena, Regan dirige-se a sua mãe que está caída no chão e a voz ouvida pertence a Burke Dennings, o que alimenta o pensamento de que a responsável pela sua morte foi a menina MacNeil. Na versão dublada, entretanto, a voz habitual de Regan possuída foi mantida nesse momento, ocasionando a ausência da insinuação de assassinato do diretor.

Acerca da tradução da linguagem considerada tabu (no caso, ofensas de baixo calão), John Laver e Ian Mason (2019) afirmam que essa é uma tarefa difícil, já que é preciso haver equilíbrio entre dois pontos extremos, fidelidade ao texto-fonte e eventuais censuras na cultura-alvo. A partir dessa reflexão, Fornelos e Hanes (2022), em sua análise sobre a tradução de termos tabus em versões dubladas e legendadas de filmes, apontam três estratégias tradutórias em relação a esse tipo de vocabulário, a literalidade, a suavização e a omissão, em uma espécie de gradação entre a utilização de uma expressão de efeito equivalente ao que é visto na cultura-fonte e a retirada total do termo em questão.

Percebe-se que, no tocante ao processo de eufemizar as obscenidades do demônio mencionado pela *Folha*, a versão legendada do filme (pelo menos da edição que foi utilizada como *corpus*) sobressai-se em relação à versão dublada, com o Diabo menos vulgar e agressivo. Como já foi dito, não foi possível averiguar se essas legendas são as mesmas presentes na edição que foi lançada nos cinemas, em 1974, mas é possível supor que a suavização de alguns termos

tenha ocorrido efetivamente na versão legendada, pois, quando se estuda a dublagem empregada na edição de *O Exorcista* no Brasil que chegou aos cinemas, constata-se que, com exceção de algumas passagens, não houve tal suavização, visto que a grosseria presente na versão original estava em sua dublagem brasileira.

Percebe-se, então, que apesar de os órgãos federais de censura terem liberado a adaptação sem cortes, o filme sofreu certo nível de censura (não por parte de agentes estatais, e sim pelo próprio estúdio) no que tange ao linguajar empregado por Regan, temendo que o palavreado da garota pudesse ofender a sensibilidade de parte do público¹⁶³. É curioso pensar que, mesmo quase 50 anos após a estreia do longa-metragem, em um contexto social e cultural distinto do que se vivia, *O Exorcista* ainda sofre com a suavização de sua linguagem, vide a versão legendada disponível na plataforma *HBO Max*, o que ocasiona perda do grau de impacto da representação demoníaca.

Mesmo que não configure foco do nosso trabalho, é necessário mencionar as outras dublagens de *O Exorcista* para o português brasileiro. Ao todo, a obra de William Friedkin passou por quatro processos de dublagem, dois por parte dos Estúdios Herbert Richards e dois de responsabilidade dos Estúdios Wan Mächer¹⁶⁴ (atualmente com o nome de Wan Marc): enquanto a primeira dublagem de Herbert Richards foi utilizada na estreia do filme no cinema, em sua exibição nos canais SBT (em 1989) e HBO, e na versão *Blu-ray*, a segunda foi encomendada exclusivamente para a transmissão do filme na grade da Rede Globo, em 1999; no que tange aos trabalhos de Wan Mächer, a versão 1 foi empregada na exibição do filme em aviões e alguns canais de televisão por assinatura, e a versão 2 (provavelmente a mais popular no contexto atual) encontra-se nos formatos VHS, DVD e *Blu-ray* da película, além de ter sido utilizada em outras exibições dos canais SBT e TCM.

A transmissão de *O Exorcista* pela televisão brasileira representa um capítulo à parte da história do longa-metragem no Brasil. Como conta Izaías Correia (2019), problemas com o conteúdo da adaptação (considerado forte e obsceno demais) levaram a um intervalo de cerca de 15 anos entre o lançamento do filme no circuito cinematográfico do país e a sua exibição na televisão aberta, a primeira ocorrendo em 1989, pelo canal SBT. Uma década depois, em 1999, foi a vez da Rede Globo exibi-lo, com uma nova dublagem e modificações mais profundas no prosseguimento do filme. Para ilustrar tal comentário, a forma verbal “fuck”

¹⁶³ Nos arquivos dos jornais estudados, quando se noticiava a avaliação de *O Exorcista* pelos órgãos censores, não foi dito se houve alguma recomendação para a suavização do vocabulário de Regan.

¹⁶⁴ Atualmente, esse estúdio chama-se Wan Marc.

foi traduzida como “deflorar”, ou seja, nas cenas em que Regan diz “Fuck me” e “Let Jesus fuck you”, na dublagem para a Globo tem-se “Me deflora” e “Deixe Jesus te deflorar”, o ápice da suavização demoníaca. Outrossim, como era de se esperar quando um filme passa na televisão, algumas cenas de *O Exorcista* foram cortadas em determinadas exibições, como a primeira cena destacada na tabela anterior, quando Regan mostra sua genitália aos médicos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS – O DIABO ENTRE O PASSADO E O PRESENTE

Ao se estudar como ocorreu o processo de adaptação/tradução para o cinema da representação do Diabo no romance *O Exorcista*, de William Peter Blatty, chegamos à constatação de que, apesar de possuírem diversas semelhanças no que tange às características da figura demoníaca, como a monstruosidade e o caráter tentador, livro e filme também apresentam particularidades significativas.

Os Diabos de Blatty e de Friedkin mantêm fortes diálogos com as representações demoníacas mais clássicas, como aquelas contidas nos textos bíblicos e em obras paradigmáticas da Literatura ocidental que possuem o Diabo como personagem fundamental, a saber, *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, *Paraíso Perdido*, de John Milton, e *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe. Tem-se um demônio como uma entidade espiritual capaz de possuir corpos, tentadora, acusadora, violenta, agressiva, lasciva, bestial e animalesca, com o objetivo principal de levar os homens à perdição, para longe do amor de Deus.

Porém, enquanto o Diabo do romance abre mais espaço para discussões de teor teológico, filosófico e moral a respeito da atuação de forças maléficas no cotidiano humano, o Diabo do longa-metragem preza por uma ação com ênfase na atividade corporal para, através dela, discutir a derrocada do espírito. Na medida em que há descrições imprecisas no escrito quando o narrador se propõe a detalhar o rosto de Regan deformado pela possessão, a adaptação fílmica precisou recorrer a outros modelos para elaborar a face da garota, optando por uma abordagem mais direta no sentido de retratar a cara de Regan.

Acerca do processo adaptativo, voltemos a uma cena do filme de Friedkin já discutida em momentos anteriores: logo no início da obra, durante as escavações no Iraque, padre Merrin observa que o pêndulo de um relógio que se encontra na parede da sala de um amigo está parado bem ao meio, algo que Kermode (1993) compreende como uma chave interpretativa para a história, que indica o irrompimento do arcaico no tempo presente, ou seja,

em meio a um mundo repleto de avanços tecnológicos e científicos, é necessário voltar as atenções para ideias consideradas primitivas em busca de solução. Adotamos esse entendimento de Kermode (1993), mas propomos ampliá-lo. A cena do pêndulo parado, a vacilação entre passado e presente, serve não apenas como elemento representante do enredo de *O Exorcista*, mas da sua condição enquanto adaptação cinematográfica, pensamento esse que será desenvolvido a seguir.

Como já foi dito antes, o longa-metragem de William Friedkin abraça sua natureza cinematográfica e, ao fazer isso, consolida-se como um caso bem-sucedido de tradução fílmica. *O Exorcista* explora ao máximo os aspectos constituintes e intrínsecos da arte fílmica (uma mídia audiovisual) em prol dos seus objetivos: os efeitos sonoros, como a trilha musical, a sucessão entre barulhos estrondosos e silêncio e, principalmente, a voz grotesca e bestial de Regan; os elementos visuais, como os efeitos empregados nas ações do demônio e a caracterização do rosto da menina enquanto possuída; a performance dos atores envolvidos no projeto; a fotografia do filme, que foi capaz de ressaltar os sentimentos de assombro, perdição, solidão e tristeza; o trabalho de direção de Friedkin, o qual buscou dar a *O Exorcista* traços documentais, de modo a aumentar o grau de realismo de uma história absurda. Esses e outros pontos foram indispensáveis para que a narrativa da possessão da jovem Regan gerasse forte impacto nos interlocutores.

Friedkin utilizou os recursos estruturais e narrativos que a mídia cinematográfica dispunha para contar a sua versão dos eventos narrados no romance de William Peter Blatty. Ao fazer isso, estabeleceu escolhas do que iria ser mostrado e de que maneira, optou por dar ênfase à destruição corporal da garota como representação primordial da perversão do espírito, deixou de fora pontos que, por determinadas razões, não interferiam nas ações e no destino de Regan. Dito de outro modo, o diretor adaptou, transcodificou, traduziu, para o Cinema, a sua leitura do que *O Exorcista* (romance) continha. Com base na proposta de Hutcheon (2013) de compreensão da adaptação enquanto um palimpsesto, ao se afirmar como um filme (não podemos esquecer de que, nos créditos do longa-metragem, o fato de se tratar de uma adaptação ganha menos destaque do que aquilo que está relacionado a *O Exorcista* como obra fílmica), o texto de Friedkin nos remete ao que está presente no escrito de Blatty, o que nos permite observar a realização de uma adaptação de fato.

A partir daí, podemos retornar à ideia proposta da vacilação entre passado e presente representada pela cena do pêndulo do relógio parado ao meio. Parte da relevância atribuída ao filme *O Exorcista* deve-se ao seu caráter inovador no que tange aos efeitos visuais, especiais e

sonoros empregados na representação do ser demoníaco, a ponto de ser considerado um paradigma para o gênero do Terror e para o meio cinematográfico em geral, na medida em que o filme está na vanguarda da nova era do cinema estadunidense, a dos *blockbusters* (BISKIND, 2009). Assim, *O Exorcista* tem seus “pés” fincados no seu tempo, o presente, servindo como referência para novidades em uma arte jovem por si só, a qual, em seu breve tempo de existência, passaria por profundas mudanças no período posterior à Segunda Guerra Mundial.

Dito isso, questiona-se qual parte de todo esse processo estaria relacionada à volta de elementos do passado em meio ao presente, o que, ao nosso ver, estaria representada pelo retrato que é feito da entidade diabólica, algo que é observável no romance de Blatty e foi adaptado para as telas de cinema. Desde os aspectos físicos, com diversos traços similares ao que é observado em pinturas e desenhos do Diabo feitos na Idade Média e na Idade Moderna, passando por características da personalidade demoníaca, as quais estabelecem significativo diálogo com os textos bíblicos e as representações de obras literárias clássicas, o Diabo em *O Exorcista* é um claro aceno a formas tradicionais de exibição da figura diabólica nas expressões artísticas ocidentais: um ser bestial, monstruoso, lascivo, tentador e mentiroso, cujo principal objetivo é levar o homem à perdição.

Em face de tais aspectos, chega-se à principal semelhança entre as representações tradicionais da figura diabólica e o demônio encontrado nas obras de Blatty e Friedkin: seu caráter catequético, pedagógico, nos moldes do conceito de “pedagogia do medo” proposto por Nogueira (2000), cuja aparição possui o intuito de, por conta de sua bestialidade, aproximar os indivíduos dos princípios católicos e da crença no poder de Deus. É nessa dinâmica de um olhar no presente e outro no passado que a tradução fílmica de *O Exorcista* se insere, e o seu estrondoso sucesso comercial e o impacto cultural foram fatores preponderantes para que o interesse pelo Diabo e por questões ligadas ao ocultismo não só se mantivesse, como também se fortalecesse naquele período.

Quando esse Diabo catequético chegou em terras tupiniquins, a expectativa era alta, muito por conta da cobertura maciça da imprensa feita ao longo de quase um ano entre a estreia do filme no mercado estadunidense e o seu lançamento nas salas de cinema brasileiras. Os veículos de notícia não apenas noticiaram elementos do enredo e as reações exaltadas dos espectadores, mas também buscaram situar o público brasileiro no tocante à noção do Diabo e de aspectos ligados a ele, como a possessão.

No momento em que o público nacional assistiu às peripécias da garota possuída, a expectativa, de modo geral, transformou-se em decepção. O demônio pedagógico de Friedkin, alardeado como tenebroso e assustador, não encontrou espaço tão profícuo como nos Estados Unidos, principalmente por conta de parte da sociedade brasileira, desde sua colonização, possuir uma relação ambígua com a figura diabólica, alguém a ser temido, mas que está presente nas vivências e que, se “bem tratado”, pode até se tornar uma espécie de aliado. Em outras palavras, o elemento diabólico era - e ainda é - algo muito próximo ao povo brasileiro, e boa parte do que Pazuzu conseguiu aqui foi arrancar risadas.

Diante do riso que marcou a recepção do filme pelo Brasil dos anos 1970, pode-se questionar se a reação atualmente seria a mesma, indagação essa que não faz parte dos nossos propósitos investigativos e demonstra que esta pesquisa não é exaustiva no que tange à análise do processo de tradução fílmica de *O Exorcista*.

Em relação à reação da plateia brasileira contemporânea ao filme, a inquietação advém do fato de que a relação de setores da sociedade brasileira com a figura diabólica mudou consideravelmente em comparação com o cenário típico da primeira metade dos anos 1970. No caso, o avanço de grupos evangélicos, em especial, os neopentecostais, proporcionou ao Diabo maior destaque na vida dos fiéis, sendo visto com relativa semelhança ao que acontecia entre o final da Idade Média e o início da Idade Moderna, isto é, um Diabo grotesco e ameaçador, chamado de “O Inimigo”, que está a todo momento tentando o indivíduo. É nesse cenário que volta à cena a demonização de aspectos das religiões de matrizes africanas, com destaque para Exu, apesar das constantes tentativas de grupos ligados a esses credos de reverem a associação entre essa entidade e o Diabo na perspectiva cristã.

Em face do que foi destacado até aqui, pensamos que a recepção poderia ser de algum modo diferente, mais reativa, raivosa, possivelmente mais próxima do exagero e da obsessão com temas ligados ao demônio que foi vista nos espectadores estadunidenses da década de 1970. Todavia, deixemos essa dúvida para empreitadas futuras.

Partindo novamente do contexto atual, outro questionamento surge: uma personagem como o Diabo teria espaço no cinema de Terror contemporâneo? Em face de sua exploração ao extremo pela indústria cinematográfica nas décadas anteriores e de uma aparente nova tendência no gênero, mais focada, em tese, na abordagem de questões sociais como o racismo e o machismo, a utilização da entidade demoníaca como recurso narrativo e estético ainda seria capaz de gerar comoção no público?

De fato, como destaca Schreck (2001), tópicos ligados ao Diabo, como possessão demoníaca, foram explorados vertiginosamente no meio cinematográfico a partir da segunda metade do século XX, em especial pela indústria de Hollywood. Porém, apoiamo-nos nas reflexões de Almeida (2010) e Brandão e Magalhães (2012) que atestam a relevância e a constância do Diabo como forma de pôr em discussão determinados dilemas que atingem a humanidade.

No que se refere ao quadro atual do campo fílmico de Terror, obras como *O Babadook* (2014, Dir.: Jennifer Kent), *A Bruxa* (2016, Dir.: Robert Eggers) e *Corra!* (2017, Dir.: Jordan Peele) parecem apontar para um Terror mais alegórico, com vistas a abordar problemas de cunho social, com uma alta carga de dramaticidade. No caso de Jordan Peele e outros cineastas, destaca-se o mérito de dar vozes a sujeitos e grupos que, durante anos, foram silenciados, deixados de lado.

Contudo, ao nosso ver, com base nas ideias de Schreck (2001), essa abordagem mais voltada ao social não é novidade em produções do tipo, na medida em que, mais do qualquer outro gênero, o Terror, desde sua origem, possui fortes ligações com o contexto sociocultural em que é desenvolvido. A título de ilustração, em *A Noite dos Mortos Vivos*, clássico de 1968 dirigido por George Romero, é possível fazer uma leitura em que se destaque a participação do negro na sociedade norte-americana; em filmes *slashers* como *Sexta-feira 13*, de 1980 e dirigido por Sean S. Cunningham, tem-se que os primeiros jovens a serem mortos são aqueles que “ousam” ter relações sexuais, em uma época na qual se começava a discutir as infecções sexualmente transmissíveis, além do viés conservador e moralista que dominava parte da sociedade estadunidense.

Em face da importância simbólica que o Diabo apresenta nas culturas ocidentais, pensamos que tal personagem encontrou e ainda encontra espaço nos campos artísticos, como o Cinema, seja para servir como bode expiatório com o intuito de culpabilizar certos grupos sociais, seja para gerar reflexões que dizem respeito à condição humana.

REFERÊNCIAS

- A AMIZADE COM O DIABO. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano [ilegível], n. [ilegível], 31 mar. 1974. Disponível em:
<https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP...> Acesso em: 31 maio 2022.
- A IGREJA E “O EXORCISTA”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano [ilegível], n. [ilegível], 15 nov. 1974. Disponível em:
<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=5304&keyword=O%2CExorcista%2Co&anchor=4383824&origem=busca&originURL=&pd=dbc788d199a0f8600731205c7d02a081>.
 Acesso em: 17 jun. 2022.
- ALDEN, Robert L. Lúcifer: quem o que. **Monergismo**, Brasília (DF), v. 3, n. 8, 2016. Disponível em: http://www.monergismo.com/textos/comentarios/lucifer-quem-o-que_robertalden.pdf. Acesso em: 29 out. 2022.
- ALEXANDER, Brooks; RUSSEL, Jeffrey B. **História da bruxaria**. Tradução: Álvaro Cabral e William Lagos. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2019.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução: Italo Eugenio Mauro. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.
- ALMEIDA, Marcos Renato Holtz de. O Diabo e a Indústria Cultural: as diversas faces da personificação do mal nas telas de cinema. **Rev. Nures**, São Paulo, n. 16, set./dez. 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/nures/article/view/4277>. Acesso em: 04 jul. 2022.
- AMADO, Centro Universitário Jorge; JUNIOR, Ricardo Stabolito. O horror no cinema: a construção da sensação de medo em “O Exorcista”. **BOCC - Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**, Salvador, v. 22, n. 4, 2013. Disponível em: <http://chile.unisinos.br/pag/junior-amado-o-horror-no-cinema.pdf>. Acesso em: 05 mai. 2022
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Em alta, as ações do Diabo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIII, n. 301, 05 fev. 1974. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/28186. Acesso em: 13 jun. 2022.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Para contar os pontos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIV, n. 31, 09 maio 1974. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/34199. Acesso em: 13 jun. 2022.

ANDRADE, Solange Ramos de; BOSSONE, Michel. A representação do Ritual Romano de Exorcismos no Filme O Exorcista (1973). **Revista Brasileira de História das Religiões**, Maringá, v. 7, n. 20, p. 57-78, 2014. Disponível em:

<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/25128>. Acesso em: 09 jul. 2022.

ANTUNES, Maria Alice. **Autotradução**: breve histórico, razões, consequências, práticas. Rio de Janeiro: EDURJ, 2019.

ARÓSTEGUI, Natalia Bolívar. **Los orishas en Cuba**. Havana: Ediciones Unión, Unión de Artistas y Escritores de Cuba, 1990.

AVELLAR, José Carlos. Camundongos no sótão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIV, n. 217, 11 nov. 1974. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/44420. Acesso em: 16 jun. 2022.

AZEREDO, Ely. As limitações de O Exorcista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIV, n. 221, 15 nov. 1974. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/44643. Acesso em: 16 jun. 2022.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções – disjunções – transmutações**: da Literatura ao Cinema e à TV. 2. ed. Revisada e ampliada. São Paulo: Annablume, 2005.

BARBOSA, Domingos Ivan. Os nomes do Diabo. **Recanto das letras**. Disponível em:

<https://www.recantodasletras.com.br/gramatica/5176695>. Acesso em: 18 jun. 2023.

BARRANI, Davi. Sambas fantásticos. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano [ilegível], n. [ilegível], 03 mar. 1974. Disponível em:

<https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP....> Acesso em: 31 maio 2022.

BARROS, Leandro Gomes de. **Peleja de Manoel Riachão com o diabo**. Proprietário: José Bernardo da Siva. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco de José Bernardo da Silva, 1966. Disponível em: <https://cordel.edel.univ-poitiers.fr/items/show/70>. Acesso em: 13 nov. 2023.

BARTHOLOMEW, David. The Exorcist: The Book, The Movie, The Phenomenon.

Cinefantastique, Forest Park, v. 3, n. 4, p. 9-21, 1974.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. 12484 posições.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BERLINER, Todd. **Hollywood incoherent: narration in seventies cinema**. Austin: University of Texas Press, 2010.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução para o português da Vulgata Latina: Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2006.

BILAC, Olavo. O Diabo. *In*: BILAC, Olavo. **Conferências literárias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1912. p. 129-169.

BISKIND, Peter. Sympathy for the Devil, 1973. *In*: BISKIND, Peter. **Easy riders, raging bulls**: Como a Geração Sexo-Drogas-Rock'n'Roll Salvou o Cinema. Tradução: Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009. E-book Kindle.

BLATTY, William Peter. **O exorcista**. Tradução: Carolina Caires Coelho. 1. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2015.

BLATTY, William Peter. **The exorcist**. Nova York: Happer Collins, 2011.

BLATTY, William Peter. **On "The exorcist"**: from Novel to Film. Londres: Corgi Childrens, 1974.

BOLACIO, Ebal; MOURA, Magali (orgs.). **O diabo nas lendas alemãs dos Irmãos Grimm**. Tradução: Grupo Vice-Versa. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.

BOWLES, Stephen E. The Exorcist" and" Jaws. **Literature/Film Quarterly**, Salisbury, v. 4, n. 3, p. 196-214, 1976. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43795506>. Acesso em: 9 mai. 2022.

BOZZUTO, James C. Cinematic Neurosis Following "The Exorcist": Report of Four Cases. **The Journal of Nervous and Mental Disease**, Filadélfia, v. 161, n. 1, 1975. p. 43-48. Disponível em: <https://psycnet.apa.org/record/1975-29831-001>. Acesso em: 15 jul. 2022.

BRANDÃO, Eli; MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo. O Diabo na arte e no imaginário ocidental. *In*: BRANDÃO, Eli; FERRAZ, Salma; LEOPOLDO, Raphael Novaresi;

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo (org.). **O demoníaco na literatura**. Campina Grande: EDUEPB, 2012.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Tradução: David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. Livro eletrônico. 6060 posições.

BURGESS, Anthony. Sim, é impossível fazer bom cinema com a boa literatura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXV, n. 39, 17 maio 1975. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/55405. Acesso em: 16 jun. 2022.

CAIPORA. In: CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012. p. 159.

CALLADO, Antonio. Estarão de volta os exorcistas do passado? **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, LXXXIII, n. 47, 26 maio 1973. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=10325. Acesso em: 5 jun. 2022.

CALVANI, Carlos Eduardo. Imagens do Diabo na MPB. **Linguagens**, Blumenau, v. 4, n. 1, jan./mar. 2010, p. 58-74. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/277831991_IMAGENS_DO_DIABO_NA_MPB. Acesso em: 11 ago. 2023.

CAMPOS, José Narino. Considerações sobre o tão falado demônio. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, ano [ilegível], n. [ilegível], 21 abr. 1974. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19740421-30388-nac-0238-999-238-not/busca/Considera%C3%A7%C3%B5es+sobre+t%C3%A3o+falado+dem%C3%B4nio>. Acesso em: 17 maio 2022.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CONHEÇA a história dos demônios dos sonhos: Jurupari, o Deus do Sol. **Portal Amazônia**, 2022. Disponível em: <https://portalamazonia.com/amazonia/conheca-a-historia-do-demonio-dos-sonhos-jurupari-o-deus-do-sol>. Acesso em: 11 jun. 2023.

CARREIRO, Roberto; MIRANDA, Suzana Reck. Representações Sonoras do Diabo no Cinema: Vozes Múltiplas e Músicas Mínimas em O Exorcista. **Famecos**, Porto Alegre, v. 22, n. 4, out./nov./dez. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2015.4.20990>. Acesso em: 21 jul. 2022.

CARROL, Noël. **A filosofia do horror ou os paradoxos do coração**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1990.

CASCUDO, Luís da Câmara. Ausência do Diabo Africano. *In*: CASCUDO, Luís da Câmara. **Made in África**. 2. ed. São Paulo: Global, 2002. p. 106-111.

CATTRYSSE, Patrick. Film (adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals. *In*: **Target – International Journal of Translations Studies**, Amsterdã, v. 4, n. 1, p. 53-70, 1992.

COELHO, Pedro Miguel Azoubel Goulart; LOBÃO, Igo Luan Diniz; MOLINA, Márcia A.G. Capítulo 12: estudo do gênero *Podcast*. *In*: CATAPAN, Barbara Luzia Sartor Bonfim (org.). **O papel da educação no desenvolvimento da sociedade**. Curitiba: Reflexão Acadêmica, 2021, p. 130-152.

CONFUSÕES DEPOIS DE “O EXORCISTA”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano [ilegível], n. [ilegível], 26 mar. 1974. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=5070&keyword=O%2CExorcista&anchor=4345844&origem=busca&originURL=&pd=d54e8881fc5a3b26036ff2bac68da74b>. Acesso em: 17 jun. 2022.

CORDEIRO, Tiago. A história de Salomão e os 72 anjos que ele invocou e aprisionou. **Super Interessante**, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/a-historia-de-salomao-e-os-72-anjos-que-ele-invocou-e-aprisionou/>. Acesso em: 12 set. 2022.

CORREIA, Izaías. Por Trás Da Dublagem: As Quatro Dublagens De O Exorcista. **Dublagem Brasileira**, 2019. Disponível em: <https://dublagembrasileira.com.br/?p=2079>. Acesso em: 29 set. 2022.

CUCA. *In*: CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012. p. 239.

CULL, Nick. The Exorcist. **History Today** 50, Londres, n. 5, p. 46-51, 2000. Disponível em: <https://www.historytoday.com/archive/exorcist>. Acesso em: 10 jul. 2022.

CUNHA, Fausto. Dossiê da Guerra contra Satanás. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIII, n. 69, 16 jun. 1973. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=11843. Acesso em: 05 jun. 2022.

CURUPIRA. *In*: CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012. p. 246.

DEMO OU “CORUPIRA”: o diabo desde o descobrimento. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano [ilegível], n. [ilegível], 15 nov. 1974. Disponível em:
<https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP...> Acesso em: 12 dez. 2021.

DEMÔNIO. *In*: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução: Vera da Costa e Silva *et al.* 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. p. 329.

DIABO. *In*: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução: Vera da Costa e Silva *et al.* 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. p. 337.

DIABO. *In*: CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012. p. 264.

DOM VICENTE AFIRMA QUE DESMITIFICAÇÃO DO DIABO ESVAZIARIA CRISTIANISMO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIV, n. 36, 14 maio 1973. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/34508. Acesso em: 15 jun. 2022.

DORÉ, Gustave. The Inferno. *In*: **The Doré illustrations for Dante's Divine comedy**. Mineola: Dover Publications, 1976.

DUGAS, David. “O Exorcista”, um dos filmes mais acidentados da história do cinema. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano [ilegível], n. [ilegível], 11 jan. 1974. Disponível em:
<https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP...> Acesso em: 05 jun. 2022.

EMPURRÕES, QUEBRA-QUEBRA, TIROS: ESTREOU “O EXORCISTA”. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano [ilegível], n. [ilegível], 12 nov. 1974. Disponível em:
<https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP...> Acesso em: 12 dez. 2021.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos Polissistemas e Pesquisa em Cultura. Tradução: Natália Regina Silva. **IPOTESI**, Juiz de Fora (MG), v. 22, n. 2, p. 94-97, jul./dez. 2018. Disponível em:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/25652/14719#:~:text=A%20Teoria%20dos%20Polissistemas%20%C3%A9,da%20descoberta%20do%20pensamento%20relacional>. Acesso em: 14 nov. 2023.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos Polissistemas. *Translatio*, Porto Alegre, n. 5, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/42899/27134>. Acesso em: 14 nov. 2023.

EXORCISTA BAIANO FAZ SUCESSO EM NITERÓI. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano [ilegível], n. [ilegível], 10 abr. 1974. Disponível em: https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FPDFs_XMLs_artigos%.... Acesso em: 31 maio 2022.

EXORCISTA EM MINAS CURA E EXPULSA DEMÔNIOS. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano [ilegível], n. [ilegível], 28 jul. 1974. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP....> Acesso em: 31 maio 2022.

EXORCIZARÃO O EXORCISTA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIV, n. 111, 28 jul. 1974. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/153026. Acesso em: 15 jun. 2022.

EXU. In: CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012. p. 286-287.

FERREIRA, Fernando. Tensão, eficiência, emoção. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano [ilegível], n. [ilegível], 11 nov. 1974. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP....> Acesso em: 02 jun. 2022.

FISKE, Edward B. “O Exorcista” provoca onda de medo nos Estados Unidos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 29 jan. 1974. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19740129-30318-nac-0019-999-18-not/busca/Exorcista>. Acesso em: 19 jun. 2022.

FORNELOS, Thalia Fagundes; HANES, Vanessa. A tradução de termos tabu em três obras fílmicas dramáticas: uma comparação entre legendagem, dublagem e fansubbing. **Babel**, Salvador, v. 12, 2022. Disponível em:

<https://homologacao.revistas.uneb.br/index.php/babel/article/download/13196/10820>. Acesso em: 11 nov. 2023.

FRANK, Russel. Apesar do sucesso de “O Exorcista”, ela não pensa em tornar-se atriz. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano [ilegível], n. [ilegível], 04 mar. 1974. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP...> Acesso em: 31 maio 2022.

FRANZ, Pricila Reis. O diabo é o pai do rock: a imagética do Mal na música estrangeira. **Linguagens**, Blumenau, v. 4, n. 1, p. 75-95, 2010.

FREUD, Sigmund. Uma neurose demoníaca do século XVII. *In*: FREUD, Sigmund. **O ego e o id e Outros Trabalhos (1923-1925)**. Volume XIX. Tradução: José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 41-63.

FRIEDKIN, William. William Friedkin. Entrevista concedida a William Crouch. **Cinefantastique**, Forest Park, v. 3, n. 3, p. 6-13, 1974.

GANSOHR, Mateus. **O símbolo do Diabo na música Heavy Metal**: uma análise a partir do disco *Reign In Blood* do Slayer. 2010. Monografia (Bacharelado em Psicologia) – Departamento de Ciências Humanas e da Saúde, Universidade de Salvador – UNIFACS, Salvador, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/download/37635121/matheus_gansohr._o_simbolo_do_diabo_no_heavy_metal.pdf. Acesso em: 11 nov. 2023.

GONÇALVES, Maria Heloisa Amarante. A Face Reconhecível do Medo: Domesticação e Redenção do Monstro Animal em O Exorcista. **Gragoatá**, Niterói, n. 35, p. 83-96, 2. sem. 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/32941>. Acesso em: 15 jul. 2022.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**: uma tragédia – Primeira parte. Tradução: Jenny Klabin Segall. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

GUALDA, Linda Catarina. Literatura e Cinema: elo e confrontação. **Matrizes**, São Paulo, ano 3, v. 2, p. 201-220, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/38267/41072/>. Acesso em: 10 jul. 2022.

HESÍODO. **Teogonia**. Organização e Tradução: Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013. Livro eletrônico. 2127 posições.

HISTÓRIA do Doutor Johann Fausto. Tradução: Magali Moura. 1. ed. São Paulo: Filocalia, 2019.

HOPPENSTAND, Gary. Exorcising the Devil Babies: Images of Children and Adolescents in the Best-Selling Horror Novel. *In*: EISS, H. (org.). **Images of the Child**. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1994. p. 34-58.

HURLEY, Gavin. William Peter Blatty's The Exorcist and Rhetoric–Dialectic Interplay. **The Journal of Religion and Popular Culture**, Toronto, v. 29, n. 2, p. 104-118, 2017.

Disponível em: <https://www.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/jrpc.29.2.4027>. Acesso em: 24 jul. 2022.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

INFORME JB. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIV, n. 293, 28 jan. 1975.

Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/255305. Acesso em: 17 jun. 2022.

INSTITUTO DE PARAPSIKOLOGIA FARÁ SEMINÁRIO SOBRE EXORCISMO E DEMONOLOGIA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIV, n. 46, 24 maio 1974.

Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/35466. Acesso em: 15 jun. 2022.

JÁ COMEÇOU O CULTO AO “EXORCISTA”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 nov. 1974. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=5301&keyword=Exorcista%2Co%2CExorcista&anchor=4383238&origem=busca&originURL=&pd=b944d10b40aa9a82d402b8b6060ddae4>. Acesso em: 17 jun. 2022.

JÚNIOR, Miguel Calile. Demônio, imagem que se torna cada dia mais atual. Entrevista concedida ao jornal O Globo. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano [ilegível], n. [ilegível], 13 abr. 1974. Disponível em:

<https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP...>. Acesso em: 31 maio 2022.

KARLIN, Myron. Karlin: “O Exorcista”, sem cortes, em outubro. Entrevista concedida ao jornal O Globo. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano [ilegível], n. [ilegível], 26 jun. 1974.

Disponível em:

<https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP....> Acesso: 12 dez. 2021

KERMODE, Mark. **The exorcist**. Londres: British Film Institute Publishing, 1997.

KING, Stephen. **Dança macabra**: o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero. Tradução: Louisa Ibañez. São Paulo: Planeta De Agostini, 2004.

KRIEGER, Fernando. Como o Diabo gosta: uma playlist infernal para cramulhão nenhum botar defeito! **Discografia Brasileira**, 2022. Disponível em:

<https://discografiabrasileira.com.br/posts/245749/como-o-diabo-gosta-uma-playlist-infernal-para-cramulhao-nenhum-botar-defeito>. Acesso em: 12 nov. 2023.

LAROCCA, Gabriela Muller. **O Corpo Feminino no Cinema de Horror**: Gênero e Sexualidade nos Filmes *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-feira 13* (1970-1980). 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Disponível em: <https://www.acervodigital.ufpr.br/handle/1884/41967>. Acesso em: 10 jun. 2022.

LANCE-LIVRE. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIII, n. 278, 13 jan. 1974.

Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/26602. Acesso em: 13 jun. 2022.

LANCE-LIVRE. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXV, n. 145, 31 ago. 1975.

Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/60787. Acesso em: 17 jun. 2022.

LOPES, José de Ribamar (org.). **Literatura de cordel**: antologia. Fortaleza: BNB, 1982.

LUIZ, Macksen. As forças diabólicas no cinema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIII, n. 296, 31 jan. 1974. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/27850. Acesso em: 13 jun. 2022.

MADEIRA, Célia Maria. O consumo do Diabo e da magia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIII, n. 256, 20 dez. 1973. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/25340. Acesso em: 13 jun. 2022.

MADEIRA, Lacerda. O mecanismo do fantástico. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIII, n. 256, 20 dez. 1973. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/25340. Acesso em: 13 jun. 2022.

MARINHO, Victor. Umbanda e candomblé são temas de exposição no Dragão do Mar. **O Povo**, 2023. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/vidaarte/2023/09/28/umbanda-e-candomble-sao-temas-de-exposicao-no-dragao-do-mar.html>. Acesso em: 11 nov. 2023.

MARTINS, Jaziel Guerreiro. **Biografia do diabo brasileiro**. Curitiba: A. D. Santos, 2015.

MILTON, John. **Paraíso perdido**. Tradução: António José de Lima Leitão. Rio de Janeiro: Exilado dos livros, 2013. 9842 posições.

MILTON, John. **Paradise lost**. Global Language Resources, 2001.

MONTEIRO, José Carlos. O Diabo, eterno ator de cinema. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano [ilegível], n. [ilegível], 11 nov. 1974. Disponível em:

<https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP....> Acesso em: 02 jun. 2022.

MOURA, Magali. A História do Doutor Johann Fausto ou a história de uma modernidade condenada. *In*: HISTÓRIA do Doutor Johann Fausto. Tradução: Magali Moura. 1. ed. São Paulo: Filocalia, 2019.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O diabo no imaginário cristão**. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2022.

O DEMÔNIO existe sim, lembram constantemente os papas. **Aleteia**, 2021. Disponível em:

<https://pt.aleteia.org/2021/03/03/o-demonio-existe-sim-lembram-constantemente-os-papas/>. Acesso em: 24 jun. 2022.

O DIABO, ONTEM E HOJE. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano [ilegível], n. [ilegível], 21 mar. 1975. Disponível em:

<https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP....> Acesso em: 06 jun. 2022.

O DIABO NO BRASIL. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano [ilegível], n. [ilegível], 17 fev. 1974. Disponível em:

<https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP....> Acesso em: 06 jun. 2022.

O exorcismo de Emily Rose. Direção: Scott Derrickson. Produção: Tom Rosenberg, Gary Lucchesi, Paul Harris Boardman, Tripp Vinson e Beau Flynn. Intérpretes: Laura Linney; Tom Wilkinson; Jennifer Carpenter e outros. Los Angeles: Lakeshore Entertainment, Firm Films e Mist Entertainment, 2005. Plataforma de *streaming on-line* HBO Max.

O EXORCISMO NÃO PODE PARAR. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIV, n. 218, 12 nov. 1974. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/44466. Acesso em: 16 jun. 2022.

O exorcista. Direção: William Friedkin. Produção: William Peter Blatty. Intérpretes: Ellen Burstyn; Max Von Sydow; Jason Miller; Linda Blair e outros. Los Angeles: Warner, 2012. Plataforma de *streaming on-line* HBO Max.

O exorcista: a versão que você nunca viu. Direção: William Friedkin. Produção: William Peter Blatty. Intérpretes: Ellen Burstyn; Max Von Sydow; Jason Miller; Linda Blair e outros. Los Angeles: Warner, 2012. 1 DVD (132 min), Dolby digital 5.1, color.

O EXORCISTA É LIBERADO, SEM CORTES. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 02 ago. 1974. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=5199&keyword=O%2CExorcista&anchor=4353286&origem=busca&originURL=&pd=6b145a2d9e49c71eaae6b625098abfbb>. Acesso em: 18 jun. 2022.

O EXORCISTA ESTREIA, NO RIO HOVE TUMULTOS. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 nov. 1974. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19741112-30562-nac-0018-999-18-not/busca/Exorcista>. Acesso em: 17 maio 2022.

O EXORCISTA PASSA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIV, n. 115, 01 ago. 1974. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/254424. Acesso em: 15 jun. 2022.

O PADRE EXORCISTA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIV, n. 117, 03 ago. 1974. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/254511. Acesso em: 15 jun. 2022.

OLIVEIRA, A. Bernardes de. Os demônios. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 fev. 1974. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=5033&keyword=demonios&anchor=4334789&>

origem=busca&originURL=&pd=609b9e08e10ef5100520ac8649fb32dc. Acesso em: 18 jun. 2022.

OLIVEIRA, Carlos. Um livro, uma doença. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIII, n. 238, 02 dez. 2022. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/23939. Acesso em: 13 jun. 2022.

OLIVEIRA, Estela Ramos de Souza. **O Diabo ridicularizado na Literatura de Folhetos do Nordeste**. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/107118>. Acesso em: 06 nov. 2023.

PAGELS, Elaine. **The origin of Satan**. Nova York: Vintage Books, 1996.

PAULO VI AFIRMA QUE DEMÔNIOS EXISTEM E ESPALHAM DESGRAÇAS. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano [ilegível], n. [ilegível], 15 mar. 1974. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP...> Acesso em: 31 maio 2022.

PANORAMA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIII, n. 331, 09 mar. 1974. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/30042. Acesso em: 14 jun. 2022.

PERDIKAKI, Katerina. Film adaptation as the interface between creative translation and cultural transformation: The case of Baz Luhrmann's *The Great Gatsby*. **JoSTrans: The Journal of Specialised Translation**, Winterthur, n. 29, p. 169-187, 2018. Disponível em: https://openresearch.surrey.ac.uk/esploro/outputs/journalArticle/Film-adaptation-as-the-interface-between/99514346102346?institution=44SUR_INST. Acesso em: 17 jun. 2023.

PINA-CABRAL, João. O Diabo e o Dilema Brasileiro: uma perspectiva anti-cesurista, II. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 50, n. 2, p. 475-525, 2007. Disponível em: <http://kar.kent.ac.uk/36993/>. Acesso em: 06 ago. 2022.

PIQUEIRA, Gustavo. **A queda de Satã**. São Paulo: Martins Fontes, 2022.

PLANCY, J. Collin de. **Dicionário infernal**: repertório universal. São Paulo: EDUSP, 2019.

POPULARIUM 02 - Jurupari: tradutor, traidor. Locução: Andriolli Costa. **Mundo Freak**. 29 maio 2017. Disponível em:

<https://podcasts.google.com/feed/aHR0cHM6Ly93d3cubXVvZG9mcmVhay5jb20uYnIvY2F0ZWdvcmlhL3BvZGNhc3QvcG9wdWxhcml1bS9mZWVklw/episode/aHR0cDovL3d3dy5t>

dW5kb2ZyZWFrLmNvbS5ici8_cD0xMTQ0NA?sa=X&ved=0CAUQkfYCaHgKEwiwm_HhjPX_AhUAAAAAHQAAAAAQ5R8&hl=pt-br. Acesso em: 12 jun. 2023.

POSSESSÃO, UMA PROVA DADA PELOS MÉDICOS. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano [ilegível], n. [ilegível], 29 set. 1974. Disponível em:

<https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FP...> Acesso em: 31 maio 2022.

PSIQUIATRAS ANALISAM “O EXORCISTA”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 06 mar. 1974. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=5050&keyword=O%2CExorcista%2CO%2CExorcista&anchor=4340356&origem=busca&originURL=&pd=bc2e4dcf544da47f0a82e69ea68cd4a>. Acesso em: 18 jun. 2022

PRANDI, Reginaldo. Exu, de mensageiro a diabo: Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. **Revista USP**, São Paulo, n. 50, p. 46-63, jun./ago. 2001. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/35275/37995>. Acesso em: 03 jun. 2022.

RABELO, Miriam C. M. Rodando com o Santo e queimando no Espírito: possessão e a dinâmica de lugar no Candomblé e Pentecostalismo. **Ciências Sociais e Religião**, Porto Alegre, ano 7, n. 7, p. 11-37, set. 2005.

RILEY, Brian. Revisiting *The Exorcist*: The Forbidden Pleasures of Resistant Reading.

Response, Lansdowne, v. 2, n. 1, 2017. Disponível em:

<https://responsejournal.net/issue/2017-11/article/revisiting-exorcist-forbidden-pleasures-resistant-reading>. Acesso em: 04 mai. 2022.

ROAS, David. A ameaça do fantástico. In: DAVID, Roas. **A ameaça do fantástico:**

aproximações teóricas. Tradução: Julián Fuks. São Paulo: Editora UNESP, 2014. p. 29-74.

ROCHA, Claudécir de Oliveira. **Poemas Satânicos no Brasil**. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2014. Disponível em:

[https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/37282/R%20-%20D%20-%20CLAUDÉCIR%20DE%20OLIVEIRA%20ROCHA.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/37282/R%20-%20D%20-%20CLAUDECIR%20DE%20OLIVEIRA%20ROCHA.pdf?sequence=3&isAllowed=y).

Acesso em: 22 out. 2022.

ROMÃO, Tito Lívio Cruz. Sincretismo religioso como estratégia de sobrevivência

transnacional e translacional: divindades africanas e santos católicos em tradução. **Trabalhos**

em **Linguística Aplicada**, Campinas, v. 57, n. 1, p. 353–381, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8651758>. Acesso em: 11 nov. 2023.

ROSSETTE, Cassio Roberto. **Possessão e exorcismo na Igreja Católica**. 2021. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Centro de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2021. Disponível em: <http://repositorio.sis.puc-campinas.edu.br/handle/123456789/14844>. Acesso em: 14 jul. 2022.

RUSSEL, Jeffrey Burton. **Lucifer: the devil in the Middle Ages**. Londres: Cornell University Press, 1984.

SACI. In: CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012. p. 626.

SCHOTT, Ricardo. E William Friedkin, que reconheceu a autenticidade do trailer banido de O exorcista?. **Pop Fantasma**, 2018. Disponível em: <https://popfantasma.com.br/e-william-friedkin-que-reconheceu-a-autenticidade-do-trailer-banido-de-o-exorcista/>. Acesso em: 5 mai. 2022.

SCHIAVO, Luigi. O Mal e suas Representações Simbólicas. **Rev. Estudos da Religião**, São Bernardo do Campo, n. 19, p. 65-83, 2000. Disponível em: <https://ixtheo.de/Record/1789482704>. Acesso em: 14 jul. 2022.

SCHRECK, Nikolas. **The satanic screen: an illustrated history of the Devil in Cinema 1896-1999**. Londres: Creation Books, 2000.

SILVA, Rafael Ferreira da. **O poder dado por Cristo para expulsar o mal do meio dos homens: Uma Teologia do Ritual do exorcismo**. 2018. Dissertação (Mestrado em Teologia) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Teologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/handle/handle/21581>. Acesso em: 15 jun. 2022.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Exu: um deus afro-atlântico no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2022.

SOUSA, Adriana Vieira de. **Muito além do que se vê: A alegoria, em Ensaio sobre a cegueira**, de José Saramago. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2001. Disponível em:

<https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/6454/1/Adriana%20Vieira%20de%20Souza.pdf>.

Acesso em: 10 jul. 2022.

SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. Uma história do Diabo em Eça de Queirós. *In: JORNADA DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS*, 3., 2011, Maringá. **Anais eletrônicos da Jornada de Estudos Antigos e Medievais**. Maringá: 2011. Disponível em:

https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/19062/3/2011_eve_amasiqueira.pdf. Acesso em: 15 jun. 2023.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SUED, Ibrahim. Exorcista. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano [ilegível], n. [ilegível], 19 jun. 1974.

Disponível em:

https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FPDFs_XMLs_artigos%.... Acesso em: 2 jun. 2022.

TORRES, José Antônio. **O velho que enganou o diabo**. Sem local, sem data.

WELLS, Paul. **The horror genre: From Beelzebub to Blair Witch**. Londres: Wallflower, 2000.