



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

RAFAEL ADELINO FORTES

**ENTRE A VIRTUDE E O VÍCIO:**  
FIGURAÇÕES PECAMINOSAS E DIABÓLICAS EM *MOLL*  
*FLANDERS* E *THE SCARLET LETTER*

---

Londrina  
2015

RAFAEL ADELINO FORTES

**ENTRE A VIRTUDE E O VÍCIO:**  
FIGURAÇÕES PECAMINOSAS E DIABÓLICAS EM *MOLL*  
*FLANDERS* E *THE SCARLET LETTER*

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial à qualificação de mestrado.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Brito

Londrina  
2015

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina.**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

F738e Fortes, Rafael Adelino.  
Entre a virtude e o vício : figurações pecaminosas e diabólicas em Moll Flanders e The scarlet letter / Rafael Adelino Fortes. – Londrina, 2015.  
126 f.

Orientador: Luciana Brito.  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.  
Inclui bibliografia.

1. Defoe, Daniel, 1661?-1731 – Moll Flanders – Teses. 2. Hawthorne, Nathaniel, 1804-1864 – The scarlet letters – Teses. 3. Moll Flanders (Personagem fictício) – Teses. 4. Hester Prynne (Personagem fictício) – Teses. 5. Pecado – Teses. 6. Demônio – Teses. 7. Literatura comparada – Inglesa e americana – Teses. 8. Literatura comparada – Americana e inglesa – Teses. I. Brito, Luciana. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82.091

RAFAEL ADELINO FORTES

**ENTRE A VIRTUDE E O VÍCIO:**  
FIGURAÇÕES PECAMINOSAS E DIABÓLICAS EM *MOLL FLANDERS* E  
*THE SCARLET LETTER*

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial à defesa de mestrado.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Luciana Brito  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Altamir Botoso  
Universidade Estadual do Norte Pioneiro- UENP

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Carolina de Godoy  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 13 de Abril de 2015.

Logo no início desse meu percurso tive uma grande surpresa do destino, perdi uma das pessoas que eu mais amei neste mundo. Suas lições permanecerão eternas nas mais altas gavetas de minhas memórias. Era uma pessoa que eu realmente queria que estivesse aqui comigo para me ver terminar mais esse ciclo; e é por isso que eu dedico esse trabalho à memória de minha avó, dona Izabel.

## AGRADECIMENTOS

No caminho da vida encontramos seres humanos fantásticos e a convivência com essas pessoas nos tornam mais humanos.

Agradeço aos meus pais, Laudiceia e Reginaldo, exemplos de resistência, força, garra e vontade de perseverar, aqueles que dedicaram as suas vidas em prol da minha educação. Muito Obrigado!

Orientadora Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Luciana Brito que foi muito mais que uma simples orientadora, uma amiga e sempre muito prestativa. Aos professores da banca de qualificação Altamir Botoso e Maria Carolina de Godoy que só contribuíram para o enriquecimento dessa pesquisa. Ao professor Frederico Augusto Garcia Fernandes, mais que um professor, um grande amigo e sempre me motivou a continuar. À professora Sonia Pascolati, quem me enviou um e-mail me felicitando pelo ingresso no mestrado. Ao prof. Sérgio Adolfo, ah, professor, por que nos deixou tão cedo? Suas sementes estão dando fruto. À professora Vanderleia Oliveira.

Aline, minha querida irmã, aquela que eu sempre posso contar e que a pesar da distância, nos trouxe para mais perto. Tia Nina, aquela que sempre me liga e traz boas-novas, e na ausência da minha avó, representa um papel ímpar na construção de minha memória. Ao Jobert, um cunhado que representa como um verdadeiro amigo, um *brother-in-law*.

Aos amigos: Paulo, um amigo mais chegado que um irmão. Leila Sousa, o equilíbrio que está sempre disposta a ouvir. Juliana e Cida Ferreira, que desde a época da graduação sempre apostaram em mim, muito mais do que eu. Barbara, a grande amiga mais sincera, companheira de RU e aquela que eu ligava nos momentos de desespero. Mari, Jefersom, grandes amigos que conviveram arduamente comigo, amigos como se fosse de infância. Gilson, o qual me despertou antes mesmo de eu ter acordado. Família De Col, D. Edna, Daiane, Cícero, Carol, Lili e Ian, que na ausência de meus pais, desempenharam um papel ímpar. Roberto e Fátima, amigos de todas as horas. A professora Márcia Filipak que leu atenciosamente esse trabalho.

Aos meus antigos professores, mas que ainda me ensinam a cada dia ser mais humano, os quais eu destaco Marisol, maravilhosa, minha alfabetizadora em língua espanhola, devo muito a ti, você foi aquela que mesmo diante da conformidade abriu os meus olhos para o inconformismo da vida. Maria Angela, linda, a que me ensinou que mesmo frente à desgraça, ainda há graça no mundo, muito obrigado.

Aos amigos que conquistei no mestrado: Claudia Pantoja, mesmo diante dos mares bravios, ainda há serenidade. Alexandre e Fernando, que gentilmente cederam sua casa quando eu precisei. Alessandro, aquele que nos momentos mais angustiantes, eu pude contar. Maiara, companheira de luta e resistência! Lucas, o amigo mais sereno e tranquilo. Marília, como uma irmã e que me aturou em vários picos de instabilidade, um exemplo de calma e tranquilidade. Vinicius, quando eu pensava que sabia tudo sobre cinema, eis que você surge, meu muito obrigado.

Aos meus alunos que fazem parte do que eu sou hoje e serão muito mais do que eu sou.

Esse trabalho também é fruto de todos vocês, obrigado.

[...]E como o Diabo, de quem Deus ao princípio fora amigo, e ele favorito de Deus, comentando-se mesmo no universo que desde os tempos infinitos nunca se vira uma amizade igual àquela, como o Diabo, diziam os velhos, estivera presente no acto do nascimento de Adão e Eva, e tinha podido aprender como se fazia, então repetiu no seu mundo subterrâneo a criação de um homem e de uma mulher, com a diferença, ao contrário de Deus, de não lhes ter proibido nada, razão por que não teria havido, no mundo do Diabo, pecado original (SARAMAGO – *in: O evangelho segundo Jesus Cristo*, 2009, p. 194-195).

FORTES, Rafael Adelino. **Entre a virtude e o vício:** figurações pecaminosas e diabólicas em *Moll Flanders* e *The Scarlet Letter* 2015. 126f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

## RESUMO

A pesquisa em questão tem por objetivo realizar um estudo comparativo das personagens Moll Flanders, de Daniel Defoe, e Hester Prynne, de Nathaniel Hawthorne, a partir dos conceitos sobre o pecado e o Diabo. Apesar de o gênero romance apresentar inúmeras mudanças estéticas e temáticas no decorrer dos tempos, em muitos casos, a ideologia dominante permanece a mesma, como é o caso de *Moll Flanders* e *The Scarlet Letter*, afinal suas protagonistas são submetidas a uma sociedade patriarcal e falocêntrica. O objetivo desta pesquisa é descrever o perfil dessas mulheres e como a ideologia dominante as moldou, ora como fruto de um destino incerto, ora como instrumento do Diabo, as quais cederam seus corpos ao tentador e este as usou como instrumento de seu domínio para corromper os planos divinos para com a humanidade. *Moll Flanders* narra a história de uma menina que nasceu pobre e por não se contentar com sua classe social, luta contra o seu destino, torna-se prostituta e realiza inúmeras peripécias. *The Scarlet Letter*, de Nathaniel Hawthorne, é um romance histórico ambientado no século XVII que narra o amor proibido de Hester Prynne, a mulher casada que foi abandonada e, por tentação, tem um caso amoroso com o pastor de sua comunidade. Ao propor o estudo do pecado e do Diabo nas obras em questão, pensou-se em demonstrar como esses dois elementos foram apresentados à sociedade no decorrer dos séculos, como as pessoas lidam com a questão da culpa frente à moral cristã e como essa moral vai adquirindo novas formas, novos conceitos no decorrer da existência humana.

**Palavras-chave:** Moll Flanders. A letra escarlate. Pecado. Diabo. Literatura comparada

FORTES, Rafael Adelino. **Between virtue and vice: sinful and diabolical figurations in *Moll Flanders* and *The Scarlet Letter***. 2015. 126p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

### ABSTRACT

The research in question aims to conduct a comparative study of characters Moll Flanders by Daniel Defoe, and Hester Prynne, by Nathaniel Hawthorne, from the concepts of sin and the Devil. Although the novel genre to present innumerable aesthetic and thematic changes over time, in many cases, the dominant ideology remains the same, such as Moll Flanders and The Scarlet Letter, after their protagonists are subjected to a patriarchal and phallogocentric society. The objective of this research is to describe the profile of these women and how the dominant ideology molded, sometimes as the result of an uncertain destiny, sometimes as a tool of the Devil, which gave their bodies to this tempting and he used them as an instrument of your domain to corrupt the divine plan for humanity. Moll Flanders narrates the story of a girl who was born poor and not be content with their social class, fights against her destiny, she becomes a prostitute and performs innumerable adventures. The Scarlet Letter, by Nathaniel Hawthorne, is a historical novel set in the seventeenth century, which chronicles the forbidden love of Hester Prynne, a married woman who has been abandoned, and by temptation, has an affair with the pastor in her community. In proposing the study of sin and the Devil in the writings in question, it was thought to demonstrate how these two elements were presented to society over the centuries, how people deal with the issue of guilt forward to Christian morality and how will this moral assuming new forms, new concepts in the course of human existence.

Keywords: Moll Flanders. The scarlet letter. Sin. Devil. Comparati literature.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 O SURGIMENTO DO GÊNERO ROMANCE</b> .....	14
1.1 OS ROMANCISTAS INGLESES DO SÉCULO XVIII.....	23
1.2 A ASCENSÃO E POPULARIDADE DO ROMANCE NOS ESTADOS UNIDOS .....	30
<b>2 MOLL FLANDERS E HESTER PRYNNE: ENTRE O PECADO E A VIRTUDE</b> .....	35
2.1 MOLL FLANDERS: A VIRTUDE TARDIA FRENTE A UMA SOCIEDADE VICIOSA.....	41
2.2 <i>HESTER PRYNNE</i> : A PECADORA VIRTUOSA.....	56
2.3 MOLL FLANDERS E HESTER PRYNNE: A TRAJETÓRIA DO PECADO NO CONTEXTO JUDAICO-CRISTÃO.....	68
<b>3 NO TERRITÓRIO DO MAL</b> .....	76
3.1 ENTRE DEUS E O DIABO: UMA BREVE HISTÓRIA DE PODER .....	76
3.2 MOLL FLANDERS: A HEROÍNA A SERVIÇO DO TENTADOR.....	103
3.3 HESTER PRYNNE: ENTRE A OBSCURIDADE E O ACUSADOR .....	111
<b>CONCLUSÃO</b> .....	120
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	123

## INTRODUÇÃO

Este estudo está vinculado à linha de pesquisa *Cânones ideias e lugares* do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e ao Projeto de Pesquisa *Estudos do Romance*, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Luciana Brito. A pesquisa tem por objetivo realizar um estudo comparativo das personagens Moll Flanders e Hester Prynne, pertencentes, respectivamente, aos romances *Moll Flanders*, publicado na Inglaterra em 1722 por Daniel Defoe, e *The Scarlet Letter*, publicado nos Estados Unidos em 1850 por Nathaniel Hawthorne. A pesquisa consiste em analisar as duas personagens romanescas a partir dos conceitos de pecado e da figura histórica do Diabo. Pretende-se descrever o perfil dessas mulheres e como a ideologia dominante as moldou, ora como fruto de um destino incerto, ora como instrumento do Diabo, as quais cederam seus corpos ao tentador e este as usou como instrumento de seu domínio para corromper os planos divinos para com a humanidade.

Esta pesquisa está dividida em três capítulos. No primeiro, pelo fato do trabalho envolver o gênero literário romance, julgou-se necessário fazer uma breve retrospectiva do mesmo. Para tanto, foram utilizados diversos estudiosos que pesquisam o gênero, em particular, Hegel (2004), Lukács (2009), Bakhtin (1988), Watt (1990), Silva (1994) e outros pesquisadores que se mostraram indispensáveis ao longo do estudo. Foram utilizados, ainda, teóricos que escreveram sobre o período literário e a produção artística de Daniel Defoe e Nathaniel Hawthorne, como Watt (1990), Burgers (2005), Eagleton (2005), VansPackeren (1994), Spiller (1967), Vasconcelos (2002), dentre outros.

Segundo Bakhtin (1988), a epopeia desapareceu para dar lugar a uma nova forma literária que possui condições de lidar com a nova configuração de mundo, o romance. Por viver em constante transformação, acompanhando as novidades do mundo moderno, o romance consegue refletir plenamente as modificações da sociedade. Desse modo, ele se torna o centro das transformações literárias na era moderna, porque ele, melhor do que qualquer outro gênero, “expressa as tendências evolutivas do novo mundo” (BAKHTIN, 1988, p. 400). Trata-se da epopeia de um mundo abandonado por Deus (LUKÁCS, 2009), em que a característica de sua matéria é seu modo descontínuo, a lacuna entre aventura e interioridade, sendo que seu conteúdo é a “história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência” (LUKÁCS, 2009, p. 91). O gênero, definido por Lukács (2009) como a busca de algo que não pode revelar de imediato os caminhos e objetivos para atingi-lo, apresenta uma personagem que vive a constante busca pela totalidade perdida: o herói problemático.

Moll Flanders, a heroína do romance defoniano, é problemática e solitária em um mundo rejeitado por Deus, sua salvação é encontrar estabilidade financeira, mesmo que, para isso, rompa com os princípios morais estabelecidos por sua sociedade. Ela cria os seus próprios princípios por meio de vícios, sexo e furtos, a fim de encontrar a plenitude em sua vida. Ao contrário de Moll Flanders, Hester Prynne peca apenas uma vez e toda sua trajetória consiste em apagar seu erro. A caridade é o meio que ela busca para obter seu perdão e encontrar sua totalidade perdida. Com o passar dos anos, a própria sociedade não a vê mais como a profanação de Salem, mas a mulher virtuosa e caridosa. No entanto, a letra estava tão presa ao seu peito que a própria protagonista não se via dissociada ao artefato que fora condenada a usar.

O segundo capítulo reúne as principais teorias acerca do pecado, temática presente nos dois romances em estudo. Para a elaboração desse capítulo, foram usados diversos teóricos que escreveram sobre o tema do pecado e da moral, como é o caso de Aristóteles (1991), Minois (2002), Pieper (1998), Thomson (2010), dentre outros.

Aristóteles preocupou-se em discutir a questão das moralidades em *Ética a Nicômaco* (1991), obra na qual o autor classifica as ações humanas entre virtuosas e viciosas. Já Minois (2002), em *Les origenes du mal*, preocupou-se em discutir sobre a origem da maldade, a questão religiosa frente ao pecado e também a culpabilização do homem por meio da transgressão religiosa. Pieper (1998), em *El concepto de pecado*, descreve como a noção de pecado foi se modificando no decorrer dos tempos, isso graças às interpretações dos pensadores do cristianismo.

De acordo com Thomson (2010), a questão do vício é convencionalizada como um critério social, sendo assim, o pecado é inculcado nos seres humanos como forma de controle social frente à moral. Quando uma pessoa comete um vício é quebrada uma das cláusulas do código moral.

Em algumas sociedades a fornicação e o adultério não eram vistos como pecado, mas como um ritual festivo, como é o caso das festas dionisíacas. Le Goff e Truong (2014) concordam que o ato sexual como pecado foi muito disseminado na Idade Média, sendo que o ato de fornicar ou adulterar, além de transgredir as leis de Deus, também é uma afronta ao próprio corpo. O pecado do adultério persegue a personagem Hester Prynne, a qual quebrou um código moral de sua comunidade e, conseqüentemente é estigmatizada durante todo o romance. A punição para seu pecado é ostentar em seu peito a letra da vergonha, um A maiúsculo fixado sobre a roupa, na altura do peito, para que todos vissem o ícone pecaminoso.

Em *Moll Flanders*, embora para o código cristão o sexo seja pecado, sua sociedade estava acostumada com os escândalos sexuais envolvendo as mais diversas classes. A personagem não é punida por fornicar, adulterar ou cometer incesto, mas por ferir outro princípio, a apropriação indevida de bens privados. No final da vida, após receber a devida punição, a personagem faz uma reflexão, por meio da narrativa, de sua trajetória de mulher pecadora que violou as leis religiosas e sociais. No prefácio da obra, ao comentar sobre sua vergonhosa vida, afirma que não era um exemplo a ser seguido.

Nos dois romances em questão, *Moll Flanders* e *The Scarlet Letter*, além do pecado e da ideia de moralidade, é trabalhada a temática da redenção. Moll Flanders redime-se pelo arrependimento, já Hester Prynne faz caridade como forma de garantir e resgatar a confiança dos cidadãos de Salem.

O terceiro capítulo estuda a presença da figura histórica do Diabo em *Moll Flanders* e *The Scarlet Letter* a partir da história de vida das personagens Moll Flanders e Hester Prynne. Trata-se de uma figura de origem controversa e de difícil definição, como aponta Russell (1987; 1986), que no Antigo Testamento é apresentado como o lado obscuro de Deus e no Novo Testamento é figura de destaque como a essência personificada, aquele que tem como meta levar a humanidade à tentação e destruí-la por meio do pecado.

São estabelecidas nesse capítulo as mudanças que o termo “Diabo” sofreu ao longo da história da humanidade e como os agentes eclesiásticos usavam o texto bíblico para promulgar o terror, principalmente na Idade Média. Contudo, com a transformação do pensamento social a partir do Renascimento, o pensamento humanista aquietou de forma passageira a fúria dos religiosos em exterminar os adoradores do Diabo da face da terra, pois esta voltaria à cena com a ascensão do pensamento reformista, sobretudo com Lutero e seus seguidores. Com os luteranos, o terror envolvendo a figura do Diabo volta à cena europeia e só se abrandava com outro pensamento humanista, o Iluminismo.

Com os conceitos sobre a figura do Diabo estabelecidos na primeira parte do capítulo, é proposta uma reflexão sobre a presença do anjo negro nos dois romances aqui apresentados. Em *Moll Flanders*, a ausência de Deus faz com que os seres humanos pequem e paguem por seus atos na prisão de *Newgate*, onde o tormento é passageiro e aniquilado com a morte eminente. Em *The Scarlet Letter* existe o Diabo oculto, sendo que, enquanto os moradores de Salem perdem muito tempo em estigmatizar a senhora Prynne, o mal cresce e adquire formas em Chillingworth. Nessa mesma direção, encontra-se o pastor Dimmesdale que, por covardia, não confessa sua transgressão perante a sua comunidade. Ao mesmo tempo em que

evidenciava a falha de Hester Prynne, Chillingworth e Dimmesdale tinham suas ídoles preservadas, configurando dessa forma a ocultação presente do mal e da maldade.

Por mais que se saiba que no texto defoniano habita a ironia, existe um fundo moralizador, um fator sério e cristão. Moll ganha sua salvação porque rejeita suas práticas e nega seu Diabo; como recompensa recebe o perdão eterno e divino. Aquilo que outrora foi motivo de vergonha, agora, com a conversão, torna-se testemunho àqueles leitores que vagam pelos caminhos tortuosos da iniquidade.

*A Letra Escarlata* é uma parábola moral puritana. Hawthorne possibilita, a partir de seu romance, que os leitores reflitam sobre suas atitudes perante as adversidades. Sua liberdade de escrita se dá porque algumas questões envolvendo a religião e o mal foram superadas. Pode-se dizer que o autor, em seu tempo, retoma temas que foram problemáticos nos séculos XVII e XVIII. A superação da problemática que envolve o Diabo se dá porque a Nova Inglaterra, a Canaã puritana, também foi tentada a serviço de Satã. Os vícios de um modo geral invadiram os Estados Unidos do século XIX, logo, só resta, não aos homens, mas a Deus, fazer a seleção entre o trigo e o joio.

Também se ressalta que o exemplar bíblico que guiou a confecção deste trabalho é a tradução divulgada pela Sociedade Bíblica do Brasil. No entanto, também foram feitas consultas nas versões bíblicas da editora Ave Maria e também da Torá disponível pela *The Jewish Publication Society*.

## 1 O SURGIMENTO DO GÊNERO ROMANCE

*And what's romance? Usually, a nice little tale where you have everything As You Like It, where rain never wets your jacket and gnats never bite your nose and it's always daisy-time. As You Like It and Forest Lovers, etc.*

*Morte D'Arthur – D.H. Lawrence.*

De acordo com Watt (1990), o romance surgiu na era moderna, momento em que a orientação intelectual geral era a de se afastar da herança clássica e medieval por meio da rejeição dos valores universais. Dessa forma, a correspondência entre literatura e vida encontrada na prosa de ficção do século XVIII, por exemplo, possui a consistência das particularidades da experiência individual. Essa concepção moderna de busca da verdade a partir de uma tarefa individual é refletida de maneira mais plena pelo romance, já que as formas literárias anteriores a ele

[...] refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero (WATT, 2010, p. 13).

Sendo assim,

O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade (WATT, 2010, p. 13).

Dessa forma, entende-se o romance como gênero problemático porque não é oriundo de uma tradição e não possui quaisquer parentescos com outros gêneros. Por mais que se busque vasculhar na história da humanidade um parentesco direto com o romance, seja com o romance greco-latino ou com o renascentista, a partir do século XVII, a forma do romance foi se consolidando e se desdobrando em um gênero moderno; ele demonstra ser subversivo ao ponto de não seguir moldes pré-estabelecidos.

Bakhtin (2010) entende o romance como um gênero inacabado que ascende a partir do século XVIII, o qual agrega diversos outros gêneros literários a sua composição. Para o autor,

[...] o romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor (BAKHTIN, 2010, p.124).

Assim como Bakhtin, Silva (1994) considera o romance um gênero que adquiriu prestígio graças às mudanças que sofreu desde o século XVIII. Entre elas, destacam-se os diferentes temas psicológicos, sociais, políticos e as novas técnicas narrativas e estilísticas.

O romance alcança prestígio a partir da ascensão da classe burguesa. Com a queda do feudalismo, a mudança para o mercantilismo e depois para o capitalismo, a nova técnica de narrativa que outrora se encontrava à margem, agora obtém destaque. Diante desse contexto, a ascensão de um novo gênero ocorre graças ao surgimento de uma nova classe social. Hegel explica que, diferente da epopeia,

[...] de uma maneira inteiramente diferente se passam as coisas com o *romance*, a moderna epopéia *burguesa*. Aqui intervém novamente, de um lado, de modo pleno, a riqueza e a variedade de interesses, de estados, de caracteres, de relações de vida, o amplo pano de fundo de um modo total, bem como a exposição épica de eventos. O que falta, contudo, é o estado de mundo *originalmente* poético, do qual nasce a epopéia propriamente dita. O romance, no moderno sentido, pressupõe uma efetividade já ordenada para a *prosa*, sobre cujo terreno ele novamente recupera em seu círculo da poesia – tanto no que diz respeito à vitalidade dos acontecimentos quanto no que se refere aos indivíduos e seu destino (HEGEL, 2004, p. 137-138).

A justificativa para tratar o romance como sinônimo de “epopeia burguesa” consiste em algumas diferenças: na epopeia clássica, a escrita era em forma de versos e geralmente narrava grandes feitos de uma nação e, na epopeia burguesa, o foco recai sobre as narrativas do cotidiano burguês, seus anseios, medos e conflitos. Segundo Silva,

[...] o romance, como já ficou exposto, é um gênero sem antepassados ilustres na literatura greco-latina e, por conseguinte, sem modelos a imitar, nem regras a que obedecer; as poéticas quinhentistas e seiscentistas, fundadas em Aristóteles e em Horácio, não lhe concedem a atenção prestada à tragédia, à epopéia, ou mesmo à comédia e aos gêneros líricos menores (SILVA, 1990, p. 246).

Este desprestígio do romance refere-se ao fato de ser um gênero subversivo, o qual não atendia a moldes pré-estabelecidos, apresentando-se totalmente desgarrados da poética

clássica. Se na antiguidade clássica a sociedade estava preocupada em registrar os grandes feitos de uma nação, como se vê em *A Ilíada* e *Eneida*, na era burguesa a arte literária, em específico o romance, estava preocupado em retratar as angústias de uma classe que se volta à sua individualidade e seus conflitos internos. É relevante entender que o romance foi pensado, inicialmente, como passatempo voltado ao público feminino, uma vez que as mulheres ficavam ociosas em casa e seus maridos ocupados com negócios, jogos e noitadas em bordéis.

Nos primeiros séculos de seu surgimento, o romance recebeu severas críticas dos defensores dos gêneros clássicos e moralistas:

[...] é inegável que o romance, até o século XVIII, constituiu um gênero literário desprestigiado sob todos os pontos de vista. Embora desde há muito se reconhecesse o singular poder da arte de narrar – lembremos apenas do exemplo de *Xerazade* e das *Mil e uma noites* –, o romance era todavia conceituado como uma obra frívola, cultivado apenas por espíritos inferiores e apreciado por leitores pouco exigentes em matéria de cultura literária. O romance medieval, renascentista e barroco dirige-se fundamentalmente a um público feminino, ao qual oferece motivos de entretenimento e evasão. Huet [...] observa que as damas de seu tempo, seduzidas pelos romances, desprezavam outras leituras de real valor, tendo os homens no mesmo erro a fim de agradarem àquelas (SILVA, 1994, p. 678).

Os moralistas divulgavam a ideia de que, possivelmente, o romance poderia corromper a moral e os bons costumes. Entretanto, Desessarts (1799), editor e escritor do prefácio do tratado de Huet, descreve que:

J. J. Rousseau a dit que les Nations corrompues ont besoin de Romans, comme les malades ont besoin de remedes. Il vaudrait beaucoup mieux, sans doute, qu'elles pussent se passer de ces palliatifs; mais puisqu'à la fin du dix-huitieme siecle nous sommes pour le moins aussi corrompus que nous ancêtres; puisqu'il est nécessaire que nous ayons des Romans, on trouvera certainement utile et même indispensable de connaître leur origine (DESSARTS, 1799, p. 11-12)<sup>1</sup>.

No final do século XVIII, Dessarts vai de encontro aos moralistas que entendiam o romance como possibilidade para corromper a moral. Talvez estes não tivessem contato com obras literárias como *Satiricon* ou *Decamerão*.

Assim como Hegel, Lukács entende o romance como,

---

<sup>1</sup> Rousseau disse que as nações corruptas precisam de romances, como os doentes precisam de remédios. Seria muito melhor, sem dúvida, que eles pudessem fazer sem esses paliativos, ainda mais no final do século XVIII porque estamos mais corruptos do que os nossos ancestrais, uma vez que é necessário que tenhamos Romances que certamente acharemos útil e mesmo indispensável conhecer suas origens (DESSARTS, 1799, p. 11-12).

[...] a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2000, p.55).

O romance moderno pode ser definido, então, como a epopeia de um mundo abandonado por Deus (LUKÁCS, 2009), sendo a característica de sua matéria seu modo descontínuo, a lacuna entre aventura e interioridade; e seu conteúdo, a “história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência”, mas que não pode saber de imediato os caminhos e objetivos para alcançá-la (LUKÁCS, 2009, p. 91). Se na epopeia a força motriz era revelar os grandes feitos de uma nação, no romance são relatadas as grandes angústias de uma sociedade movida pelos mais diversos problemas existenciais.

O gênero romance, definido por Lukács (2009), como a busca de algo que não pode revelar de imediato os caminhos e objetivos para atingi-lo, traz um tipo de personagem na qual a objetivação psicológica é determinante da forma romanesca, no caso o herói problemático. Tal indivíduo não possui a segurança interior proporcionada pelo mundo épico. Para Watt (2010), as epopeias clássicas e renascentistas estavam embasadas na História ou na fábula, esse fator era considerado importante porque em ambos, História ou fábula, continham elementos verossímeis da coletividade, no entanto, com o surgimento do romance moderno, o foco muda para os conflitos internos do personagem, a mudança ocorre do social para o individual.

O critério fundamental do romance inicial, voltado para o público burguês, consistia na “fidelidade à experiência individual” (WATT, 2010). Em outras palavras, o público do século XVIII estava cansado de narrativas fantasiosas da estética clássica e exigia algo mais próximo da sua realidade. Lukács afirma que

[...] o grande romance social realista do século XVIII, que na figuração dos costumes e da psicologia de seu tempo promove uma abertura seminal para a realidade, também não coloca o problema da determinidade (sic) temporal concreta dos homens retratados. O presente histórico é figurado com extraordinária plasticidade e verossimilhança[...] Escritores captam os traços essenciais de seu presente histórico com um realismo ousado e perspicaz, mas não veem (sic) historicamente aquilo que específico de seu próprio tempo[...] considerem-se romances como *Moll Flanders*, *Tom Jones* etc. Nessa representação magnificamente realista do presente incluem-se acontecimentos significativos da época que, no enredo, estão ligados aos destinos dos homens figurados (LUKÁCS, 2011, p.34).

O crítico aponta para uma ideia de liberdade composicional a partir do século XVIII, momento em que os romancistas provavelmente sofreram influências das revoluções inglesas e do pensamento iluminista. Para Lukács (2011), o surgimento de uma nova classe e, conseqüentemente uma nova escrita, reflete uma sociedade preocupada com o individualismo, um novo humanismo, como propõe a crítica lukacsiana. Watt elucida que “Desde o Renascimento havia uma preocupação em substituir a tradição coletiva pela experiência individual como arbitrário decisivo da realidade; e essa transição constituiria uma parte importante do panorama cultural em que surgiu o romance” (2010, p. 14).

Ao pensar na popularização do romance graças à invenção de Gutemberg, não se pode deixar à margem o público leitor. Quem lia esses romances e como eram recebidos pelo público? Para responder esse questionamento, Watt (2010, p. 41) afirma que,

[...] em Londres e nas cidades maiores, as escolas de caridade ofereciam instrução gratuita, enfatizando, porém, a educação religiosa e a disciplina social; ensinar a ler, escrever e a fazer contas constituía um objeto secundário, raramente perseguido com grandes esperanças de sucesso. É pouco provável que as escolas de caridade tenham contribuído de forma significativa para uma alfabetização eficaz dos pobres e muito menos para o público leitor.

Embora o novo gênero ganhe espaço, por questões financeiras há um retardamento em sua recepção pelo público leitor:

[...] é provável que até 1740 o alto preço dos livros impedisse que uma parcela substancial do público leitor tivesse participação integral na vida literária e que essa parcela se compusesse basicamente de possíveis leitores de romance, muito dos quais seriam mulheres. A distribuição do lazer na época corrobora e amplifica o quadro já apresentado da composição do público leitor; e ainda fornece a melhor evidência para explicar a crescente participação das mulheres nesse público. Pois, enquanto boa parte da nobreza e da pequena aristocracia continuava sua regressão cultural do cortesão elisabetano aos “bárbaros” de Arnold, a literatura tendia a se tornar um entretenimento basicamente feminino (WATT, 2010, p.45-46).

Na mesma direção de Watt, Bourneuf e Oullet (1976) sustentam que somente os ricos podiam se valer de livros. Pela carência de iluminação noturna, as classes menos favorecidas não podiam ler, além disso, embriagar-se era mais barato que o preço de um jornal.

Além do problema financeiro dos leitores, o romance também encontra outro percalço: a crítica amoralista. As bibliotecas muitas vezes eram chamadas de lojinhas de literatura. A população, ao ler os textos advindo dessas lojinhas, estaria em contato com escritos que corrompiam a mente humana. “Além de sua situação inferior num plano puramente literário, o

romance era ainda considerado como um perigoso elemento de perturbação passional e de corrupção dos bons costumes, razões por que os moralistas e os próprios poderes públicos o condenaram asperamente” (SILVA, 1994, p. 679).

À exceção da classe rica, ler e escrever eram atividades restritas apenas para quem fazia algum serviço burocrático, principalmente para o comércio. Dessa forma, o público leitor era restrito à classe média e aristocrática; pessoas oriundas de classes populares raramente liam. Watt também esclarece que o preço de um romance era alto, poderia custar mais do que um trabalhador ganhava em uma semana.

[...] leitores menos endinheirados podiam até adquirir muitas outras publicações mais baratas: baladas por meio *penny* ou um *penny*; folhetos contendo novelas cavaleirescas resumidas, novas histórias de crimes ou relatos de acontecimentos extraordinários por preços que variavam de um *penny* a seis *pence*; panfletos por três *pence* a um *shilling*; e principalmente jornais por um *penny*[...] Muitos desses jornais publicavam contos ou romances em capítulos – *Robinson Crusoe*, por exemplo, foi reimpresso dessa forma no *Original London Post*, jornal que saía três vezes por semana (WATT, 2010, p.44).

Meyer (1996) afirma que ao publicar o romance em forma de capítulos ou resumos de obras literárias, nota-se o surgimento do mercado editorial. Escritores vendem seus créditos a editoras e estas, para aumentar o número de vendas e abarcar o maior número de leitores possíveis, passam a publicar obras literárias em forma de folhetim. Ainda de acordo com Meyer (1996), a imprensa francesa do século XIX reservava o rodapé da página principal do seu jornal, geralmente a primeira, a escritos de entretenimento (piadas, charadas, receitas de beleza e de cozinha, críticas teatrais e de livros, entre outros), cuja intenção era servir como chamariz aos leitores. A esse espaço davam o nome de *Feuilleton*, que para nós traduz-se “folhetim”. Posterior à Revolução Burguesa de 1830, os proprietários do jornal francês *Le Siècle*, Èmile de Girardin e Dutacq, de olhos abertos na popularidade que o referido espaço ia conquistando junto ao público leitor, irão conceder-lhe o lugar de destaque em seu jornal, e nele lançam a ficção em fatias seriadas.

A fórmula “continua amanhã” alimentava paulatinamente o apetite e a curiosidade do seu leitor diário e, obviamente, como resposta fazia aumentar a procura pelo jornal, proporcionando-lhe uma maior tiragem e, conseqüentemente, barateando-lhe o custo. O jornal saía do círculo restrito a assinantes ricos. O romance contemplado para inaugurar a nova receita jornalística, a de se dizer mercantilista, em *Le Siècle*, foi o primeiro clássico da picaresca espanhola *Lazarillo de Tormes*, publicado em 1554 por autor anônimo e impresso

no rodapé do jornal a partir de 5 de agosto de 1836.

De acordo com Meyer (1996, p.66), “o romance folhetim, proibido por uns tempos, vai ressurgir em loucos enredos ganhando a etiqueta pejorativa de ‘romance popular’ ”. Ao que tudo indica, as classes populares começam a consumir jornais e, conseqüentemente se valem dos folhetins. Ainda de acordo com Meyer, em 1836, a indústria tipográfica lança um jornal mais barato para que outras camadas da sociedade também pudessem ler. Silva elucida que

[...] o romance em folhetins, invenção das primeiras décadas do século XIX, constituiu igualmente uma forma hábil de responder ao apetite romanesco das grandes massas leitoras, caracterizando-se, em geral, pelas suas aventuras numerosas e descabeladas, pelo tom melodramático e pela frequência de cenas emocionantes, particularmente adequadas a manter bem vivo o interesse do público de folhetim para folhetim (SILVA, 1994, p. 682).

Para Meyer (1996), o romance folhetim pode ser dividido em três momentos distintos. No primeiro momento, que vai de 1836 a 1850, tem como expoente dois escritores: Alexandre Dumas e Eugène Sue. Enquanto Dumas dedica-se à vertente histórica do romance, Sue compõe romances de cunho socialista.

A segunda fase do folhetim francês, segundo Meyer, é marcada pelo

Segundo Império *que* teve início com perseguições contra as sociedades operárias e condenações contra os militantes que haviam sobrevivido aos massacres de 1848. Mas, apesar da resistência patronal, vai se retomando progressivamente o caminho da organização operária como que soterrado durante os primeiros anos do Império (MEYER, 1996, p.90).

Meyer chama de contradições do Segundo Império o fato da imprensa francesa expor escritos inflamados tanto de direita, como de esquerda. Os jornalistas se submetiam a duras penas, tais como censura, multas, torturas, entre outras. Informa Meyer que

[...] expansão da imprensa que deve-se em primeiro lugar à industrialização, que no Segundo Império povoou as cidades e transformou o campo: o jornal vai se inserir cada vez mais na vida cotidiana das populações menos disseminadas e cada vez mais ávidas por conhecer o mundo[...] em segundo lugar os jornais se intrometem nos “negócios”, beneficiam-se do mundo que os rege, enquanto os “negócios” tendem a reger a vida e o mundo dos jornais[...] os jornais sofrem a influência material da indústria: uma prensa mecânica a vapor equivale a dez prensas antigas de madeira (MEYER, 1996, p. 91).

Meyer também afirma que, a partir da prensa mecânica a indústria tipográfica a vapor subiu as tiragens em cem vezes mais e os meios de comunicação também se desenvolveram e, conseqüentemente, o público leitor tornou-se mais exigente. Durante a segunda década do século XIX, o número de pessoas alfabetizadas também cresce. Esse evento acontece não porque os governos estavam preocupados com a educação da população, mas pelo fato de haver capital humano para operar as máquinas que estavam em constante progresso. Dessa forma,

[...] o público do romance alarga-se ao mesmo tempo que a instrução penetra meios sociais até aí afastados da cultura, que a invenção das máquinas rotativas de impressão permite as grandes tiragens e reduz o custo dos livros, e que a difusão dos jornais faz nascer o romance-folhetim (o qual, até aos nossos dias, permanecerá para muitas pessoas o único contato com obras literárias) (BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 10).

Em 1871, é marcada a terceira fase do romance folhetim. Durante esse período, o qual perdura até 1914, a forma folhetinesca torna-se cada vez mais popular e ganha o gosto de todos os públicos. O Folhetim sai de cena na medida em que perde espaço para outros meios de comunicação, como é o caso da radio novela (MEYER, 1996).

É no auge do Romantismo, no calor das grandes revoluções advindas do povo que o romance alcança sua independência. Brown (2008) afirma que, nesse período a literatura torna-se nacional e monoglota, vertendo-se em temas que vão do natural ao sobrenatural, passando pelo social, político, doméstico e psicológico. E o gênero romance, acompanhando as tendências, apresenta-se mais maduro e voltado para as mais variadas temáticas e formas. De acordo com Silva,

[...] quando o romantismo se revela nas literaturas europeias, já o romance conquistara, por direito próprio, a sua alforria e já era lícito falar de uma tradição romanesca. Entre os finais do século XVIII e as primeiras décadas no século XIX, o público do romance alargara-se desmedidamente e, para satisfazer a sua necessidade de leitura, escreveram-se e editaram-se numerosos romances (SILVA, 1994, p. 681-682).

Com o Romantismo, a narrativa romanesca afirma-se decisivamente como uma grande forma literária, apta a exprimir os multiformes aspectos do homem e do mundo. Dentre os grandes romancistas destacam-se Benjamin Constant, Walter Scott, Victor Hugo, Herculano, Novalis, Charles Dickens, dentre outros.

Na segunda metade do século XVIII, o exercício da escrita torna-se profissão e é nesse tempo que os escritores lidam com o livro como se fosse mercadoria, sendo a obra escrita ou encomendada. Muitas vezes, os escritores, como forma de pagamento de dívidas, vendiam seus créditos aos editores e estes detinham todo o crédito sobre a obra.

A partir do século XIX surgem as chamadas grandes teorias: o materialismo histórico de Marx, o positivismo de Auguste Comte, o determinismo de Taine e a seleção natural de Darwin. Tais teorias passam a refletir também nos romancistas e suas produções literárias. A obra romanesca aspira à exatidão da monografia, de estudo científico dos temperamentos e dos meios sociais. Lukács (2010) afirma que, nos primórdios do romance realista, grande parte dos romancistas era representante da classe burguesa, ainda em construção e consolidação; a partir das crises que o capitalismo foi sofrendo, guerras, revoluções, transições de apropriação de capital, êxodo rural e buscas no trabalho fabril, esses homens “tornaram-se escritores através das experiências de uma vida rica e multiforme” (LUKÁCS, 2010, p. 156).

Nesse momento, ao invés dos heróis altivos e dominadores, relevantes quer no bem, quer no mal, tanto na alegria como na dor, característicos das narrativas românticas, aparecem as personagens e os acontecimentos extraídos da rotina da vida cotidiana.

O século XIX constitui inegavelmente o período mais esplendoroso da história do romance que, dispondo de uma vasta audiência e desfrutando de um prestígio crescente, domina a cena literária e o momento artístico de escritores como Flaubert, Zola, Balzac e Stendhal.

No final do século XIX, o romance sofre drásticas mudanças em sua forma e conteúdo. O universo romanesco alarga-se e enriquece com experiências humanas inovadoras, como é o caso de Tolstói e Dostoievski.

No século XX concretiza-se a crise e a metamorfose do romance, relativamente aos modelos considerados “clássicos” do século XIX. Renovam-se os temas, são descritos os novos domínios do indivíduo e da sociedade, modificam-se profundamente as formas de narrar e caracterizar as personagens. Surgem os romances de análise psicológica de Marcel Proust e de Virginia Woolf, os romances experimentalistas de James Joyce e os romances simbólicos e alegóricos de Kafka.

A partir de meados do século XX intensifica-se a discussão em torno de uma possível crise do romance e, conseqüentemente, sua morte. Desde 1880 falava-se em crise do romance e, naquele ano foi realizada na França uma pesquisa sobre o tema e muitos disseram acreditar que o romance estava morto. Em entrevista recente, Gabriel Garcia-Márquez reafirma sua

crença no gênero: "se você diz que o romance está morto, não é o romance, é você que está morto". Michel Butor, em *Repertório* (1974), diz que o romance é uma espécie de laboratório da narrativa, como se a vida real fosse o experimento e o romance um resultado sempre a se buscar. Uma literatura que objetiva representar o mundo só o fará se acompanhar as mudanças desse mundo. Esse traço experimental da narrativa vem ao encontro das relações atuais do romance com as transformações cada vez mais dinâmicas da sociedade contemporânea. De acordo com Bakhtin "O processo de evolução do romance não está concluído. Ele entra atualmente numa nova fase. Nossa época se caracteriza pela complexidade e pela extensão insólitas de nosso mundo, pelo extraordinário crescimento das exigências, pela lucidez e pelo espírito crítico. Este traço determina igualmente o desenvolvimento do romance." (2010, p. 428).

### 1.1 OS ROMANCISTAS INGLESES DO SÉCULO XVIII

É sabido que durante o século XVIII três grandes nomes figuraram no romance inglês: Samuel Richardson, Henry Fielding e Daniel Defoe. Com relação a Richardson, tipógrafo por profissão, sua escrita se volta à cena cotidiana configurada no cenário doméstico.

De acordo com Burgess (2003), o início de Richardson como romancista se deu por acaso. Ele era um impressor profissional e, algumas vezes, ajudava jovens moças a escrever cartas, até que um dia um editor pediu-lhe para redigir um exemplar com modelos de cartas de amor para diversas situações. Ao realizar tal tarefa, Richardson teve a brilhante ideia de escrever um romance, *Pamela* (1740), que consistia em ditar regras morais a seus leitores. Burgess (2003) ainda afirma que Richardson pensou exclusivamente em um público feminino, tendo como protagonista Pamela, o qual

[...] descreve os ataques feitos contra a honra de uma criada virtuosa por um jovem inescrupuloso. Pamela resiste, apegando-se a seu código de honra, e sua recompensa é, no final, o casamento com seu pretense sedutor, um homem que, apesar de sua brutalidade, sempre a atraiu secretamente. É um tipo estranho de recompensa, e uma estranha base para um casamento, de acordo com nossa visão moderna, mas essa moral ainda persiste hoje em novelas e revistas baratas (BURGESS, 2003, p. 187).

Sobre a narrativa em forma de cartas, Eagleton (2005) afirma que:

Writing and reading are always at some level illicit intercourse, since there can always be a fatal slip between intention and interpretation, production and reception. Letters are what lay the private, unprotected self open to the manipulations of a hostile world. Which is to say, by and large, the private domain of women to the public realm of men (EAGLETON, 2005, p.55)<sup>2</sup>.

Contudo, essa divergência entre a teoria moral de Richardson e os seus escritos se deve graças ao fator comercial. Se o que estava na moda era a bondade humana, ideais esses advindos de Rousseau, Richardson seguiu a tendência e, conseqüentemente garantiu o maior número possível de leitores.

Conforme Vasconcelos, *Pamela* “iria mudar os rumos da ficção inglesa (2002, p.71)” e a obra

[...] nasceu de um acaso. Instando a escrever um manual de cartas, dessas que se trocam entre familiares e amigos, o tipógrafo, com um olho nas questões de estilo e outro nas possibilidades didáticas da empreitada, fez melhor que a encomenda. Imaginou situações corriqueiras e cotidianas que, envolvendo casos de consciência, exigiam dos missivistas uma tomada de posição diante dos dilemas morais e de conduta. Assim, numa das cartas, uma jovem criada consulta o pai, solicitando ajuda e conselhos sobre como repelir os repetidos ataques à sua “virtude” [...] Richardson atinou com o potencial dramático da situação, deixou o manual de cartas de lado e, desenvolvendo esse conflito básico, escreveu o romance que trouxe uma enorme contribuição para que a ficção não só conquistasse leitores e vencesse resistências de seus críticos mais renitentes mas, sobretudo, atingisse um novo patamar de realização formal. Ao ponto de vista em primeira pessoa, o da jovem Pamela, determinado pela escolha da narrativa epistolar (VASCONCELOS, 2002, p. 71).

Com esse tom confessional, Pamela conquista os leitores de seu tempo. A noção que esses três primeiros romancistas empregavam em seus romances era algo muito próximo da realidade. Nome e sobrenome dos personagens, linhagem familiar, a revelação do mais íntimo sentimento, dentre outras características de uma falsa realidade que o romance proporcionava. Para tanto, Watt elucida que,

---

<sup>2</sup> Escrita e leitura estão sempre em algum nível de intercurso ilícito, uma vez que sempre pode haver um deslize fatal entre intenção e interpretação, produção e recepção. As cartas é o que coloca o privado, auto desprotegido aberto às manipulações de um mundo hostil. O que quer dizer, de modo geral, o domínio privado das mulheres à esfera pública dos homens.

[...] tem-se dito comumente que os romances de Richardson correspondiam às tendências sentimentais da época. No século XVIII “sentimentalismo” designava a crença na bondade inata do homem – um credo cujo corolário na literatura era a convicção de que mostrar essa bondade empenhada em atos filantrópicos ou envolvida com lágrimas generosas constituía em propósito. louvável. Sem dúvida há na obra de Richardson características “sentimentais”, nesse sentido e na acepção usual, mas o termo não se aplica bem a sua posição pessoal nem à qualidade literária típica de seus romances. [...] a teoria moral de Richardson opunha-se ao culto do amor e às explosões emocionais, enquanto na prática, como romancista, ele apresentou uma gama de sentimentos muito mais extensa que a dos sentimentalistas. O que caracteriza seus romances não é o tipo ou a quantidade de emoção, e sim a autenticidade da apresentação: muitos escritores da época falaram de “lágrimas compassivas”; Richardson foi além e falou de “límpidas fugitivas”, mas as fez jorrarem como nunca se havia feito (WATT, 2010, p. 184).

Em 1744, Richardson completou a primeira redação de seu segundo romance, *Clarissa*, mas passou três anos revisando-o. A história se desenrola a partir de centenas de cartas enviadas e recebidas durante nove meses. A troca de cartas se dá principalmente entre Clarissa e Anna Howe, e Lovelace e seu companheiro libertino, John Belford. O estilo de Richardson, que tem como característica descrever com exatidão o momento das ações, dá a noção, para o leitor, de tudo que está acontecendo com as personagens principais, o que favorece um bem desenvolvido senso de perspectiva, posto que o leitor não conheça somente os eventos, mas também as opiniões e leituras de todas as outras personagens.

Diferentemente de Pamela, que é uma moça pertencente às camadas sociais mais baixas, Clarissa faz parte de uma família conceituada e rica. Essa mudança de enfoque social permitiu que se explorasse uma gama de novas possibilidades. Entretanto, cabe ressaltar que a ideia basilar de levar para os leitores uma obra recheada de ensinamentos morais continuou muito presente.

Em seu terceiro romance, *A história de Sir Charles Grandison* (1754), Richardson atendeu a pedidos de leitores de criar um herói que fosse um homem bom, uma contrapartida do herói errante *Tom Jones*, de Fielding.

Diferente de Richardson, filho de um marceneiro, o escritor Henry Fielding foi um aristocrata que recebeu uma boa educação e exerceu não só a função de romancista, como também dramaturgo, jurídico e jornalista. É autor de *Joseph Andrews* (1742), *Jonathan Wild* (1743) e *Tom Jones* (1749). Sua obra é repleta de um humor corrosivo, sagaz e muitas vezes vulgar. Fielding queria aproximar seus escritos bem mais da realidade do que seus outros dois contemporâneos, Defoe e Richardson.

[...] como pretendia elaborar uma variante cômica da epopeia, Fielding se viu impedido de imitar pelo menos dois de seus componentes: personagens e sentimentos; figuras heroicas e pensamentos sublimes evidentemente não tinham lugar em *Joseph Andrews* ou *Tom Jones*. Entretanto, podia adaptar a seu propósito alguns aspectos da trama épica e usar o estilo da epopeia numa forma burlesca. Mesmo no tocante à trama, é verdade, as diferenças tendiam a ser mais pronunciadas que as semelhanças: as personagens cômicas dificilmente poderiam realizar atos heroicos, e, enquanto os enredos épicos se baseavam na História ou na lenda, Fielding precisou inventar suas tramas. O máximo que podia fazer, portanto, era conservar algumas características gerais da trama épica e alterar o conteúdo. O melhor exemplo disso é provavelmente *Tom Jones*, cuja ação tem caráter épico pelo menos no sentido de que apresenta um amplo panorama de toda sociedade, ao contrário do quadro detalhado de um restrito grupo social que encontramos em Richardson (WATT, 2010, p. 268).

Burgess (2005) traz a informação de que Fielding, assim como Richardson, tornou-se romancista por acaso. Ao escrever uma paródia de Pamela acabou percebendo que o seu Joseph Andrews era um personagem autônomo, digno de uma produção própria e não somente um mero texto satírico.

Com Fielding, sentimo-nos inclinados a usar o termo *picaresco* (do espanhol “picaro”, significando “tratante”), um termo originalmente aplicado apenas a romances nos quais o personagem principal é um malandro (como o popular *Gil Blas* de Le Sage, publicado entre 1715 e 1735). É um termo que se aplica à descrição de todos os romances nos quais a maior parte da ação se passa na estrada, durante uma jornada, e nos quais aparecem personagens excêntricos e ligados à vida-baixa. *Dom Quixote* é, em certos aspectos, picaresco; também o é *Os bons companheiros* de Priestley. *Jonathan Wild* de Fielding é de fato picaresco, com seu herói jactancioso e cheio de vícios que exalta a “grandeza” de cada um de seus atos de vilania (seus modelos de comparação são, cinicamente, fornecidos pelas assim chamadas ações virtuosas dos grandes homens) até que ele encontra seu fim na forca ou na “árvore da glória”. *Tom Jones* é a obra-prima de Fielding (BURGESS, 2003, p. 188).

Talvez, o destaque recebido por Fielding deva-se à sua escolha lexical e também ao tratamento de temas considerados tabus, como é o caso, e também de acordo com Watt (2010), das fritações excessivas em *Tom Jones*. Outro fator importante e decisivo na vida de Fielding foi o seu nascimento em uma família aristocrata. Embora seu pai decretasse falência e vivesse com ajuda de amigos, Fielding conhecia as mais diversas camadas da sociedade inglesa, logo, poderia dizer que era um aristocrata que escrevia tanto para a classe média, como para a alta camada.

O terceiro e último romancista do século XVIII, e que é objeto de estudo neste trabalho, é Daniel Defoe. De acordo com Viegas (2011) e Silva (2005), Defoe era um protestante radical, postura essa que lhe privava de frequentar universidades, mas, mesmo

assim, teve uma boa educação, dessa forma, assim como a sua classe, ele era também emergente. Defoe, além de romancista, era um jornalista voltado para a política. Após escrever panfletos satíricos sobre políticos da época, acaba por passar uma temporada em *Newgate*.

Silva (2005) ainda salienta que Defoe foi mercador, economista, espião e que

[...] desenvolveu uma singular capacidade de escrever as profundas transformações pelas quais a Inglaterra de seu tempo estava passando. Ele usou essa habilidade para criar detalhadas descrições dos acontecimentos da época em seus mais de quinhentos livros, panfletos e jornais nos quais ele abordava temas variados como política, crime, religião, geografia, casamento e sobrenatural (SILVA, 2005, p.176).

O fator que impulsionou a carreira de Defoe no campo das letras foi o fato de ter viajado muito durante sua juventude. Cabe ressaltar que sua carreira enquanto romancista aconteceu muito próximo de sua velhice. Acredita-se que por conta de suas viagens colecionou histórias a ponto de poder recontá-las, sobretudo em *Robinson Crusoe*. Por ser tão versátil e ágil com as palavras, foi despertado em Defoe um sentimento crítico, de não conformidade com a situação que a Inglaterra estava passando, sobretudo questões religiosas.

De acordo com Viegas (2011), Defoe também se preocupava com a condição feminina de sua época, “ele sempre buscou não só retratar, mas também analisar a sociedade de sua época” (VIEGAS, 2011, p.39). A pesquisadora ainda atenta para algo muito peculiar nas narrativas de Defoe. Afirma que, em sua experimentação romanesca, geralmente há duas vozes que contam a história: uma mais velha e experiente e a outra mais nova, que irá experimentar as sensações advindas pelo destino. Ambas dialogam na narrativa, muitas vezes sendo a mesma voz, porém separadas pelo tempo.

Defoe consegue colocar, num mesmo parágrafo, uma voz jovem que cria justificativas para seus atos reprováveis e uma voz madura que entende a voz jovem, porém pelo distanciamento temporal é capaz de criticar tal comportamento e pensamento. Uma perfeita mistura de distanciamento e identificação (VIEGAS, 2005, p. 89).

Essa experimentação feita por Defoe soa muito familiar a que Bakhtin aponta como polifonia. O mais curioso é que, somente dois séculos mais tarde alguém se preocupará em desenvolver uma teoria sobre isso, portanto, mais um ponto corroborativo com a ideia de Viegas, principalmente ao defender que Defoe era um homem à frente de seu tempo.

Seu primeiro panfleto político conhecido foi publicado em 1688, e seu poema satírico *The True-Born Englishman* apareceu em 1701. Voltou-se para a ficção relativamente tarde na vida e, em 1719, publicou sua grande obra, *Robinson Crusoe*. Seguiram-se *Moll Flanders* e *A Journal of the Plague Year*, em 1722; e seu último romance, *Roxana*, em 1724.

A estética romanesca desenvolvida e experimentada por Defoe é muito parecida com a utilizada pelos dois outros grandes romancistas do período, no caso Richardson e Fielding. É o caso do nome da personagem, o herói ou heroína geralmente não está isolado como muitos críticos propõem, pois é a figuração de uma classe, ou um grupo isolado de certa comunidade. A relação entre Clarissa, Pâmela e Moll Flanders se dá pelas suas angústias em tom confessional, muitas vezes narrando episódios pedagógicos aos seus leitores. Embora a crítica moralista apontasse que o romance deturpava a boa moral e conduta do ser humano, esta mesma crítica não conseguiu perceber as recomendações moralizantes com que a maioria das personagens apontava aos seus leitores, sobretudo nos prefácios, os quais muitas vezes cediam voz ao narrador para que este se eximisse de toda culpa, como no prefácio de *Moll Flanders*.

All possible care, however, has been taken to give no lewd ideas, no immodest turns in the new dressing up of this story; no, not to the worst parts of her expressions. To this purpose some of the vicious part of her life, which could not be modestly told, is quite left out, and several other parts are very much shortened. What is left 'tis hoped will not offend the chastest reader or the modest hearer; and as the best use is made even of the worst story, the moral 'tis hoped will keep the reader serious, even where the story might incline him to be otherwise. To give the history of a wicked life repented of, necessarily requires that the wicked part should be make as wicked as the real history of it will bear, to illustrate and give a beauty to the penitent part, which is certainly the best and brightest, if related with equal spirit and life (DEFOE, 1994, p. 2)<sup>3</sup>.

Ao que tudo indica, não foi somente Defoe quem utilizou essa técnica. Richardson também fazia constante uso, como ocorre no prefácio de *Clarissa*. Após o narrador descrever o modo pelo qual será narrada a história, nota-se que há uma preocupação em nortear e preparar o leitor. Ao final do prefácio, encontra-se a seguinte afirmação:

---

<sup>3</sup> Todos os cuidados possíveis, no entanto, foram tomados ao remeter a alguma ideia obscena, indecente para não se transformar no novo curso desta história; Para este efeito, alguns dos atos viciosos de sua vida, o que não poderia ser modestamente dito, é completamente deixado de fora, e várias outras partes foram muito encurtadas. O que se espera é não ofender o leitor casto ou o ouvinte modesto; e como o melhor uso é ainda dos piores da história, com as imoralidades, espera-se que o leitor continue sério, mesmo que a história pode inclinar-lhe para ser de outra forma. Para contar a história de uma vida perversa que se arrependeu, necessariamente exige que a parte dos ímpios deva se tornar tão mau quanto a história real do que vai suportar, para ilustrar e dar uma beleza à parte penitente, que é, certamente, o melhor e mais brilhante, se relacionado com igual espírito e vida (DEFOE, 1994, p. 2).

Whatever is thought material of these shall be taken notice of by way of Postscript, at the conclusion of the History; for this work being addressed to the public as a history of life and manners, those parts of it which are proposed to carry with them the force of an example, ought to be as unobjectionable as is consistent with the design of the whole, and with human nature (RICHARDSON, 1868 p. 6-7)<sup>4</sup>.

O narrador do prefácio de *Clarissa* também assume o papel de um narrador regulador que, neste caso, não se exime da culpa, mas prepara o leitor de sua época para possíveis indecências que ocorrerão no decorrer da história. Tratava-se, possivelmente, de um recurso utilizado para exemplificar e fornecer ao leitor a experiência adquirida pelas personagens, como se dessa forma a obra de arte imitasse a vida ou vice-versa. Algo que o autor pretendia trabalhar ao compor um romance epistolar. De acordo com Eagleton,

Whenever a new literary form appears on the scene, there are two main ways in which it can try to legitimate itself. Either it can point to its very newness as the source of its value, or it can appeal to tradition. It can claim excitedly that the world has not seen the likes of it before; or it can define what it is doing as a variation on already well-established procedures, thus hijacking some of the authority of the past for its own purposes. In the case of the novel, the very name of the genre suggests that it is its newness which is its most striking feature. Samuel Richardson is proudly conscious that he has invented a new species of writing – one which, as he remarks in his preface to *Clarissa*, is ‘to the moment’, recording experience as it actually happens like a news photographer’s camera (EAGLETON, 2005, p. 53)<sup>5</sup>.

Enquanto Fielding tentou aproximar o seu *Tom Jones* de um pícaro *a la* Cervantes, buscando dessa forma aproximar o romance de uma tradição, em contrapartida, encontra-se Defoe e Richardson inovando suas técnicas narrativas. Um cria o narrador bifurcado no qual duas vozes se entrelaçam à construção da narrativa, a voz da juventude e a mesma voz envelhecida; o outro inova pela construção da narrativa por meio de cartas, concedendo desta forma um tom verossímil ao enredo da obra.

---

<sup>4</sup> Tudo o que é pensado deste material será tomado conhecimento por meio de um post-scriptum, na conclusão da história; para este trabalho, que foi dirigido ao público como uma história de vida e costumes, as partes dele que são propostas para levar com eles a força de um exemplo, devem ser tão irrepreensíveis quanto são consistentes com o projeto do todo, e com natureza humana.

<sup>5</sup> Sempre que uma nova forma literária aparece em cena, há duas principais maneiras pelas quais ela pode tentar se legitimar. Ou ela pode apontar para sua própria novidade como a fonte do seu valor, ou pode apelar à tradição. Ela pode reclamar animadamente que o mundo não tem visto os gostos de antes; ou pode definir o que está fazendo como uma variação sobre procedimentos já bem estabelecidos, assim, retira alguma autoridade do passado para os seus próprios propósitos. No caso do romance, o próprio nome do gênero sugere a sua novidade, o que é a sua característica mais marcante. Samuel Richardson é orgulhosamente consciente, pois inventou uma nova espécie de escrita - uma que, como ele observa em seu prefácio a *Clarissa*, é "o momento", a experiência de gravação como de fato acontece como de notícias na câmera de um fotógrafo (EAGLETON, 2005, p. 53).

## 1.2 A ASCENSÃO E POPULARIDADE DO ROMANCE NOS ESTADOS UNIDOS

Durante a transição dos séculos XVIII e XIX não existia ainda uma literatura consolidada e verdadeiramente estadunidense. O principal objetivo dos norte-americanos era o de conseguir a independência, conseqüentemente os textos desse período remetem a manuais sobre a boa conduta, pautado em princípios religiosos ou em princípios revolucionários. Cunliffe afirma que

[...] o nacionalismo americano era novo em folha e algo artificial e didático. Os temas poéticos, dramáticos e novelísticos faziam-se inevitavelmente eco do familiar discurso britânico em que haviam tomado forma [...] em resumo, o que significavam era que a independência cultural levaria mais tempo a realizar do que a independência política. E havia várias armas à escolha. A maturidade literária americana não podia ser propriamente “declarada”, ou “defendida”. Teria de ser ganha e concedida (CUNLIFFE, 1986, p.85).

No entanto, se a literatura, assim como outras artes, geralmente procura um referencial para imitar, a noção do arquétipo e do simulacro, nos primórdios da literatura estadunidense este arquétipo era o britânico. De acordo com VanSpanckeren (1994), enquanto a literatura norte-americana se consolidava, ela encontrou alguns percalços; os livros americanos recebiam duras críticas na Inglaterra, após a independência, os americanos buscavam incessantemente por uma literatura verdadeiramente nacional, no entanto, “As revoluções culturais, diferentemente das revoluções militares, não podem ser impostas, mas têm de brotar do solo da experiência compartilhada.” (VANSPANCKEREN, 1994, p. 17). Esta experiência compartilhada carecia no povo americano.

VanSpanckeren ainda aponta que muitos escritores haviam nascido ingleses, e isso se tornava mais um obstáculo, pois a ausência de raízes verdadeiramente americanas era imanente. Outro fator que deslocou muitas pessoas da literatura para a vida política foi a noção de rendimentos e subsistência. A vida política era muito mais rentável que a literária e isso também afastou nomes promissores. Somente aqueles que dispunham de dinheiro podiam pagar seus editores para ter um livro publicado. Soma-se a isso a ausência do público leitor. Estes queriam ler somente escritores conhecidos da antiga metrópole. VanSpanckeren também elucida que

Apenas o jornalismo oferecia remuneração financeira, mas o público de massa queria obras leves, ensaios curtos sobre temas atuais ou versos fáceis — nada de trabalhos longos ou experimentais. A ausência de legislação adequada sobre direitos autorais talvez tenha sido o principal motivo da estagnação literária. Os editores americanos que pirateavam obras de sucesso na Inglaterra naturalmente não estavam dispostos a pagar a um autor americano por material desconhecido. A cópia não autorizada de livros estrangeiros foi inicialmente encarada como um benefício para as colônias e uma fonte de lucro para tipógrafos como Franklin, que reimprimia grandes clássicos e obras europeias, no intuito de educar o público americano. Seu exemplo foi seguido por tipógrafos em toda a América. São notórios casos de pirataria. Matthew Carey, importante editor americano, contratou um agente em Londres — espécie de espião literário — para que lhe mandasse páginas ainda por encadernar, ou até mesmo provas gráficas, em navios velozes que pudessem chegar à América dentro de um mês. Já na América, os empregados de Carey saíam ao encontro desses navios no porto, e imprimiam rapidamente os livros pirateados, recorrendo a tipógrafos que dividiam o livro em seções e trabalhavam em turnos 24 horas por dia. Um livro inglês assim pirateado podia ganhar nova tiragem em um dia, e ser colocado à venda em livrarias americanas quase ao mesmo tempo que na Inglaterra (VANSPANCKEREN, 1994, p. 17).

Por exigirem uma leitura mais leve, os leitores norte-americanos tiveram como consequência o grande desenvolvimento da poesia em alguns lugares dos Estados Unidos. No entanto, durante o século XIX, as adversidades, como já relatadas, não foram empecilho para a expansão do romance. É neste cenário que figuram escritores como Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Harriet Becher Stowe, Mark Twain e Henry James.

Se no século XVIII a literatura norte-americana não floresceu devido às preocupações políticas, no século XIX ela serviu como veículo de denúncias, ao exemplo de Harriet Becher Stowe, com seu romance *Uncle Tom's Cabin or Life among the lowly*, publicado inicialmente em forma de folhetim pela revista *National Area*, tornando-se o livro mais popular do século XIX. De acordo com VanSpancKeren,

Stowe era uma representante perfeita dos velhos Puritanos da Nova Inglaterra. Seu pai, irmão e marido eram todos instruídos e conhecidos clérigos e reformadores protestantes. Stowe concebeu a ideia para o romance — numa visão de um velho escravo, todo esfarrapado, sendo açoitado — quando participava de um culto religioso. Mais tarde, disse que o romance foi inspirado e “escrito por Deus”. Sua motivação foi paixão religiosa de reformar a vida, tornando-a mais piedosa. [...]. O romance de Stowe atacava a escravidão precisamente por violar valores domésticos. Uncle Tom, escravo e personagem central, é um verdadeiro mártir cristão que se esforça por converter seu bondoso dono, St. Clare, e reza por sua alma quando este está morrendo e é morto ao defender mulheres escravas. A escravidão é retratada como maléfica, não por razões políticas ou filosóficas, mas sobretudo porque divide famílias, destrói o amor familiar e é inerentemente anticristã. As cenas mais comoventes mostram uma escrava angustiada, incapaz de ajudar seu filho que chora, e um pai vendido e separado de sua família. Esses eram crimes contra a santidade do amor doméstico (VANSPANCKEREN, 1994, p. 17).

No século XIX encontram-se ativistas lutando pela abolição da escravatura. Stowe estava envolvida nessa causa. Por outro lado, na cena norte-americana também figurou Herman Melville, oriundo de família nobre, mas que não pode seguir o caminho universitário graças à falência do pai. Aventurou-se no mar e, graças a essa experiência marítima, compôs *Moby-Dick*, sua obra prima, a qual consiste no

[...] relato épico do baleeiro Pequod e seu Capitão Ahab, um “semideus perverso”, cuja caça obsessiva à baleia branca Moby-Dick levou o navio e sua tripulação à destruição. A obra, romance realista de aventura, contém uma série de reflexões sobre a condição humana. A caça à baleia, em todo o livro, é a grande metáfora para a busca do conhecimento. Classificações e descrições realistas de baleias e da indústria baleeira povoam o livro, mas têm conotações simbólicas [...] Embora o romance de Melville seja filosófico, também é trágico. Apesar de seu heroísmo, Ahab é condenado e talvez amaldiçoado no final. A natureza, ainda que bela, permanece estranha e potencialmente fatal. Em *Moby-Dick*, Melville desafia a ideia otimista de Emerson de que os homens podem compreender a natureza. *Moby-Dick*, a grande baleia branca, é um ser cósmico, inescrutável, que domina todo o romance à medida que obceca Ahab. Fatos sobre baleias e sobre a caça às baleias não podem explicar *Moby-Dick*; ao contrário, os próprios fatos tendem a se tornar símbolos e todo fato está obscuramente relacionado a todos os demais, numa rede cósmica. Essa ideia de correspondência (como Melville a denomina no capítulo *Sphinx*) não significa, porém, que os seres humanos possam ‘ler’ a verdade na natureza, como se imagina em Emerson. Por trás do acúmulo de fatos de Melville, há uma visão mística — mas não fica claro se essa visão é má ou boa, humana ou desumana (VANSPANCKEREN, 1994, p. 41).

No entanto, embora seja a sua obra mais expressiva, *Moby-Dick* foi um fiasco em vendas e também em crítica literária, só depois de muito tempo alcançou o prestígio que a sociedade contemporânea realmente considera. De acordo com Spiller (1967), em seus escritos Melville utiliza-se de um brado de heroísmo e tragicidade. *Moby-Dick* é o verdadeiro retrato da epopeia trágica, porque Ahab, o herói trágico é obcecado pela vingança e “sua obsessão arrasta toda a tripulação de seu navio para a órbita de sua paixão, alguns de espontânea vontade, outros passivamente, outros com relutância e assim a viagem é levada a cabo, concluindo-se com uma vitória que é também a destruição final” (SPILLER, 1967, p. 90).

Outro autor que deita sua pena para escrever retratos muito próximos da realidade é Mark Twain. Seu estilo “era baseado na fala americana vigorosa, realista e coloquial, deu aos autores americanos novo apreço por sua voz nacional. Twain foi o primeiro grande autor do interior do país e captou sua iconoclastia e gíria jocosa e peculiar” (VANSPANCKEREN,

1994, p. 50). Enquanto muitos escritores estavam preocupados com o vocabulário e o modo de escrever britânico, Twain usa o vocabulário mais próximo de sua contemporaneidade e explora temas ligados ao seu cotidiano.

Mark Twain foi o artista do povo, o contador de histórias que formam uma população. Inconsciente do significado mais profundo de seus melhores trabalhos, deu a outros a perspectiva que nunca pôde definir perfeitamente para si próprio. Sua arte era natural, orgânica, integralmente válida. Foi sempre a voz de um povo, que assumia acentos épicos em seus momentos supremos (SPILLER, 1967, p. 132).

Os temas explorados por Twain eram também a relação de sua sociedade com o progresso advindo da eletricidade, como é o caso do barco a vapor. VanSpanckeren (1994) defende que Twain usa um senso de humor bastante grande e que isso é perceptível na relação instável entre o real e o imaginário.

O rio, magnífico mas enganoso, sempre em mutação, é também o principal elemento de sua criativa paisagem. Em *Life on the Mississippi* [Vida no Mississippi], Twain relembra seu treinamento como jovem piloto de barco a vapor e diz: “Passei a trabalhar agora em conhecer a forma do rio; de todas as coisas evasivas e inalcançáveis que um dia tentei compreender ou agarrar, essa foi a mais difícil.” O senso moral de Twain, como escritor, ecoa sua responsabilidade, como piloto, de conduzir o barco para a segurança. O pseudônimo de Samuel Clemens, “Mark Twain”, é a expressão que os barqueiros do Mississippi usavam para indicar 2 braças (3,6 metros) de água, o nível mínimo exigido para a passagem segura de um barco. O propósito sério de Twain, aliado a um raro gênio para o humor e estilo, mantém seu texto atraente e sempre atual (VANSPANCKEREN, 1994, p. 51).

A experimentação romanesca em Twain, ainda de acordo com VanSpanckeren (1994), dá-se graças ao humor que era advindo de seu lugar de origem (Missouri) e também coleta de histórias orais. Pelo fato de ouvir atentamente as histórias de cada região por onde passava, ele as retratava minuciosamente em seus romances.

Henry James é outro romancista que merece destaque, o qual é definido por VanSpanckeren (1994) como um escritor cosmopolita e “é conhecido por seu ‘tema internacional’, ou seja, as complexas relações entre americanos ingênuos e europeus cosmopolitas” (p. 53). A estudiosa ainda corrobora a ideia de que a obra de James pode ser dividida em duas fases: uma chamada “Impressões Transatlânticas” e a outra mais experimental, utilizando-se de temas feministas e que propunham reforma social. Para Spiller (1967, p. 150), “Henry James, como norte-americano, procurou solucionar o enigma do temperamento norte-americano e, como artista, tentou conciliar a vida artística com as realidades do amor e da vida”.

Por último, o autor que merece atenção é Hawthorne. Ressalta-se que, nesta recapitulação dos autores norte-americanos do século XIX, não foi seguida uma linha cronológica. Assim, Hawthorne foi deixado por último uma vez que faz parte do escopo desta pesquisa.

De acordo com VanSpanckeren (1994), Hawthorne acreditava que o romance deveria ser “obra dotada” de seriedade e que trabalhasse com temas complexos.

Em vez de definir cuidadosamente e em detalhe personagens realistas, como fazia a maioria dos romancistas ingleses ou continentais, Hawthorne, Melville e Poe moldaram figuras heróicas grandiosas, impregnadas de significado mítico. Os protagonistas típicos do “Romance” Americano eram atormentados e alienados[...]Os romances americanos muitas vezes revelam revolucionária falta de tradição. Muitos romances ingleses mostram um protagonista pobre ascendendo econômica e socialmente devido a um bom casamento ou descoberta de um passado aristocrático escondido. Mas essa trama oculta não desafia a estrutura social aristocrática da Inglaterra. Ao contrário, vem confirmá-la. A ascensão da personagem satisfaz o desejo dos leitores, em sua maioria, de classe média (VANSPANCKEREN, 1994, p.38).

Um dos motivos que levou Hawthorne a escrever sobre temas religiosos foi o fato de sua família estar ligada à política. Um dos antepassados de Nathaniel era juiz em Salem e participou do famoso julgamento às bruxas. Talvez, por ouvir registros de sua família, o autor tenha escolhido como cenário a Nova Inglaterra Puritana. Com relação ao romance *The Scarlet Letter*,

[...] era um livro audacioso e até subversivo. O estilo suave de Hawthorne, o contexto histórico remoto e a ambiguidade amenizaram seus temas sombrios e satisfizeram o público, mas escritores sofisticados como Ralph Waldo Emerson e Herman Melville reconheceram o poder ‘infernado’ do livro. Abordava questões geralmente reprimidas na América do século 19 como, por exemplo, o impacto da nova experiência democrática e libertadora no comportamento individual, particularmente na liberdade sexual e religiosa (VANSPANCKEREN, 1994, p. 51).

O trabalho literário de Hawthorne não se resume apenas em *The Scarlet Letter*, embora o romance tenha ficado conhecido pela sua adaptação para o cinema, também foi autor de contos, ensaios e, sobretudo, outros romances. Enquanto ele compunha obras literárias ligadas à questão histórica, obteve muito sucesso, no entanto, ao publicar *The Blithedale Romance (1852)* e *The Marble Faun (1860)*, ambos com cenário contemporâneo, não obteve sucesso, talvez porque o público leitor estaria mais acostumado com um Hawthorne escritor de romances históricos.

## 2 MOLL FLANDERS E HESTER PRYNNE: ENTRE O PECADO E A VIRTUDE

*Porque o salário do pecado é a morte, mas o dom gratuito de Deus é a vida eterna, por Cristo Jesus nosso Senhor.*

*Romanos 6:23*

Desde o Antigo Testamento a palavra “pecado” incorporou diversos significados. Em linhas gerais, o pecado nada mais é do que a quebra de um código moral pré-estabelecido. O homem na sociedade ocidental é um ser desvalorizado, que comete falhas e essa imperfeição é característica relevante. Ao tomar esse tema dentro do conceito ocidental, Delumeau afirma que

[...] o desprezo do mundo e a desvalorização do homem – um carregando o outro – propostos pelos ascetas cristãos, fíncam suas raízes certamente na Bíblia (Livro de Jó, Eclesiastes), mas também na civilização greco-romana. Esse tema é desenvolvido notadamente por Plutarco, que remete ele próprio à *Ilíada* onde se lê: “Nada é mais miserável do que o homem entre tudo o que respira e se move” (DELUMEAU, 2003, p.19).

O autor ainda afirma que, de acordo com o apóstolo Paulo, assim como a morte o pecado entrou nesse mundo e ambos estão a serviço do mal. No entanto, a corrente estoica colaborou para que os cristãos pensassem o sentido da ética perante o pecado.

Os termos gregos para designar o pecado (ἁμαρτία et ἁμαρτημα), correspondentes ao latim *peccatio* e *peccatum*, passaram para o uso geral. Para os estóicos, todavia, Deus, a alma do mundo, não é um ser pessoal e, por outro lado, não existem graus na virtude e no vício: todos os pecados são iguais. Mais próximas do Cristianismo eram as religiões com mistérios, florescentes no mundo greco-romano no próprio momento em que difundia a mensagem evangélica. Como esta última, elas insistiam sobre o pecado, mancha da alma e obstáculo à salvação, mas dando ênfase à purificação ritual do que ao sentido moral dos atos humanos. Inversamente, o Cristianismo, seguindo a esteira do judaísmo, fez do pecado uma oposição da vontade do homem à vontade de um Deus pessoal – oposição que não se manifesta apenas por atos exteriores, mas também por pensamentos e sentimentos. Ele criou os termos *peccator* e *peccatrix* que não existiam no latim clássico e que assumiram progressivamente uma importância extraordinária na nova civilização (DELUMEAU, 2003, p.358).

Aristóteles adota o conceito de pecado empregando-o como vício, prática que é incorporada ao homem vil, ao passo que a virtude é desenvolvida pelo homem bom. O filósofo ainda argumenta que,

[...] como existem três objetos de escolha e três de rejeição — o nobre, o vantajoso, o agradável e seus contrários, o vil, o prejudicial e o doloroso —, a respeito de todos eles o homem bom tende a agir certo e o homem mau a agir errado, e especialmente no que toca ao prazer. Com efeito, além de ser comum aos animais, este também acompanha todos os objetos de escolha, pois até o nobre e o vantajoso se apresentam como agradáveis (ARISTÓTELES, 1991, p. 33).

As primeiras ideias sobre o pecado, como expõe Aristóteles, estava mais ligada à ética do que a própria noção da culpa. Josef Pieper (1998) esclarece que, durante o auge da Roma Antiga, o conceito de pecado estava ligado a um sentido irônico, o qual designava impotência sexual. A noção de pecado, cuja sociedade contemporânea concebe é um conceito moderno. As influências que a religião estabelece por meio do pecado é a de aumentar o senso de culpa perante a quebra de um contrato ou código moral pré-estabelecido.

A noção do pecado dentro do cristianismo começa a ser difundida com Santo Agostinho, o qual explica que nenhum ser humano está livre de pecado, uma vez que Adão e Eva deixaram essa herança aos seus descendentes. Na opinião de Le Goff e Ruong (2003), é no pecado original que a desgraça humana é originada e,

[...] o corpo é o grande perdedor do pecado de Adão e Eva assim revisitado. O primeiro homem e a primeira mulher são condenados ao trabalho e à dor – trabalho manual ou trabalho de parto acompanhados de sofrimentos físicos – e devem ocultar a nudez de seus corpos. Dessas conseqüências corporais do pecado original a Idade Média tirou conclusões extremas (LE GOFF e RUONG, 2003, p. 11).

As conclusões extremas que Le Goff e Ruong ressaltam é a questão sexual do corpo. Os primeiros pensadores medievais queriam conter a luxúria herdada do Império Romano. Mas é com São Tomás de Aquino que o conceito sobre o pecado se estabelece. Pieper (1998) afirma que a palavra “pecado” (*peccatum*) tinha uma vasta carga semântica e atuava no campo das artes e da ética, mas que estava associada a algum tipo de defeito.

Y a partir de este campo amplio del *pecado*, es decir, de la acción defectuosa, o sea, del mal causado por la producción y acción, se circunscribe la parcela semántica más pequeña de lo que ha de designarse como “pecado” en sentido estricto. Tomás de Aquino, en tanto, opera con estos conceptos, usa para ello la palabra *culpa*. “Estas tres cosas – *malum*, *peccatum*, *culpa* – en cada caso se comportan entre sí como lo más universal con lo menos general”. Tomás sabe muy bien [...] que de hecho en su propio tiempo “en la forma de hablar de los teólogos *peccatum* y *culpa* se entienden como equivalentes en su significación”. Pero, sin duda, de tal retorno a un uso de la palabra un tanto caído en olvido, se prometía un esclarecimiento más profundo del concepto de pecado, lo cual constituía su interés primordial (PIEPER, 1998, p. 25-26)<sup>6</sup>.

Minois (2002) afirma que, depois de Santo Agostinho, o homem se sentiu mais culpado porque todos os problemas do homem são oriundos de Adão. Isso porque em 418, Agostinho de Hipona emprega a expressão “pecado original”, a qual remete à doutrina da graça: “Porque pela graça sois salvos, por meio da fé; e isto não vem de vós, é dom de Deus”. Efésios 2:8. Minois (2002) defende a ideia de que como Agostinho passou por diversas religiões, tensões políticas, psicológicas, dentre outras, o filósofo de Hipona usa sua história conturbada como reflexo não só de seu pensamento, mas como também influenciou o da Igreja.

Com relação ao pecado, o pensamento de Agostinho foi ampliado e durante a alta Idade Média o papa Celestino I adverte que após o pecado de Adão, os homens perderam a chance de ganhar seus méritos por causa do livre-arbítrio justificando o batismo dos recém-nascidos (Minois, 2002).

Paralelamente a esse pensamento, tempos mais tarde surge Tomás de Aquino que defende a ideia do homem pecador. Esse fato desordenou a bondade divina e o homem carrega essa herança deixada por Adão, pois o primeiro pecador corrompeu a essência natural do homem.

Conforme o tempo foi passando, a noção da transgressão ética e moral (o pecado) foi tomando cargas semânticas distintas. No entanto, desde as primeiras sociedades existe a preocupação moral frente à ordem; com a ascensão da Igreja essa moral perante a ordem incorpora também a noção de culpa. A partir desse conceito, Pieper (1998) defende que o

---

<sup>6</sup> E a partir desse amplo conceito de *pecado*, quer dizer, da ação defeituosa, ou seja, do mal causado pela produção e ação, circunscribe-se a parcela semântica menos do que há para designar-se como “pecado” em sentido estrito. Tomás de Aquino, no entanto, opera com estes conceitos, ele usa a palavra *culpa*. “Estas três coisas - *malum*, *peccatum*, *culpa* – em cada caso se comportam entre si como o mais universal com o menos geral”. Tomás sabe muito bem [...] que fato em seu próprio tempo “na forma de falar dos teólogos *peccatum* e *culpa* entendem-se como equivalentes em sua significação”. Mas, sem dúvida, de tal retorno a um uso da palavra um que caiu no esquecimento, prometia-se um esclarecimento mais profundo do conceito de pecado, o qual constituía seu interesse primordial (PIEPER, 1998, p. 25-26).

pecado não foi pensado de forma maligna por um Deus vingativo, mas por uma instituição moral.

Com a Reforma Protestante, Minois (2002) afirma que Lutero concordava que a natureza humana estava corrompida e o pecado era algo inato ao ser humano, mas não havia a necessidade de confissão dos pecados aos padres, uma vez que o perdão é pessoal e a confissão partiria do eu para Deus. Esse tom intimista, o homem sozinho no mundo, vai ao encontro dos ideais renascentistas; prova disso é a gama de literatura produzida durante esse período, a transmutação das novelas de cavalaria (a coletividade), para a redução simples do eu, como por exemplo, em *Orlando innamorato* (1495); *Orlando furioso* (1516); *A divina comédia* (1555), dentre outros.

Segundo Delumeau (2003), Lutero busca combater os ideais renascentistas com a Reforma Protestante, tecendo muitas críticas àqueles que duvidavam da ética divina divulgada pelos homens. O autor ainda afirma que Lutero, em seus sermões, advertia seus seguidores para não seguir a voz humana guiada pela razão, pois é esse princípio racionalizado que prostitui os homens e os afastam de Deus. Delumeau ressalta que Calvino foi um pouco mais ponderado ao defender que ao homem é dado o livre-arbítrio e, graças a isso, os seres humanos têm o discernimento entre o bem e o mal, mas a razão foi corrompida pelo pecado original.

Em suma, um dos princípios do pecado original é que o homem, ao desobedecer a Deus e comer do fruto da árvore do conhecimento, adquiriu também o pleno saber. Logo, a razão se tornou inimiga da religião e, ao pensar em um mundo e ações concretos, o homem se afasta de Deus e cai na ignorância e miséria do eu.

Com relação ao prazer sexual, até o século XVII houve preocupações por parte dos religiosos no que diz respeito a esse assunto. O corpo nu era sinônimo de vergonha e o prazer sexual ou o sexo por divertimento não era aceito pela religião. Com base nisso, Thomson (2010) afirma que o século XVIII é considerado o “século dos libertinos”.

A respeito dos libertinos, sobretudo em algumas formas de artes inglesas, Thomson (2010) afirma que Thomas Rowlandson (1756 – 1827) atingiu um sucesso escandaloso ao vender imagens pornográficas; os romances com temas como a prostituição também foram muito difundidos, como por exemplo, *Moll Flanders*.

O século XIX, segundo Thomson (2010), foi um tempo que “alternou entre a idealização romântica do super-homem arrogante e a maior sensibilidade à dor e ao sofrimento das massas, em níveis nunca antes verificados” (p. 274). Essa noção de refletir sobre o sofrimento humano se dá pelas atrocidades a que as pessoas foram expostas devido ao

ritmo de trabalho da Revolução Industrial. Dentro do contexto norte-americano, a reflexão sobre a exploração se deu a partir dos temas escravagistas, sobretudo em *The Uncle Tom's Cabin*, de Harriet Beecher Stowe. Também foi o tempo de temáticas religiosas, em que os autores buscavam retratar o cotidiano à luz das Sagradas Escrituras. O tema do sofrimento para se atingir o perdão eterno é o tema principal de Hawthorne, em *The Scarlet Letter*.

Ao comparar os romances *Moll Flanders* e *The Scarlet Letter*, nota-se a presença de duas éticas que, ao primeiro momento parecem diferentes, mas em ambos, seus autores trabalharam com o sofrimento humano em busca da redenção. Nos dois romances percebe-se que, além da história de duas personagens protagonistas submetidas a uma sociedade patriarcal e falocêntrica, ocorre a presença de uma temática muito difundida no contexto literário, a demonização da mulher. Desde a queda do homem no Éden, a mulher é vista como culpada e pecadora. Primeiro, por não ser criada diretamente por Deus, mas ser oriunda de uma parte do homem. Segundo, por induzir o homem ao pecado e, conseqüentemente, ambos serem expulsos do paraíso. Ao fomentar a ideia da demonização da mulher, existe uma lenda de que Eva foi a segunda esposa de Adão, porque a primeira, Lilith, não aceitou ser submissa ao seu marido e, por isso, foi convertida em demônio e,

[...] for 4,000 years Lilith has wandered the earth, figuring in the mythic imaginations of writers, artists and poets. Her dark origins lie in Babylonian demonology, where amulets and incantations were used to counter the sinister powers of this winged spirit who preyed on pregnant women and infants. Lilith next migrated to the world of the ancient Hittites, Egyptians, Israelites and Greeks. She makes a solitary appearance in the Bible, as a wilderness demon shunned by the prophet Isaiah. In the Middle Ages she reappears in Jewish sources as the dreadful first wife of Adam (GAINES, 2012, S/P)<sup>7</sup>.

Laraia (1997) concorda com tais considerações e chama atenção para dois fatos curiosos em Gênesis. O primeiro está em 1:27: “E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou”. E o segundo em 2:18: “E disse o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma ajudadora idônea para ele”. Ao que tudo indica na primeira passagem, Deus criou um casal à sua imagem e semelhança, no entanto existe uma lacuna entre o primeiro capítulo e o segundo. Seria Lilith essa primeira

---

<sup>7</sup> (...) por 4.000 anos Lilith vagou na terra, figurando nas imaginações míticas de escritores, artistas e poetas. Suas origens obscuras estão na demonologia babilônica, onde foram usados amuletos e encantamentos para combater os poderes sinistros deste espírito alado que caçava mulheres grávidas e crianças. Depois, Lilith migrou para o mundo dos antigos egípcios, israelitas e gregos. Ela faz uma aparição solitária na Bíblia, como um demônio do deserto e evitado pelo profeta Isaías. Na Idade Média, ela reaparece em fontes judaicas como a terrível primeira esposa de Adão (GAINES, 2012, S/P).

mulher? Alguns estudiosos acreditam que algumas páginas do Gênesis foram suprimidas e por isso há essa ideia de lacuna ou incoerência no texto bíblico. Porque no segundo capítulo, Deus novamente cria uma companheira a Adão, só que desta vez a partir da costela de sua criatura.

Graves e Patai (2005) e Laraia (1997) elucidam que a relação entre Adão e Lilith se baseava em conflitos, pois ambos eram oriundos do mesmo material, o pó, e por isso a mulher não aceitava ser controlada pelo marido. Insatisfeita, Lilith foge para uma região próxima ao Mar Vermelho. Adão reclama a Deus sobre o abandono de sua esposa, e este ordena que três anjos busquem a fugitiva. Ela se nega a voltar e é castigada, sendo transformada em demônio.

Com a criação de Eva, a vida no paraíso parecia calma e livre de vícios, até que a tentação transfigura-se em serpente e faz com que Adão coma do fruto proibido. Conseqüentemente, não só Adão, mas também seus descendentes são presenteados com a morte e a maldade. Entretanto,

Le texte de la Genèse n'en reste pas moins ambigu puisque, tout en accusant l'homme d'être l'amateur du mal, il sous-entend que celui-ci lui préexistait, ce qui ne fait que repousser le problème de son origine. C'est là l'opinion d'un philosophe. Le théologien se doit, lui, de laver Dieu de tout soupçon, tout en écartant l'hypothèse manichéenne et gnostique du mal comme puissance indépendante et rivale. Tâche difficile, admet Pierre Grelot, pour qui le récit biblique de la faute est certes un mythe, mais un mythe philosophique mûrement réfléchi avant d'être compilé (MINOIS, 2002, p. 37).<sup>8</sup>

A vida passa a ser finita e a raça humana a conviver com o sofrimento. Guerra, fome, miséria e toda sorte de catástrofes habitam na terra. Satã amplia seu campo de atuação. No livro de Jó, certa vez Deus lhe questiona, “De onde vens”, “de passear pela terra”, contesta o Diabo. A terra é a ampliação do paraíso profanado e “o mundo está no maligno” (I JOÃO 5:19).

Assim como relata Delumeau (2009), a mulher é um dos agentes de Satã, é um instrumento que o Diabo usa para tentar os homens, mas também é nela que reside a dubiedade, afinal é um ser que gera e traz a vida, mas também a morte. Seguindo a mesma lógica, é um ser que atrai, mas também afasta os homens. Durante muito tempo na história da humanidade ela esteve ligada a atos de bruxaria e satanismo. O temor causado por esse ser

---

<sup>8</sup> O texto de Gênesis, não permanece ambíguo, porque, enquanto acusa o homem de ser o amante do mal, implica em sua existência anterior, que só recua o problema de sua origem. Esta é a opinião de um filósofo. O teólogo se deve lavar da suspeita de Deus, enquanto rejeita o pressuposto maniqueísta e gnóstico do mal como um poder independente e rival. Difícil, admite Pierre Grelot, para quem o relato bíblico de que a culpa é de fato um mito, mas um mito pensamento filosófico maduramente refletido antes de ser compilado (MINOIS, 2002, p. 37).

ambíguo levou o apóstolo Paulo a dar-lhe apenas um lugar na sociedade, submissão perante o homem. O livro de I Timóteo recomenda que a mulher permaneça calada e aprenda com seus maridos.

Ao pensar em Moll Flanders, percebe-se que a personagem transita entre o pecado e o perdão. Nasce pura em uma sociedade ofídica, é constantemente tentada e ao cair, cede às armadilhas do Diabo. Em várias partes do romance é perceptível a presença de sua culpa e remorso, prova disso são seus lamentos após a concretização de seus pecados. Muitas vezes afirma que foi o próprio Demônio quem lhe usou, mas com o tempo o vício é internalizado, tornando-se parte de sua índole, algo tão incisivo que chega a ser impossível dissociar o pecado da pecadora. Assim como Maria Madalena, Moll, ao reconhecer sua vida luxuriosa, recebe o perdão e passa o resto de seus anos em bonança.

Com relação à Hester Prynne existe um paradoxo, pois é a partir de sua queda, de seu lapso pecaminoso que é revelada a virtude em prol do perdão. Após ser exposta, humilhada e difamada, emerge uma força sobrenatural, a qual faz com que ela siga seu caminho, limpe sua mácula por meio da caridade e assistências aos pobres. Dois extremos habitam o Éden saleniano, a necessidade das autoridades expurgarem os pecados por meio das execuções em praça pública ou desprezar os pecadores, condenando-os a residirem na obscuridade social e, ao mesmo tempo, seguirem os passos do reverendo fornicador que se fustiga como forma de esconder sua covardia. Existe o contrassenso, o pecado habita no virtuoso e a virtude aflora na vida lamacenta da pecadora.

## 2.1 MOLL FLANDERS: A VIRTUDE TARDIA FRENTE A UMA SOCIEDADE VICIOSA

Lukács (1999) chama o romance de *moderna epopeia*. O autor justifica o surgimento do novo gênero literário pela razão de

[...] os homens modernos, ao contrário dos homens do mundo antigo, separam-se com suas finalidades e relações “pessoais”, das finalidades da totalidade; aquilo que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz só para si e é por isso que ele responde apenas pelo seu próprio agir e não pelos atos da totalidade substancial à qual pertence (LUKÁCS, 1999, p. 90).

Enquanto na epopeia a temática eram basicamente os grandes feitos de um herói em prol de uma nação, no romance há uma redução somente ao indivíduo que, em geral, reflete uma parcela da sociedade. Neste caso, Moll Flanders é a representação da classe cortesã, aquela que faz das suas peripécias um modo singular de viver; não existem leis a serem

seguidas, ela é a senhora do seu próprio destino, frente a uma sociedade cega, acometida por vícios e guiada por uma constante busca de acúmulo de capital.

Durante muito tempo na história da literatura houve uma noção de que as grandes histórias deveriam ser narradas da seguinte forma: os bons eram recompensados, os maus deveriam ser punidos. Esses moldes foram difundidos nas epopeias clássicas, nas tragédias e romances gregos, nas narrativas renascentistas, dentre outros. Diferentemente, Defoe quebra esse paradigma. *Moll Flanders* narra a história da menina pobre que vende o seu corpo, cai na promiscuidade na incessante busca a ascender socialmente e, por fim, tem um final feliz.

Antecedendo a narrativa, Defoe apresenta um prefácio moralizante, conforme já citado no corpo deste trabalho. O narrador, em alguns pontos do prefácio, medeia a ação moralizadora da obra:

The world is so taken up of late with novels and romances, that it will be hard for a private history to be taken for genuine, where the names and other circumstances of the person are concealed, and on this account we must be content to leave the reader to pass his own opinion upon the ensuing sheet, and take it just as he pleases. The author is here supposed to be writing her own history, and in the very beginning of her account she gives the reasons why she thinks fit to conceal her true name, after which there is no occasion to say any more about that. It is true that the original of this story is put into new words, and the style of the famous lady we here speak of is a little altered; particularly she is made to tell her own tale in modester words that she told it at first, the copy which came first to hand having been written in language more like one still in Newgate than one grown penitent and humble, as she afterwards pretends to be (DEFOE, 1994, p. 1)<sup>9</sup>.

A meta de Defoe era construir um romance mais próximo da realidade, algo muito comum entre os romancistas que usavam essa técnica para conquistar o público leitor. Assim como o narrador adverte, ao longo do romance todas as situações que remetem ao sexo ou demais depravações da protagonista são narradas de forma muito sutil, cercadas de figuras de linguagem. Pode-se dizer que a intenção do autor era deixar o texto rebuscado em relação à história original e, conseqüentemente, não favorecer uma linguagem ofensiva. Como é o caso do exemplo abaixo:

---

<sup>9</sup> O mundo está tão ocupado ultimamente com novelas e romances, que será difícil para uma história particular ser tomada como genuína, onde os nomes e outras circunstâncias da pessoa são ocultados, e por esse motivo devemos nos contentar em deixar o leitor a passar a sua própria opinião sobre a folha que se seguiu, e levá-lo apenas ao que lhe agrada. O autor está aqui para escrever a própria história dela, e no início de seu relato, ela dá as razões pelas quais ela julga adequada para esconder seu verdadeiro nome, após isso, não há nenhuma ocasião de dizer mais nada sobre o assunto. É verdade que o original dessa história é colocado em palavras novas, e o estilo da famosa senhora que aqui falo é um pouco alterado; particularmente ele é feito para contar seu próprio conto em palavras modestas que ela disse em um primeiro momento, o exemplar que veio pela primeira vez às nossas mãos, foi escrito em linguagem semelhante aos crescidos em Newgate e não como arrependida, como ela mais tarde finge estar (DEFOE, 1994, p. 1).

All possible care, however, has been taken to give no lewd ideas, no immodest turns in the new dressing up of this story; no, not to the worst parts of her expressions. To this purpose some of the vicious part of her life, which could not be modestly told, is quite left out, and several other parts are very much shortened (DEFOE, 1994, p. 2)<sup>10</sup>.

Durante todo o prefácio, o narrador, ao mesmo tempo em que incita revelar os segredos mais ocultos da personagem, demonstra uma carga moral que lhe impede de publicar tais palavras. Talvez Defoe usou-se desse recurso para instigar seus leitores e, conseqüentemente vender mais exemplares, pois o que há de tão profano em um mundo marcado pelos vícios, rodas de jogatinas e promiscuidade que não pudesse ser revelado? Uma probabilidade, se os romances eram em sua maioria remetidos às senhoras da sociedade da classe média e aristocracia, talvez elas pudessem se corromper com o linguajar cotidiano das classes mais rebaixadas pelo início do sistema capitalista e que eram retratadas nas narrativas.

Ao mesmo tempo em que Defoe narra sobre as peripécias e artimanhas de Moll Flanders, ele está também fazendo uma denúncia ao sistema social inglês. Logo no primeiro capítulo, a narradora reclama da falta de assistencialismo em seu país e o compara com a França. Diz que se ela fosse tratada como lá, talvez sua vida não tomasse os rumos que tomou. Sua mãe foi condenada por roubar uma peça de tecido e não subiu ao cadafalso por estar grávida. Sua pena foi ser enviada aos Estados Unidos e Moll ficou na Inglaterra.

A infância de Moll é um tanto quanto obscura, ao que se sabe ela vagou com tribos ciganas até entrar em contato com os magistrados em Colchester. Ao contar sua história a eles e ter apenas três anos, decidem que ela ainda não estava em idade para trabalhar. Sendo assim, pagam uma senhora humilde para lhe ensinar a ler e a costurar, como essa senhora viveu na alta sociedade, Moll aprendeu os “bons costumes” e agora os repassa aos seus assistidos.

Muitos criminosos que pairavam pela Londres do século XVIII cometiam atos ilícitos porque não tinham oportunidades de ascensão social. Quem nascia pobre teria que viver eternamente na pobreza, não poderia ascender socialmente por não ter linhagem familiar. Além disso, eram tratados pelo Estado de forma desumana, ou colocados em prisões para depois serem executados ou enviados para o Novo Mundo. O afastamento e aniquilação dos maus elementos fazia com que o Estado deixasse de cumprir com as obrigações sociais, devendo assistir apenas aos mais abastados. O modelo prisional não consistia na reeducação do preso, mas no expurgo social. Ao mesmo tempo em que o leitor sente raiva de Moll

---

<sup>10</sup> Foram tomados todos os cuidados, para não dar ideias lascivas; não tornar esta história imodesta; não, não são as piores partes de suas expressões. Para esta finalidade alguma parte viciosa de sua vida, que não poderia ser dita é deixada de fora, e várias outras partes foram encurtadas (DEFOE, 1994, p. 1).

Flanders, ele se compadece de sua trajetória,

Defoe, portanto, não conseguiu localizar convincentemente seu comentário didático em nenhum momento particular da evolução moral da heroína; e isso pode constituir um exemplo de seu malogro generalizado na resolução dos problemas formais criados pelo propósito moralizante e pela natureza do relato autobiográfico. É sem dúvida esse malogro se deve, em parte, ao fato de que Defoe não deu a sua arte nem a sua consciência a atenção cuidadosa que seus objetivos morais demandavam; por outro lado, cabe lembrar que na verdade ele se defrontava com um problema novo na época e que desde então tem sido o problema central do romance: como criar uma estrutura moral coerente sem tirar da narrativa seu ar de autenticidade literal (WATT, 2010, p. 126).

A fórmula da narrativa que causa ora comoção, ora repulsa pelo leitor está no fato dela ser escrita nesse tom confessional. A narradora confessa seus pecados e ao mesmo tempo justifica-os perante as circunstâncias da vida. Tal recurso é definido por Watt como “realismo formal”, que

[...] é apenas um modo de apresentação e esteticamente neutro: todos os romances de Defoe são também esteticamente neutros porque fazem do realismo formal um fim e não um meio, subordinando qualquer significado ulterior à ilusão de que o texto expressa as lucubrações autênticas de uma pessoa histórica (WATT, 2010, p. 126).

Quando Moll completa oito anos, os magistrados entenderam que ela estava na idade de trabalhar, não havia mais necessidade de mantê-la. Agora poderia conseguir seu próprio sustento. No entanto, ela não queria se sujeitar a uma vida de criada, mas de dama; toda a sua instrução foi para que ela vivesse como tal. Não fora instruída para viver como uma moça pobre. Essa é a força motriz que impulsiona Moll a travar uma luta contra o seu destino.

A cuidadora de Moll, por pena, decide ficar com a menina e dá-lhe pequenos serviços de costura. Com o passar dos tempos, decide apresentá-la ao prefeito da cidade que, juntamente com sua esposa, resolvem levá-la para morar em sua casa. No entanto, Moll fica com a família apenas um ano, pois decide voltar à sua cuidadora, passando a viver da caridade de outras senhoras que levavam roupas para ela costurar. Todo o dinheiro que Moll ganhava era repassado a sua protetora. A protagonista, ao completar quatorze anos e três meses, sofre um golpe do destino, sua protetora morre e fica sem seus ganhos e um local para morar, pois é jogada na rua pela filha de sua protetora. É nesse momento que a protagonista torna-se empregada doméstica. Até aqui, percebe-se que, mesmo trabalhando, Moll não era dona de sua vida. Viviam de caridade para poder conseguir o seu sustento.

Por saber francês, ler, escrever, dançar, costurar e ser dotada de grande beleza, Moll se depara, agora, com a vaidade. Teve uma educação que não condizia com a sua classe social, agia e pensava como uma burguesa. Ao trabalhar como doméstica, desperta o interesse dos dois irmãos que residiam na mesma casa. O mais velho com galanteios e promessas de casamento, conseguiu tirar a virgindade de Moll. Paralelamente a esses encontros, o irmão mais novo também se apaixonou por Moll e lhe propôs um casamento de forma honrada. Nesta dualidade, amante de um e cortejada pelo outro, Moll passa a viver um conflito. Ao conversar com seu amante, ele a aconselha casar-se com o mais novo, deixando claro que seus interesses eram apenas sexuais. A protagonista segue o conselho de seu amante.

À medida que ascende à nova classe, a burguesia, as relações tomam formato de acordo com a ética burguesa, a troca por meio do dinheiro. Tudo poderia ser comprado, não há limites de consumo quando se tem dinheiro para trocar. Diante disso, Antunes afirma que:

A ambivalência do desenvolvimento capitalista é um fator que, segundo Lukács, determina a elaboração artística do herói romanesco, porque os romancistas, ao reconhecer o caráter progressista da civilização burguesa, nascida da desagregação do feudalismo como uma força libertadora (Rabelais, mas também Cervantes), inclinam-se para a criação de um herói em ascensão. Simultaneamente, porém, a consciência da degradação dos valores humanos que esta mesma civilização traz consigo pela mercantilização de todas as relações, dissolve, ou pelo menos afeta esta positividade (ANTUNES, 1998, p. 186).

O importante para Moll não era ser amada, e sim adquirir status social. A concretude do amor da protagonista pelo seu primeiro marido se dá após o casamento, fato este que dura apenas cinco anos, pois ele veio a falecer. Os pais de seu marido tomam-lhe as duas crianças e lhe “presenteiam” com mil e duzentos guinéus. Moll segue o seu destino e a meta de se tornar uma grande dama da sociedade.

Antunes (1998), tendo como base teórica as considerações de Lukács em a *Teoria do romance*, afirma que em *Moll Flanders* é apresentada a luta do indivíduo perante a sociedade:

[...] Lukács considera grandes escritores realistas, [que] escolheram como protagonistas de suas narrativas figuras que não se adaptam ou que não se submetem passivamente ou docilmente à situação dominante e que, por isso, possuem uma paixão e uma clareza de princípios ausentes da vida cotidiana média, mas, ao mesmo tempo, encarnam, em sua fisionomia e conduta individuais, forças sociais gerais (ANTUNES, 1998, p. 199).

Defoe, a partir de seu romance, quer representar uma classe de excluídos pela sociedade. Ele figura ao máximo a ideia da verossimilhança de uma Inglaterra viciosa e corrompida, mas ao mesmo tempo, procura representar a classe dos excluídos que se tornam insubordinados perante o sistema. Moll Flanders não se submete de forma pacífica à sua condição, ela quer sempre mais, mesmo que isso custe a sua vida.

Em sua próxima jornada, agora não mais uma moça romântica a procura de seu príncipe encantado, e sim uma mulher em busca de casamento, une-se a um comerciante, com o qual passa a viajar e gastar muito dinheiro. Com o tempo, seu marido acaba falido e preso por dívidas.

A protagonista, após esse incidente, conhece uma viúva que estava em melhores condições financeiras. Esta convida Moll para que fique com ela em uma área portuária com a finalidade de encontrar um marido capitão, entretanto, tudo iria depender do dote que Moll pudesse oferecer ao futuro esposo. Outro fator que impulsionava os casamentos era a moral do futuro/possível cônjuge. Uma moça que possuía a quantia de duas mil libras interessou-se por um capitão e este, ao se informar sobre a reputação da moça, declinou do pedido de casamento para casar-se com outra de menor dote. Ao se lamentar para Moll, esta a aconselha a difamar o capitão a fim de arruiná-lo em seu futuro casamento. A amiga de Moll põe em prática seu conselho e consegue êxito. Nesta parte do romance há algo muito curioso sobre a visão de Defoe a respeito da posição da mulher na sociedade, ou seja, um homem que estava à frente de seu tempo. A narradora realiza uma reflexão em que se delineiam traços de um discurso feminista:

On the other hand, as the market ran very unhappily on the men's side, I found the women had lost the privilege of saying No; that it was a favour now for a woman to have the Question asked, and if any young lady had so much arrogance as to counterfeit a negative, she never had the opportunity given her of denying twice, much less of recovering that false step, and accepting what she had but seemed to decline. The men had such choice everywhere, that the case of the women was very unhappy; for they seemed to ply at every door, and if the man was by great chance refused at one house, he was sure to be received at the next (DEFOE, 1994 p.73)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Por outro lado, como o mercado correu de forma muito infeliz para o lado dos homens, eu encontrei mulheres que perderam o privilégio de dizer Não; o que era um favor agora para uma mulher ter a pergunta feita [ser pedida em casamento], e se alguma jovem dama tivesse a arrogância de negar, ela nunca teria a oportunidade de fazê-lo novamente, muito menos de recuperar esse passo em falso, e aceitar o que ela tinha parecido declinar. Os homens tinham tal escolha em todos os lugares, que no caso das mulheres era muito infeliz; para elas pareciam fechar todas as portas, e se o homem por uma grande chance tivesse o pedido recusado em uma casa, ele tinha certeza de ser recebido na próxima (DEFOE, 1994, p.73).

Além de uma reflexão feminista, nota-se também a preocupação da personagem no que diz respeito à condição social. Os casamentos nada mais eram do que pactos monetários entre esposas e maridos. A mulher do capitão lhe dá conselhos de como arrumar um bom marido e a narradora acata. Não existe amor, o que fica evidente é um negócio bem arranjado entre ambas as partes. A ideia que se permeia na sociedade inglesa do século XVIII é o acúmulo de posses e a inferioridade da mulher. O marido passava a ser o dono dos bens de sua esposa que, por consequência, viveria sempre a sua sombra.

Ao resolver mudar de condição social, Moll sai à procura de seu terceiro marido:

I picked out my man without much difficulty, by the judgment I made of his way of courting me. I had let him run on with his protestations and oaths that he loved me above all the world; that if I would make him happy, that was enough; all which I knew was upon supposition, nay, it was upon a full satisfaction, that I very rich, though I never told him a word of it myself (DEFOE, 1994, p. 85)<sup>12</sup>.

Apesar dos pensamentos e ações dissimuladas, Moll apresenta momentos de reflexões que induzem à ideia de uma mulher que tem certos princípios:

I often reflected on myself how doubly criminal it was to deceive such a man; but that necessity, which pressed me to a settlement suitable to my condition, was my authority for it; and certainly his affection to me, and the goodness of his temper. (DEFOE, 1994, p. 87)<sup>13</sup>.

Diante disso, percebe-se a existência de um compromisso moral que a protagonista tenta enfatizar aos seus leitores. Ela se justifica a todo o momento em que procede com uma conduta errada perante a sociedade. A noção da consciência lhe acusa a todo instante de forma que ela tenta ganhar a absolvição de seus leitores.

Moll consegue enganar seu marido, pois sua inteligência e poder de persuasão eram tamanhos. Não existe aqui uma conspiração do destino a favor ou contra suas posturas; a protagonista é senhora de seu próprio destino. A partir de suas duras experiências vai colecionando artimanhas com a finalidade de resguardar sua vida. Seu futuro marido propõe

---

<sup>12</sup> Agarrei o meu homem sem muita dificuldade, pelo julgamento que fiz do seu modo de me cortejar. Eu tinha que deixá-lo correr com seus protestos e juramentos que ele me amava acima de todo o mundo; que, se eu o fizesse feliz isso era o suficiente; tudo o que eu sabia era sobre suposição, ou melhor, era uma plena satisfação, já que eu sou muito rica, no entanto eu nunca lhe disse uma palavra sobre mim mesma (DEFOE, 1994, p.85).

<sup>13</sup> Muitas vezes eu refletia como duplamente uma criminosa a enganar um homem; mas por necessidade, que me pressionava a um acordo adequado para a minha condição, eu tinha autoridade para isso; e, certamente, o seu carinho para comigo, e bondade de seu temperamento (DEFOE, 1994, p. 87).

levá-la para Virginia, mas ela impôs a condição de ir somente após o casamento. O destino na Virginia era incerto, muito diferente do ambiente inglês com o que Moll estava familiarizada.

Após a travessia do Atlântico, Moll e seu marido chegam à Virginia. Ao conhecer sua sogra, que lhe conta sobre sua vida na Inglaterra e como chegou à colônia, Moll descobre que seu terceiro marido era seu irmão e sua sogra era a mãe que acreditava estar morta. Por esse tempo, a protagonista já tinha dois filhos com seu irmão e estava grávida de um terceiro. A angústia pairava sobre Moll. A verdade poderia levá-la à deportação e conseqüentemente ao desamparo. Com isso, seu relacionamento foi-se definhando até o ponto de Moll contar à sua mãe sobre o tenebroso fato. Quando Moll revela a verdade a seu marido, este tenta o suicídio.

Nota-se certa semelhança com a tradição da tragédia grega. Esse episódio muito se assemelha a Édipo rei. Quando é revelado o grande segredo da trama, o filho que assassinou o pai e se casou a mãe, opera o objeto catártico, o horror e a comoção no expectador. Em *Moll Flanders* o oráculo é sua própria mãe, no entanto, não há punição como ocorre em Édipo. O ponto que destoa da tragédia clássica é que, com a ausência do efeito catártico, narra-se um melodrama e após qualquer espasmo sentimental, a vida corre normalmente. Para a mãe de Moll seria menos escandaloso que seus filhos mantivessem um caso incestuoso do que o escândalo do divórcio. Entretanto, a protagonista abandona seu esposo e regressa à sua terra natal. Diante disso, Watt (2010) afirma que:

O incesto [...] após revelar o seu terrível segredo, Moll Flanders deixa o irmão arrasado e, bem pouco abalada pela situação, parte da Virgínia [...] assim, o caráter de Moll Flanders não é afetado nem pela condição feminina nem pelas atividades criminosas, nem por qualquer fator que poderiam distanciá-la do autor; por outro lado, ela tem em comum com Defoe e com muitos de seus heróis várias características atribuídas em geral à classe média. Vive obcecada com boas maneiras e aparências; orgulha-se de saber obter bons serviços e acomodações adequadas; e no fundo gosta de viver de rendas, nada mais teme que ver “suas reservas desaparecerem rapidamente” (WATT, 2010, p. 122-123).

Ao chegar a Londres, Moll perde muitos bens devido às tempestades que sofrera durante a viagem. Ao passear por Bath, a protagonista se depara com outro percalço, os homens daquele lugar não estavam à procura de esposas, mas de concubinas. Em Bath, Moll faz amizades com uma senhora e esta lhe dá abrigo. Ao estreitar laços de amizade com essa mulher, a protagonista revela que tinha mãe e irmão na Virginia e que eles tinham uma boa condição. Na nova casa, Moll conhece um distinto cavaleiro e apressa-se em contar sobre sua vivuvez. Os laços afetivos vão se estreitando entre os dois. O homem, que é casado, ajuda Moll financeiramente e não pede sexo em troca, isso durou aproximadamente dois anos, até que em

uma noite ambos beberam um pouco e tiveram relação. Moll fica grávida e dá à luz a um menino. A partir de então, Moll viveu com seu cavalheiro durante seis anos, tendo três filhos, sendo que somente um sobrevive.

Tudo ia bem até que Moll lê uma carta de seu cavalheiro dizendo que estava muito doente e voltaria para sua antiga família. Seu amante sugeriu dar-lhe cinquenta guinéus em troca do menino. Ela reluta, mas acaba cedendo ao pedido.

A protagonista, novamente solteira e com quatrocentas e cinquenta libras, tenta recomeçar sua vida. Foi quando decidiu procurar por um funcionário do banco, o qual foi muito honesto com ela. Ao encontrá-lo, ele lhe deu muitos conselhos e revelou ser casado. Ao depositar seu dinheiro no banco, disse-lhe que, se ela viesse a morrer, todo o dinheiro seria dele. Nesse momento, ele revela que sua mulher era adúltera. Moll pede a ele para se divorciar. O funcionário do banco prepara-lhe um jantar. O assunto desse encontro foi o possível divórcio:

[...] in short, I ventured to avoid signing a contract of marriage, and the reason why I did it was because the lady that had invited me so earnestly to go with her into Lancashire insisted so positively upon it, and promised me such great fortunes, and such fine things there, that I was tempted to go and try. 'Perhaps,' said I, 'I may mend myself very much'; and then I made no scruple in my thoughts of quitting my honest citizen, whom I was not so much in love with as not to leave him for a richer. In a word, I avoided a contract; but told him I would go into the north, that he should know where to write to me by the consequence of the business I had entrusted with him; that I would give him a sufficient pledge of my respect for him, for I would leave almost all I had in the world in his hands; and I would thus far give him my word, that as soon as he had sued out a divorce from his first wife, he would send me an account of it, I would come up to London, and that then we would talk seriously of the matter (DEFOE, 1994, p. 153-154)<sup>14</sup>.

Nessa passagem, vê-se uma ambiguidade na protagonista, que ora oscila entre um possível amor, ora se vê obcecada pelo dinheiro. Nesse ponto, Defoe usa sua personagem para descrever a metáfora capitalista. Moll é a personificação da mercadoria, do bem de apropriação de seu comprador, um brinquedo voluptuoso que serve aos homens em um duplo

---

<sup>14</sup>[...] em suma, aventurei-me a evitar a assinatura de um contrato de casamento, fiz isso porque a senhora tinha me convidado tão fervorosamente para ir com ela a Lancashire, insistiu demais e prometeu-me tão grandes fortunas, e por isso eu estava tentada em ir e tentar. "Talvez", disse eu, "Eu posso reestabelecer-me muito "; e então eu fui sem nenhum escrúpulo em meus pensamentos de desistir do meu cidadão honesto, que eu não estava muito apaixonada de forma a não deixá-lo por um mais rico. Em uma palavra, eu evitei um contrato; mas disse-lhe que ia para o norte, que ele deveria saber onde escrever para mim, a consequência do negócio que eu tinha confiado com ele; dar-lhe-ia uma garantia sobre meu respeito por ele, pois eu iria deixar quase tudo o que eu tinha no mundo em suas mãos; e eu, até agora, dar-lhe a minha palavra, que, assim como ele havia processado a um divórcio de sua primeira esposa, ele iria me mandar notícias dele, eu viria para Londres, e que então poderíamos falar seriamente do assunto (DEFOE, 1994, p. 153-154).

sentido: o valor agregado de bens e horas de satisfação sexual. Moll protagoniza as relações de consumo, a menina miserável que vagava errante, mas que almeja ascender socialmente, mesmo que para isso tenha que abrir mão de suas virtudes.

Ao seguir viagem com sua amiga para o norte, Moll conhece uma família com grande fortuna. Ao ser apresentada a uns dos homens solteiros da família como uma mulher rica, Moll acaba por se casar novamente. Cerca de um mês depois, antes de viajar para a Irlanda, Moll é questionada pelo seu marido de seus dotes que foram depositados em Londres. A personagem esquiva-se dizendo que poderia ver isso por carta. O homem suspeitou que Moll não fosse tão rica assim e chama sua amiga para esclarecer os fatos. A protagonista revela toda a verdade, ou seja, não era nobre e tinha pouco dinheiro. Em um ato de fúria, o homem deixa claro que sua intenção era casar-se com uma mulher rica.

Moll volta para Londres e descobre que está grávida. Ela se lembra de seu amigo honesto do banco e resolve reencontrá-lo, porém sua gravidez era um empecilho. Resolve, então, encontrá-lo depois que parisse, com intuito de se casar novamente. A dona da pensão propôs achar uma parteira para a personagem. Moll contrata o serviço mais barato, entretanto teve um fato que a escandalizou. A senhora, além de partos, também praticava abortos. Ao hospedar-se na casa da parteira, a personagem presenciou várias práticas que feriram sua moral. Nesse meio tempo, Moll recebe uma carta de seu amigo do banco, e responde dizendo que estava em Liverpool. A intenção era ganhar mais tempo até a criança nascer. Em maio ela dá à luz. Cerca de vinte dias depois recebe outra carta de seu amigo dizendo que conseguiu se divorciar.

Moll deixa o filho com a governanta e sai em busca de seu amigo. Ao encontrá-lo, ele a pede em casamento. Nesse momento a personagem é acometida por uma reflexão moral: o homem deixou uma adúltera para se casar com outra, afinal ainda estava casada. Fica aterrorizada diante da possibilidade de ter sua bigamia descoberta:

Then it occurred to me, 'What an abominable creature am I! And how is this innocent gentleman going to be abused by me! How little does he think, that having divorced a whore, he is throwing himself into the arms of another! That he is going to marry one that has lain with two brothers, and has had three children by her own brother! One that was born in Newgate, whose mother was a whore, and is now a transported thief! One that has lain with thirteen men, and has had a child since he saw me! Poor gentleman!' said I, 'what is he going to do?' After this reproaching myself was over, it following thus: 'Well, if I must be his wife, if it please God to give me grace, I'll be a true wife to him, and love him suitably to the strange excess of his passion for me; I will make him amends if possible, by what he shall see, for the cheats and abuses I put upon him, which he does not see' (DEFOE, 1994, p.199)<sup>15</sup>.

Embora muitas pessoas julguem Moll como dissimulada, ela ainda conserva certo senso moral perante a sociedade. O problema é que almeja, a qualquer custo, atingir sua meta: a tão sonhada estabilidade financeira. Para tanto, não mede esforços. Veste a máscara da hipocrisia de uma sociedade, assume seu modo de agir com o intuito de ser um dos integrantes dela. Ao que tudo indica, as relações sociais em *Moll Flanders* eram fúteis e levianas.

Com este novo pretendente, Moll tinha boas intenções, queria apagar o passado, começar uma nova vida e retribuir toda a honestidade recebida. O casamento de Moll com seu amigo do banco dura cerca de cinco anos, até que ele vai à falência e, por desgosto, morre. Frente ao desespero, porque agora não tinha tanta beleza, a protagonista se depara vivendo de economias, o que dura cerca de dois anos. Ao perceber todo o esgotamento de sua beleza e dinheiro, nasce outro instinto pela sobrevivência: o crime.

Ao vagar pelas ruas, acaba por furtar embrulhos de uma loja. A consciência moral acusa-a ferrenhamente:

[...] it is impossible to express the horror of my soul all the while I did it. When I went away I had no heart to run, or scarce to mend my pace. I crossed the street indeed, and went down the first turning I came to, and I think it was a street that went through into Fenchurch Street. From thence I crossed and turned through so many ways an turnings, that I could never tell which way it was, not where I went; for I felt not the ground I stepped on, and the farther I was out of danger, the faster I went, till, tired and out of breath, I was forced to sit down on a little bench at a door, and then I began

<sup>15</sup> Então ocorreu-me: 'Que criatura abominável sou eu! E como é que este senhor inocente vai ser explorado por mim! Quão pouco ele pensa que, tendo divorciado de uma prostituta, ele está jogando-se nos braços de outra! Que ele vai se casar com alguém que se deitou com dois irmãos, e teve três filhos com seu próprio irmão! Aquela que nasceu em Newgate, cuja mãe era uma prostituta, e agora é uma ladra deportada! Aquela que deitou-se com treze homens, e teve um filho uma vez que ele me viu! Pobre cavalheiro! Disse eu, "o que é que ele vai fazer?" Após isso me acusar, continuei: "Bem, se eu devo ser sua esposa, se agradar a Deus para me dar a graça, eu vou ser uma verdadeira esposa para ele, e amá-lo adequadamente para o estranho excesso da sua paixão por mim; vou mudar tudo, se possível, vou reparar as mentiras e os fingimentos que eu fiz com ele e ele não percebeu (DEFOE, 1994, p.199).

to recover, and found I was got into Thames Street, near Billingsgate. I rested me a little and went on; my blood was all in a fire; my heart beat as if I was in a sudden fright. In short, I was under such a surprise that I still knew not wither I was going, or what to do (Defoe, 1994, p.210)<sup>16</sup>.

Após o susto, dois sentimentos tomam conta da personagem. O primeiro deles é a autocrítica acometida de uma possível consequência: “‘Lord,’ said I, ‘what am I now? A thief! Why, I shall be take next time, and be carried to Newgate and be tried for my life!’”<sup>17</sup> (DEFOE, 1994, p. 211). Nota-se que recai o pensamento moral frente ao primeiro furto. Depois é acometida por remorso, inclusive pensa em devolver o pacote furtado.

Neste ponto é imprescindível observar que existe diferença entre o remorso e o arrependimento. No primeiro, a pessoa provavelmente cometerá de novo, no segundo, há a noção da culpa e superação do ato, não voltando a cometê-lo novamente. Fica muito evidente o remorso quando a protagonista, no outro dia, quer saber de alguma notícia sobre seu furto. O que lhe intriga, agora, é saber se o que ela tirou pertencia a um pobre ou rico, se fosse pobre, talvez aquele embrulho fosse ser vendido para comprar comida. Neste ponto, Moll se compadece, imagina uma possível viúva que teria filho e precisaria de dinheiro para comer. Entretanto, o remorso durou apenas alguns dias, logo se esqueceria do acontecido.

Os pequenos furtos tornam-se corriqueiros no cotidiano de Moll. Ao se deparar com uma menina que estava usando um colar de ouro, ela se oferece para ajudá-la no caminho da escola e, em determinado momento, arranca seu colar. Por alguns instantes até pensa em matá-la, mas isso era demais para a personagem.

Quando Moll sai à procura de alguém que possa comprar suas mercadorias furtadas, encontra uma senhora que a convida para morar consigo até que ela arrumasse algo para fazer. Durante algum tempo, Moll dedicou-se à costura, porém, ela não se contentava em ganhar o seu dinheiro dessa forma, acostumara-se a seu mais novo ofício. Em um de seus passeios, furta um recipiente de prata de um bar. Envergonhada, conta para sua governanta o que fizera e ela recomenda a Moll que não devolva, pois correria o risco de ser mandada à

---

<sup>16</sup> [...] é impossível expressar todo o horror da minha alma enquanto eu fiz isso. Quando fui embora, eu não tive coragem para correr, ou forças para aumentar o ritmo. Atravessei a rua, de fato, e desci na primeira esquina que eu vinha, e eu acho que foi uma rua que passava em frente à Fenchurch Street. A partir dali eu cruzei e virei por tantas outras, que eu nunca poderei dizer qual era a rua que ia, e nem para onde eu fui; pois eu não senti o chão que pisava, e quanto mais eu estava fora de perigo, o mais rápido que eu ia, até que, cansada e sem fôlego, eu fui forçada a sentar-me em um pequeno banco em frente a uma porta, e então eu comecei a me recuperar e descobri que estava em Thames Street, perto de Billingsgate. Eu descansei um pouco e passou; meu sangue estava fervendo; meu coração batia como se eu estivesse acabado de tomar um susto. Em suma, eu estava surpreendida que eu ainda não sabia para onde ia, ou o que iria fazer (DEFOE, 1994, p. 210).

<sup>17</sup> ‘Senhor’, disse eu, “o que sou eu agora? Uma ladra! Se eu for pega na próxima vez, serei levada para Newgate, serei julgada pela minha vida! ’ (DEFOE, 1994, p. 211).

Newgate e ainda a defende dizendo: “as you have played the cunning part and stole it, you must e'en keep it; there's no going back now. Besides, child,' says she, 'don't you want it more than they do? I wish you could light of such a bargain once a week.”<sup>18</sup> (DEFOE, 1994, p. 219). A governanta de Moll era uma agiota e passa a encorajá-la a praticar novos furtos. Com o tempo, a protagonista torna-se uma grande profissional do crime.

Ao saber de um incêndio na casa de uma família rica, a governanta de Moll lhe dá instruções de como roubar. Moll entra na casa em chamas e diz que foi a mando da dona pegar os pertences de valor. Inocentemente, uma das empregadas lhe dá um embrulho com prataria e duas crianças a serem levadas a um local seguro. Preocupada em roubar a prataria e livrar-se das crianças, Moll bate à porta de um dos vizinhos e lá deixa as pobres crianças. Após esse incidente, nota-se a figuração do remorso na personagem:

I say, I confess the inhumanity of this action moved me very much, and made me relent exceedingly, and tears stood in my eyes upon that subject; but with all my sense of its being cruel and inhuman, I could never find in my heart to make any restitution. The reflection wore off, and I began quickly to forget the circumstances that attended the taking them (DEFOE, 1994, p. 226-227)<sup>19</sup>.

Ao mesmo tempo em que Moll sente remorso, acaba por se conformar diante do fato. Ela impõe a noção de sua necessidade para sobreviver, não age com arrependimento. Após os poucos momentos de remorso, Moll acaba por se acostumar com sua vida de ladra, afinal, a ganância estava acima de tudo. A respeito disso, Watt (2010) entende que,

A heroína é uma criminosa, mas a alta criminalidade em nossa civilização deve-se principalmente à ampla difusão de uma ideologia individualista numa sociedade em que nem todos podem obter sucesso [...] Moll Flanders é um produto característico do individualismo moderno na medida em que se julga na obrigação e no direito de obter as maiores recompensas econômicas e sociais e para tanto lança mão de todos os recursos disponíveis (WATT, 2010, p. 101).

---

<sup>18</sup> "como você é astuta e furtou, você deve mantê-lo guardado; Não há como voltar atrás agora. Além disso, criança", diz ela, "você não precisa disso mais do que eles? Eu gostaria que você se valesse de tal barganha, uma vez por semana." (DEFOE, 1994, p. 219).

<sup>19</sup> Eu digo, eu confesso que a desumanidade desta ação me comoveu muito, e me fez arrepender, as lágrimas estavam em meus olhos sobre isso; mas com todo o sentido de meu ato em ser cruel e desumano, eu nunca poderia encontrar em meu coração modo para fazer qualquer restituição. A reflexão passou, e eu comecei a esquecer rapidamente as circunstâncias que participei (DEFOE, 1994, p. 226-227).

Não existe pecado em uma sociedade viciosa, a busca incansável pelo dinheiro é um fator inato dos seres que lá habitam. Permanecer virtuoso a todo o momento e perante toda sorte de vícios é algo para poucos.

Defoe continua narrando as peripécias de sua personagem até o final da obra, quando Moll é presa. Ao furtar uma peça de seda brocada é presa e sentenciada à morte. Sua governanta conseguiu um padre e Moll confessou todos seus crimes. Houve uma exortação ao arrependimento e a personagem assim o fez. Passados alguns dias, o religioso conseguiu um indulto para ela, que foi deportada para a Virgínia.

Tais acontecimentos levam a uma dupla interpretação: Daniel Defoe pretende mostrar o arrependimento perante a fé cristã ou estava sendo irônico ao retratar o remorso como um subterfúgio da burguesia perante a religiosidade? Ao levar em conta que Defoe havia sido preso no final do século XVIII por suas sátiras ao clero, tudo leva a acreditar que o autor oscila ao mesmo tempo entre uma posição dramática frente à sociedade de seu tempo, e outra, um tom satírico em forma de denúncia dos exageros ingleses oitocentista.

Nessa mesma direção, observa-se também a trajetória dos santos, assim como Moll, Maria Madalena se prostituía e depois do encontro com Jesus se regenerou; Zaqueu, o corrupto cobrador de impostos, converte-se após um encontro com Cristo. Paulo, o apóstolo, perseguia os cristãos e depois de seu encontro com Deus, converte-se e se torna um dos maiores exemplos no Novo Testamento. A Bíblia está repleta desses exemplos, os quais Defoe usa o mesmo recurso moralizante na composição de seu romance.

Antes do indulto, Moll Flanders narra minuciosamente sobre as condições desumanas que as pessoas vivenciavam em Newgate. Talvez Defoe quisesse evidenciar que havia inferno já na vida terrena, aqui se faz e aqui se paga. Isso talvez ocorra porque,

In Defoe's eyes, Satan could now inhabit men even without their knowing it; humans were inhuman, playing 'devils to one another'. [...] 'Anger, Envy, Revenge, Hatred, Wrath, Strife'—the extreme passions most associated with the rage of party—were signs that a man was 'possess'd, the Devil is in him'. Partisanship had made Whigs and Tories the modern devils. The conviction that religion was being used as a veneer to cover sinister but essentially human self-interest and ambition [...] seemed to suggest that corrupt human nature as much as the powers of the Devil was at work (KNIGHTS, 2011, p. 196-197)<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Aos olhos de Defoe, Satanás poderia agora habitar nos homens, mesmo sem saber; os seres humanos eram desumanos, jogando 'demônios um para o outro. "[...] 'Raiva, inveja, vingança, ódio, ira, contenda' – as paixões extremas mais associadas com a raiva partidária eram sinais de que um homem estava " possuído, o diabo está nele'. O sectarismo fez de Whigs e Tories os demônios modernos. A convicção de que a religião estava sendo usada como um verniz para cobrir sua forma sinistra, essencialmente humana de auto interesse e

Como se vê, Defoe não rejeita totalmente a noção do inferno, mas liga a questão diabólica com a natureza humana. No contexto de *Moll Flanders* existe um inferno, e se chama Newgate.

No final da história, ainda na prisão, Moll encontra seu marido, James, que também estava preso por furto. Este confessa que doze anos antes de se casar com ela, também cometia furtos. A protagonista demonstrou interesse em sua história e perguntou sobre o andamento de seu processo, como havia poucas provas contra ele, talvez fosse deportado. Moll tentou convencê-lo de irem juntos para Virginia, relatando que tinha terras e familiares lá. Também disse que conseguiria um meio para que fossem livres. O marido foi convencido de que seria gratificante e oportuno terminar seus dias com sua esposa e, sobretudo com estabilidade financeira. Ao envelhecer, o casal decide voltar à Inglaterra e passar o resto de sua vida juntos.

Com essa breve digressão sobre a trajetória da heroína, pode-se analisar que Defoe trabalha de forma significativa com a questão do pecado da carne, a luxúria. Não existe pudor em *Moll Flanders* com relação ao seu corpo. Durante muitos séculos a exposição do corpo foi alvo de vergonha. A Bíblia, de uma forma geral, condena o adultério e a fornicção, sobretudo no Novo Testamento.

A Bíblia apresenta muitos exemplos sobre os pecados envolvendo a sedução, sobretudo a feminina. Sansão caiu porque, após coabitar com Dalila, revela o segredo de sua força; Davi, ao se sentir atraído por Batseba, pede para os mensageiros que a tragam ao seu encontro e após ele e a mulher cometerem adultério, Davi envia o marido de Batseba, Urias, para lutar na frente da batalha. Em consequência disso, o homem morre e Deus manda o profeta Natã para que repreenda o rei; Salomão cai em desgraça porque traz para seu harém mulheres estrangeiras e elas fazem com que o grande sábio do Antigo Testamento renegue seu Deus para render cultos aos deuses das estrangeiras. No Novo Testamento, o apóstolo Paulo faz duras críticas à prostituição em Corinto, advertindo-lhes que o corpo é o templo do Espírito Santo e todo aquele que pratica a prostituição peca não somente contra Deus, como também contra o próprio corpo.

Em *Moll Flanders*, assim como no Antigo Testamento, também é narrada essa disposição da mulher em tentar os homens, que se demonstram fracos e impotentes diante da tentação. No Novo Testamento, os apóstolos são ícones a serem seguidos, pois não se deixaram tentar porque a doutrinação paulina a respeito disso é para resistir ao Diabo e a

---

ambição [...] parecia sugerir que, tanto a natureza corrupta do ser humano quanto os poderes do Diabo estavam em trabalho.

graça de Cristo fará com que o inimigo afaste-se do tentador. O ato sexual é inimigo do próprio homem, são ciladas armadas pelo Diabo para que os seres humanos se afastem da graça de Deus.

Entretanto, Moll não paga por seus pecados sexuais, mas pelos furtos.

O contexto social mais imediato de *Moll Flanders* deriva dos esforços do Estado no sentido de deter o crescimento da criminalidade, sobretudo em Londres. À medida que os roubos se multiplicavam – e *The beggar's opera* [A ópera dos pobres] (1727) assinala a era de ouro do salteador –, as punições para os crimes contra a propriedade tornaram-se muito mais severas: Moll Flanders é passível de enforcamento e de fato é deportada por roubar “duas peças de brocado de seda”, enquanto sua mãe teve o mesmo destino por se apoderar de “três peças de fino tecido de Holanda” (WATT, 2010, p. 103).

Em suma, os pecados contra a propriedade privada estavam acima dos vícios contra o próprio corpo, isso se dá pela própria ética capitalista em seus primórdios, ou seja, as depravações dos princípios humanos contra o próprio corpo eram ínfimas mediante a corrupção contra a propriedade privada alheia.

Um ponto que fecha a ideia entre o prefácio do livro e seu término é que, desde o início da narrativa, Moll é uma pecadora arrependida, idosa e madura, que expõe a sua vida como meio de exemplo de resignação. Embora tenha cometido muitos delitos e toda a sorte de pecados, recebeu a absolvição. É a noção de que Deus “Tornará a apiedar-se de nós; sujeitará as nossas iniquidades, e tu lançarás todos os seus pecados nas profundezas do mar” (Miquéias 7:19).

Até o presente momento, frente à moral religiosa, não se sabe se Defoe usa de ironia em seu romance ou se realmente ele acredita na regeneração humana. Porém, a moral exposta no romance defoniano é o perdão. Em *Moll Flanders* não importa o seu passado, mas as virtudes conquistadas após sua penitência.

## 2.2 *HESTER PRYNNE*: A PECADORA VIRTUOSA

A princípio a narrativa inicia-se em tom confessional, um desabafo moral feito pelo narrador, bem como sua descrição e impressão pessoais acerca de Salem. Após longas descrições sobre a alfândega, o narrador desloca sua narrativa para um embrulho que ele havia encontrado:

But the object that most drew my attention to the mysterious package was a certain affair of fine red cloth, much worn and faded, There were traces about it of gold embroidery, which, however, was greatly frayed and defaced, so that none, or very little, of the glitter was left. It had been wrought, as was easy to perceive, with wonderful skill of needlework; and the stitch (as I am assured by ladies conversant with such mysteries) gives evidence of a now forgotten art, not to be discovered even by the process of picking out the threads. This rag of scarlet cloth—for time, and wear, and a sacrilegious moth had reduced it to little other than a rag—on careful examination, assumed the shape of a letter. It was the capital letter A. (HAWTHORNE, 1994, p.27)<sup>21</sup>.

O capítulo introdutório, *The custom house*, confunde-se com um ensaio pessoal e um prelúdio à narrativa. Isto se dá pelas longas descrições de personagens e também do cenário. O uso de adjetivos é tão vasto que, muitas vezes, confunde-se com o estilo barroco. A técnica exitosa de Hawthorne é a descoberta de um artefato antigo, no caso a letra A. Com o subterfúgio de encontrar o significado da letra, o narrador inicia a sua narrativa. De acordo com Arac (2011),

Hawthorne's romances emphasize the private as the reality that public life either mocks or conceals. In the "Custom-House" preface to the *Scarlet Letter*, the documents about Hester Prynne left by Surveyor Pue are available for Hawthorne's imaginative because they were "not official, but of a private nature". This emphasis on the private joins Hawthorne to a practice of writing that we usually think of him opposing. Only popular female writers of the time are commonly known as sentimental novelists, but Hawthorne's fiction is also committed to sentiment, as were works by other men of this time. The homely hearth replaced the great natural landscapes of James Fenimore Cooper as the locus of a natural moral virtue on which the preservation of America depended. This focus on homely virtue was tendency of Hawthorne's fiction, just as it was that of the women writers he criticized (ARAC, 2011, p. 139)<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Mas o objeto que mais chamou minha atenção no misterioso pacote foi um certo objeto de pano vermelho fino, muito desgastado e desbotado. Havia vestígios nele de bordados de ouro que, no entanto, foi muito desgastado e desfigurado, de modo que nada, ou muito pouco, do brilho foi deixado. Foi feito, como era fácil de perceber, com habilidade maravilhosa de costura; e o bordado usado (como eu estou certo por senhoras familiarizadas com tais mistérios) fornece evidência de uma arte agora esquecida, que não pode ser descoberto até mesmo pelo processo de puxar os fios. Este pano escarlate, pois o tempo desgastou, e uma traça sacrílega reduziu para pouco mais do que um trapo que com exame cuidadoso, assumiu a forma de uma letra. Era a letra A maiúscula (HAWTHORNE, 1994, p.27).

<sup>22</sup> Os romances de Hawthorne enfatizam mais o privado como a realidade, do que a vida pública ou simula ou oculta. No "Custom-House", prefácio da Letra Escarlate, os documentos sobre Hester Prynne deixados por Surveyor Pue estão disponíveis no imaginário de Hawthorne, porque eles eram "não oficiais, mas de natureza privada". Esta ênfase no privado auxilia Hawthorne à prática da escrita que costumamos pensar nele em oposição. Apenas escritoras populares da época são comumente conhecidas como os romancistas sentimentais, mas a ficção de Hawthorne também está comprometida com o sentimento, assim como os trabalhos de outros homens deste tempo. A lareira acolhedora substituiu as grandes paisagens naturais de James Fenimore Cooper como o *locus* de uma virtude moral natural em que a preservação da América dependia. Este foco em virtude caseira foi tendência da ficção de Hawthorne, assim como era o das mulheres escritoras que criticou (ARAC, 2011, p. 139).

O primeiro capítulo se inicia com a abertura dos portões da prisão, a porta desgastada pelo tempo e “The rust on the ponderous iron-work of its oaken door looked more antique than anything else in the New World” (HAWTHORNE, 1994, p.40).<sup>23</sup> O contraste entre o portão da prisão se dá pela descrição de uma roseira selvagem e cheia de botões que o narrador descreve como: “which might be imagined to offer their fragrance and fragile beauty to the prisoner as he went in, and to the condemned criminal as he came forth to his doom, in token that the deep heart of Nature could pity and be kind to him” (HAWTHORNE, 1994, p.41)<sup>24</sup>.

Ao observar as duas descrições, há um possível paralelo, talvez o narrador, por meio de metáforas, introduz o pensamento da comunidade puritana. O desgaste do portão talvez simbolize regras e leis ultrapassadas. A roseira selvagem, assim como a floresta, como são descritas em vários pontos do romance, são elementos que caracterizam a ausência de domínio da sociedade.

Quando o portão se abre, Hester Prynne, a protagonista do romance, surge por meio dele. Por ter cometido o crime de adultério, foi-lhe delegado que usasse uma grande letra “A” no peito simbolizando seu pecado, além de permanecer exposta durante três horas para que as pessoas visualizassem a grande pecadora de Salem.

De acordo com Mays (2004), durante o século XVII as colônias americanas fizeram distinção entre crimes e pecados, dentre os quais adultério, fornicação e ser mãe solteira eram crimes sexuais graves, os quais levavam a ré a ser processada. A autora ainda ressalta que as penas para adultério eram mais severas do que as de fornicação. Vale ressaltar que as leis eram mais severas, nesses casos, para as mulheres que para os homens. Esse é um fato interessante a ser destacado, Daniels (2012) aponta para a ética puritana, a qual delegava apenas à mulher a preservação de sua virtude. Se um homem fornicava ou adulterava com uma mulher, os magistrados entendiam que ela havia permitido. O autor ainda aponta para o fato de que:

---

<sup>23</sup> A ferrugem no pesado e trabalhado ferro da porta de carvalho parecia mais antigo do que qualquer outra coisa no Novo Mundo (HAWTHORNE, 1994, p. 40).

<sup>24</sup> O que poderia imaginar-se ao oferecer sua fragrância e frágil beleza para o preso e assim como ele entrou e, ao receber sua condenação, saísse e perceber que, em sua profundidade de coração, a natureza poderia sentir pena e ser gentil com ele (HAWTHORNE, 1994, p. 41).

The Puritan patriarchal attitude, however, could be a double-edged sword that cut a deadly swath as well as a patronizing one. Women's weaker bodies and softer dispositions made them more susceptible to the blandishments of the Devil. After all it was Eve whom the serpent used to tempt Adam and not vice versa. Thus, original sin weighed more heavily on women and they had to be even more vigilant than men. Alas, many were not vigilant enough (DANIELS, 2012, p. 130)<sup>25</sup>.

Hester, ao sair e apresentar-se àquela sociedade como a pecadora, é acometida por vergonha. As mulheres mais velhas reclamam a pena capital, no entanto, alguns homens julgam essas senhoras como extremistas e alegam que somente a vergonha já bastaria como pena. Contudo, neste momento, o enfrentamento maior de Hester foi avistar do alto do cadafalso dois homens, um indígena e seu marido que lhe abandonou na Nova Inglaterra e foi morar em Amsterdã. Seu nome é Roger Chillingworth. Ao deparar com a cena, Chillingworth pergunta a um dos espectadores o que tinha acontecido com aquela mulher, o expectador relata:

Yonder woman, Sir, you must know, was the wife of a certain learned man, English by birth, but who had long ago dwelt in Amsterdam, whence some good time agone he was minded to cross over and cast in his lot with us of the Massachusetts. To this purpose he sent his wife before him, remaining himself to look after some necessary affairs. Marry, good Sir, in some two years, or less, that the woman has been a dweller here in Boston, no tidings have come of this learned gentleman, Master Prynne; and his young wife, look you, being left to her own misguidance— (HAWTHORNE, 1994, p. 52-53).<sup>26</sup>

No entanto, a questão maior era quem foi o cúmplice do pecado de Hester, o motivo de sua exposição. O governador Bellingham recorreu ao reverendo Dimmesdale, alertando-o sobre sua responsabilidade pela alma da pecadora e que a convencesse da confissão do seu pecado. Então, o reverendo assim o fez, para que assim como ela, seu cúmplice sofresse junto. Porém Hester reluta e não confessa.

---

<sup>25</sup> A atitude patriarcal puritana, no entanto, pode ser uma faca de dois gumes que corta uma área mortal, bem como um paternalista. As mulheres eram corpos mais fracos, suas disposições eram mais suaves e tornavam mais suscetíveis às lisonjas do Diabo. Afinal, foi Eva quem a serpente usou para seduzir Adão e não vice-versa. Assim, o pecado original pesava mais fortemente sobre as mulheres e elas tiveram que ser ainda mais vigilantes do que os homens. Infelizmente, muitas não estavam suficientemente vigilantes (DANIELS, 2012, p. 130).

<sup>26</sup> Aquela mulher, senhor, você deve saber, era mulher de um certo homem culto, inglês de nascimento, mas que há muito tempo viveu em Amsterdam, de onde, muito tempo atrás, ele estava disposto a cruzar e tentar a sorte conosco aqui em Massachusetts. Para este fim, ele enviou sua esposa antes dele, mantendo-se a si mesmo para cuidar de alguns assuntos necessários. Bom senhor, cerca de dois anos, ou menos, que aquela mulher habitava aqui em Boston, não teve nenhuma notícia deste culto cavalheiro, Mestre Prynne; e sua jovem esposa, veja você, foi deixada à sua própria sorte –. (HAWTHORNE, 1994, p. 52-53).

Hawthorne emprega em sua narrativa um fator peculiar vigente durante o século XVII. De acordo com Daniels (2012), a visão concebida sobre a mulher é a de que ela era um ser menos inteligente do que o homem, porém tendia à vaidade e à beleza física que levavam os homens à queda. Soma-se a isso outra virtude feminina, a gentileza para com os homens. Não se sabe até que ponto essa característica era de fato uma grande virtude, pois a beleza física somada à gentileza era a combinação perfeita para conduzir o homem à perdição.

Após toda exposição vexatória, Hester retorna à prisão. Pearl, sua filha recém-nascida, começa a chorar e o carcereiro permite que um médico adentre a cela e prepare um remédio para a mãe e a criança. Hester receia que o remédio seja um veneno, mas toma. Na verdade, o médico era Chillingworth, seu marido. Ele pede a Hester que revele o nome do fornicador, mas a personagem mantém o segredo. Também lhe pede para não revelar quem é seu marido, pois ele não queria ser visto perante a sociedade como o marido traído.

Passados alguns dias, Hester é solta e sai à procura de uma casa. Encontra uma cabana na periferia da cidade. O narrador infere que,

[...] here, she said to herself had been the scene of her guilt, and here should be the scene of her earthly punishment; and so, perchance, the torture of her daily shame would at length purge her soul, and work out another purity than that which she had lost: more saint-like, because the result of martyrdom (HAWTHORNE, 1994, p.68)<sup>27</sup>.

Hester não recebeu a pena capital, mas sofria o desprezo de toda a sua comunidade. Então resolve manter-se distante e passar a viver reclusa em uma cabana. A personagem começa a desenvolver pequenos trabalhos com bordados, ganhando o suficiente para seu sustento. Bordava enxovais de bebê, roupas para homens, vestimentas para funerais, entretanto, nunca foi convidada a bordar qualquer peça que compunha um traje nupcial. Em geral, seus clientes eram pessoas pobres que dificilmente teriam como adquirir tais vestimentas:

Much of the time, which she might readily have applied to the better efforts of her art, she employed in making coarse garments for the poor. It is probable that there was an idea of penance in this mode of occupation, and that she offered up a real sacrifice of enjoyment in devoting so many hours to such rude handiwork (HAWTHORNE, 1994p.70-71)<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> [...] aqui, ela disse para si mesma, foi o palco de sua culpa, aqui deve ser a cena de sua punição terrena; e assim, por acaso, a tortura de sua vergonha diária seria longamente para purgar sua alma, e descobrir uma outra pureza daquela que ela havia perdido, seria o resultado de seu martírio (HAWTHORNE, 1994, p.68).

<sup>28</sup> A maioria do tempo, que ela poderia facilmente ter aplicado aos melhores esforços de sua arte, ela empregava em fazer roupas rústicas aos pobres. É provável que havia uma ideia de penitência neste modo de ocupação, e que ela ofereceu um sacrifício real de prazer em dedicar tantas horas para tal obra rudimentar (HAWTHORNE, 1994p.70-71).

A noção de penitência para expiar o seu pecado ficou muito clara nesta parte da narrativa. Tornou-se uma pessoa reclusa, pois a cada vez que se deparava com os habitantes de sua comunidade, eles afastavam-se dela em sinal de exclusão, era vista como modelo de mau exemplo. Sendo assim, restava-lhe apenas afastar-se da realidade por meio de seus trabalhos manuais, seu passatempo. Pascal argumenta que

[...] a origem de todas as ocupações tumultuárias dos homens e de tudo o que se chama de divertimento ou passatempo, nos quais, de fato, não se tem por fim senão deixar neles passar o tempo sem o sentir, ou antes, sem se sentir a si mesmo, e evitar, perdendo essa parte da vida, a amargura e o desgosto interior que acompanhariam necessariamente a atenção que se prestasse a si mesmo durante esse tempo. A alma não acha nada em si que a contente; não vê nada que não a aflija quando medita. É o que a constrange a transbordar-se e a procurar, na aplicação às coisas exteriores, perder a lembrança do seu estado verdadeiro. Sua alegria consiste nesse esquecimento, e basta, para torná-la miserável, obrigá-la a se ver e a estar consigo (PASCAL, 1995, p. 173).

A alegria de Hester consistia em desviar a sua atenção para o divertimento em bordar e confeccionar roupas aos pobres, pois ao mesmo tempo em que fugia da sua dura condição, também almejava o perdão divino por meio da caridade.

Após ser narrado o cotidiano de Hester frente à sociedade, o narrador desloca-se para detalhar a vida de Pearl. Ela era uma menina desobediente às regras estabelecidas. Segundo o narrador, o comportamento de Pearl seria possivelmente o resultado das aflições que a mãe sofrera durante a gestação: a flor desabrochada da roseira selvagem. Hester também era subversiva e não recorria a castigos severos como ditava a moral da época. Muitas vezes, a protagonista questionava-se a respeito de sua filha: era realmente humana, um espírito de luz que o Todo-Poderoso mandou para auxiliar em sua laboriosa jornada ou um demônio, pois como era fruto de um pecado, poderia ser uma entidade do mal.

Um ponto importante do romance, que merece destaque, é quando Hester vai até a casa do governador, a fim de entregar um par de luvas. Pearl está vestida com um manto vermelho. O narrador chama à atenção para o seguinte detalhe:

[...] but it was a remarkable attribute of this garb, and indeed, of the child's whole appearance, that it irresistibly and inevitably reminded the beholder of the token which Hester Prynne was doomed to wear upon her bosom. It was the scarlet letter in another form: the scarlet letter endowed with life! The mother herself—as if the red ignominy were so deeply scorched into her brain that all her conceptions assumed its form—had carefully wrought out the similitude, lavishing many hours of morbid ingenuity to create an analogy between the object of her affection and the emblem of her guilt and torture. But, in truth, Pearl was the one as well as the other; and only in consequence of that identity had Hester contrived so perfectly to represent the scarlet letter in her appearance (HAWTHORNE, 1994 p.85-86).<sup>29</sup>

O narrador deixa bem explícito a relação entre Hester e seu pecado. Além da letra ostentada no peito pela protagonista, Pearl é o símbolo de seu pecado vivo. Ao figurar a menina de forma que parecesse com a letra escarlate, entende-se que a protagonista superou a vergonha, afinal expõe a materialidade de seu erro frente a uma sociedade conservadora. Pearl, muitas vezes, é descrita como pequeno demônio ou bruxa. A pequena Pearl era filha do pecado, por isso pairava pelo obscuro caminho do demônio.

Hester intencionava passar não somente em si a evidência de seu pecado, mas também em sua filha. O narrador descreve que

[...] as the two wayfarers came within the precincts of the town, the children of the Puritans looked up from their play what passed for play with those sombre little urchins—and spoke gravely one to another: ‘Behold, verily, there is the woman of the scarlet letter: and of a truth, moreover, there is the likeness of the scarlet letter running along by her side! Come, therefore, and let us fling mud at them!’ (HAWTHORNE, 1994 p.86)<sup>30</sup>.

Além da exposição pública de seu pecado, Hester é vítima de escárnio em sua cidade. No entanto, e como já descrito, a personagem não abandona sua comunidade porque quer contato com o pai de sua filha, mesmo que para isso ela suporte as mais diversas afrontas, como por exemplo, o julgamento do governador diante da incapacidade de Hester em criar sua filha nos preceitos da boa moral cristã. Pearl, por não ter um pai, não frequentar a

<sup>29</sup> [...] mas era um atributo marcante desta vestimenta e, na verdade, de toda aparência da criança, que irresistivelmente e, inevitavelmente, lembrava o espectador do emblema que Hester Prynne estava condenada a usar sobre o peito. Era a letra escarlate em outra forma: a letra escarlate dotada de vida! A própria mãe, como se a ignomínia vermelha foi tão profundamente maculada em seu cérebro que todas as suas concepções assumiram a sua forma, tinha cuidadosamente forjada a similitude, esbanjando muitas horas de engenhosidade mórbida para criar uma analogia entre o objeto de sua afeição e o emblema de sua culpa e tortura. Mas, na verdade, Pearl era a única bem como a outra; e só em consequência de que tinha a identidade que Hester planejou tão perfeitamente para representar a letra escarlate em sua aparência (HAWTHORNE, 1994 p.85-86).

<sup>30</sup> [...] como as duas peregrinas, entram nos recintos da cidade, os filhos dos puritanos olharam para cima, interromperam seus jogos, naqueles lugares sombrios, disseram-se uns aos outros: Eis que é verdade, é a mulher da letra escarlate, e de verdade, e também, há a semelhança da letra escarlate que corre junto ao lado dela! Venha, vamos atirar lama nelas! (HAWTHORNE, 1994 p. 86).

catequese e também não saber alguns princípios bíblicos, é julgada como um ser que paira nas trevas. Em função de tantos julgamentos, o governador tenta tirar Pearl de sua mãe, só não consegue devido à interferência do pastor Dimmesdale.

Após as descrições da relação entre Hester, sua filha e os membros da comunidade, o narrador se desloca para descrever a vida de Roger Chillingworth. Ele vivia à sombra do segredo guardado por Hester. Mediante seus estudos, o marido de Hester intitulava-se médico e, pela precariedade de profissionais da saúde em Boston, a comunidade o acolheu como tal.

O narrador informa que os índios, durante algum tempo, aprisionaram Chillingworth na floresta. Graças a esse fato, Roger aprimorou seus conhecimentos sobre ervas e raízes medicinais. No entanto, a relação da floresta com os habitantes de Salem era muito cautelosa. O demônio residia no desconhecido, no improvável. Delumeau (2009) afirma que, durante a Idade Média criou-se a ideia que os demônios também residiam nas florestas e isso causava medo nas pessoas, porém o narrador inocenta quaisquer meios de ligação entre Chillingworth e o diabo, pois ele

[...] nor did he conceal from his patients that these simple medicines, Nature's boon to the untutored savage, had quite as large a share of his own confidence as the European Pharmacopoeia, which so many learned doctors had spent centuries in elaborating. This learned stranger was exemplary as regarded at least the outward forms of a religious life; and early after his arrival, had chosen for his spiritual guide the Reverend Mr. Dimmesdale (HAWTHORNE, 1994, p.101)<sup>31</sup>.

Antecedendo o acontecimento, nota-se um tom irônico advindo do narrador. Independente dos segredos das personagens, todos os homens eram seres virtuosos desde que seus vícios não viessem à tona e tivessem uma estreita relação com a espiritualidade cristã. Nesse ponto do romance, o narrador é irônico, pois antecedendo os fatos, ele demonstra que Dimmesdale levou sua fornicação de forma velada, um líder espiritual dotado de virtudes; já Chillingworth vive uma mentira, renega seu casamento em nome de sua moral. Ao ocultar os vícios de ambos, Hester demonstra soberania diante da hipocrisia viril. O peso moral refletia na saúde do jovem pastor:

---

<sup>31</sup> [...] não escondia de seus pacientes que estes simples remédios, uma dádiva da natureza para o selvagem ignorante, era tão confiável quanto a Farmacopeia vinda da Europa, que tantos médicos aprenderam e gastaram séculos na sua elaboração. O sábio forasteiro era considerado um exemplo, pelo menos em sua aparência religiosa; e logo após a sua chegada, tinha escolhido para seu guia espiritual, o reverendo Dimmesdale (HAWTHORNE, 1994, p.101).

About this period, however, the health of Mr. Dimmesdale had evidently begun to fail. By those best acquainted with his habits, the paleness of the young minister's cheek was accounted for by his too earnest devotion to study, his scrupulous fulfilment of parochial duty, and more than all, to the fasts and vigils of which he made a frequent practice, in order to keep the grossness of this earthly state from clogging and obscuring his spiritual lamp. Some declared, that if Mr. Dimmesdale were really going to die, it was cause enough that the world was not worthy to be any longer trodden by his feet. He himself, on the other hand, with characteristic humility, avowed his belief that if Providence should see fit to remove him, it would be because of his own unworthiness to perform its humblest mission here on earth (HAWTHORNE, 1994, p.102)<sup>32</sup>.

Por outro lado, Chillingworth não se importava com seu segredo. O narrador apenas descreve sobre os comentários que cercavam o misterioso médico. Ninguém sabia sua origem, e o porquê de tamanhas habilidades medicinais. Ele fixou-se justamente naquela comunidade, logo, a ideia que se tinha, era que Chillingworth verdadeiramente foi enviado dos céus.

Enquanto o médico cuidava da saúde do pastor, suas relações amistosas estreitaram-se. Chillingworth levava o reverendo para passear e conhecer a floresta, cenário desconhecido e temido pelos habitantes de Salem, mas que também é local de meditação e reflexão. Queria conhecer seu paciente de forma profunda e propôs que ambos morassem juntos. Foram acolhidos por uma viúva. O médico montou seu laboratório, no entanto, foram levantadas suspeitas sobre seus experimentos.

Foi mencionada a hipótese de que Chillingworth praticava magia negra. Alguns julgavam que ele estava a serviço de Satã, a fim de tramar contra a santidade e a alma do jovem pastor. Na verdade, Chillingworth era bastante perspicaz, ao ponto de suspeitar que o jovem reverendo escondesse um segredo. Em uma determinada parte da obra, o médico espera seu paciente adormecer e puxa um pouco da sua roupa. Vislumbrar algo que mexeu com suas emoções:

---

<sup>32</sup> Sobre esse período, no entanto, a saúde do Sr. Dimmesdale evidentemente começou a falhar. Por aqueles mais familiarizados com seus hábitos, a palidez do rosto do jovem ministro foi explicada por sua devoção demasiado séria para estudar seu cumprimento escrupuloso do dever paroquial, e mais do que tudo, os jejuns e vigílias de que ele fez uma prática frequente, a fim de manter a rudez desse estado terreno de obstrução e obscurecendo sua lâmpada espiritual. Alguns declararam que, se o Sr. Dimmesdale realmente morresse, era uma prova de que o mundo não era digno de ser trilhado por seus pés. Ele próprio, por outro lado, com humildade característica, declarou a sua crença de que, se a Providência deve achar melhor para removê-lo, seria por causa de sua própria indignidade para desempenhar a sua humilde missão aqui na terra (HAWTHORNE, 1994, p.102).

Had a man seen old Roger Chillingworth, at that moment of his ecstasy, he would have had no need to ask how Satan comports himself when a precious human soul is lost to heaven, and won into his kingdom. But what distinguished the physician's ecstasy from Satan's was the trait of wonder in it! (HAWTHORNE, 1994, p. 117)<sup>33</sup>.

Possivelmente o pastor também tinha uma marca em seu peito que ficara escondida sob as roupas. Para Chillingworth o enigma estava desfeito, encontrara o pai de Pearl. Diante disso, cai a máscara do médico porque o narrador revela, de fato, qual a função de Chillingworth na narrativa: o médico assume o papel do Diabo, tal como descrito em Apocalipse 12:10: “porque já o acusador de nossos irmãos é derrubado, o qual diante do nosso Deus os acusava de dia e de noite”. Chillingworth é o personagem que irá representar Satã em Salem, trabalhará para que o segredo seja revelado e, conseqüentemente desviar uma alma pura dos caminhos da santidade.

Com a passagem dos tempos, Dimmesdale nutre remorsos e isso se reflete em seus sermões. Ele tenta preparar suas ovelhas para o escândalo iminente. A revelação era confundida com santidade e humildade:

‘I, whom you behold in these black garments of the priesthood—I, who ascend the sacred desk, and turn my pale face heavenward, taking upon myself to hold communion in your behalf with the Most High Omniscience—I, in whose daily life you discern the sanctity of Enoch—I, whose footsteps, as you suppose, leave a gleam along my earthly track, whereby the Pilgrims that shall come after me may be guided to the regions of the blest—I, who have laid the hand of baptism upon your children—I, who have breathed the parting prayer over your dying friends, to whom the Amen sounded faintly from a world which they had quitted—I, your pastor, whom you so reverence and trust, am utterly a pollution and a lie!’ (HAWTHORNE, 1994, p.121-122)<sup>34</sup>.

No entanto, seus seguidores, ao invés de questionarem seus sermões, contagiavam-se, ainda mais, diante da decência de um homem que praticava jejuns, penitências e abstinha-se de tudo aquilo que pertencia à vida terrena. Os fiéis questionavam-se sobre o destino de suas

<sup>33</sup> Se um homem tivesse visto o velho Roger Chillingworth, naquele momento de êxtase, ele não teria necessidade de perguntar a Satanás como se comporta quando uma alma humana preciosa foi perdida para o reino de Satã. Mas o que distingue o êxtase do médico de Satanás foi o traço de admiração nele! (HAWTHORNE, 1994, p. 117).

<sup>34</sup> ‘Eu, a quem vocês contemplam nestas vestes negras do sacerdócio - Eu, que ascendo ao púlpito sagrado e viro meu rosto pálido ao céu, tomando sobre mim para manter a comunhão em vosso nome com o Onisciente Altíssimo -, Eu, em cuja vida diária, vocês perceberam a santidade de Enoque - Eu, cujos passos, como vós pensais, deixa um brilho ao longo do meu caminho terreno, em que os peregrinos que virão depois de mim pode ser guiado para as regiões dos abençoados - Eu, que coloquei a mão de batismo em seus filhos - Eu, quem sussurrou a oração de despedida sobre seus amigos moribundos, a quem o Amém soou vagamente de um mundo que haviam deixado - Eu, seu pastor, a quem vocês reverenciam e confiam, sou totalmente o imundo e uma mentira! (HAWTHORNE, 1994, p.121-122).

almas. “He had spoken the very truth, and transformed it into the veriest falsehood.” (HAWTHORNE, 1994, p.122)<sup>35</sup>. Dimmesdale apelava para o autoflagelo como forma de obter o perdão divino. Com o passar dos anos esses auto-castigos foram aumentando ainda mais. O pastor não encontrava meios de revelar a sua farsa.

À medida que o tempo passa, a devoção de Hester em ajudar os necessitados sucumbiu ao real significado da letra A. O sinal que ela carregava em seu peito protegia-lhe ao ponto de o narrador compará-lo com o crucifixo carregado por uma freira. Diante disso, foram criadas lendas sobre a letra e sua portadora. Enquanto Hester se fortalecia, Dimmesdale sofria o oposto. Já Chillingworth buscava vingança insaciavelmente em nome de sua honra.

A força que Hester adquiriu diante da vergonha é o que a impulsiona a enfrentar seu marido. Chillingworth ganha forças nas fraquezas de Dimmesdale. Conforme o pastor vai perdendo suas forças, o médico se fortalece. Ele suga toda a vitalidade do religioso para alcançar a sua meta, a vingança.

Em Hester Prynne também existe a noção de responsabilidade absoluta. Durante todo o romance, ela paga praticamente sozinha pelo seu pecado, carrega consigo toda culpa de seu erro, sua meta é sofrer sozinha, mas quando descobre as intenções vingativas de seu marido, vai ao encontro dele a fim de enfrentá-lo para proteger o homem que um dia foi seu amante.

No desfecho do enredo, Hester revela ao reverendo que Chillingworth foi seu marido. Apesar de certo conflito no início, ela e o pastor decidem abandonar Salem e começar uma nova vida. Hester arranca a letra de seu peito e joga-a perto do córrego. O narrador aponta para uma atmosfera bucólica: a reunião entre o casal e sua filha acontece na floresta, existindo a noção de perdão e a reconciliação do homem com seu criador. Nesse momento, a floresta deixa de ser o local de assombro e medo para tornar-se uma representação do Éden. Para Dimmesdale, a culpa foi superada, ele sai revigorado da floresta em direção à cidade.

Os dias se passam e há uma grande festa na cidade. O pastor, após seu melhor sermão, volta-se ao cadafalso, lugar que uma vez serviu para expor Hester Prynne e seu escândalo, para agora revelar o real motivo de suas penitências. Convida Hester e sua filha para juntar-se a ele. Porém, Chillingworth, desafortunadamente, tenta impedi-lo. O pastor, com uma aparência cadavérica e provido de um terrível semblante, sobe ao cadafalso com ajuda de Hester e revela todo o segredo.

---

<sup>35</sup> Ele havia falado a própria verdade, e transformou-a na mais real falsidade (HAWTHORNE, 1994, p.121-122).

O amor espiritual do sr. Dimmesdale era uma mentira. E quando, tanto em seus sermões como em sua atitude grandiosa, ele prostituía a mulher por contraste a seu próprio amor tão espiritual – como costumam fazer os religiosos populares –, não fazia mais que pregar uma mentira branca. Que foi para o espaço (LAWRENCE, 2012, p. 129).

O religioso mostra seu peito para a multidão, informando que também carregava consigo a marca do pecado. O narrador não descreve a marca por questões pudicas, como ele mesmo relata, mas depois levanta uma série de hipóteses, oriundas de criações populares daquela comunidade. Após a revelação, o enfoque da narrativa consiste em descrever a redenção. O pastor perdoa Chillingworth, beija nos lábios sua filha que amara em segredo durante sete anos e a partir disso:

A spell was broken. The great scene of grief, in which the wild infant bore a part had developed all her sympathies; and as her tears fell upon her father's cheek, they were the pledge that she would grow up amid human joy and sorrow, nor forever do battle with the world, but be a woman in it. Towards her mother, too, Pearl's errand as a messenger of anguish was fulfilled (HAWTHORNE, 1994 p.218)<sup>36</sup>.

Ao figurar a redenção, Hawthorne utiliza-se da morte do pastor. Assim como Canaã, a Nova Inglaterra não seria a terra pela qual emanava leite e mel, desde o pecado original, a sina do homem é sofrer para obter o perdão e descanso eterno. No que diz respeito ao desfecho da trama, Hawthorne utiliza-se do elemento bem característico do Romantismo, o amor proibido, que por conta de um erro de conduta social, não finalizou em casamento. Enfim, o mal é punido com a morte:

O ministro consagrado se recupera um pouco no último minuto quando, do alto do cadafalso onde foi exposto, faz uma confissão pública. Logo depois se entrega à morte. Até certo ponto, porém, vingou-se de todo mundo [...] E assim ele morre, jogando o “pecado” na cara dela e fugindo para a morte. A lei nós infringimos! Francamente! E infringiram mesmo. E a lei de quem! Mas é de fato uma lei; o homem tem duas opções: ou bem é fiel à crença que diz professar e obedece às leis dessa crença, ou bem admite que essa crença propriamente dita e se prepara para algo novo. Não houve alteração na crença de Hester nem na de Dimmesdale nem na de Hawthorne nem na da América. Manteve-se a mesma velha crença traiçoeira – que na verdade era descrença disfarçada – no Espírito, na Pureza, no Amor Desinteressado e na Consciência Pura. Continuariam, os dois, obedecendo a essa crença só para desfrutar da sensação de tê-la, mas não fariam outra coisa o tempo todo senão fraudá-la (LAWRENCE, 2012, p. 132).

<sup>36</sup> Um encanto foi quebrado. A grande cena de tristeza, em que a criança selvagem tinha uma parte havia desenvolvido todas as suas simpatias; e enquanto as lágrimas caíram sobre o rosto de seu pai, elas eram a promessa de que ela iria crescer em meio à alegria e tristeza, nem sempre batalhando com o mundo, mas ser uma mulher nele. Rumo a sua mãe, também, a missão de Pearl como uma mensageira da angústia foi cumprida (HAWTHORNE, 1994 p.218).

Lawrence faz uma dura crítica à forma de organização sistemática entre os cristãos estadunidense, afinal entre os puritanos existia o sentido de cuidado com relação às mulheres, porque foi a partir de Eva que se deu a origem do pecado. Para os puritanos, a índole feminina era pecaminosa quando descuidada. Satã valia-se dela como seu principal instrumento para atacar aos homens. Por ter essa tendência ao pecado, a moral puritana não concedia muitos direitos às mulheres, elas tinham sempre que estar à sombra de seus maridos. Hester, por não ter um marido real, apresentava-se como um grande perigo aos puritanos de Salem porque poderia atacar e levar à queda qualquer um da comunidade.

A morte do pastor pode ser compreendida como uma alegoria, sua queda é oriunda da fraqueza masculina diante da sedução por uma mulher. Após a morte do pastor, Roger Chillingworth, sedento por vingança, a qual não foi concretizada, perde suas forças. Seu destino é a morte por execução, sendo que todos os seus consideráveis bens foram herdados por Pearl, que se torna a herdeira mais rica da Nova Inglaterra.

### 2.3 MOLL FLANDERS E HESTER PRYNNE: A TRAJETÓRIA DO PECADO NO CONTEXTO JUDAICO-CRISTÃO

Ao analisar o texto bíblico, nota-se que a ideia do pecado no Antigo Testamento estava ligada ao rompimento de preceitos, a ruptura do elo entre os homens e Deus. Ao romper essa ligação, algumas vezes, o Todo-poderoso punia os homens com severos castigos ou em último caso com a morte.

Contudo, a noção de pecado é perene desde a criação do homem. A desobediência de Adão e Eva fez com que o homem trabalhasse, conseqüentemente, oportunizando seu sustento. Já para a mulher, estava destinada a parir com dores. Viver, tanto para o homem quanto para a mulher, era algo repleto de dor e sofrimento. A partir do pecado original no Éden, a sina dos seres humanos é pecar. Diante disso, Delumeau afirma que “do ponto de vista cristão, a história humana é, sem dúvida, uma história do pecado, mas ela é ao mesmo tempo uma história de salvação [...] depois do pecado original, Deus tornou-se um credor terrível apresentando ao homem uma dívida à qual ele não podia nem se furtar, nem saldar” (DELUMEAU, 2003, p.548-549).

No contexto bíblico, durante o Velho Testamento, Deus, algumas vezes, aparece inquieto com sua criação. Ele tenta refazê-la, como é descrito em Gênesis, capítulos seis e sete, em que há uma tentativa de aniquilação do pecado por meio do dilúvio. No capítulo

dezenove, a ação ocorre novamente, mas agora em duas cidades, Sodoma e Gomorra. Desta vez, ao invés de água, o Todo-poderoso destrói com fogo.

No entanto, com o surgimento de Jesus, há uma ruptura de alguns princípios do Velho Testamento, pois sua vinda se efetiva por causa dos pecadores, como se observa em Lucas 5:32: “Eu não vim chamar os justos, mas, sim, os pecadores, ao arrependimento”. E também alerta que Deus está disposto a perdoar o pecado, “Porque todos pecaram e destituídos estão da glória de Deus; Sendo justificados gratuitamente pela sua graça, pela redenção que há em Cristo Jesus” (ROMANOS, 3:23-24). Ao comparar o Antigo e o Novo Testamento, Delumeau explicita que,

[...] no Antigo Testamento, o pecado de Adão é apresentado como uma desobediência voluntária do homem a um preceito divino. Por causa dessa ruptura, cuja responsabilidade cabe apenas ao homem, o pecado entrou no mundo; doravante ele marca toda a história, e notadamente a de Israel. Esse povo rebelde que adora bezerro de ouro e prefere a carne ao maná afasta-se constantemente dos caminhos que Deus lhe traça. Os sucessivos profetas censuram suas iniquidades (sic) – violências, adultérios, injustiças, mentiras, etc – que “cavam um abismo” entre ele e Javé [...] O Novo Testamento não concede ao pecado um espaço menor que o Antigo. Jesus, o Servidor, veio entre os homens não para os justos, mas para os pecadores (Mc 2,17). Ele “redime” os pecados, para grande escândalo dos fariseus (DELUMEAU, 2003, p. 358-359).

Thomson (2010) também salienta que o pecado é o predomínio de um código moral estabelecido por determinada sociedade. Diante disso, ele esclarece que “os códigos morais tendem a remeter para as sociedades onde crescem e, embora possa existir uma norma absoluta, as opiniões sobre o certo e o errado têm variado consideravelmente. São vários os factores reconhecíveis neste processo que vale a pena aflorar” (p. 20).

No princípio, foi estabelecido um código moral de dez itens, em outras palavras, os dez mandamentos:

Não terás outros deuses diante de mim.  
 Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra.  
 [...]
 Não tomarás o nome do Senhor teu Deus em vão; porque o Senhor não terá por inocente o que tomar o seu nome em vão.  
 Lembra-te do dia do sábado, para o santificar.  
 [...]
 Honra a teu pai e a tua mãe, para que se prolonguem os teus dias na terra que o Senhor teu Deus te dá.  
 Não matarás.  
 Não adulterarás.

Não furtarás.

Não dirás falso testemunho contra o teu próximo.

Não cobiçarás a casa do teu próximo, não cobiçarás a mulher do teu próximo, nem o seu servo, nem a sua serva, nem o seu boi, nem o seu jumento, nem coisa alguma do teu próximo (Êxodo 20:3-17).

Contudo, Jesus reordena esses dez quesitos e estabelece apenas um, o amor: “Amarás ao Senhor teu Deus de todo o teu coração, e de toda a tua alma, e de todas as tuas forças, e de todo o teu entendimento, e ao teu próximo como a ti mesmo”. (LUCAS, 10:27), e “O amor não faz mal ao próximo. De sorte que o cumprimento da lei é o amor”. (ROMANOS, 13:10).

Como é percebido, não houve mudanças significativas dos dez mandamentos para a lei de Jesus, pois amar a Deus rompe com os quatro primeiros mandamentos e ao amar verdadeiramente o próximo, faz com que o homem não execute as seis últimas recomendações.

Conforme os tempos foram mudando, as interpretações bíblicas seguiram o mesmo curso. Viu-se a necessidade de configurar novos códigos morais à medida que os grupos sociais dominantes criavam leis as quais favoreciam a si próprios. Para tanto, Thomson (2010, p. 25), alega que

[...] um código moral pode ser definido enquanto sistema de padrões éticos pelo qual determinada sociedade controla o comportamento dos seus indivíduos e os motiva para atingirem os seus objectivos (sic). Trata-se de um processo de controlo psicológico de grupo que, geralmente, constitui um quadro de manipulação muito mais amplo, representado pelo código legal dessa mesma sociedade. Em tal sociedade, quem se rebelde contra o código será imoral, mesmo que investigadores subseqüentes (sic) julguem o rebelde certo e a sociedade errada.

Ao lidar com a noção de pecado enquanto código moral, o contexto de Defoe sofreu algumas mudanças significativas. Ainda de acordo com Thomson (2010), na Inglaterra da primeira metade do século XVII havia bordéis que admitiam meninas dos sete aos quatorze anos. O rei James I protegia os homossexuais e o incesto, e os trajes elisabetanos foram trocados pelos decotes jacobinos. Com a tomada do poder por Oliver Cromwell e o amparo religioso do arcebispo Laud, foram impostas algumas leis que modificaram o cenário inglês. Thomson (2010, p. 240-241) elucida que,

As adúlteras tinham de se mostrar em público num lençol branco; Lady Purbeck, que vivera num “adultério confortável” durante quinze anos, teve de ir para o exílio. Os ociosos iam para a “Casa de Correção”, os bêbados eram torturados nos cepos e as mães solteiras perseguidas [...] O adultério passou a ser crime grave e realizaram-se várias execuções. A fornicção passou a ser um delito em 1650 [...] Foi suprimida toda e qualquer forma de entretenimento, incluindo o teatro e, em 1648, os actores (sic) de palco eram açoitados na rua.

Isso se deve graças ao pensamento puritano de Oliver Cromwell, o qual consistia em repudiar qualquer tipo de divertimento que não estivesse ligado estreitamente ao cristianismo puritano. A postura de Cromwell foi uma espécie de fascismo, era autoritário, perseguia e aniquilava aqueles que não concordavam com suas crenças e como recomenda a ética puritana, a mulher não tinha vez, vivia à sombra do homem.

Desde sua criação, o homem é a imagem e semelhança de Deus, diferentemente a mulher não obteve tal graça, sendo criada a partir da costela de seu companheiro. Segundo a história bíblica, quando a mulher demonstrava espírito de liderança diante de seu marido, muitas vezes ela era punida com a morte, como é o caso de Jezabel e Acabe, que aparecem em I Reis, 21. Contudo, pode-se imaginar que as narrativas do Velho Testamento estão cheias de violências e morte por parte do Todo-poderoso, principalmente no que diz respeito a pecados de cunho sexual, em especial adultério e fornicção. Já no Novo Testamento, esses pecados continuam proibidos, mas é concedido o direito ao perdão, graças à passagem da mulher adúltera, descrita em João 8, que contém a famosa frase: “Aquele que de entre vós está sem pecado seja o primeiro que atire pedra contra ela” (JO, 8:7).

Entretanto, no Novo Testamento, a vingança divina se configura em outro tratado moral, o não pagamento das dívidas. No capítulo cinco de Atos dos Apóstolos, é relatada a morte de Ananias e Safira que, após a venda de suas terras, não repassou devidamente o dinheiro aos apóstolos. Quando Pedro interrogou Ananias sobre a diferença, este negou. O apóstolo exortou-lhe, porém seu deslize não foi perdoado. Ananias cai morto. De acordo com a Bíblia, Safira vai ao encontro do marido, quando é interrogada por Pedro, age da mesma forma que seu cônjuge, não houve tempo para arrependimento. Safira encontrou o mesmo destino de Ananias.

Ao pensar em *Moll Flanders*, as semelhanças entre o Novo Testamento e o romance de Defoe são de cunhos sociais. Assim como o Império Romano, a Inglaterra oitocentista deu lugar aos vícios. A libertinagem, a bebedeira e demais vícios regressam à cena Inglesa. Os insanos do hospício de Bedlam e as execuções de criminosos entretinham a população, em outras palavras, a luxúria tomava conta da Inglaterra. É nesse contexto que Defoe compõe sua

*Moll Flanders*. Nota-se que a personagem é punida pelo furto e não por sua lascívia. Moll é o reflexo de seu tempo, os pecados intoleráveis eram aqueles ligados ao dinheiro, calote, furto, roubo, dentre outros. Thomson (2010) pontua que o crime mais hediondo era trapacear no jogo.

Moll se conscientiza de seus pecados logo no início de sua juventude. Após o término do primeiro casamento, ela deixa claro que não ficou abalada com a morte de seu esposo, pelo contrário, amava o cunhado e sempre se encontravam às escondidas. Em seguida, é acometida pelo remorso, mas como o adultério não era um crime a ser pago com a vida, Moll segue sua luxuriosa trajetória.

Outro ponto do romance que lembra a história de Ananias e Safira é que, todas as vezes que Moll menciona sobre os presidiários de *Newgate*, ela destaca que eles estão aguardando julgamento por algum crime relacionado ao dinheiro, na maioria das vezes, roubo ou furto. Isso também se deve ao início da desumanização do homem graças à consolidação do capitalismo.

Moll é fruto de seu tempo, pois Defoe apresenta o recorte de uma classe de mulheres oprimidas por uma sociedade cega em seus vícios e que se esqueceu de enxergar os oprimidos. Para eles, os oprimidos, não havia esperança, a média de vida não passava dos trinta e cinco anos, isso quando a vida era abreviada por meio de execuções públicas, as quais funcionavam como entretenimento e forma de controle populacional.

A divergência entre a história de Ananias e sua esposa com Moll Flanders consiste em seus desfechos: a heroína inglesa tem tempo de arrepender-se de seus pecados, consegue o perdão divino e passa a viver o resto de seus dias na mais perfeita lisura. Sua resignação é o tema central do romance, é a trajetória errante do herói romanesco perante uma sociedade que foi esquecida por Deus.

A relação entre Moll e Hester consiste em suas trajetórias, são caminhos errantes em busca da autorrealização, da busca pelo sentido da existência. Trata-se de dois seres esquecidos por Deus os quais almejam o milagre divino em suas vidas. Lukács, ao formular a sua teoria do romance, estabelece algumas características do homem dentro da narrativa romanesca. Ele afirma que

[...] a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida (LUKÁCS, 2007, p.82).

Ao comparar a trajetória errante das duas heroínas que compõem o escopo deste trabalho, diferentemente de Moll, Hester é obrigada a expor seu pecado, vive em situação vexatória. A moral puritana impôs que ela assim fizesse, provavelmente isso se deve graças às interpretações de passagens bíblicas, uma delas está em Mateus 18:15-18, que diz:

Ora, se teu irmão pecar contra ti, vai, e repreende-o entre ti e ele só; se te ouvir, ganhaste a teu irmão; Mas, se não te ouvir, leva ainda contigo um ou dois, para que pela boca de duas ou três testemunhas toda a palavra seja confirmada. E, se não as escutar, dize-o à igreja; e, se também não escutar a igreja, considera-o como um gentio e publicano. Em verdade vos digo que tudo o que ligardes na terra será ligado no céu, e tudo o que desligardes na terra será desligado no céu.

De acordo com Cunliffe (1986), há registros sobre a exposição de alguns pecados em público, a saber, D para *Drunkard* (beberrão), I para *Incest* (incesto) e o A para adultério. Quando os puritanos deixaram a pecaminosa e decadente Inglaterra, tinham como uma das metas expurgar todo o pecado existente em suas comunidades, principalmente os que estavam relacionados ao sexo. A moral puritana queria estabelecer uma espécie de Nova Canaã, a terra onde jorra leite e mel, porém, aos poucos e como é natural, os seres humanos revelaram seus mais secretos instintos.

O contrato social e moral na Nova Inglaterra era a Bíblia. O pecado andava de mãos dadas com o medo, havia uma espécie de temor coletivo com relação à justiça divina. Todos que estivessem alheios ao contrato moral estabelecido eram eliminados da sociedade, por meio de execuções, como o caso dos genocídios dos nativos; ou eram desprezados pela comunidade e passavam a viver nos pontos periféricos das vilas. É justamente esse último o destino de Hester Prynne.

No Antigo Testamento existe uma passagem que cabe mencionar, o castigo de Caim. Assim como Hester, Caim carrega consigo uma marca, a marca da maldição divina, como descrito abaixo:

E agora maldito és tu desde a terra, que abriu a sua boca para receber da tua mão o sangue do teu irmão. Quando lavrares a terra, não te dará mais a sua força; fugitivo e vagabundo serás na terra. Então disse Caim ao Senhor: É maior a minha maldade que a que possa ser perdoada. Eis que hoje me lanças da face da terra, e da tua face me esconderei; e serei fugitivo e vagabundo na terra, e será que todo aquele que me achar, me matará. O Senhor, porém, disse-lhe: Portanto qualquer que matar a Caim, sete vezes será castigado. E pôs o Senhor um sinal em Caim, para que o não ferisse qualquer que o achasse. E saiu Caim de diante da face do Senhor, e habitou na terra de Node, do lado oriental do Éden (GÊNESIS, 4:11-16).

Em vários pontos do romance howthorniano a população se afasta de Hester, evita contato com a pecadora. As duas personagens, Hester e Caim, possuem marcas de maldição, no entanto tais marcas parecem surtir efeito ao *revés*, pois protegem as personagens de qualquer pessoa que lhes queira fazer mal. Essa ideia aqui apresentada já foi mencionada no romance *Caim*, do escritor português José Saramago. Talvez Hawthorne tenha usado a alegoria da marca maldita como meio de mimese e também para justificar o final, pois, diferente de Caim, Hester obtém o perdão para reafirmar a missão de Cristo entre os homens. Também, não se pode esquecer-se das caridades exercidas por Hester que demonstram a penitência da personagem diante da sociedade como forma de redenção. De certa forma praticava um dos princípios do cristianismo, a caridade.

Além de Hester Prynne, as personagens mais representativas no romance de Hawthorne são Pearl, Dimmesdale e Roger Chillingworth. Com exceção da pequena Pearl, os demais estavam impregnados de vícios. O romance de Hawthorne não é apenas uma narrativa de adultério, mas uma história de pecados e punições.

Roger Chillingworth faz o percurso inverso a Hester. Quando chega em Salem demonstra inúmeras virtudes, mas aos poucos fica cego pela necessidade de vingança em nome de sua honra. Vaga entre o limite de agir ora como se fosse Deus, ora como se fosse o próprio Diabo, pois de acordo com a moral bíblica, a vingança pertence somente a Deus e é característica do mal acusar e tentar. Chillingworth faz isso, age diversas vezes contra Hester e Dimmesdale.

Ao pensar nas três personagens, imagina-se a mimese da ação no Jardim do Éden, a tríade entre o homem, a mulher e a transfiguração da serpente em tentador, as quais consistem na gênese do pecado original que outrora foi oriundo da desobediência, mas agora toma novas formas e efetiva-se por meios sexuais. Assim como no Éden, o local santificado do sermão é profanado e os pecados são revelados por meio da confissão, entretanto Hawthorne cria uma atmosfera mística. Antes de morrer, Dimmesdale é beijado nos lábios por Pearl, havia uma dúvida se a menina era realmente humana ou fruto de feitiçaria de sua mãe, pois é na

revelação que o encanto se desfaz e perpetua a noção de reencontro do casal no paraíso celeste, uma vez que todos os vícios foram expurgados por meio da penitência.

Assim como na maioria das narrativas bíblicas, em *A letra escarlata* não é diferente. As personagens não saem ilesas de seus pecados, mesmo que eles demorem em vir à tona, a punição é certa. Da mesma forma acontece com Moll Flanders, seu castigo é adiado, mas ocorre. O que diferencia as duas personagens é o meio social.

Moll Flanders, diante da sociedade, não está cometendo crime ao praticar seus atos sexuais, mas sim ao realizar seus roubos, pagando por eles ao ser deportada. Como Defoe dá um desfecho moralizador à narrativa, fazendo com que a personagem se arrependa de seu castigo, ela é agraciada com a virtude no final de sua vida. Quando regressa à sua terra natal, supõe-se que todos aqueles que com ela conviveram tenham morrido, logo a sua moral não é agredida. Termina seus dias em plena virtude.

A moralidade é expressa em ambas as obras. Moll deixa seu relato para seus leitores e alerta que por mais vil que fosse a criatura, ela obteria o perdão. Hester, baseada em sua trajetória, também dá conselhos a jovens meninas.

Ao contrário de Moll Flanders, Hester Prynne peca apenas uma vez e toda sua trajetória consiste em apagar seu erro. A caridade é o meio que ela busca para obter seu perdão. Com o passar dos anos, a própria sociedade não a vê mais como a profanação de Salem, mas a mulher virtuosa e caridosa. No entanto, a letra estava tão presa ao seu peito que a própria protagonista não se via dissociada ao artefato que fora condenada a usar.

Mediante à ética cristã, sobretudo a puritana, em ambas as personagens se vê algo de muito semelhante, elas são transgressoras, não vivem à sombra dos homens. Pelo contrário, Moll Flanders manipula seus maridos. Hester Prynne coordena as atitudes de Chillingworth e impõe a ele que guarde seu segredo como forma de preservar o seu. Essas mulheres transgressoras se tornam senhoras de seus próprios destinos.

### 3 NO TERRITÓRIO DO MAL

*Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura,  
ché la diritta via era smarrita.*

*Ahi quanto a dir qual era è cosa dura  
esta selva selvaggia e aspra e forte  
che nel pensier rinova la paura!*

*Tant'è amara che poco è più morte;  
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,  
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.*

*Io non so ben ridir com' i' v'intrai,  
tant'era pien di sonno a quel punto  
che la verace via abbandonai.*

Dante Alighieri

#### 3.1 ENTRE DEUS E O DIABO: UMA BREVE HISTÓRIA DE PODER

Antes de tratar do problema do Diabo enquanto *substratum*, será levantada a problemática desse nome. Luther Link, no primeiro capítulo de seu livro, *O Diabo: a máscara sem rosto* (1998), levanta alguns fatos curiosos. Para o autor, a palavra “Satã” é anterior ao vocábulo “Diabo”, isso porque Satã nada mais é do que um título. Esse título é derivado do hebraico שטן (Satã), cujo significado é adversário. “Porém, mais de trezentos anos antes de Cristo, um fator de resultados imprevisíveis fora introduzido pelos judeus alexandrinos: ao verterem o Antigo Testamento para o grego, traduziram o *satan* hebraico para o grego *diabolos*” (LINK, 1998, p.24).

O vocábulo “diabo” também aparece nos evangelhos de Lucas e Mateus que o chamaram de διάβολος (diábolos), substantivo que designa acusador, difamador; derivação do verbo διαβάλλω (diabállo) - (jogar tanto pedras, como palavras). Na origem latina, a primeira datação da palavra é de 1228 e traduzida por *diabŏlus*, mantendo o mesmo significado. Com os desdobramentos das línguas ocidentais, o vocábulo se tornou, *devil*, *diable*, *diablo*, *diavolo*, *diavol*, *diabel*, *Дьявол*, *Ďábel*, entre outros<sup>37</sup>. Em suma,

<sup>37</sup> A sequência linguística expressa está na seguinte ordem: inglês, francês, espanhol, italiano, romeno, polonês, russo e tcheco.

[...] o significado de *diabo* deriva de três palavras diferentes em hebreu, grego e latim – *satan*, *diabolos* e *diabolus* –, confundindo as pessoas ao longo dos séculos. Esses significados sobrepuseram-se até mesmo durante o século I d.C., sendo as palavras usadas alternativamente, sem a menor consistência, tanto nas Escrituras como nos comentários (LINK, 1998, p. 24-25).

Link (1998) ainda aponta outro problema com a palavra δαίμων (dáimon), demônio. Geralmente esse termo era usado para significar o espírito de um herói morto. Ao tomar como pressuposto alguns escritos literários, o autor aponta que, no *Banquete* de Platão, o termo designava o amor. Em *Crátilo*, de Sócrates, foi usado como símbolo de homens bons e sábios. Em *Antônio e Cleópatra*, o termo foi usado como elogio a um adivinho. No entanto,

[...] *dáimon* e *daimônion* também significavam um espírito perverso, dominador, tendo sido esta a única acepção desenvolvida no Novo Testamento e por muitos padres. Os apologistas alexandrinos helenizados dos séculos II e III, por exemplo, interpretaram os demônios platônicos – que não eram particularmente bons e nem maus – como anjos caídos perversos. Assim fizeram com vistas de formar uma nova equação: deuses pagãos = demônios maus = diabos. Tal equação justificava condenar a adoração de deuses pagãos (LINK, 1998, p. 25).

Já com relação a Lúcifer, Link (1998) aponta que foi um erro de tradução, não designa o nome de nenhum personagem, apenas significa “aquele que leva a luz”, pode ser compreendido como a estrela da manhã, o planeta Vênus.

A identificação de Lúcifer com Satã vem de *Isaias* (14,12): “Como caíste do céu, ó Lúcifer, filho da alva!”. *Isaias não* estava falando do Diabo. Usando imagens possivelmente retiradas de um antigo mito cananeu, *Isaias* referia-se aos excessos de um ambicioso rei babilônico que caiu no mundo dos mortos. Suas palavras passaram a significar uma referência ao Diabo ao longo de quatro etapas: um rei tirânico é descrito em uma metáfora (o rei = uma estrela brilhante); a expressão hebraica *helel* (*helel bem shahar* = o que brilha) ou a grega *oesphorus* são traduzidas para o latim como a estrela da manhã, Lúcifer; posteriormente, o rei tirânico é identificado como o Diabo; *ergo* Lúcifer torna-se outro nome para Diabo (LINK, 1998, p. 28-29).

Embora se tente traçar um perfil etimológico da palavra diabo e suas derivações, é necessário ressaltar que assim como o personagem, os significados dos vocábulos sofreram alterações no decorrer dos séculos. Hoje, tanto diabo como satanás e lúcifer são praticamente sinônimos para a mesma palavra, representam a mesma entidade.

O princípio bíblico, o qual foi difundido desde o cristianismo primitivo, localiza-se no livro de Ezequiel, capítulo vinte e oito, no qual é narrada a magnitude do Diabo. No princípio

de sua existência, era um lindo querubim dotado de perfeição até que a iniquidade o atingiu. Entretanto, para Russell (1991), dentro da tradição judaica o Diabo não existe, seu conceito foi se moldando de acordo com a noção do próprio conceito de Deus (Jeovah/Iaveh). Russell (1991) ainda concorda que o Velho Testamento não deixa clara a existência personificada do Diabo, porque “a palavra “Diabo” deriva, por meio do latim, do grego *diabolos*, cuja tradução é do *satan* hebraico. Conceitualmente, o Satã hebraico é uma manifestação do Diabo, e não o Diabo *par essence*” (RUSSELL, 1991, p.173-174).

Em contrapartida, Standford (2003) salienta a existência da personificação diabólica, sobretudo nos livros de Jó e Zacarias. Porém, o que difere o Antigo do Novo Testamento é que em um, Satã é inimigo da humanidade e no outro é adversário de Deus.

Ao contrário de Standford, Russell (1991) vai além e aponta quatro teses para a existência de Satã no Velho Testamento. A primeira é a de que Satã existiu como um demônio entre os demais, mas essa tese é refutada porque de acordo com o autor, não há provas da existência de um demônio menor chamado Satã. A segunda tese é a de que

Satã é uma personificação do impulso do mal dentro do homem. Nesse argumento, ele é uma expressão anterior, paralela e mais pessoal do *yester há-ra* rabínico, “a inclinação para o mal”. É certo que todas as concepções cósmicas podem ser, em última análise, projeções psicológicas, mas pelo menos alguns dos autores do Velho Testamento consideravam Satã como uma realidade objetiva, e esse argumento desmorona. A suposição comum de que Satã era um dos servos de Deus, cuja moral e motivação declinaram constantemente, é menos uma explicação do que uma descrição que não diz por que esse processo tinha de ocorrer. A quarta explicação percebe melhor o metabolismo histórico do conceito: Satã é a personificação do lado negro do Deus, aquele elemento dentro de Iavé que obstrui o bem (RUSSELL, 1991, p.176).

Essa noção da ambivalência de Deus pode ser constatada em Isaías 45:7: “Eu formo a luz, e crio as trevas; eu faço a paz, e crio o mal; eu, o Senhor, faço todas estas coisas”. Essa essência divina é a base do pensamento no Antigo Testamento. Em Gênesis, na criação do mundo, Deus demonstra a sua força e ambivalência, é a perfeita organização do caos. Russell ainda defende que

[...] usually the rabbis rejected the notion of a personified being leading the forces of evil and preferred to speak of the Devil as a symbol of the tendency to evil within humanity. According to rabbinic teaching, two antagonistic spirits inhabit each individual: one a tendency to good (*yester ha-tob*), the other tendency to evil (*yester ha-ra*). The rabbis ordinarily argued that the Lord had created both tendencies but gave humanity the Torah so that we might overcome the evil *yester* by following the Law. The Devil was perceived as personifying the *yester*[...] The rabbis discarded the tradition of the rebellion of the angels, since the angels have no evil *yester* and cannot sin, and they did not identify Satan with the serpent of Genesis or foretell his destruction and punishment (RUSSELL, 1987, p. 27-28)<sup>38</sup>.

Russell (1991;1992) concorda sobre essa ambivalência do Deus do Antigo Testamento, ora a luz, ora a treva. Ele usava de seu poder sobre os adversários para demonstrar aos seus seguidores sua magnitude. Em Êxodo sete, antes de ser consolidado um dos primeiros códigos morais bíblicos, os dez mandamentos, Deus exige de Moisés que convença o faraó a libertar os hebreus, mas também adverte que endurecerá o coração do opressor, com uma única finalidade, mostrar sinais e maravilhas e assim acontece. Moisés conversa com o faraó, porém com a intervenção divina, o rei não é convencido, logo são desencadeadas as dez pragas do Egito. Para tudo isso existia um propósito, a redenção de faraó a Iavé, porém isso não ocorreu.

Ao contrário do que ocorre com a visão de Jeová em outros credos, a sua presença nas histórias de destruição do Velho Testamento exibe uma força sempre previsível. Enquanto os egípcios promoviam sacrifícios na esperança de que seus deuses pudessem protegê-los dos desastres naturais, sem que com isso compreendessem o que tinham feito de errado para que surgissem as calamidades, os israelenses encaravam este dilema nas Escrituras Hebraicas com a explicação de que a fúria de Jeová decorria da pecaminosidade da humanidade e do desrespeito deles próprios em relação à Aliança que haviam feito com seu Deus. Assim, longe de descrever o mal terreno como obra de alguma espécie de diabo ou demônio, as Escrituras Hebraicas geralmente transferem toda a responsabilidade para a falta de fé na humanidade (STANFORD, 2003, p. 31).

Após a escritura da Torá, o código moral estava estabelecido e qualquer um que ousasse desobedecê-lo era punido com a morte e uma das provas disso está em I Reis dezoito. O profeta Elias desafia quatrocentos e cinquenta profetas do deus Baal para ver qual deus era

<sup>38</sup> Geralmente os rabinos rejeitaram a noção de um ser personificado que conduzia as forças do mal e preferiram falar do diabo como um símbolo da tendência para o mal dentro da humanidade. Segundo o ensinamento rabínico, dois espíritos antagônicos habitam cada indivíduo: uma tendência para o bem (*yester ha-tob*), o outro a tendência para o mal (*yester ha-ra*). Os rabinos habitualmente argumentaram que o Senhor havia criado ambas as tendências, mas deu à humanidade a Torá, para que possamos superar a *yester* mal, seguindo a lei. O Diabo foi percebido como o *yester* personificando [...] Os rabinos descartam a tradição da rebelião dos anjos, pois os anjos não têm a *yester* mal e não podem pecar, e eles não identificaram Satanás com a serpente do Gênesis ou profetizam sua destruição e punição (RUSSELL, 1987, p. 27-28).

o verdadeiro. Ao final da disputa, o profeta vence e aniquila seus inimigos. Diante disso, é explícito que o código moral no Antigo Testamento era seguir os ensinamentos da Torá e qualquer população que infringisse a essas regras, Deus exterminaria com seu poder.

Outra manifestação controversa acerca de Deus e o Diabo está em Jó. Existe uma disputa que consistia em qual dos lados ambivalentes a personagem iria ficar:

[...] trata-se na realidade de uma espécie de *big brother* celestial. Deus provoca Satanás – o qual nesse livro é identificado como “um dos filhos de Deus” que freqüentava (sic) o céu com muita intimidade e liberdade - para uma disputa, na qual os dois observariam tudo do camarote. Jung, em *Resposta a Jó* (2001, p. 16), afirma que “Satanás talvez seja um dos olhos de Deus que *perambula sem rumo certo pela terra*”. Jó vai duas vezes para o *paredão* sem clemência alguma. Na primeira, Deus permite que Satanás tire tudo que ele tem: fazendas, filhos, servos, bens, e Jó vence o Diabo. Não satisfeito, Deus pela segunda vez o envia para a beira do abismo e permite que Satanás toque em sua carne, mas Jó não renega a Deus e triunfa novamente. A alma de Jó é oferecida numa bandeja para Satanás, há um pacto entre Deus e Satanás, e não seria exagero dizer que o mito de Fausto, muito antes de Marlowe, Shakespeare, Goethe, Tomas Mann, Paul Valéry, Guimarães Rosa, nasceu aqui, com uma diferença: Jó não sabia de pacto algum (FERRAZ, 2008, p 74).

Embora se tente chegar a uma conclusão sobre o Diabo no Antigo Testamento, parece que a discussão não se finda. Se por um lado alguns historiadores concordam sobre a essência divina do mal e refletida em Satã, por outro, teólogos e historiadores afirmam que Satanás é realmente o anjo decaído e tinha como meta destruir a espécie humana por meio do pecado.

Enquanto no Antigo Testamento Satã é instrumento de Deus, pois atende a todos os caprichos do Todo-Poderoso, é no Novo Testamento que Satã rebelar-se e transfigura-se enquanto personagem atuante contra os planos divinos.

Na medida em que havia a ideia abstrata do Diabo, mas que se concretizava na existência do mal, surge Jesus. Ele não só adverte sobre os perigos do maligno, mas também sobre a eternidade no inferno, um cenário aterrorizante para os seres humanos até a contemporaneidade.

No Novo Testamento existem passagens significativas que justificam os propósitos do Diabo à humanidade. O principal deles é a ideia da tentação, como pode ser observado nos evangelhos de Mateus (4:1-11), Marcos (1:12-13) e Lucas (4:1-13) quando é relatado sobre a tentação de Cristo pelo Diabo no deserto. Depois o apóstolo Tiago, em sua epístola, afirma: “Sujeitai-vos, pois, a Deus, resisti ao diabo, e ele fugirá de vós” (4:7). Em outras palavras, se

até o filho de Deus foi tentado, mesmo assim resistiu e frustrou o tentador, esse fato não eximia os demais seres humanos.

Mateus e Lucas expressam que Satanás tentou a Cristo de três formas: primeira, transformar as pedras e pães para saciar a fome do messias; segunda, saltar do pináculo do templo para provar que Deus realmente livrá-lo-ia de ser morto e, por fim, terceira, adorar ao Diabo, pois ele daria a Jesus todos os reinos do mundo e a glória deles, porque “o mundo está no maligno” (I JOÃO 5:19) e “no mundo tereis aflições, mas tende bom ânimo, eu venci o mundo” (JOÃO 16:33).

Quando Jesus resiste a todas as tentações é como se existisse um *déjà vu* bíblico, sendo que todas elas também são expressas no livro de Êxodo. Partindo da sequência expressa em Mateus, transformar as pedras em pão, vê-se a claramente a mesma privação sofrida pelos hebreus ao sair do Egito (Êxodos 16: 1-10), quando o povo reclamou a Moisés sobre a fome, Iavé enviou o maná e depois a carne. Com Jesus ocorre o mesmo, após as tentações diabólicas, os anjos servem a Jesus (Mateus 4:11). A segunda tentação consiste em incitar à boa-vontade de Deus, Moisés fez prova disso e seu castigo foi não pisar em Canaã (Números 20:12). A terceira e última tentação é sobre riqueza e poder. Assim que os hebreus deixam o Egito, Deus mais uma vez demonstra seu poder destruindo o poder bélico do faraó.

A mensagem deixada por Jesus acompanha a humanidade por muitos séculos: a missão do maligno é tentar a humanidade. As mazelas do mundo só acontecem porque os seres humanos cedem à tentação do maligno por meio do pecado.

Após a conclusão do Novo Testamento com o Apocalipse de João, os cristãos rendiam seus cultos nas catacumbas e o diabo se transfigurava em imperadores romanos, desde Tibério (42 a.C. – 37 d.C.) até Décio (201-251), até que Constantino se converte ao cristianismo. De acordo com Cousté (1996), o cristianismo torna-se religião oficial do Estado em 391 e, agora, os perseguidos se tornam perseguidores, para tanto,

[...] o Diabo, fiel à sua estratégia, acomodou-se aos passos do inimigo e insinuou-se entre apologistas, padres e doutores, obrigando-os a prestar-lhe cada vez maior atenção no momento em que mais acreditavam tê-lo reduzido [...] os severos doutores, estreado as delícias do poder temporal, tentaram fazer do Maligno uma abstração metafísica ou, no máximo, um tema de reflexão moral. Foi o momento que o Diabo aproveitou para a sua mais ruidosa manifestação desde os tempos galileus – a ascese e os padres do deserto voltaram a colocá-lo em primeiro plano; falaram e escreveram sobre ele, esboçaram o seu retrato, enfrentaram-no em combates singulares e estenderam toda a relação dos seus prodígios, poderes e estratégias (COUSTÉ, 1996, p. 188-189).

No final do século IV, quem não estivesse ao lado de Deus era servo do Diabo. Essa foi a regra difundida, até que em meados do século V, em plena Idade Média, pessoas começam a ser executadas por, aparentemente, apresentarem relação com o Diabo. De acordo com Orlandis (1999; 2003), com a herança consolidada do Império Romano, o cristianismo não encontrou muitas barreiras para se expandir, no entanto havia algumas pessoas professantes à antiga religião greco-romana, o paganismo. É a partir das antigas crenças que a Igreja difundia ideias demoníacas sobre o velho credo, porque,

The Christian concept of the Devil was influenced by folkloric elements, some from the older, Mediterranean cultures and others from the Celtic, Teutonic, and Slavic religions of the north. Pagan ideas penetrated Christianity while Christian ideas penetrated paganism. The magical charms of Anglo-Saxon England, for example, have been shown to be largely Christian in that they were used by Christian priests for the benefit of Christian people, yet their contents are often frankly pagan (RUSSEL, 1986, p.62)<sup>39</sup>

Messadié (2001) esclarece que durante os quatros primeiros séculos de cristianismo acreditavam-se no Satã existente, mas sua origem e o motivo de sua existência eram desconhecidos e, para tanto foram criados os concílios, as famosas reuniões em que as autoridades religiosas debatiam sobre a moral e a ética de sua religião. Nessa mesma direção, Messadié (2010) ainda fala que, no século IV, havia um homem de nome Prisciliano, elevado à condição de bispo, que em suas pregações aterrorizava seus ouvintes sobre as artimanhas do Diabo e convidava seus fiéis ao celibato e abster-se de carne e vinho. Essa ideia era oriunda do encratismo, uma interpretação doutrinária das escrituras em que o homem deveria ser privado de todo o prazer mundano para alcançar o reino dos céus. Não obstante, Prisciliano foi acusado de encratita e, em 384, após o concílio de Bordéus ele, juntamente com mais seis pessoas, foi condenado à fogueira sob acusação de magia negra. “Esta condenação à morte de supostos hereges constitui as primícias dos ignóbeis processos contra bruxos da Idade Média e dos séculos seguintes, até a abolição da Inquisição” (MESSADIÉ, 2001, p.346).

Durante a Idade Média, o medo do Diabo foi muito difundido. Uma das formas de causar terror na população medieval foi sua personificação. Mas, como difundir a ideia no imaginário coletivo? De acordo com Messadié (2001, p. 203), “o melhor que o Cristianismo

---

<sup>39</sup> O conceito cristão do Diabo foi influenciado por elementos folclóricos, alguns provenientes das antigas culturas mediterrâneas e de outras religiões vindas dos celtas, teutônicos e do norte eslavo. As ideias pagãs penetraram no cristianismo enquanto as ideias cristãs penetraram no paganismo. Os encantos mágicos da Inglaterra anglo-saxã, por exemplo, mostraram-se em grande parte cristão naqueles que foram usados por sacerdotes cristãos para o benefício do povo cristão, embora o conteúdo muitas vezes fosse pagão (RUSSEL, 1986, p.62).

primitivo, obcecado por sexo, conseguiu atribuir-lhe as características do deus Pã, meio-bode, meio-homem e, além disso, também obcecado por sexo”. Assim como a palavra pânico deriva de Pã, este sentimento pelo Diabo se tornou obsessão na Idade Média. No entanto, de acordo com Eco (2007), até o século XI não houve nenhuma representação de Satã na pintura e escultura, com exceção de um mosaico feito em Ravena por São Apolinário Nuovo, em 520, onde o Diabo é representado como um anjo e tingido de vermelho.

Conforme Russell (1986), Gregório Magno, o escritor mais influente do século VI, a partir da *Magna Moralia*, defende que o ser humano nasceu para sofrer. Ele usou em sua obra a história de Jó como exemplo de sua ideia. A causa de todo sofrimento terreno estava na queda do homem, e

[...] one alternative is that the suffering is the result of original sin, humanity's own fall., which distorted the entire world. Some medieval writers suggested this opinion; it seems an impossible one today in light of current evolutionary views, and even in previous times it seldom achieved wide support. Another alternative is that such suffering is the result of the fall of another being, who, created at the beginning of the world, before all other creatures, upset and distorted God's plan. Thus the Devil can be blamed for all the suffering in the world. Yet this ultimately is no answer, for God must then have created the cosmos knowing full well that the Devil would fill it with suffering; the responsibility cannot be thus removed from God (RUSSELL, 1986, p.96)<sup>40</sup>.

Mesmo com esboços e tentativa de classificar a gênese da maldade e do sofrimento humano, Gregório não conseguiu pensar na questão diabológica que iria permear os próximos séculos medievais, porém, com o aparecimento de outros eruditos da Idade Média, a personificação do mal foi professada à população, sobretudo com relação à vulnerabilidade do homem diante da maldade. Santo Agostinho (354-430) e Isidoro de Sevilla (560-636) difundiram a ideia de dois tipos de demônios que perturbavam a humanidade, os incubos e os súcubos. Santo Agostinho adverte que

---

<sup>40</sup> [...] uma alternativa é que o sofrimento é resultado do pecado original, a queda da humanidade, a qual distorceu o mundo inteiro. Alguns escritores medievais sugeriram essa opinião, o que parece impossível hoje à luz da corrente visão evolucionária, e nem mesmo em tempos antigos alcançou um amplo apoio. Outra alternativa é que o sofrimento é resultado da queda de outro ser, que foi criado no início do mundo, antes de outras criaturas, perturbou e distorceu os planos de Deus. Dessa forma, pode atribuir ao Diabo todo o sofrimento do mundo. Mas esta última não é a resposta, porque Deus teria criado o cosmos sabendo muito bem que o Diabo preenche-lo-ia com sofrimento; a responsabilidade não pode ser removida da parte de Deus (RUSSELL, 1986, p.96).

[...] a Escritura sempre verdadeira, apareceram anjos aos homens em corpos que podiam ser vistos e até tocados. E voz corrente — e há muitos que dizem tê-lo constatado ou tê-lo ouvido de testemunhos dignos de fé que o constataram — que os silvanos e os faunos, vulgarmente chamados «*íncubos*», se têm apresentado impudicamente a mulheres, as têm desejado e com elas têm consumado a união carnal. Também muitos, pessoas de tal modo qualificadas que pareceria petulância negar-lhes fé, afirmam que certos demônios, chamados «*Dúsios*» pelos Gauleses, tentam e praticam com assiduidade actos (sic) impudicos. De tudo isto não ousou declarar se alguns espíritos, tomando um corpo aéreo, (de tacto, este elemento torna-se sensível, corporalmente tocável, ao ser agitado por um abano) podem experimentar esta paixão de modo a unir-se, à sua maneira, a mulheres que lhes sentiriam os efeitos (AGOSTINHO, 2000 p. 1401-1402).

Isidoro de Sevilla, em suas *Etimologias*, salienta algumas explicações que seu contemporâneo não elucidou:

103. Los “peludos”, en griego, se llaman *panitas*; y en latín, *íncubos*, o bien *inuos*, derivado de *inire*, del trato carnal que acá y allá mantienen con animales. Del mismo modo, los íncubos toman su nombre de *incumbere*, esto es, de fornicar. A menudo estos desalmados cohabitan también con mujeres, con quienes tienen relación carnal. A estos demonios los galos los llaman “dusios”, porque viven continuamente en esta inmundicia. 104. A quien el vulgo da por lo común el nombre de “íncubo”, lo conocen como “Fauno higuero”. De él dice Horacio (*Carm.* 3, 18, 1-3); “Fauno, amante de las ninfas que te huyen, acude benevolente a recorrer mis dominios y mis soleados campos” (SEVILLA, 2004, p. 727)<sup>41</sup>.

Diante disso, Messadié, à luz da história, concorda que:

Isidoro de Sevilha [...] acreditava assim numa variedade inédita de demônios, os íncubos, anjos caídos pela luxúria e fornicadores “formados por corpos aéreos muito subtis”, podendo proporcionar às mulheres orgasmos múltiplos. Ele acusava assim os Dúsios da Boémia de se entregarem frequentemente aos amores satânicos com os íncubos, mas também com os súcubos. É verdade que, com esta crença, Isidoro de Sevilha não fazia senão seguir St.º Agostinho, um lascivo arrependido, segundo ele próprio confessou, que confirmava já em *La Cité de Dieu* a existência dos íncubos que ele tomava por divindades silvestres. Antiga reminiscência helênica, Agostinho transformava o deus Pã e suas driades e outras ninfas em íncubos e súcubos (MESSADIÉ, 2001, p. 348-349).

<sup>41</sup> 103. Os “peludos”, em grego, chamam-se *panitas*; e em latim, *íncubos*, ou melhor *inuos*, derivado de *inire*, da relação carnal que aqui e lá se mantém com animais. Do mesmo modo, os íncubos têm seu nome de *incumbere*, isto é, de fornicar. Frequentemente esses desalmados coabitam também com mulheres, com quem tem relação carnal. A estes demônios os gauleses chamavam-nos “dusios”, porque vivem continuamente nesta inmundícia. 104. A quem o povo da por comum o nome de “íncubo”, conhecem-no como “Fauno Figueiro”. Sobre ele, Horácio disse (*Carm.* 3, 18, 1-3); “Fauno, amante das ninfas que de ti fogem, acode benevolente a percorrer os meus domínios e meus campos ensolarados” (SEVILLA, 2004, p. 727).

Com a popularização do cristianismo, objetivou-se criar um Diabo mais vivo e também popular, esta meta consistia em exterminar com a antiga tradição religiosa e pagã. A partir do século VI é criada uma atmosfera de terror, Satã se torna um aliado no processo de doutrinação cristã, pois os descrentes em Jesus Cristo como o único salvador, abriam brechas para o Diabo, e este fazia do corpo humano sua morada. Muchembled (2001) adverte que, para Santo Agostinho, Deus permitiu que o mal existisse e a partir da maldade fosse tirado algo de benéfico. O autor ainda discute sobre a despreocupação demonológica, assunto reservado somente às meditações feitas pelos monges em seus mosteiros. A Igreja estava mais preocupada em ampliar seu território do que se fragilizar com perseguições que possivelmente levaria ao declínio do poder.

Ainda que o cristianismo primitivo tentasse dar características físicas ao Diabo, ele geralmente aparecia com traços humanos e, no passar dos séculos, a criatura foi moldada à imagem e semelhança de seus criadores. Russell aponta que

[...] a human or humanoid Devil appeared in the sixth century and dominated the period from the ninth through the eleventh. Another form, popular from the sixth century onward, is the tiny, misshapen being that Brenk called an *eidolon* and I shall call an imp. The animal or monstrous shape was increasingly evident beginning in the eleventh century, possibly because of the influence of monastic reform with its return to the concerns of the desert fathers (RUSSELL, 1986, p. 130).<sup>42</sup>

Ainda de acordo com Russell (1986), essas representações diabólicas poderiam assumir várias formas, um ancião com um pequeno rabo e vestindo uma túnica, com pernas musculosas e feição de um humano; um homem robusto, nu, com mãos humanas, mas com os pés em forma de garras; um gigante de traços humanos; um anjo vestido de branco e com asas. Poucas vezes o Diabo era um ser feminino, suas representações eram quase sempre masculinas, nuas e peludas. Como a criatividade popular é fértil, o mesmo acontecia com as aparições do demônio.

No século XI, a Igreja tornou-se efetivamente uma instituição poderosa e, a partir desse período o Diabo “começa a aparecer como um monstro dotado de cauda, orelhas animais, barbicha caprina, artelhos, patas e chifres, adquirindo também asas de morcego” (ECO, 2007, p.92). Ao difundir essas personificações diabólicas, a Igreja tinha como meta

---

<sup>42</sup> Um Diabo humano ou humanoide apareceu no século VI e dominou desde o século IX até o século XI. Outra forma, popular a partir do século VI, é o ser pequeno, um ser deformado que Brenk chamou de *eidolon* e eu chamarei de diabinho. O animal ou a forma monstruosa ficou cada vez mais evidente a partir do século XI, possivelmente por causa da influência da reforma monástica com o seu retorno às preocupações dos Padres do Deserto (RUSSELL, 1986, p. 130).

causar o terror nos cristãos, o Diabo era seu grande inimigo e os seguidores de Cristo deveriam orar sem cessar para não cair nas garras do maligno.

Além do Diabo, a Igreja possuía outro inimigo ferrenho: os judeus, nome associado à nação de Judas. De acordo com Thomson (2010), os judeus foram perseguidos desde o século VI e “em 1063, cavaleiros cristãos a caminho de Jerusalém chacinaram um grupo de Judeus” (THOMSON, 2010, p. 181). O historiador ainda relata uma série de outros massacres ao povo judaico durante o século XI. Era o início das cruzadas.

Além do Diabo e dos Judeus, a Igreja lidava com outro inimigo iminente, os muçumanos. Enquanto a igreja ampliava território nos povos eslavos, o islamismo se consolidava no Oriente Médio. Stanford (2003) diz que quando os muçumanos atravessaram o estreito de Gibraltar houve muita preocupação por parte da Igreja sendo o principal fato que justificou as cruzadas:

[...] os muçumanos passaram a ser direta e literalmente relacionados com o Príncipe das Trevas, do mesmo modo que Maomé passou a ser visto como o Diabo em pessoa e seus seguidores como servos de Satã. Não houve a menor tolerância com o estilo de vida dos muçumanos, assim como negligenciou-se o fato de que tanto o Islã como o cristianismo possuem uma bagagem enorme de aspectos em comum, uma vez que ambas as religiões são monoteístas. Cada aspecto do Corão que diferenciava do credo cristão era logo mal interpretado, e imediatamente apontado como um ataque a Deus; e o Islã, por sua vez, caso ainda não tivesse nutrido uma violenta antipatia pelo cristianismo ocidental, certamente passaria a tê-la em tais circunstâncias. A possibilidade de coexistência estava decididamente fora de questão, de tal maneira que a luta cósmica entre Deus e Satã passou a refletir na batalha que os cristãos e os muçumanos travavam na terra (STANFORD, 2003, p.139).

A Igreja incutia no povo que os adoradores do demônio deveriam ser exterminados da face da terra, sendo que

As Cruzadas deram mais respeitabilidade à violência: o campo de batalha era o caminho para o Céu, pregava-se o dever da guerra em todos os púlpitos. Embora se tenha usado e abusado das indulgências dadas a muitos Cruzados, também houve muitos feitos de coragem e resistência. O romantismo da batalha distante numa causa idealista contribuiu grandemente para embelezar a imagem da cavalaria medieval e para abrir caminho ao novo conceito de gentil-homem (THOMSON, 2010, p.182).

Por onde o cristianismo passava causava terror aos seus opositores. Thomson (2010) relata que nos arredores de Niceia, em 1097, faziam-se uso de cabeças de muçumanos mortos

como munição para as catapultas. Aqueles divergentes dos ideais cristãos estabelecidos pela Igreja eram tidos como adoradores do Diabo.

Com o fortalecimento das cruzadas, a principal causa de perseguição aos judeus foi a negação e execução de Cristo. Mais uma vez o fértil imaginário popular ganhou forças contra os princípios judaicos. Muitas histórias foram inventadas, das quais

[...] se destacam a acusação de que eles cultuavam o Diabo em cerimônias secretas, e roubavam criancinhas para lhe oferecer. No ano de 1144, em Norwich, uma das maiores cidades da Inglaterra daquela época, um pouco antes da Páscoa, ocorreu o desaparecimento do jovem aprendiz William, filho de um rico fazendeiro. Ele foi visto pela última vez, dirigindo-se para a casa de um judeu. Segundo o que diz a crônica de Thomas de Monmouth (um dos monges do mosteiro de Norwich), depois de alguns dias, seu corpo foi descoberto no matagal que havia nas redondezas da cidade, com a barba raspada e “todo perfurado por um sem-número de punhaladas”. Foi o bastante para que a mãe do pobre rapaz acusasse os judeus da região de terem seqüestrado e assassinado o filho num ritual bizarro e blasfemo que reencenava a Paixão de Cristo (STANFORD, 2003, p. 147-148).

Ainda no mesmo século, no vilarejo de Saint Félix-de-Caraman, hoje Saint-Félix-Lauragais, um grupo de pessoas se reuniram para discutir a verdadeira moral cristã, cujo objetivo era refletir sobre os excessos papais, sobretudo o luxo. Os cátaros, assim ficaram chamados esse grupo que acreditava nas forças dualistas e antagônicas, o bem e o mal sendo uma só unidade. Assim que o alto clero soube da existência desse grupo, não mediu esforços para contra atacá-los e julgá-los como hereges. Russell (1986) relata que, nesse período, o diabo tornou-se uma figura mais colorida e presente na arte. No campo da escrita, efetivaram-se na literatura, sermões e textos que trabalhavam com a cultura popular.

Com relação à palavra “cátaro”, é derivada do adjetivo grego καθαρός, cujo significado é puro, imaculado. No entanto, como forma de manipulação da massa, Stanford (2003) afirma que Alanus ab Insulis (Allain de Lille) produziu um tratado em 1202 intitulado *Summa quadripartita adversus huius temporis haereticos*, no qual apresentava um novo significado para a palavra cátaro. Para Lille, *cátaro* deriva de *cattus*, palavra latina que significa gato. O Diabo se manifestava a esse povo em forma de gato, fomentando ainda mais a superstição popular. De acordo com Cohn (1980), em 1230 Guillaume d’Auvergne, bispo de Paris, foi mais além na figuração diabólica. Para o religioso francês, o Diabo foi autorizado por Deus para aparecer aos seus seguidores de duas formas, uma de gato preto e quando isso ocorria, seus adoradores beijavam-no abaixo do rabo; ou na forma de um horrível sapo, a ser

beijado na boca. Cohn (1980) também esclarece que, na segunda metade do século XII, a dissidência religiosa aumentou e

[...] se introdujeron modificaciones en la legislación, con el propósito de combatirla. En el sínodo de Verona en 1184, el papa Lucio III y el emperador Federico I decretaron la excomunión de los herejes; por otra parte, aquellos herejes que se rehusaban a retractarse o después de hacerlo reincidían, habían de ser entregados al poder civil para su castigo. Como respuesta a los decretos del IV Concilio de Letrán de 1215, varios gobernantes decretaron la pena de muerte para el delito de herejía reiterada. En 1231 el papa Gregorio IX y el emperador Federico II, actuando de común acuerdo, establecieron una legislación coherente contra los herejes en el Imperio. Por primera vez fueron claramente formuladas las distintas penas por herejía, desde la pena de muerte hasta las más leves (COHN, 1980, p. 45)<sup>43</sup>.

Entre esse meio tempo, o Papa Inocêncio III, que também encorajava e difundia o antissemitismo, tentou reconciliar os cátaros com a Igreja. Sem sucesso, iniciou a cruzada em 1209 como forma de conter o avanço desses hereges. De acordo com Frattini (2010), Inocêncio III enviou Arnaut-Amalric a Beziers. Este sitiou a cidade e tentou negociar com os cátaros: se eles entregassem as mais influentes pessoas, seriam poupadas as demais. Sem sucesso, estava autorizada a carnificina.

As tropas papais apoderaram-se da cidade. Entretanto, o destacamento formado por uma multidão de mercenários, duques e condes, ricos e pobres, feudais e cavaleiros, todos eles sob o estandarte de Inocêncio III, dedicaram-se à violação das mulheres, à pilhagem e à destruição; ao Santo Amalrico levantou-se uma dúvida importante: Como distinguir os cátaros dos cristãos ortodoxos? O Papa Inocêncio III, para esclarecer a dúvida existencial de Amalrico ordenou-lhe então: “Matem-nos a todos. O Senhor tratará, depois, de ver quais são os seus (FRATTINI, 2010, p. 137).

Esta guerra durou cerca de meio século e, segundo Frattini (2010), em um só dia morreram vinte mil pessoas entre homens, idosos, jovens, mulheres e crianças. Mas ao contrário do que se pensava, as cruzadas não deram conta de conter os hereges. Frattini (2010) ainda relata que

---

<sup>43</sup> Introduziram-se modificações na legislação, com o propósito de combatê-la. No concílio de Verona em 1184, o papa Lucio III e o imperador Frederico I decretaram a excomunhão dos hereges; por outro lado, aqueles hereges que recusavam a se retratar ou depois de fazê-lo reincidiam, tinham que ser entregues ao poder civil para seu castigo. Como resposta aos decretos do IV Concílio de Letrán de 1215, vários governantes decretaram a pena de morte para o delito de heresia reiterada. Em 1231 o papa Gregório IX e o imperador Frederico II, atuando de comum acordo, estabeleceram uma legislação coerente contra os hereges no império. Pela primeira vez foram claramente formuladas as diferentes penas por heresia, desde a pena de morte até as mais leves (COHN, 1980, p. 45).

Entre os anos de 1232 e 1233, Gregório IX recebeu em Roma várias informações do clero alemão sobre uma estranha seita que se encontrava na povoação de Stedin, actual (sic) Montenegro. Segundo o representante do clero na Alemanha, todo aquele que desejasse juntar-se à seita, deveria passar por um estranho rito que consistia em beijar todos os presentes no ânus e na boca, cuspidos depois para a boca alheia. Para terminar o rito de iniciação, os noviços deviam lambe um cadáver como sinal de expulsão da fé católica dos seus corpos e tomar sexualmente a mulher que estivesse mais próxima de si, sem ligar à idade (FRATTINI, 2010, p.140).

O autor ainda relata que, após esse ritual, aparecia um homem alto, forte, peludo e com o pênis ereto para praticar sodomia e também ter relações com as mulheres. Gregório IX não teve dúvidas de que esse tal homem era o Diabo em pessoa. Mandou Conrad de Marbug investigar melhor sobre essa seita. Ao concluir sua investigação, duzentas e trinta e sete pessoas foram mortas pela espada ou queimadas. Em 1231, Gregório IX assinava um decreto que autorizava o Santo Ofício.

A sensação de medo tomou conta da Idade Média, existiam teorias de que a humanidade estava perto do fim e Satã reinava entre os humanos. As fogueiras inquisitórias ardiavam cotidianamente. Não existiam limites para a imaginação humana, a meta era expurgar, sem exceção, todos os adoradores do Diabo. Stanford (2003) relata que:

Os reis franceses, em particular, sempre acolhiam os inquisidores com todas as honras e facilidades, indiferentes ao fato de que a Igreja estava passando por cima da jurisdição secular. Carlos IV (1294-1328), por exemplo, construiu a Bastilha em Paris com o objetivo de acomodar os prisioneiros excedentes. Nessa época, ninguém, por mais nobre que fosse, tinha o poder de escapar do escrutínio da Inquisição. Hugo de Benoils, um dos mais ativos inquisidores da França, organizou uma destruição em massa, pelo fogo, na cidade de Toulouse, em 1275. Entre os que foram para a fogueira estava Angèle, a Senhora de Labarthe, uma nobre de sessenta e cinco anos que tinha sido acusada de manter relações sexuais com o Diabo. Por incrível que pareça, no processo ficou estabelecido que ela havia nascido sob a forma de um monstro com a cabeça de lobo e rabo de cobra, e que seu único alimento eram as criancinhas (STANDFORD, 2003, p.174).

Gregório IX falece em 1241, mas deixa seu legado de terror. De acordo com Frattini, (2010) Inocêncio IV, seu sucessor, deliciava-se em ler as informações de torturas e ainda instituiu a idade mínima de responsabilidade herética, doze anos para as meninas e quatorze para os meninos. Thomsett (2010) relata que, em 1252, Inocêncio IV instituiu a tortura como mecanismo investigativo das heresias. A Inquisição foi se moldando no decorrer dos anos até se tornar um mecanismo de apropriação de bens. O suposto herege era queimado e seus bens confiscados pela Igreja, como o ocorrido com a Ordem dos Cavaleiros Templários.

During the reign of Pope Clement V (1305–14), accusations of sorcery were prominent in the tribunals of the Knights Templar. (The full name of this group was the Poor Fellow-Soldiers of Christ and of the Temple of Solomon, or *Pauperes commilitones Christi Templique Solomonici*.) On October 13, 1307, all known Knights Templar were arrested by French King Philip IV, and confessions were obtained under torture. Pope Clement V issued a papal bull, *Pastoralis Præeminentiæ*, on November 22, 1307, ordering all European rulers to arrest Templars and seize their property. Clement ordered through another bull, *Ad providam*, that all Templar property be given to another order of Knights, the Hospitallers (THOMSETT, 2010, p. 82)<sup>44</sup>.

Se não bastasse o terror difundido pela Igreja, Dante, em sua *Divina Comédia*, ilustra sua visão pessoal do inferno, a qual em sua época causou divisão em sua crítica, mas aos poucos representou todo o imaginário coletivo. De acordo com Russell (1986), os séculos XIV e XV são reflexos de uma era decadente a qual originou o medo em demasia. Link (1998) argumenta que o objetivo medieval era explicar e efetivar a crença, por isso a Igreja fazia uso das artes como vitrais, mosaicos, esculturas, encenações, bem como os sermões. Foi uma época de constantes aparições de Satã sob diferentes formas e aspectos. Depois de definido esse controverso personagem, coube à Igreja designar alguns de seus atos, sua principal ação era propor pactos com seus adoradores.

Cohn (1980) relata que o Diabo aparecia à futura bruxa ou como sua real forma (depende da imaginação de cada um), ou como um animal, ou, ainda, como um homem bem vestido. Geralmente escolhia senhoras viúvas solitárias, oferecia dinheiro a elas e companhia, em troca de renunciar a Deus e entregar-lhe sua alma. Ao concretizar o pacto, Satanás também conferia poderes sobrenaturais a essas mulheres. E também,

---

<sup>44</sup> Durante o reinado do papa Clemente V (1305-1314), acusações de feitiçaria foram proeminentes nos tribunais dos Cavaleiros Templários. (O nome completo desse grupo era Os pobres cavaleiros de Cristo e do Templo de Salomão, ou *Pauperes commilitones Christi Templique Solomonici*). Em 13 de outubro de 1307, todos os Cavaleiros Templários foram presos pelo rei francês Felipe IV, e confissões foram obtidas sob tortura. O papa Clemente V emitiu uma bula papal, *Pastoralis Præeminentiæ*, em 22 de novembro de 1307, ordenando a todos os governantes europeus para prender os Templários e confiscarem suas propriedades. Clemente ordenou por meio de outra bula, *Ad providam*, que todos os bens dos Templários fossem dados a outra ordem de cavaleiros, os Hospitalários (THOMSETT, 2010, p. 82).

[...] se creía antaño que las brujas se especializaban en el asesinato de recién nacidos y niños pequeños. Esta supuesta especialidad entrañaba algo más que propósitos malignos: las brujas necesitaban los cadáveres por muchas razones. Eran caníbales y manifestaban un apetito siempre insaciable por la carne más tierna y joven. Según algunos autores de la época, el mayor placer para una bruja era matar, cocinar y comer a un recién nacido aún no bautizado. La carne de los niños estaba llena de poderes sobrenaturales. Como elemento en preparados mágicos podía ser utilizada para matar otros seres humanos, para soportar la tortura y guardar silencio y también, mezclada con cierto unguento y aplicada al cuerpo de la bruja, le permitía volar (COHN, 1980, p. 138-139)<sup>45</sup>.

A partir desse relato, pode-se refletir acerca de dois aspectos: o primeiro, a justificativa das torturas serem tão violentas; e o segundo, a apropriação ilícita dos bens deixados pelas tais bruxas. Cohn (1980) também esclarece sobre a existência dos sabás, termo judaico para o descanso, mas assim como toda ideia contrária ao cristianismo pregado pela Igreja era demoníaca, os sabás eram usados como significado de cerimônias profanas executadas pelas bruxas que, de acordo com seu relato,

[...] culminaba en un verdadero clímax profanatorio. Una vez más las brujas y los brujos adoraban al Diablo y lo besaban en el ano, mientras que él les reconocía sus atenciones de un modo particularmente asqueroso. Les impartía una parodia de la Eucaristía bajo ambas especies: un objeto parecido a la suela de un zapato, amargo y duro de masticar, y un líquido nauseabundo de color negro. Seguidamente se servía una comida y con frecuencia ésta consistía también en sustancias repugnantes: carne y pescado con sabor a madera podrida, un vino que parecía de desagüe de acequia y carne de recién nacido. Por último comenzaba una danza orgiástica, al son de trompetas, tambores y flautines. Las brujas y brujos formaban un círculo con sus caras mirando al exterior y bailan alrededor de una bruja inclinada hacia adelante, de tal modo que su cabeza tocaba el suelo, con una vela ensartada en el ano, la cual servía como iluminación. El baile acababa en una orgía impresionante, en la cual se permitían todas las cosas incluyendo la sodomía y el incesto. En el momento álgido de la orgía el Diablo copulaba con cada hombre, mujer y niño presente. Finalmente cerraba el *Sabbat* y enviaba a los participantes a sus casas, con instrucciones de realizar los *maleficia* concebibles contra sus vecinos cristianos (COHN, 1980, p. 140)<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> Acreditava-se então que as bruxas se especializavam no assassinato de recém-nascidos e crianças pequenas. Esta suposta especialidade envolveu mais que propósitos malignos: as bruxas precisavam de cadáveres por muitas razões. Eram canibais e manifestavam um apetite sempre insaciável pela carne tenra e jovem. Segundo alguns autores da época, o maior prazer para uma bruxa era matar, cozinhar e comer um recém-nascido ainda não batizado. A carne estava cheia de poderes sobrenaturais. Como elemento em poções mágicas podia ser utilizado para matar outros seres humanos, para suportar a tortura e guardar segredo e também, misturada com certo unguento e aplicadas ao corpo da bruxa, permitia-lhe voar (COHN, 1980, p. 138-139).

<sup>46</sup> Culminava em um verdadeiro clímax profanatório. Uma vez mais as bruxas e os bruxos adoravam ao Diabo e o beijavam no ânus, enquanto que ele os reconhecia por suas atenções de uma forma particularmente asquerosa. Ensinou-lhes uma paródia da Eucaristia sob duas espécies: um objeto parecido à sola de um sapato, amargo e difícil de mastigar e um líquido preto nauseante. Em seguida, servia-se de uma comida e geralmente esta consistia também de substâncias repugnantes: carne e peixe com sabor de madeira podre, um vinho que parecia com água de esgoto e carne de recém-nascido. Por último começava uma dança orgiástica, ao som de trombetas, tambores e flautins. As bruxas e bruxos formavam um círculo com seus rostos olhando ao exterior e dançavam ao redor de uma bruxa inclinada para frente, de tal modo que sua cabeça tocava o chão, com uma vela enfiada no ânus, a qual servia como iluminação. O baile acabava em uma orgia impressionante, na qual se permitiam todas as coisas, incluindo a sodomia e o incesto. No momento alto da orgia, o Diabo copulava com cada homem, mulher e criança presentes. Finalmente acabava o *Sabbat* e mandava a todos os participantes a suas casas, com instruções de realizar os possíveis *malefícios* contra seus vizinhos cristãos. (COHN, 1980, p.140).

Diante disso, Cohn (1980) esclarece que durante o século XIX pesquisadores se propuseram a estudar essa temática e apresentaram algumas explicações. Alguns acreditam que esse tipo de seita realmente existiu e outros afirmam que foi apenas uma propaganda da inquisição contra os cátaros. Outra suposição é a reinvenção do culto ao deus Dionísio, cujo personagem se transfigurava em Satã.

Outro assunto em que a Igreja estava preocupada refere-se a alguns de seus dissidentes. Thomsett (2010) menciona o surgimento de Wyclif, um importante pensador inglês cujo legado desdobrou-se nos séculos seguintes. Para Wyclif, os cristãos não precisariam de um líder, um papa, uma vez que Deus estava em toda parte; também defendia a tradução vernácula da Bíblia e questionava as indulgências. Não demorou muito tempo para que houvesse acusações a seu respeito, uma delas, de acordo com Russell (1986), que Wyclif proferiu que Deus deveria seguir as ordens do Diabo. Foi chamado de herege e forçado a se aposentar do cargo que tinha na Universidade de Oxford. Após isso, ele e mais um grupo de eruditos trabalharam na tradução da Bíblia ao inglês, mas morre antes de concluir o seu projeto. Vinte e nove anos após sua morte, em quatro de maio de 1415, o Concílio de Constança declarou-o herege e seus restos mortais foram queimados pela inquisição.

Como a Inquisição estava tomando caminhos bizarros e obscuros, era preciso um documento que regulamentasse os atos inquisitórios. Em 1487, sob as assinaturas de Heinrich Kraemer e James Sprenger, foi publicado o *Malleus Maleficarum*, um manual de como identificar, combater, torturar e julgar as bruxas e suas práticas. Essa obra também contém supostos rituais satânicos, como já expostos por Cohn no escopo desse trabalho. O *Malleus* se espalhou de modo informal por toda a Europa.

Na difusão da Reforma Protestante, Stanford (2003) menciona que muito dos escritos de Lutero se basearam no *Malleus Maleficarum*. A noção em ambas as doutrinas, catolicismo e protestantismo, consistiam em entender melhor sobre as ações do Diabo na terra. Os interrogatórios às bruxas serviam para entender como Satã se manifestava na terra e, consequentemente, condenar os adoradores do Diabo a arder nas chamas da Inquisição.

Com o alvorecer do século XVI, floresce a imprensa, mecanismo que, segundo Muchembled (2001), alguns pensadores dessa época consideravam-no satânico. De certa forma foi, pois ajudava a espalhar ideias e conceitos dissonantes pregados pelo catolicismo e protestantismo. No entanto, Muchembled afirma que as artes desempenharam um papel fundamental ao ilustrar várias versões demonológicas. Houve certa preocupação em retratar o corpo enquanto instrumento do pecado, porém

[...] a nudez total, sem buscar o mínimo artifício para esconder os sexos e sua pilosidade, não foi rara na primeira metade do século XVI. O Concílio de Trento representou uma proibição definitiva: pintores denominados maliciosamente “braguilheiros” foram, inclusive, contratados na Itália para recobrir o que não deveria ser visto, por exemplo, nos afrescos de Miguel Ângelo. No Santo Império, o entusiasmo pelas novas formas [...] possibilitaram um novo olhar para o corpo feminino. Nesta ocasião, o sentido do pecado, que já deixava de lado cenas mitológicas ou cotidianas [...] passou a concentrar-se sobretudo em um objeto novo: a nudez da feiticeira (MUCHEMBLED, 2001, p. 64).

O autor argumenta que houve distinção porque somente os condenados ao fogo eterno figuravam nus nas representações artísticas, mas as feiticeiras eram retratadas usando vestidos decentes, inclusive nos sabbat. Com relação ao sexo,

[...] só era evocado de maneira metafórica, com um rosto anal ou ventral aplicado, na maior parte das vezes, no diabo e por vezes nas mulheres. Esta máscara sobre o sexo do diabo designava o pecado, sobretudo o sexual. Pode-se, assim, compreender por que a homenagem ao demônio consistia em beijar-lhe o traseiro como alusão à sexualidade diabólica [...] a moral cristã traduzia deste modo o problema das tentações da carne (MUCHEMBLED, 2001, p. 64).

E é por esse motivo que as feiticeiras são despidas e retratadas em cenas orgiásticas com o próprio demônio. Muchembled (2001) expõe que o erotismo geralmente vinha com uma carga semântica ligada à morbidez. Foram pintadas bruxas nuas abraçadas a caveiras, ou seja, o relacionamento com uma feiticeira ocasionaria a morte. É claro que também foram reproduzidas obras com bruxas nuas juntamente com diabos das mais diversas formas. A partir dessas manifestações artísticas, foram difundidos os mais variados pensamentos dos demonólogos daquela época. E a fogueira ainda continuava a arder.

A partir de 1525, o *Malleus Maleficarum* deixou de ser popular e parou de ser comercializado, mas as caças às bruxas não, principalmente pelos protestantes, uma vez que Lutero acreditava fortemente nas influências demoníacas na humanidade. De meados do século XVI até o início do século XVII, foram redigidos por pastores luteranos os intitulados *Teufelsbücher*, os livros do diabo. O conteúdo desses materiais geralmente eram sermões, cartas, poemas didáticos, peças teatrais, entre outros. Muchembled (2001) salienta que esses materiais consistiam em apontar os vícios e pecados de seu tempo e apresentava três temáticas: a demonologia, os pecados do eu, a família e a vida coletiva. Ele também esclarece que:

Um título simples, incluindo o nome *Teufel*, diabo, declinado de múltiplas formas, indicava claramente o conteúdo de cada obra. O primeiro grupo abrangia, entre outras, narrativas sobre *A tirania do diabo* e *O diabo do sabbat*. Para combater os pecados, em segundo lugar, podia-se ler o *Fluchteuffel*, dedicado às blasfêmias ou a evitar o demônio de inveja, o da dança, o *Spielteuffel* dos jogadores, ou até o *Hosenteuffel* (1556), responsável pelo gosto pouco modesto pelos calções bufantes em moda nos Países Baixos. Os demônios da indumentária estavam, aliás, entre os mais freqüentes em um país bastante crítico em relação às modas estrangeiras, ao passo que um diabo “epicurista” tentava os glutões. Enfim, no último grupo, o *Schrapteuffel* (1567) incriminava as práticas econômicas das autoridades civis e as despesas excessivas; o *Jagteuffel* denunciava a paixão dos nobres pela caça como algo mau e inútil; o *Eydteuffel* estigmatizava os perjúrios e os autores de juramentos feitos com muita leviandade. Inúmeros demônios assombravam o círculo familiar: o *Ehteuffel* inspirava os maridos adúlteros, o demônio da moradia destruía sua harmonia, o *Sorgenteuffel* causava um bocado de preocupações, e a mulher aparecia, obviamente, sob os traços do demônio fêmea, a *Weiberteuffel* (MUCHEMBLED, 2001, p.150).

A ideia de como Satã poderia aumentar a população do inferno foi amplamente discutida durante o século XVI, uma hipótese foi levantada, a dos pactos. Cousté (1996) afirma que essa discussão teve origem na Alemanha e quando uma pessoa fazia pactos com o demônio, ela evitava expor-se durante os dias porque uma das consequências do acordo era a perda da sombra. O autor relata o caso de um jovem chamado Ludwig. Este moço em uma ocasião perdeu seu patrimônio em um jogo e recorreu ao Diabo para que restituísse parte de sua fortuna. Quando Satanás apareceu ao jovem, entregou-lhe uma bolsa com moedas de ouro e disse ao jovem que jogasse com aquelas moedas, isso seria um meio de livrá-lo de sua má sorte. Durante aquela noite o rapaz recuperou tudo na mesa de jogo. O Diabo, em sua sagacidade, começou a perturbar a mente de Ludwig. O rapaz pôs fogo em sua casa, tentou assassinar seus pais e, por fim, suicidou-se. Com relação aos pactos,

[...] o modelo arquetipo de pacto diabólico – e o que alcançou maior notoriedade universal – é o que celebrou nosso personagem, na pele de Mefistófeles, com o enigmático doutor Johannes Faustus. Foi possível estabelecer com segurança que Fausto, considerado unanimemente o maior mago do Renascimento, junto com os contemporâneos Paracelso e Cornélio Agrippa, nasceu em Knittliengen, uma pequena aldeia pertencente a Wurtemberg, em 1480, e que morreu sessenta anos depois, de volta ao povoado natal e em seguida a uma vida agitada e assombrosa que o adquiria. Formado pela Universidade de Heidelberg, tomou o rumo de Praga – capital mundial da magia nessa época – nos primeiros anos do século XVI (COUSTÉ, 1996, p. 71-72).

Em se tratando de literatura, *Faustus* é um personagem que ficou imortalizado pelo seu pacto com o Diabo. Cousté (1996) afirma que Fausto,

Discípulo do beneditino Johannes Trithemius (um dos maiores magos especulativos de que se tenha notícia), o jovem Fausto assombrou a sua época pela vastidão do seu conhecimento e a facilidade com que o adquiria. Formado pela Universidade de Heidelberg, tomou o rumo de Praga – capital mundial da magia nessa época – nos primeiros anos do século XVI. Pelos epistolários do próprio Trithemius, do canonista Mudt e de Henrich Urbanus, que o menciona como Magister Georgius Sabellicus Faustus Junior, ficamos sabendo que já então a cultura filológica de Fausto era enorme. Entre outras coisas, afirmava – e demonstrava – conhecer de memória a obra completa de Homero, Virgílio e Horácio (COUSTÉ, 1996, p. 71-72).

Johan Spiess, autor da primeira versão de *Fausto* (1587), relata que o célebre personagem além da cultura humanística possuía poderes mágicos, por exemplo, a levitação. Muchembled (2001) relata que durante esse período surgiram três versões da história de Fausto, uma na Alemanha, como já citado, e outra na França, por Palma Cayet, e na Inglaterra, por Marlowe. O autor também esclarece que:

[...] o pacto de Fausto não era a mais a raiz do pecado, e sim sua consequência. A cultura erudita europeia (sic) lançava uma vasta ofensiva contra os ideais dos humanistas de princípios do século XVI: o enorme interesse demonstrado por Fausto em relação aos conhecimentos e à beleza, herdado dos Antigos, era sua marca específica. Conhecer tudo, fazer tudo, experimentar de tudo passaria, a partir de então, a ser considerado como uma revolta contra Deus, tanto pelos luteranos quanto pelos humanistas cristãos, dos quais os jesuítas faziam parte. Este pecado contra o espírito parecia não merecer mais que a condenação eterna (MUCHEMBLED, 2001, p. 153).

A valorização da cultura clássica colocava em xeque o cristianismo, tornando-se a preocupação tanto dos protestantes, como dos católicos. Além do mais, com as publicações dos *Teufelsbücher*, o Diabo ganha empregados na sua luta contra a humanidade. O espírito invocado por Fausto, Mefistófeles, efetiva o medo dos religiosos com relação à valorização da cultura greco-romana. Russell (1986) destaca que

The spirit's name, here spelled Mephostophiles, first appears in the title of chapter and in the text in chapter five. The 1587 Faust book is the first attested appearance of this name of the Devil. It is not a traditional Judeo-Christian or folkloric name but a brand new coinage by a Renaissance humanist drawing upon Greek, Latin and possibility Hebrew elements. Both the originator and his intentions are unknown, so the derivation of the name is uncertain. The chief elements are the Greek *mē*, "not"; *phōs*, *photos*, "light"; and *philos*, "lover" – yielding "he who is not a lover of the light," an ironic parody *Lucifer*, "light bearer." The ending *philos* was changed to *philēs* to conform to normal Greek usage in Aristoteles, Hades, or Aristophanes [...] *Mephost-* seems to have been changed to *Mephist-* by the attraction to the Latin *mephitis*, "pungent, sulfurous, stinking." The Hebrew word *tophel*, "liar," is another possible element, though the form *Mephistopheles* is actually Goethean, not sixteenth-century. That the name is a purely modern invention of uncertain origins makes it an elegant symbol of the modern Devil with his many novel and diverse forms (RUSSELL, 1986, p. 61)<sup>47</sup>.

No entanto, por mais que as instituições religiosas tentassem conter as transformações da sociedade, não obtiveram êxito. Stanford (2003) afirma que, no final do século XVII e início do século XVIII, o pânico com relação às bruxas desapareceu. Com a consolidação de uma nova classe, a burguesia, vários fenômenos foram decisivos para a existência de algumas transformações. A apropriação do bem material já não estava mais na mão da Igreja, mas sim concentrada em proprietários, grandes ou pequenos e a elite social foi a primeira a querer a extinção do Santo Ofício, fator que era conveniente.

Stanford (2003) afirma que embora as antigas tradições tivessem sido perseguidas, elas ganharam nova figuração, principalmente na França por meio de Madame de Montespan, uma dama da corte que adorava a prática luxuriosa, principalmente com jovens ricos. Também foi instituído os clubes satânicos, sendo que

---

<sup>47</sup> O nome do espírito, aqui chamado de Mefistófeles, aparece primeiro no título do capítulo cinco. O livro de Fausto de 1587 é a primeira aparição atestada desse nome do Diabo. Não é um nome tradicional judaico-cristão ou folclórico, mas uma nova cunhagem por um humanista do Renascimento baseando-se no grego, latim e possivelmente em elementos hebraicos. Tanto o autor e suas intenções são desconhecidos, por isso a derivação do nome é incerta. Os principais elementos são o grego, *mē*, "não"; *phōs*, *photos*, "luz"; e *philos*, "amante" – produzindo "aquele que não é um amante da luz", uma irônica paródia de *Lúcifer*, "portador da luz". O final *philos* foi trocado por *philēs* em conformidade com o uso normal em grego por Aristóteles, Hades ou Aristófanes [...] *Mephost-* parece que foi trocado por *Mephist-* pela atração ao latim *mephitis*, "pungente, sulfuroso, fedido". A palavra hebraica *tophel*, "mentiroso", é um outro possível elemento, embora a forma Mefistófeles é realmente goetheana, não do século XVI. Que o nome é uma invenção puramente moderna de origens incertas o faz um símbolo elegante do diabo moderno com suas novas e muito diversificadas formas (RUSSELL, 1986, p. 61).

[...] o mais famoso deles era o “Medmenham Abbey”, situado em West Wycombe, às margens do rio Tâmis, e que era presidido pelo Ministro da Fazenda, Sir Francis Dashwood. Ali, as cerimônias religiosas eram parodiadas sob a tutela de Dashwood, que além de sempre vestir uma batina de monge, procurava ostentar um ar bem debochado, mas sem deixar transparecer qualquer maldade (STANFORD, 2003, p. 243-244).

Embora os religiosos fizessem esforços para conter o pensamento humanista advindo do Renascimento, não obtiveram êxito. A Igreja que outrora era soberana, agora perde suas influências sociais. No final do século XVII, nos primórdios do Iluminismo, o pensamento corrente pregava a desvinculação com o cristianismo.

Mais tarde, materialistas da estirpe de Thomas Hobbes (1588-1679), René Descartes (1596-1650) e John Locke (1632-1704) acrescentaram algumas tábuas no caixão do Diabo, no instante em que rejeitaram inteiramente a teoria das substâncias incorpóreas. E se Descartes chegou a defender o cristianismo, ele assim o fez afirmando, ao mesmo tempo, que os mundos material e espiritual eram separados. Assim, a existência do Diabo ficou restrita ao mundo espiritual, em conformidade com a revelação bíblica, mas sem o poder de interferir no mundo material da natureza.

É durante o século XVII que surge Milton e sua epopeia, *O Paraíso Perdido*. De acordo com Stanford (2003), Milton inova sua técnica atribuindo um tom de rebeldia ao Diabo, incorporando-o no papel de herói épico. Isso aconteceu porque a Inglaterra seiscentista passava por conflitos, principalmente a guerra civil e a restauração da monarquia inglesa. Russell (1986) aponta para

[...] the question of whether Milton believed in his Devil must be understood in this multidimensional sense. He found the existence of the Devil clear in scripture; he also believed in Satan poetically. Shakespeare had brought the diabolical into the human psyche, and Milton returned the now humanized diabolical traits to the Devil. Milton’s Satan shares with Shakespeare’s villains an obsession with self and a willful ignorance of the reality of other creatures and of the cosmos as a whole. Satan’s emotions are human and powerful because the poet drew the dark power from the depths of his own psyche. It is curious that this vividly powerful portrait of Satan should have appeared when belief in the Devil was rapidly declining among educated people, particularly in the worldly England of the Restoration, but the fact is that the image of the Devil retained its power in the human mind long after theological belief had faded (RUSSELL, 1986, p. 97)<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> a questão de saber se Milton acreditava em seu Diabo deve ser entendida neste sentido multidimensional. Ele descobriu a existência do Diabo evidente nas Escrituras; ele também acreditava poeticamente em Satanás. Shakespeare tinha trazido o diabólico na psique humana e Milton retornou as características diabólicas agora humanizadas pelo Diabo. As ações do Satã de Milton com vilões de Shakespeare tornaram-se uma obsessão repleta de uma ignorância deliberada da realidade de outras criaturas e do cosmos como um todo. As emoções de Satanás são humanas e poderosas, porque o poeta invocou a energia escura das profundezas de sua própria psique. É curioso que este retrato vividamente poderoso de Satanás deveria ter aparecido quando a crença no Diabo estava declinando rapidamente entre pessoas educadas, particularmente na Inglaterra mundana da Restauração, mas o fato é que a imagem do Diabo conservou o seu poder na mente humana por muito tempo após o desaparecimento da crença teológica (RUSSELL, 1986, p. 97).

Já Stanford (2003) compreende que Milton valoriza a figura do Diabo para destruí-lo depois. Sua técnica inovadora consistia em retratar o personagem de forma sedutora com a finalidade de atrair simpatia e confiança da humanidade. O Satã de Milton é um personagem idealista, rebelde, porém frustrado. Papini também entende que “I poeti moderni, infatti, dal Milton in poi, ci presentano un Satana mesto e accorato ma non privò d’una sua dolorosa e maestosa bellezza. Milton lo vide come un Arcangelo ruinato ma sempre splendente come un Serafino”<sup>49</sup> (PAPINI, 1969, p. 241).

No entanto, Stanford (2003) ainda argumenta que, enquanto Dante forneceu um retrato do inferno, permanecendo até na contemporaneidade, Milton atribuiu características psicológicas a Satã, ficando no imaginário coletivo durante muitos anos. O autor ainda conclui,

Tal como Dante, Milton dirige o olhar para a antiga Grécia em busca de inspiração, de modo a fazer do seu Satã um herói clássico. De antemão, esse herói já encara a figura de Deus como um onipotente incontestável, e o desafia no início da trama, para depois ser condenado a viver num reino tenebroso, bem distante do mundo do seu adversário (STANFORD, 2003, p. 260).

Essa noção de rebeldia satânica marca também os primórdios do Romantismo, cujo período demarca muito bem o papel de Satanás frente ao pessimismo do momento. É justamente no século XVIII que surge Daniel Defoe e sua obra *História política do Diabo*, cujo assunto paira entre a seriedade e comicidade. Defoe demonstra ironia sobre a crença em bruxas e astrologia, mas também enfatiza um Diabo sedutor e tentador.

No final do século XVIII, Goethe inicia a escrita de seu *Fausto*, talvez o maior texto sobre o Diabo nesse período. Stanford (2003) afirma que graças a Lutero, a história do Doutor Fausto ficou muito conhecida, no entanto, a releitura de Goethe sobre o assunto aproximou a temática dos ideais iluministas, afastando-se, dessa forma, dos ideais cristãos.

Russell (1986) também defende que

Mephistopheles is partly a Christian devil, partly an ironic commentator on society, partly a spokesman for secular, progressive humanism [...] he has the ironic, aloof, critical, cold, judgmental qualities of academics whom Goethe despised, characteristics that Faust shared but of which he was purged by this suffering (RUSSELL, 1986, p.159)<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Os poetas modernos, de Milton em diante, apresentam-nos um Satanás triste e sofrido, mas não privado de dolorosa e majestosa beleza. Milton o viu como um Arcanjo em ruínas mas, sempre esplêndido como um Serafim (PAPINI, 1969, p. 241).

<sup>50</sup> Mephistopheles é em parte um diabo cristão, parcialmente um comentário irônico sobre a sociedade, em parte, um porta-voz para o humanismo progressivo secular [...] ele tem ironia, é indiferente, crítico, frio, qualidades de julgamento de acadêmicos que Goethe desprezou, características que foram compartilhadas em Fausto, mas da qual ele foi expurgado por este sofrimento (RUSSELL, 1986, p.159).

Muchembled ainda torna mais claro os motivos pessoais de Goethe em sua composição diabólica:

Mefistófeles, o diabo do *Fausto* de Goethe, obra iniciada em 1808 e terminada em 1832, conserva traços antigos, tal como os pés fendidos ora escondidos por calçados, mas nem os cornos e nem a cauda, tornando-se sobretudo uma face sombria do sujeito pensante. O autor reúne assim os principais traços de uma evolução iniciada em meados do século XVII, e acentuada nos anos de 1720-1730. O Satã infernal perdeu a partida, apesar do vigor das reações de seus defensores, em favor de um demônio mais familiar, diretamente ligado a cada mortal: o inferno é, antes de mais nada, o próprio homem, como proclama cada vez mais artistas e autores que debruçam sobre as profundezas da natureza humana (MUCHEMBLED, 2001, p. 215).

Com relação à prosa, na primeira metade do século XIX, Goethe finaliza seu grandioso projeto, talvez o melhor arquétipo seguido pelos seus contemporâneos. Existem duas principais noções, neste período, figurativas ao Diabo: a primeira, a própria personificação do mal e a segunda, como propôs Milton e Goethe, um anjo que se rebela contra o sistema. Do ponto de vista romântico, Russell afirma que:

The Romantic idea of the hero is an individual alone against the world, assertive, ambitious, and powerful, a rebel seeking to liberate humanity from a society that blocks progress toward liberty, beauty, and love. This Romantic admiration for Satan was not Satanic worship of evil, for the Romantic Devil was not “the Evil One” but good. But since the Romantics’ view of what was good was not radically different from the Christian, this transposition of symbols was confusing and unhelpful. Reversing terms and calling “God” evil and “the Devil” good did not enhance anyone’s understanding of the nature of evil. Some Romantics, aware of the difficulties in shifting symbols so radically, chose a classical figure such as Prometheus to represent their rebellious hero rather than Satan. The Romantic Devil could be a hero, but he could also symbolize isolation, unhappiness, hardness of heart, lovelessness, insensitivity, ugliness, sarcasm, and all that impedes the progress of the human spirit (RUSSELL, 1988, p.222-223)<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> A ideia romântica do herói é a de um indivíduo solitário contra o mundo, assertivo, ambicioso, e poderoso, um rebelde que busca libertar a humanidade de uma sociedade que bloqueia o progresso em direção à liberdade, beleza e amor. Essa admiração romântica por Satanás não era adoração satânica do mal, o Diabo romântico não era "maligno", mas bom. Porém desde a visão romântica do que era bom não foi radicalmente diferente do cristianismo, esta transposição dos símbolos eram confusos e inúteis. Invertendo termos e chamando de "Deus" mal e "o Diabo" bom não melhora a compreensão de ninguém sobre a natureza do mal. Alguns românticos, cientes das dificuldades de deslocamento símbolos, escolheram, de forma radical, uma figura clássica, como Prometeu para representar seu herói rebelde, em vez de Satanás. O Diabo romântico poderia ser um herói, mas ele também pode simbolizar o isolamento, tristeza, dureza de coração, desamor, a insensibilidade, a feiura, sarcasmo, e tudo o que impede o progresso do espírito humano (RUSSELL, 1988, p.222-223).

Essa ideia expressa por Russell foi configurada nos princípios do *Sturm und Drang*<sup>52</sup>, a efetivação da emoção em troca da razão. Satanás se torna subterfúgio para a liberdade humana, o algoz divino é substituído pelo opressor social, a mais alta camada da sociedade que opera em seus subordinados. Muitas vezes a emoção se resume nas expressões literárias como reflexo do pessimismo frente à sociedade decadente e todas as possibilidades de monstro residem no universo onírico e isso é transposto para o papel. É justamente nesse período que o romance gótico ascende e não causa nenhum espanto em seus leitores, pelo contrário, a tirania é sinônimo para bruxas, vampiros, dentre outros seres do universo popular, que escolhem sua ação nos mais tenebrosos e inusitados espaços. Diante disso, Russell afirma que:

One reflection of the Romantic treatment of evil was the Gothic novel or *roman noir*, popular first in Britain and then on the continent in the late eighteenth and early nineteenth centuries. By 1834, when the *roman noir* was already past its peak, Théophile Gautier wrote in *Le Figaro* that one could now scarcely read a novel, hear a play, or listen to a story without being beset by mystical, angelic, diabolical, or kabbalistic concepts. Like a twentieth-century horror film, the Gothic novel used – or degraded – the “sublime” to produce thrills. Its favorite theme was the decay underlying the veneer of the apparently good, rational, and familiar. It was rich in the wild aspects of nature and world – crags, caves, and castles – as well as the grotesque and decadent in human nature. Physical and moral deformity, sadism, sexual frenzy, distant lands, and medieval times were typical elements. The macabre aspects of the supernatural, including witches, ghosts, phantoms, vampires, and demons, were especially favored. The Devil often made an appearance but less as a serious symbol of evil than as one among many evil monsters designed to entertain and thrill the reader (RUSSELL, 1986, p.176)<sup>53</sup>.

Este frenesi com relação ao Diabo, inicia-se desde o final do século XVIII com a publicação de *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, e provavelmente vai até final do século XIX com a publicação de *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Satanás é a

---

<sup>52</sup> “Tempestade e ímpeto”.

<sup>53</sup> Uma reflexão do tratamento romântico do mal era o romance gótico ou *roman noir*, primeiramente popular na Grã-Bretanha e depois no restante do continente no final do século XVIII e começo do século XIX. Em 1834, quando passou o auge do *roman noir*, Théophile Gautier escreveu no *Le Figaro* que se podia agora dificilmente ler um romance, assistir a uma peça de teatro ou escutar uma história sem ser assediado por uma mística angelical, diabológica, ou conceitos cabalísticos. Como um filme de terror do século XX, o romance gótico usou – ou degradou – o “sublime” para produzir emoções. Seu tema favorito era a decadência subjacente, o verniz do aparentemente bom, o racional, e familiar. Eram ricos em aspectos selvagens da natureza e do mundo em aspectos selvagens da natureza e do mundo – penhascos, cavernas e castelos -, bem como o grotesco e decadente na natureza humana. A deformidade física e moral, sadismo, frenesi sexual, terras distantes, e os tempos medievais foram típicos. Os aspectos macabros do sobrenatural, incluindo bruxas, fantasmas, seres fantasmagóricos, vampiros e demônios, foram especialmente favorecidos. O diabo fez muitas vezes uma aparição, mas menos como um símbolo do mal grave do que como um entre muitos monstros para entreter e emocionar o leitor (RUSSELL, 1986, p.176).

personificação do mal. Muchembled (2001) partilha da ideia do Diabo enquanto assunto novo porque seus poderes e existência foram postos em xeque. A imagem de Satã ficou pulverizada e se pôs a adaptar-se a novos costumes sociais, a simbologia diabológica se multiplicou, sobretudo na unificação de Satã enquanto mito cristão.

Massadié traz um breve panorama do assunto durante o século XIX e argumenta que:

Os Ingleses, que já se aborreciam tanto quanto os Franceses, inventaram o romance “gótico”, castelos assombrados por condenados, masmorras de onde saem gemidos de almas perdidas, monges lúbricos, noivas cloróticas entregues a amantes sulfurosos gritando injúrias à Lua, todo século XIX está possuído por Satanás: o *Frankenstein* de Mary Shelley aparecia em 1818, e o público não o repudiou como abominável, o *Drácula* de Bram Stoker, esse, aparecia em 1897, um e outro com o êxito duradouro que se sabe. Passemos para a Alemanha que, com o seu “Fausto”, não está a mais, e a Rússia, que terá o seu “verdadeiro” Diabo, Gregor Efimovich Rasputine, insensível ao arsénico e às balas de revólver do príncipe Ioussoupov, à espera dos outros, a começar pelo redentor Oulianov, dito Lenine, pelo chui absoluto Dzerjinski, inventor da Tcheka, pelo despadrado Vissarionovitch, dito Estaline. Um verdadeiro colega demoníaco! Nos Estados Unidos, Poe explora, não sem cabotinagem, os infernos de uma imaginação alcóolica onde o Diabo usa as máscaras sucessivas da Morte Vermelha, do Anjo do Bizarro e, finalmente, a sua própria, em “Silence” (“Escuta, diz o Demónio, pondo a mão na minha cabeça, o país de que falo é uma sinistra região da Líbia, nas margens do rio Zaire...”). Melville lança o seu lendário capitão Achab em perseguição do Mal, a fabulosa baleia branca *Moby Dick*. E toda a obra de Conrad será o relato de uma interminável investigação sobre a Queda, ainda que não concluída na passagem célebre de *Au coeur des ténèbres*, onde o traficante Kurtz, no seu leito de morte grita: “O horror! O horror!” (MASSADIÉ, 2001, p. 407).

Assim, como o reflexo de uma sociedade multifacetada e dilacerada pelos avanços do capitalismo e Revolução Industrial, Satã se apresenta à sociedade. A ideia do monstruoso, do torturador, torna-se palatável e digerível às pessoas, pois em várias comunidades foi suprimida a noção de identidade, e as jornadas de trabalhos e o acúmulo de capital são manifestações divinas.

Toda a produção literária, artística e musical da Europa foi agitada pela obsessão de um Diabo que a libertaria. De quê? De uma religião obtusa, de poderes políticos inanes e despóticos, do aborrecimento, é certo, mas sobretudo do quotidiano. Do quotidiano, a praga mais infame que Deus, na sua crueldade atabalhoada, terá infligido aos humanos! (MASSADIÉ, 2001, p. 407-408).

Durante muito tempo a humanidade esperou o regresso do messias, aquele que viria buscar os escolhidos. Na ausência deste, Satanás tornou-se a figura mais verossímil dos seres

humanos. O anjo rebelado pela ditadura divina é o ser que melhor compreende a humanidade que vive sob o jugo de Deus. Papini compreende que:

Satana, in questo caso, apparirebbe sotto una luce del tutto nuova: come un liberatore, come un riscattatore dell'uomo. Pur di contraddire alle divine leggi egli vuol redimere i figli di Adamo da una, almeno, delle conseguenze del peccato. Satana apparirebbe – accanto al Redentore spirituale – un redentore materiale, un amico dell'uomo (PAPINI, 1969, p. 270-271)<sup>54</sup>.

Com o alvorecer do século XX, o Diabo fica adormecido e o mal se manifesta por meio das duas grandes guerras. Muchembled (2001) ainda concorda que esse adormecimento diabólico se deu porque as pessoas se afastaram do cristianismo, sobretudo os homens, logo, Satanás ocupou somente as páginas de literatura religiosa específica, e,

O século XX inteiro, e não apenas a segunda metade, está marcado por este fenômeno da queda da observância religiosa, com nuances importantes segundo o país. O marxismo pôde, desse modo, preencher em parte o espaço assim liberado, pois propunha um novo tipo de esperança, no progresso da história e na libertação do homem [...] os sonhos sociais utópicos e a promoção do indivíduo não difundiam, obviamente, o mesmo tipo de mensagem, mas todas combatiam vigorosamente a antiga alienação às vontades de um Deus imóvel e severo, minando, ao mesmo tempo, os fundamentos do antigo medo do demônio (MUCHEMBLED, 2001, p. 76).

O autor ainda discute que na literatura o demônio tem espaço, mas de forma marginal, nos gêneros de ficção científica e no romance policial. Porém, Satanás ganha um novo formato na cultura de massa, sendo que o medo do Diabo deixa de ser apenas um veículo divulgado pelo cristianismo. O diabo passa a ser disseminado nas pinturas, esculturas, telas do cinema, dentre outros, mas, para isso, cabe um estudo a parte.

A problemática diabólica que será explorada nos dois próximos tópicos consistirá em afunilar de forma específica a visão e a perspectiva do mal no século XVIII, tempo este contemporâneo de Defoe. Além disso, o século XIX também será considerado com enfoque na América Protestante seiscentista.

---

<sup>54</sup> Satanás, neste caso, aparece sob uma luz completamente nova: como um libertador, como um homem resgatador. Apesar de contradizer as leis divinas que ele quer resgatar os filhos de Adão por uma, pelo menos, das consequências do pecado. Satanás seria - ao lado do Redentor espiritual – um resgate material, um amigo do homem (PAPINI, 1969, p. 270-271).

### 3.2 MOLL FLANDERS: A HEROÍNA A SERVIÇO DO TENTADOR

No final do século XVI, Peter Binsfeld, um famoso demonologista e padre alemão, publica o *Tractatus de Confessionibus Maleficarum et Sagarum*, nas páginas 48 e 49 da edição de 1591, ele publica uma lista de sete demônios relacionados aos pecados capitais, sendo eles “Lucifer superbiæ, Mammon auaritiæ, Asmodæus luxuriæ, Sathan iræ & discordiæ, Beelzebub gulæ, Leuiathan inuidiæ, Beelphegor accidiæ præest, & quisq; horum præidentium maxime ad illud peccatum inducere nititur, cui præsider, & à quo nominatur” (BINSFELD, 1591, p.49)<sup>55</sup>. Binsfeld acreditava que o Diabo não se transformava em várias criaturas, mas tinha seus ajudantes e com isso levava a humanidade a pecar.

Nos primórdios do século XVII, a perseguição cristã, sobretudo às mulheres, fazia arder as chamas da inquisição. Thomson (2010) define esse século como intolerante e violento. A publicação e divulgação do *Malleus Maeficarum* em 1487, possibilitou a caça aos hereges tanto pelos protestantes, como pelos católicos. O medo das bruxas se tornou um *frisson* que pairava por toda Europa. Só na Inglaterra entre 1645 e 1647 centenas de mulheres foram executadas pelas mãos de Matthew Hopkins – um dos grandes caçadores de bruxas. Thomson (2010) faz uma releitura desse período alegando que:

É possível que a caça às bruxas fosse uma extensão da insegurança masculina provocada pela autoconfiança crescente das mulheres do Renascimento. Aquilo que começou com a cadeira dos afogamentos e as invectivas públicas para humilhar esposas mandonas poderá ter redundado, imperceptivelmente, numa forma violenta de perseguição. Tanto Puritanos quanto Católicos almejavam manter o domínio masculino (THOMSON, 2010, p. 238).

A intolerância era recorrente graças à Reforma Protestante, sendo pertinente a qualquer comportamento distinto da moral da época o qual seria pago com a vida.

Após a segunda metade do século XVII, a Inglaterra foi castigada pela Grande Peste, cujo episódio vitimou cerca de cem mil pessoas. Por ironia do destino, a peste termina no ano de 1666. A terminação 666, conforme apocalipse (13:18), indica o número do Diabo. Essa percepção apocalíptica sobre o assunto é retomada por Defoe em 1722 com a publicação de *A Journal of the Plague Year* (O diário do ano da peste), cuja percepção está mais para o castigo

---

<sup>55</sup> Lúçifer o orgulho, Mammon a ganância, Asmodeus a luxúria, Satanás a ira e a discórdia, Belzebu a gula, Leviatã a inveja, Belphegor o que fornece a acídia, e todo aquele que; destes que presidem ao máximo as ilusões pecaminosas induzindo com base em seu presidente, e aqueles já nomeados (BINSFELD, 1591, p.49).

divino do que propriamente ligada à ausência de hábitos higiênicos da época. Em uma das passagens, Defoe descreve que:

Não há qualquer depreciação ao trabalho e à dedicação dos médicos em dizer que morreram na calamidade geral. Nem é esta minha intenção, pois é antes para louvá-los por terem arriscado suas vidas ao ponto de perdê-las a serviço da humanidade. Eles se esforçavam para fazer o bem e salvar a vida do próximo, mas não podemos esperar que médicos consigam conter os castigos de Deus ou evitar uma peste claramente enviada do Céu para executar os pecadores (DEFOE, 1987, p.49).

As fantasias disseminadas pela sociedade inglesa, como bruxas, duendes, demônios oportunizaram a ampliação do medo em um mundo esquecido por Deus e, por conseguinte, o adversário divino escolheu a Terra para sua morada.

É a partir desses relatos míticos e também da cena Inglesa oitocentista, a qual adejava luxúria e embriaguez, que surge *Moll Flanders*, a mulher que induz os homens à tentação. Quatro anos após a publicação de *Moll Flanders*, Defoe também explora o tema da demonização feminina em sua obra *The Political History of the Devil* (1726). Em um dos trechos, o autor afirma que

Modern Naturalists, especially some who have not so large a charity for the fair sex, as I have, tell us, that as soon as ever Satan saw the woman, and look'd in her face, he saw evidently that she was the best form'd creature to make a Tool of, and the best to make a hypocrite of, that could be made, and therefore the most fitted for his purpose (DEFOE, 1726, p. 58)<sup>56</sup>.

Ao longo do capítulo, Defoe trabalha, em forma de crítica, a noção satânica da mulher, Para isso, explora a história do Jardim do Éden de acordo com *O paraíso perdido* de Milton. A releitura defoniana consiste em afirmar que o castigo de Deus direcionado a Adão era de ser subserviente à sua companheira. Eva ordenou-lhe a comer do fruto proibido e ele assim o fez.

A questão feminina enquanto instrumento de Satanás já era tema explorado desde os primórdios do judaísmo. Delumeau (2009) explora a figura da mulher como um dos agentes do Diabo: no contexto cristão existe a noção de dualidade, a que traz a vida, mas também a morte, a que anuncia as boas-novas, como também a desgraça. No universo masculino,

---

<sup>56</sup> Modernos naturalistas, especialmente alguns que não têm uma grande tolerância ao bom sexo, como eu tenho, dizem-nos, que assim que Satã viu a mulher, e que olhou em seu rosto, ele viu evidentemente que ela era a melhor criatura para fazer dela sua ferramenta, e o melhor para construir a hipocrisia que poderia ser feita, e portanto, a mais equipada para o seu propósito (DEFOE, 1726, p. 58).

[...] a mulher desperta a inquietude, não só porque ela é o juiz de sua sexualidade, mas também porque ele a imagina de bom grado insaciável, comparável a um fogo que é preciso alimentar incessantemente, devoradora como o louva-a-deus. Ele teme o canibalismo sexual de sua parceira [...] ou ainda ele imagina Eva como um oceano no qual seu frágil navio flutua com precariedade, como um sorvedouro que o aspira, um lago profundo, um poço sem fundo. O vazio é a manifestação fêmea da perdição [...] a mulher lhe é “fatal”. Impede-o de ser ele mesmo, de realizar sua espiritualidade, de encontrar o caminho de sua salvação. Esposa ou amante, é carcereira do homem. Este deve, pelo menos, às vésperas ou no caminho de grandes empreendimentos, resistir às seduções femininas (DELUMEAU, 2009, p. 467).

Sendo a mulher esse ser dotado de várias máscaras, aquela que induz o homem ao pecado, Delumeau (2009) também traz alguns aspectos pertinentes sobre esse assunto, de acordo com o historiador, alguns documentos foram bem claros com relação à participação da mulher na vida pública. No século XIV, por exemplo, não poderia exercer cargo de advogada por ser compreendida como impetuosa. Na Bélgica, em 1687, um decreto proibia a mulher de ser professora primária dos meninos, pois era indecente. Em julgamentos, o testemunho de um homem tinha mais valor do que o de duas mulheres, sob a afirmação de elas serem menos confiáveis do que os homens. Em suma, a ética cristã utilizou-se de muitos argumentos bíblicos para estabelecer uma moral preconceituosa e sexista.

É mediante essa moral, ora muito puritana, ora muito libertina que surge Moll Flanders, aquela que ao mesmo tempo foi seduzida por Asmodeus e Mammon: um, o antigo deus persa transformado em demônio pelo cristianismo, e o outro, representação da palavra hebraica, com significado de dinheiro. Em toda sua trajetória, a personagem oscila entre a luxúria e ganância.

Seus primeiros atos luxuriosos consistem no adultério, pois é o instrumento pelo qual Asmodeus se utiliza para corromper a raça humana. Para a tradição judaico-cristã, o prazer sexual sempre foi visto com ressalvas, o sexo é aquele que traz a vida, mas também a morte. Ao observar a metáfora do Éden, Satanás tenta primeiro a mulher para que depois ela sirva de instrumento à queda de seu companheiro.

Defoe explora em seu romance a noção da responsabilidade. No texto bíblico, Adão culpa Eva e esta culpa a serpente, da mesma forma acontece com Flanders. Seus maridos são subservientes a ela, mas a cada deslize, a personagem é acometida de remorso e culpa as forças sobrenaturais. O código moral estabelecido, de certa forma por convenção coletiva, proíbe a sua conduta, mas mesmo assim ela o faz.

Outro aspecto relevante consiste na própria formação moral inglesa, a qual foi calcada em bases calvinistas, sobretudo no tema da predestinação. Um fragmento interessante da ética calvinista está no terceiro volume das *Institutas*, o qual diz:

Chamamos predestinação o eterno decreto de Deus pelo qual houve por bem determinar o que acerca de cada homem quis que acontecesse. Pois ele não quis criar a todos em igual condição; ao contrário, preordenou a uns a vida eterna; a outros, a condenação eterna. Portanto, como cada um foi criado para um ou outro *desses dois* destinos, assim dizemos que um foi predestinado ou para a vida, ou para a morte. Deus, porém atesta esta *predestinação* não só em cada pessoa, mas também deu exemplo dela em toda a descendência de Abraão, da qual fizesse manifesto que está em seu arbítrio de que natureza seja a condição futura de cada nação (CALVINO, 2014, p. 388-389).

A noção do livre-arbítrio praticamente não existe para Calvino. Deus simplesmente selecionou uns para serem salvos e outros para a condenação eterna. Moll Flanders é o reflexo de uma classe condenada. Ela já nasceu julgada ao fogo eterno e isso se torna evidente em todo o romance, mas ao mesmo tempo ela luta contra o seu próprio destino.

Frente à condenação e instrumento do Diabo, em um mundo repleto de vícios, Moll afeiçoa-se ao seu tempo, torna-se instrumento de Satanás por meio da libertinagem. Uma vez que, por conta do ato sexual, o homem muitas vezes estava subordinado ao sexo feminino.

A mulher - esse ser ambíguo que ao mesmo tempo causa admiração, pois é do ventre de uma mulher que surge o salvador, quem traz as boas-novas da ressurreição de Cristo - é também a causadora do medo e do pavor. Lembrando de cenas bíblicas, é por meio de uma mulher que João Batista é decapitado (Mt. 14). A mulher também é usada como metáfora de prostituição e idolatria (Ap. 2:20).

Embora Moll tenha sido criada sem paradeiros, como o próprio narrador afirma, a protagonista era inocente, porém sua vida imaculada dura por pouco tempo. De acordo com o relato da personagem, inicialmente sua vida é fácil de narrar.

Thus far I have had a smooth story to tell of myself, and in all this part of my life I not only had the reputation of living in a very good family, and a family noted and respected everywhere for virtue and sobriety, and for every valuable thing; but I had the character too of a very sober, modest, and virtuous young woman, and such I had always been; neither had I yet any occasion to think of anything else, or to know what a temptation to wickedness meant (DEFOE, 1994, p.20)<sup>57</sup>.

<sup>57</sup> Até agora eu tive uma história boa de contar sobre mim mesma, em toda esta parte da minha vida que eu não só tinha a reputação de viver em uma família muito boa, mas também numa família notável e respeitada. Eu era famosa por ser virtuosa e sóbria, algo muito valiosa; mas eu não tinha como ser uma jovem mulher muito sóbria, modesta e virtuosa, como eu sempre tinha sido; nem se eu tivesse ainda alguma oportunidade para pensar em outra coisa, ou para saber o que significava a tentação e a maldade (DEFOE, 1994, p. 20).

Ao entrar em contato com o irmão mais velho de seu futuro marido é que Moll Flanders é absorvida pelo mal. Assim como no paraíso, a protagonista experimenta do fruto proibido, neste caso, a fornicação. Assim, passa a viver de acordo com suas próprias leis e sendo abandonada por Deus. À medida que esses encontros aumentavam, Moll também alimentava a esperança de um casamento, mas, para o rapaz, ela era apenas uma possibilidade ao prazer mundano.

But as the devil is an unwearied tempter, so he never fails to find opportunity for that wickedness he invites to. It was one evening that I was in the garden, with his two younger sisters and himself, and all very innocently merry, when he found means to convey a note into my hand, by which he directed me to understand that he would to-morrow desire me publicly to go of an errand for him into the town, and that I should see him somewhere by the way (DEFOE, 1994, p. 28)<sup>58</sup>.

Iludida com a promessa, assim como Eva esteve antes de comer do fruto, Moll cede à tentação e também é enganada. A partir do casamento com o irmão mais novo, o grau de sua promiscuidade aumenta, pois se torna adultério. Agora, além de sexo, ela engana seu marido. Embora a personagem fosse acometida de remorso por alguns instantes, ela logo esquece e torna a praticar seu vício. Isso acontece porque ela mesma descentraliza a sua culpa, vitimando-se pelo poder de Satanás – o tentador incansável.

Após a morte de seu primeiro marido, Moll tem consciência de seu poder sedutor, agora ela não é mais ingênua, mas interesseira e seu sexo é a sua ferramenta de troca para ascender na sociedade. Tempos depois de libertinagens, casamentos, incesto, dentre outras façanhas, ao descobrir que um de seus amantes, o cavalheiro de Bath resolve reatar seu casamento, Moll pede-lhe para deixá-la em uma condição confortável para não ceder às tentações do Diabo. “I desired to repent as sincerely as he had done, but entreated him to put me in some condition that I might not be exposed to the temptations which the devil never fails to excite us to from the frightful prospect of poverty and distress” (DEFOE, 1994, p. 137)<sup>59</sup>.

A questão do pecado, do adultério e da fornicação nesse romance, como já fora explicado, é apenas um modo de transgressão do princípio bíblico e não do código moral

---

<sup>58</sup> Mas como o diabo é um tentador incansável, ele nunca deixa de encontrar oportunidade para a maldade que ele convidou. Foi uma noite em que eu estava no jardim, com suas duas irmãs mais jovens e ele próprio, e todos muito inocentemente alegres, Quando encontrou meios de se aproximar de mim para me dar um bilhete na minha mão, que ele me levou a entender que ele desejava me ver no outro dia e que eu deveria vê-lo em algum lugar pelo caminho (DEFOE, 1994, p. 28).

<sup>59</sup> Eu desejava me arrepender tão sinceramente como ele tinha feito, mas pedi a ele para me deixar em condição que eu não poderia ser exposta às tentações que o diabo nunca deixa de nos excitar, a partir da perspectiva assustadora da pobreza e da miséria (DEFOE, 1994, p. 137).

social. Chauvin (1983) aponta que, a partir do século XVI, a prostituição começou a ser tolerada pela Igreja e já no século XVII questionavam se a prostituição era realmente um pecado para os clientes, porém, sendo pecado ou não, Moll Flanders tinha consciência que, indiretamente Satanás tentava-a e, como o ser humano é fraco, ela cedia às suas tentações. Porém, independente disso, a protagonista estava ciente que o tentador lhe usara.

Outra noção pertinente que Defoe dá à sua personagem condiz com a superação feminina frente à fragilidade masculina. Em *The Political History of the Devil*, o autor anuncia sua visão de suscetibilidade feminina frente ao Diabo.

In a word, the walking Devils that we have generally among us, are of the female Sex; whether it be that the Devil finds less Difficulty to manage them, or that he lives quieter with them, or that they are fitter for his Business than the Men, I shall not now enter into a Dispute about that; perhaps he goes better disguis'd in the fair Sex than otherwise; Antiquity gives us many Histories of She-Devils, such as we can very seldom match for Wickedness among the Men; such now as in the Text, Lot's Daughters, Joseph's Mistress, Sampson's Dalilah, Herod's Herodias, these were certainly Devils, or play'd the Devil sufficiently in their Turn (DEFOE, 1726, p. )<sup>60</sup>.

Esse tratamento pernicioso que Defoe dá às mulheres é irônico, porque desde o paraíso foi dado o direito ao homem de escolha. Adão optou por comer da fruta, mas é certo que existe uma aura tentadora na mulher. Nos quatro casos mencionados por Defoe, os homens sucumbiram à tentação pela sedução feminina e a sina do homem é o trabalho desde então.

O trabalho é a tortura humana, o acúmulo de capital faz o homem se esquecer de Deus em prol do deus Mammon. A Inglaterra de Moll Flanders marca esse obscurantismo.

Com relação aos pecados sexuais da protagonista, certamente Defoe recontou a história do Éden. Deus é a consciência de Moll, que ao refletir sobre sua conduta culpa Satanás, assim como Eva culpa a serpente, mas mesmo assim, rejeitadas pelo paraíso, seguem seu curso.

Satanás é suscitado no momento em que Moll pratica seus primeiros furtos. Em um momento de devaneio, veste-se bem e sai sem motivo algum.

---

<sup>60</sup> Em um mundo onde geralmente os diabos caminham entre nós, são do sexo feminino, isso se dá porque o Diabo encontra menos dificuldade em gerenciá-las, ou vive mais calmo entre elas, ou são mais aptas para seus negócios do que os homens. Não entrarei em uma disputa sobre esse assunto; talvez ele esteja melhor disfarçado do que no sexo oposto; A Antiguidade nos deu muitas histórias de diabas, como nós podemos ver raramente a iniquidade entre os homens; como no texto bíblico, a filha de Ló, a amante de José, Sansão e Dalila, Herodias de Herodes, eram certamente Diabos, ou rotulavam-nas como o Diabo em seu modo de atuação (DEFOE, 1726, p. 313-314).

I am very sure I had no manner of design in my head when I went out; I neither knew nor considered where to go, or on what business; but as the devil carried me out and laid his bait for me, so he brought me, to be sure, to the place, for I knew not whither I was going or what I did (DEFOE, 1994, p. 209)<sup>61</sup>.

E, no momento em que ela efetiva o ato, justifica-se ao dizer sobre seu comportamento, ser obra de Satanás. Mas da mesma forma que ela condenava-se por praticar pecados relacionados ao sexo, ela repete isso com seus furtos. Com o tempo, a protagonista acostuma-se com a nova vida e sua nova condição, ser ladra. A diferença entre suas duas vidas é que a primeira consiste em uma transgressão contra seu corpo, já a segunda é contra a sociedade e este último pecado muitas vezes era pago com a vida.

Embora Defoe já tivesse expressado sua admiração pelo poder das mulheres, é em *Moll Flanders*, em especial, que ele retrata a fraqueza masculina. Enquanto a protagonista está seduzindo seus amantes, desfazendo casamentos, é apresentada, ao mesmo tempo, a fragilidade masculina frente ao sexo, artimanha que Satanás sempre usou para levar a humanidade à queda.

Em todo o Antigo Testamento são narradas histórias da corrupção do homem perante uma mulher. Já no Novo Testamento o homem cai devido a essa corrupção. Da mesma forma acontece com Moll, que em seus atos luxuriosos é o instrumento de Satã, mas a partir dos primeiros furtos, ela age como se fosse o próprio. Quando ela toma consciência de sua destreza em roubar, ela leva consigo algumas pessoas que, conseqüentemente são pegas pelas autoridades e enforcadas. Ao saber da morte, Moll alivia-se, pois é menos um delator em sua vida. Esse processo ocorre devido à desumanização do ser humano, não só no século XVIII, mas em toda a história da humanidade.

Outro ponto que merece destaque é a própria questão diabológica. O século XVIII, com a difusão do iluminismo, marca a superação da temática satânica. Defoe trata da superação do tema, uma vez que a Inglaterra espalhou as cinzas inquisitórias, passou pelo grande problema da peste, mas resistiu. O Diabo torna-se apenas uma alegoria. *Moll Flanders* é um compêndio de narrativas bíblicas como forma de demonstrar que o mundo não mudou em relação à moral e aos bons-costumes. O purgatório é a própria terra e o inferno inglês do século XVIII é a própria *Newgate*. É lá que são enviadas as ferramentas de Satanás, para condenação ao cadafalso ou para a deportação, cuja finalidade consistia em um presente

---

<sup>61</sup> Tenho a certeza que eu não tinha planejado nada em minha cabeça quando eu saí; Eu nem sabia para onde ir, ou sobre o fazer o quê; mas o diabo me levou e pôs a isca para mim, então ele me trouxe, com certeza, para o lugar, porque não sabia para onde eu estava indo ou o que eu fiz (DEFOE, 1994, p. 209).

divino por continuar a viver, mas, mesmo assim, purgando os seus pecados em um mundo cruel.

É essa a preocupação alegórica concernente ao Diabo, explícita em Defoe por meio de sua personagem. São fragmentos enraizados no senso comum da época, porque há de se pensar que a Europa estava passando por transformações éticas e morais, sobretudo, o Iluminismo.

Voltaire e seus amigos *philosophes* começaram a atacar o controle da Igreja sobre a sociedade e os governos europeus, repetindo um processo inaugurado pela Reforma e pela Renascença. Descartes e Hobbes elaboraram uma distinção aguçada entre os mundos material e espiritual, atribuindo um valor igual para ambos. O Iluminismo do século XVIII levou a frente essa maneira de pensar, de modo que Voltaire já estava preparado para aceitar a afirmativa de que Deus é o criador do mundo – como aquele que coloca a máquina celestial em movimento –, mas ele também já estava em condição de argumentar que, passado o momento da criação, o mundo deveria ser um assunto exclusivo da humanidade (STANFORD, 2003 p. 268).

Logo, com a ausência do Diabo, o mundo estava entregue aos homens para que eles cuidassem de seu próprio destino. Isso justifica a trajetória de Moll Flanders e, sobretudo, do herói romanesco como um todo. Lukács, quando propõe em sua *Teoria do Romance* o tema do herói, afirma que o romance rejeita as estruturas fechadas da epopeia, a qual consistia em narrativas felizes e engessadas, mas a configuração do novo gênero não difunde uma trajetória pré-estabelecida.

A psicologia do herói romanesco é o campo de ação do demoníaco. A vida biológica e sociológica está profundamente inclinada a apegar-se a sua própria imanência: os homens desejam meramente viver, e as estruturas, manter-se intactas; se os homens, por vezes acometidos pelo poder do demônio, não excedessem a *si* mesmos de modo infundado e injustificável e não revogassem todos os fundamentos psicológicos e sociológicos de sua existência, o distanciamento e a ausência do deus efetivo emprestaria primazia absoluta à indolência e à auto-suficiência (sic) dessa vida que apodrece em silêncio (LUKÁCS, 2000, p.92).

Não existe um campo de atuação divina, como existiam nas epopeias, não há deuses contra ou a favor do herói, mas o próprio homem que busca sanar as suas dificuldades pelo próprio aspecto sociológico do ser. Embora Moll Flanders, muitas vezes acreditava ser impulsionada pelo Diabo, nada mais era que o seu próprio instinto de sobrevivência em um mundo construído e, posteriormente, abandonado por Deus. As ações humanas é o próprio Diabo e o castigo é perecer na terra.

Por outro lado, as igrejas ainda persistiam na imanência diabólica, do sedutor que corrompe as boas almas. Isso também é perceptível em *Moll Flanders*, pois de certa forma ela corresponde a uma das teses calvinistas sobre a predestinação. Embora se tente acreditar, ela

não nasceu para a condenação, de fato é uma grande pecadora, mas no fim de sua vida se rende à salvação eterna.

Quando a personagem volta-se verdadeiramente ao arrependimento, pois amargava pelos seus pecados em *Newgate* e estava à beira de ser enforcada, uma luz surge no fim do túnel por meio do capelão. É a partir dessa personagem que a mulher se arrepende, ganha uma grande herança e passa o resto de seus dias na abundância, desfrutando de uma vida honesta. Dentro de um contexto humanista, isso se dá porque a ira divina acalmou e Satanás estava adormecido por meio das práticas racionais advindas do Iluminismo. Outro fator importante é a reflexão que Defoe causa em seus leitores sobre o tema do perdão.

Por mais que se saiba que no texto defoniano habita a ironia, existe um fundo moralizador, um fator sério e cristão. Moll ganha sua salvação porque rejeita suas práticas e nega seu Diabo; como recompensa, recebe o perdão eterno e divino. Aquilo que outrora foi motivo de vergonha, agora, com a conversão, torna-se testemunho àqueles leitores que vagam pelos caminhos tortuosos da iniquidade.

### 3.3 HESTER PRYNNE: ENTRE A OBSCURIDADE E O ACUSADOR

Nathaniel Hawthorne, ao compor o seu romance, além de buscar inspiração na História americana, também evidencia o texto bíblico como um todo. A Nova Inglaterra de Hawthorne é a Canaã bíblica, a terra prometida da qual emana leite e mel, porém, assim como em Canaã, a Nova Inglaterra não estava livre das ameaças da maldade.

O autor, ao recuperar sua Salem setecentista, recupera o terror advindo pelo perigo eminente, as famosas bruxas. Sabe-se que em 1692 houve o enforcamento de algumas pessoas acusadas de bruxaria, evento esse em que estavam envolvidos os antepassados de Hawthorne. De acordo com Massadié,

Conhece-se o caso lúgubre das “bruxas de Salem”, cidade do Massachussets, onde uma mulher chamada Martha Carrier foi enforcada a 19 de Agosto de 1692. A “prova” de sua natureza de feiticeira foi dada quando uma vizinha chamada Phoebe Chandler testemunhou que seus animais tinham sofrido de uma “estranha doença” depois de ela ter discutido com Martha Carrier. Esta até foi acusada pela sua própria filha, que assegurou ao tribunal que a sua mãe era um gato preto! Martha Carrier não era senão um caso de perseguição criminal provocada pela obsessão do Diabo: com efeito, entre Junho e Setembro de 1692, catorze mulheres e cinco homens foram enforcados em Salem na qualidade de feiticeiros, e um outro foi torturado até à morte (MASSADIÉ, 2001, p. 364).

Este evento se tornou tão famoso que até hoje a cidade de Salem é conhecida mundialmente como a capital da bruxaria. No entanto, é perceptível a maldade humana frente a uma alegoria mística. Como pessoas acreditavam em tamanha fantasia? O que provavelmente acontecia eram apenas brigas de vizinhos ou interesses de apropriação financeira. A utopia puritana na Nova Inglaterra era fundar um país livre dos vícios do velho continente, uma realização utópica, assim como na *República* de Platão.

Mediante esse ideal, Hawthorne recupera essa ética em seu romance. Existe uma carga simbólica que vai desde a floresta até a própria letra. Ao comparar o romance com o texto bíblico, em questões geográficas, assim como a floresta está para Salem, o deserto está para o texto bíblico. Em muitas passagens, a Bíblia adverte que o deserto é a morada de demônios. Jesus foi tentado pelo Diabo no deserto, Lilith fugiu para o deserto. Essa característica geográfica revela também o medo do inabitável, do desconhecido. Hawthorne também faz essa recuperação em seu texto, utilizando-se da floresta, local onde habitavam as feras e, possivelmente, o demônio. A essa noção da floresta enquanto reino do mal, Cohn afirma que, desde os tempos pré-históricos,

En un mundo todavía dominado por la naturaleza, los cazadores y agricultores primitivos desarrollaron una forma de magia con la que se proponían influir sobre los espíritus de los bosques, los ríos y las montañas. Los ritos populares de la fertilidad, como los que han sobrevivido en muchas comunidades campesinas hasta nuestra época, se derivan de esta magia. Aparte de estos ritos, que se celebraban públicamente con participación de toda la aldea, existía un arte secreto que solamente conocían unos especialistas, es decir, unos magos profesionales. Estos magos eran hombres y mujeres que habían aprendido la forma de penetrar en el mundo de los espíritus de la naturaleza, como transformarse a si mismos en esos espíritus, como influir sobre ellos y participar de sus poderes. Según la concepción del mundo primitiva, los espíritus de la naturaleza y los magos podían «producir fertilidad, riqueza y poderío en quien quisieran, y al mismo tiempo podían liquidar a sus enemigos con enfermedades y muertes». La idea del mago maléfico, o brujo, surgió de la de «transferencia mágica»: los brujos y las brujas empleaban la magia para procurarse fertilidad y abundancia en sus propias cosechas y haciendas, lo que implicaba infligir una correspondiente privación en sus vecinos (COHN, 1980, p. 156-157)<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Em um mundo ainda dominado pela natureza, os caçadores e agricultores primitivos desenvolveram uma forma de magia com a qual tinham a intenção de influenciar os espíritos das florestas, dos rios e das montanhas. Os rituais populares da fertilidade derivam-se desta magia. Além destes ritos, que se celebravam publicamente, com a participação de toda a aldeia, havia uma arte secreta que apenas alguns especialistas sabiam, ou seja, alguns mágicos profissionais. Estes magos eram homens e mulheres que haviam aprendido a forma de adentrar no mundo dos espíritos da natureza, e se transformarem nesses espíritos e influenciá-los como parte de seus poderes. De acordo com a concepção do mundo primitivo, os espíritos da natureza e os magos poderiam “produzir fertilidade, riqueza e poderío em quem quisesse, e ao mesmo tempo podiam liquidar seus inimigos com doenças e mortes”. A ideia do mago maléfico, ou bruxo mau, surgiu da “transferência mágica”: os bruxos e bruxas empregavam a magia para procurar fertilidade e abundância em suas próprias colheitas e fazendas, o que implicava em infringir uma privação correspondente em seus vizinhos (COHN, 1980, p. 156-157).

De acordo com Le Goff (1997), o deserto real ou imaginário foi o cenário que representou a importância das religiões euroasiáticas, o judaísmo, o cristianismo e o islamismo. Isso se deve porque foi a partir dos descendentes de Adão e Eva que as cidades foram consolidadas. Le Goff (1997) ainda afirma que Caim constrói uma cidade em meio ao deserto,

Pero el desierto es también el lugar de encuentro con Satanás y los demonios, por más que este tema de la espiritualidad oriental del desierto no tenga en el Occidente. Euquerio<sup>63</sup> sólo hace ocasionalmente alusión a las tentaciones del Enemigo que merodea en vano alrededor de la eremita como el lobo alrededor del aprisco (LE GOFF, 1997, p.29)<sup>64</sup>.

Ao abordar o tema da mata, Le Goff (1997) chama de deserto-floresta, pois assim como o deserto detinha um sentido simbólico na Bíblia, na Europa Medieval, a floresta assume a mesma concepção. A floresta medieval é o lugar das tentações, alucinações, o espaço selvagem e obscuro, lugar de refúgio para os marginais, mas também das caçadas e colheitas. Assim como o deserto, a paisagem medieval é uma figura ambivalente que passa entre o imaginário e o econômico, o social e o ideológico.

Da mesma forma acontece com a Salem de Hester Prynne. É em meio à floresta que supunham que a senhora Hibbins praticava suas bruxarias:

[...] old Mistress Hibbins, the Governor's sister, also with a lamp, which even thus far off revealed the expression of her sour and discontented face. She thrust forth her head from the lattice, and looked anxiously upward Beyond the shadow of a doubt, this venerable witch-lady had heard Mr. Dimmesdale's outcry, and interpreted it, with its multitudinous echoes and reverberations, as the clamor of the fiends and night-hags, with whom she was well known to make excursions in the forest (HAWTHORNE, 1994, p. 127)<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> Euquério de Lyon, *De laude Eremi*. Disponível em: < [http://www.documenta-catholica.eu/d\\_0350-0450-%20Eucherius%20Arelatus%20-%20De%20Laude%20Eremi%20-%20LT.pdf](http://www.documenta-catholica.eu/d_0350-0450-%20Eucherius%20Arelatus%20-%20De%20Laude%20Eremi%20-%20LT.pdf)> Citado por Le Goff (1997).

<sup>64</sup> Mas o deserto é também o lugar de encontro com Satanás e os demônios, por mais que este tema da espiritualidade oriental do deserto não existisse no ocidente. Euquério só faz de forma ocasional alusão às tentações do Inimigo que ronda em vão ao redor do eremita como o lobo ao redor do aprisco. (LE GOFF, 1997, p.29)

<sup>65</sup> A senhora Hibbins, irmã do governador, com uma lamparina, mesmo de longe revelou a expressão de seu rosto descontente e amargo. Ela virou sua cabeça para trás em direção à janela e olhou ansiosamente para cima, sem sombra de dúvida, esta venerável senhora bruxa tinha ouvido o clamor do Sr. Dimmesdale, e interpretou-o, com seus ecos e reverberações de multidões, como o clamor dos demônios e bruxas noturnas, com quem ela estava bem familiarizada quando fazia suas excursões na floresta (HAWTHORNE, 1994, p. 127).

Mas também é a partir da floresta que Chillingworth extrai seus remédios, e também é onde seu espírito é sorvido pelo mal, conseqüentemente é chamado de homens das trevas. Os acontecimentos que resultam no desfecho da obra também acontecem na floresta. Todas essas passagens aqui mencionadas vão ao encontro de Le Goff, com a diferença que os puritanos não conseguiam lidar com seus “demônios” doméstico-selvagens.

Ao partir para uma digressão voltada ao tema do Diabo, ele é praticamente o fantasma que permeia a obra. Ninguém definitivamente sabe onde ele está, mas para alguns personagens fica evidente a sua existência. Hawthorne incita as antigas questões difundidas com o cristianismo primitivo, o período medieval, a Reforma Protestante e a pós-reforma. As questões instigadas pelo autor vão desde a bruxaria até o pacto com o Diabo.

Hawthorne trabalha com a própria personificação do mal em Chillingworth pois ele é o próprio Diabo, o acusador. É aquele que está disposto a apontar as falhas do jovem pastor. Em várias partes do romance, Chillingworth é referido como *black man* (o homem negro ou homem das trevas), este é um conceito medieval que consistia em pintar o Diabo de preto, (Russell, 1984). Também, como já foi explicitado nesse trabalho, um dos acontecimentos nas cerimônias do Sabat era que, ao final, o Diabo, usando trajes negros, saía da mata e fazia sexo com todos os presentes. Hawthorne não explora a temática sexual em Chillingworth, mas aponta diversas vezes a relação do médico com a floresta e seu codinome *black man*. A partir do momento em que Chillingworth se revela como um personagem mau, isso se transfigura em sua aparência física, ou seja, é a velha noção em pintar o Diabo de formas monstruosas. Uma de suas primeiras transformações ocorrem quando Chillingworth encontra a marca no peito do pastor Dimmesdale.

But with what a wild look of wonder, joy, and honor! With what a ghastly rapture, as it were, too mighty to be expressed only by the eye and features, and therefore bursting forth through the whole ugliness of his figure, and making itself even riotously manifest by the extravagant gestures with which he threw up his arms towards the ceiling, and stamped his foot upon the floor! Had a man seen old Roger Chillingworth, at that moment of his ecstasy, he would have had no need to ask how Satan comports himself when a precious human soul is lost to heaven, and won into his kingdom. But what distinguished the physician's ecstasy from Satan's was the trait of wonder in it! (HAWTHORNE, 1994, p.117)<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Mas com o que um olhar selvagem de admiração, alegria e honra! Como um arrebatamento medonho, por assim dizer, muito poderoso para ser expresso apenas pelos recursos dos olhos e, portanto, explodindo por toda a feiura de sua figura, tornando-se mesmo um desenfreado manifesto pelos gestos extravagantes com que ele ergueu os braços em direção ao teto e bateu o pé no chão! Um homem velho viu Roger Chillingworth naquele momento de êxtase. Ele não teria tido necessidade de perguntar como Satanás comporta-se quando uma preciosa alma humana é perdida para o céu e ganhou-a para seu reino. Mas o que distingue o êxtase do médico de Satã foi o traço de admiração nele (HAWTHORNE, 1994, p.117).

Outra questão tratada por Hawthorne condiz com a transgressão e atitude pecaminosa de Chillingworth, o qual se torna tão obcecado pela vingança que abre brechas para seu corpo ser possuído pelo demônio, diante disso, observa-se também a preocupação de Hawthorne em direcionar seu texto a dois dos princípios da moral cristã, o amor e o perdão.

Hawthorne trabalha em seu personagem como a real personificação do mal e parte do princípio de que Satanás é o grande sedutor da humanidade. Isso acontece com Chillingworth, em que o personagem ganha a confiança dos habitantes de Salem por meio de suas práticas medicinais, mas, com o passar dos tempos, sua máscara cai dando lugar a sua gênese diabólica.

O assunto envolvendo Chillingworth e Hester Prynne também concerne à Antiguidade Clássica. O tema sobre o abandono do marido também já foi discutido na *Odisseia*. O ponto que diverge entre Penélope e Hester Prynne resume-se da seguinte maneira: enquanto uma usa o bordado para ganhar tempo e esperar por Ulisses, a outra faz uso do bordado para se redimir pela traição. Satanás figura-se em Chillingworth porque ele usa do vício para alcançar seus objetivos. A prática adúltera masculina é permissiva na ética grega, mas Hawthorne não menciona quaisquer acontecimentos dessa natureza em Chillingworth. Sua queda é motivada pela vingança. Hawthorne faz uso da moral bíblica e também da literatura clássica para dar suporte às suas parábolas. As noções desenvolvidas não estão ligadas apenas a um símbolo ou contexto específico, mas a uma série de alegorias desenvolvidas ao longo de seu romance.

Outro ponto discutido por Hawthorne consiste no princípio da idolatria. No livro de Deuteronômio, 34: 1-12, é narrado sobre a morte de Moisés. Para evitar que o povo o idolatrasse, o próprio Deus recolhe seu corpo e enterra-o para que ninguém saiba onde estavam seus restos mortais. A partir dessa premissa, Hawthorne também trabalha com o efeito moralizador. Os habitantes de Salem não mais enxergavam Arthur Dimmesdale como um pastor, mas como santo. Isso se deve graças às suas penitências como forma de redenção e expurgação de seu pecado. Como esse fato permaneceu encoberto durante quase todo o romance, sendo apresentado somente no final de forma santa e, ao mesmo tempo trágica, a população acabou por canonizá-lo ainda em vida. É a transgressão da própria exortação de Cristo ao Diabo quando foi tentado. “Então disse-lhe Jesus: Vai-te, Satanás, porque está escrito: Ao Senhor teu Deus adorarás, e só a ele servirás” (Mt. 4:10).

No Antigo Testamento também é narrada a queda do rei Salomão. Por não ouvir os conselhos de Deus, envolveu-se com mulheres de outras nações, as quais adoravam outros deuses. No final de sua vida estava praticamente convertido a outra crença e acredita-se que ele morreu sem sua salvação. No entanto, com relação ao pastor Dimmesdale, ele sofre por

um amor transgressor. Primeiro porque Hester ainda era casada, estando somente abandonada pelo esposo. Segundo porque o divórcio era concedido apenas em casos de adultério, mas de acordo com o princípio do apóstolo Paulo, ele não recomendou que o divorciado se casasse novamente.

Dimmesdale carrega consigo a mácula, a brecha por onde o Diabo adentra na comunidade. Diante disso, ao subir no púlpito para pregar, ele também profana a casa de Deus e, dessa forma, o Todo-Poderoso não se faz presente na comunidade, o Espírito Santo se distancia e os imundos se aproximam. É claro que não é o Novo Testamento que inaugura essa problemática. Em *Édipo Rei* já se encontra o castigo dos deuses diante de um pecado grave. Hawthorne não expande essa ideia em seu romance, fixa-se plenamente na obsessão social perante o Diabo.

A trajetória puritana assemelha-se à libertação dos hebreus no Egito. Os puritanos abandonaram o antigo continente por causa dos excessos. Como já mencionado, a Nova Canaã era a utopia puritana, no entanto, a problemática está imanente no ser humano, ou seja, a maldade, a tendência à tentação. Assim como os autos de fé medieval não conseguiram conter os avanços do Diabo, os enforcamentos aos adoradores de Satã também não funcionaram e o que resta a ser feito condiz a Deus, pois de acordo com o texto bíblico, é ele quem separará o joio do trigo no dia do Juízo Final.

Mas isso não acontece na Salem hawthorniana, a separação acontece na terra. Pearl, a filha de Hester, é impedida de ser batizada, pois é fruto do pecado. Por várias vezes o narrador afirma que a comunidade de Salem chegava a ter dúvidas sobre a origem de seu pai, dúvida oscilante entre um humano ou o diabo. Isso era coerente com a época, porque se acreditava que, nos Sabats, Satanás fazia sexo com os participantes, além do mais, como já explicitado, desde o cristianismo primitivo, Santo Agostinho e Isidoro de Sevilla já trabalhavam com os demônios sexuais, incubos e súcubos.

É de longa tradição afirmar que Satanás tem um apetite sexual interminável. Ao relacionar Satanás com o deus Pã, Isidoro de Sevilla chega a chamar essa deidade de *Faunum ficarium*, ou seja, um fauno figueiro. Alguns estudiosos defendem que o fruto proibido não é a maçã, mas o figo. A relação entre o fauno e o fruto foi difundida durante a Idade Média pelo formato da fruta partida ao meio. Os teólogos medievais, como forma de condenar o sexo anal, afirmavam que essa era uma das astúcias do demônio.

Outro fator que impedia Pearl de ser batizada consistia nas antigas crenças medievais advindas do folclore.

The Devil is especially attracted to the vices and to sinners. He tempts people to sin and then gladly becomes the instrument of their punishment. Taking the form of a pretty girl, he enjoys tempting monks and hermits, and as handsome youth he seduces girl, especially servants. In a typical story the handsome young Devil solicits a young girl for sexual favors; when he adds money as a further inducement, she yields; immediately he resumes his hideous form and carries her shrieking off to hell. These stories have a certain sexist bias, for the men are usually more successful in repelling temptation than the women (RUSSELL, 1984, p.72-73)<sup>67</sup>.

É a partir de histórias folclóricas como essa que os puritanos acreditavam em um demônio indutor de jovens rapazes à prática da sodomia ou copular com jovens moças. Essa era uma das curiosidades que cercam a narrativa hawthorniana, porém, como os demais personagens não tinham certeza das origens de Pearl, preferiram distanciar de sua mãe.

Com relação à Hester Prynne, esta foi quem mais sofreu pelo seu erro. Por ser leviana e ceder às tentações do demônio, carregou consigo a letra escarlate. Esta era uma forma de fazer com que a população não mantivesse muito contato com quem ostentava as letras da vergonha. Tudo levava a acreditar que, quem se aproximasse estaria exposto ao perigo eminente do Diabo. Além disso, no caso de Hester, esta poderia também ser uma bruxa, um elo entre Satanás e os homens. De certa forma, ela apresentava essa ligação direta, uma vez que Chillingworth, além de seu marido, era a personificação da maldade, aquele que lhe acusava constantemente.

O fator que mantinha Hester viva era a misericórdia que foi lhe clamada, mas ao mesmo tempo sua condenação foi ficar exposta com a letra fixada ao peito durante três horas no local das punições e, após isso, carregar o emblema pelo resto da vida. Era o perfeito emblema moralizador, o pecado vivo, a prova viva que Satanás agia entre os homens.

Com relação à teoria de Satanás enquanto anjo, dizem que ele era o preferido de Deus, mas por um acesso de vaidade, corrompe-se. Ao ser expulso do céu, é lançado na terra e de acordo com o Novo Testamento, tem como meta destruir o plano divino entre os homens. Quando alguém lhe concede a oportunidade às suas tentações, destrói toda a comunidade. Desde o Jardim do Éden existe essa noção. Satanás envenena a serpente que depois segue o curso para a mulher e depois para o homem; quando a farsa é descoberta, cada um sofre os respectivos castigos e o casal também é expulso do paraíso e conseqüentemente perde o ócio divino.

---

<sup>67</sup> O Diabo é especialmente atraído pelos vícios e pecadores. Ele tenta as pessoas para o pecado e, em seguida, torna-se de bom grado o instrumento de sua punição. Tomando a forma de uma moça bonita, ele gosta de tentar monges e eremitas, como belo jovem que seduz moças, especialmente criadas. Em uma história típica, o charmoso jovem Diabo solicita a uma jovem moça favores sexuais. Ele fornece-lhe dinheiro como um incentivo, quando ela aceita, imediatamente ele retoma a sua forma hedionda e a leva sob gritos ao inferno. Estas histórias têm certo preconceito sexista, pois os homens são geralmente mais bem-sucedidos em repelir a tentação do que as mulheres (RUSSELL, 1984, p.72-73).

Da mesma forma acontece com Hester, uma vez que cedeu às tentações do mal, ela torna-se uma representante de Satanás na terra. A ela não é mais concedido o direito de habitar no Éden puritano, sendo expulsa, Hester é obrigada a usar um adereço para mostrar a sua transgressão, a vulnerabilidade do ser humano perante a tentação. Ela então se refugia para longe, perto da floresta, para assim trabalhar e tentar se purificar.

Hester é enviada para a floresta porque era uma figura que poderia contaminar a sociedade, assim como a relação de Adão e Eva. Como a floresta era um local de nativos e bruxas, que praticavam seus rituais pagãos, é possível afirmar que Hester estaria bem ambientada nessa paisagem com seus colegas transgressores. Mas a mácula é suprimida por suas virtudes, afinal, com sua regeneração pelo trabalho, seu pecado é perdoado.

A dissolução da Salem hawthorniana vem à tona porque seu guia espiritual se revela vicioso. Por não confessar seu erro, suas forças são sugadas e, por fim, é levado à morte. Da mesma forma acontece com Chillingworth, seus dias são abreviados. Quando a comunidade percebeu que sua índole era maligna, trataram de executá-lo com a finalidade de proporcionar um encontro com seu guia espiritual.

O narrador hawthorniano faz de seu relato uma fábula moral, na qual o amor sempre vence o ódio. Hester não termina seus dias com Dimmesdale porque a moral da época assim não permitia. Além disso, o pastor precisava morrer para que houvesse regeneração e, conseqüentemente fazer de sua vida um grande ensinamento para as gerações futuras.

Na conclusão, o próprio narrador, um homem do século XIX ao observar o século XVII, analisa vários fatores pertencentes à conduta humana. Todos os homens são pecadores porque descendem do pecado original e não existe a infinita pureza, mas cabe a Deus, em sua infinita misericórdia, julgar e perdoar a humanidade, pois não há completa justiça entre os homens. O narrador ainda relata sobre sua fonte de inspiração:

[...] the authority which we have chiefly followed—a manuscript of old date, drawn up from the verbal testimony of individuals, some of whom had known Hester Prynne, while others had heard the tale from contemporary witnesses fully confirms the view taken in the foregoing pages. Among many morals which press upon us from the poor minister's miserable experience, we put only this into a sentence:—'Be true! Be true! Be true! Show freely to the world, if not your worst, yet some trait whereby the worst may be inferred!' (HAWTHORNE, 1994, p.220)<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> a autoridade que temos seguido principalmente – um manuscrito de uma data antiga, elaborado a partir do testemunho verbal das pessoas, algumas das quais conheciam Hester Prynne, enquanto outros tinham ouvido o conto de testemunhas contemporâneas, o que confirma plenamente a posição assumida nas páginas anteriores. Entre muitos costumes que nos pressionam de experiência miserável do pobre ministro, nós colocamos isso em apenas uma frase: 'Sê verdadeiro! Sê verdadeiro! Sê verdadeiro! Mostre livremente para o mundo, se não o pior, ainda algum traço pelo qual o pior pode ser deduzido!' (HAWTHORNE, 1994, p.220).

A letra escarlate é uma parábola moral puritana. Hawthorne possibilita, a partir de seu romance, que os leitores reflitam sobre suas atitudes perante as adversidades. Sua liberdade de escrita se dá porque algumas questões envolvendo a religião e o mal foram superadas. Pode-se dizer que o autor, em seu tempo, retoma temas que foram delicados há dois séculos. A superação da problemática que envolve o Diabo se dá porque a Nova Inglaterra, a Canaã puritana, também foi tentada a serviço de Satã. Os vícios de um modo geral invadiram os Estados Unidos do século XIX, logo, só resta, não aos homens, mas a Deus, fazer a seleção entre o trigo e o joio. A unidade cristã é a regeneração e o perdão dos pecados é justamente o sacrifício de Cristo na cruz.

## CONCLUSÃO

Ao realizar este trabalho foi possível refletir sobre o surgimento do gênero romance, sua ascensão na Inglaterra no século XVIII e seus desdobramentos no século XIX. Não é nenhuma novidade afirmar que esse gênero literário nasceu de contextos controversos e se transmuta enquanto forma a partir das técnicas experimentais utilizadas pelos romancistas ao longo dos tempos.

O romance enquanto forma se destaca por ser um gênero transgressor. Não há formas fixas, ou como afirma o próprio Bakhtin: “A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas” (2010, p. 397). Em outras palavras, enquanto as poéticas clássicas ditaram normas e moldes para os gêneros existentes, o romance moderno surge de tendências e forças antagônicas e alheias a qualquer forma pré-estabelecida.

É claro que Shakespeare moderniza o drama no teatro elisabetano, mas o dramaturgo se utiliza de temáticas clássicas e adaptadas para seu contexto de recepção, como por exemplo, uma de suas peças pouco badaladas, *Titus Andronicus*, apresentada pela primeira vez em 1564, mas com temáticas já trabalhadas por Ovídio em *Metamorfoses*.

De forma paralela ocorre com os dois romances estudado nesse trabalho. Tanto Defoe, quanto Hawthorne, não apresentam nenhuma novidade no cenário literário enquanto tema e assunto. O pecado e o perdão, a busca do homem para ser aceito no meio em que vive, a questão da pureza e da virtude, dentre outros, são temáticas que acompanham a história da literatura universal desde seu início. Mas o que distancia Defoe e Hawthorne de Shakespeare é a forma estética. O dramaturgo inglês busca diretamente sua inspiração na forma clássica, já os dois romancistas fundamentam as suas formas romanescas de acordo com suas próprias convicções.

Desse modo, o primeiro capítulo apresenta o surgimento do gênero romanesco no século XVIII e toma como expoente os três principais romancistas ingleses: Henry Fielding, Samuel Richardson e Daniel Defoe. Ao considerar a figura desses três romancistas tomou-se como base a relação estética no que se refere a conteúdo e forma, além de evidenciar como isso dialogou com a recepção leitora e crítica de seus contemporâneos.

Com o propósito de afunilar o escopo dessa pesquisa, foi necessário dedicar um tópico para explicar a ascensão e a popularidade do romance nos Estados Unidos. Hawthorne é uma estrela que se destaca diante de uma constelação de romancistas estadunidenses, principalmente quando se fala em ética protestante. É também por meio de Hawthorne que

emana o pensamento puritano e o pensamento estadunidense do século XIX, herdado desde os primórdios da colônia inglesa. Hawthorne propõe em seu romance uma reflexão diante dos erros e acertos oriundos do século XVI e transformados no decorrer dos tempos.

Ao discutir *Moll Flanders* e *The Scarlet letter* pensou-se em comparar as duas personagens dentro do contexto social cristão que também é um pensamento herdado pela Bíblia, a tradição judaico-cristã. Para tanto, o apontamento principal que norteia o segundo capítulo é a questão do pecado existente nas duas sociedades, inglesa e estadunidense, entretanto, em contextos diferentes.

Os contextos que diferem as duas personagens estão alicerçados na ética social, nos valores estabelecidos pelos governantes e no entendimento de como isso pode modificar até mesmo a interpretação bíblica. É o que Thomson (2010) sugere ao afirmar que o pecado nasce dentro de um contexto que configura o código moral estabelecido por uma sociedade e que toma novas roupagens no momento em que os membros de certa comunidade muda sua forma de pensar e agir. E, como prova disso, apresentou-se os conceitos do pecado dentro do contexto judaico-cristão, como ele foi se modificando desde o cristianismo primitivo até a contemporaneidade. A cada tópico discutido sobre o pecado, em momentos oportunos as obras literárias estudadas nesta pesquisa foram incitadas como meio de análise entre o referencial teórico e seus reflexos na literatura.

No terceiro capítulo, Satanás, o grande vilão da humanidade, entra em cena. Em um primeiro momento pensou-se em trabalhar apenas com a historiografia do Diabo. No entanto, ao fazer o levantamento teórico, foi constatado que em alguns momentos da história não havia como dissociar a figura de Deus e do Diabo, pois em certas etapas do percurso historiográfico essas duas representações caminhavam lado a lado. Diante disso, o primeiro tópico do terceiro capítulo, *Entre Deus e o Diabo: uma breve história do poder*, serviu como meio de situar a pesquisa e também nortear os possíveis leitores.

Após a conclusão desse tópico, o objeto de estudo foi se afinando de forma proposital para as análises das duas obras em questão: *Moll Flanders* e *The Scarlet letter*. Porém, é claro e óbvio que a temática do pecado, perdão, deuses e homens não se limitam apenas a esses dois romances. O universo literário sobre os temas apresentados nessa pesquisa é vasto e amplo, pois desde os primórdios da literatura o conflito entre o mal e o bem, Deus e o Diabo pairam na maioria das narrativas, que de forma positiva e frutífera, dão origem a novas pesquisas no meio acadêmico e não só em âmbito literário, mas como em diversas áreas do conhecimento.

No caso da literatura, essas discussões teóricas foram muito importantes nas análises de ambos os romances. As trajetórias das duas personagens, Moll Flanders e Hester Prynne, são praticamente idênticas, duas mulheres que a partir de seus vícios buscam o perdão de suas sociedades e a inserção no meio em que viviam. As personagens não se conformam em estar à margem de seu meio e lutam para serem novamente aceitas como legítimas cidadãs de bem.

Existe outro fator muito delicado no que diz respeito às edições bíblicas. Existem variações de traduções, edições, interpretações e até mesmo supressão de alguns livros, os tidos como apócrifos. A Bíblia protestante, por exemplo, tem sessenta e seis livros, a católica romana tem setenta e três, sem contar as variações do cristianismo ortodoxo e também as outras vertentes do cristianismo oriental que possuem mais livros incluídos no texto bíblico.

Por isso, na confecção deste trabalho, como já explicitado na introdução, tomou-se como ponto de partida a edição protestante corrente, mas sem desprezar o texto da tradição judaica e católica, embora muitas vezes a versão católica apresentou-se mais clara na tradução e explicação de alguns termos.

Outro fator que merece destaque para uma próxima pesquisa que envolva o texto bíblico e a literatura inglesa, principalmente os escritos literários do século XVII e XVIII, é fazer uma análise comparativa da literatura desses dois séculos frente à tradução bíblica autorizada pelo rei James, cuja primeira edição data de 1611.

Esta pesquisa não foi concluída na íntegra porque a cada dia arqueólogos descobrem novas evidências, fragmentos ou ainda livros “apócrifos” refutando outros argumentos até então defendidos pelo cânone bíblico. Mas o que se pode afirmar com segurança é que boa parte do objetivo proposto inicialmente foi atendido com êxito. Logo, partindo da premissa de que o homem é o sujeito de sua própria história e mediante ao aparato teórico aqui utilizado, tanto Moll Flanders, quanto Hester Prynne, construíram suas próprias histórias as quais garantiram aos seus idealizadores um lugar no panteão das personagens da literatura universal.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Letizia Zini. Teoria da narrativa: o romance como epopeia burguesa. ANTUNES, Letizia Zini (org.). *Estudos de literatura e linguística*. 1 ed. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.
- AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus*. Volume 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- ARAC, Jonathan. *Hawthorne and the aesthetics of American romance*. In: CASSUTO, Leonard (ed.) *The Cambridge History of the American Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 135-150.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BINSFEND, Peter. *Tractatus de Confessionibus Maleficarum et Sagarum*. Disponível em <<http://digibug.ugr.es/handle/10481/3526#.VB46fZRdWSo>>. Acesso em 13/9/2014.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Real. *O universo do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2003.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CALVINO, João. *As institutas ou tratado da religião cristã*. Vol. III. Disponível em: <[http://www.professorrenato.com/attachments/article/22/Joao\\_Calvino\\_Institutas\\_3\\_Edicao\\_Classica.pdf](http://www.professorrenato.com/attachments/article/22/Joao_Calvino_Institutas_3_Edicao_Classica.pdf)>. Acesso em 1/8/2014.
- CHAUVIN, Charles. *Les chrétiens et la prostitution*. Paris: Cerf, 1983.
- COHN, Norman. *Los demonios familiares de Europa*. Madrid: Alianza editorial, 1980.
- COUSTÉ, Alberto. *Biografia do diabo: o Diabo como a sombra de Deus na história*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- CUNLIFFE, Marcus. *História da Literatura dos Estados Unidos*. Col. Biblioteca Universitária. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986.
- DANIELS, Burce C. *New England Nation: the country the Puritans built*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. London: Penguin, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Um diário do ano da peste*. Porto Alegre: L & PM, 1987.
- \_\_\_\_\_. *The Political History of the Devil*. Disponível em <<https://ia700303.us.archive.org/0/items/politicalhistory1726defo/politicalhistory1726defo.pdf>>. Acesso em 1/7/2014.

- DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente (séculos XIII ao XVIII)*, 2 volumes. Bauru: Edusc, 2003.
- EAGLETON, Terry. *The English novel: an introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- ECO, Umberto. *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- FERRAZ, Salma. *Jó, que o tentou? A onipotência em meio à tempestade contra o verme humano esmagado e rastejante*. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/pdkdq/pdf/ferraz-9788578791186-04.pdf>>. Acesso em 25/7/2014.
- FRATTINI, Eric. *Os papas e o sexo: ficheiros secretos do Vaticano*. Lisboa: Bertrand, 2010.
- GAINES, Janet Howe. *Lilith – seductress, heroine or murder?*. Disponível em: <<http://www.biblicalarchaeology.org/daily/people-cultures-in-the-bible/people-in-the-bible/lilith/>>. Acesso em 22/7/2014.
- GOODYEAR, Francis Richards David. Prose satire. In: EASTERLING, Patricia Elizabeth. –
- HAWTHORNE, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. London: Penguin, 1994.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*, Vol. 4. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2004.
- HUET, Pierre-Daniel. *Traité de l'origine des romans*. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1132454>>. Edição de 1799. Acesso em 10/02/2014.
- KNOX, Bernard McGregor Walker (eds.), *The Cambridge History of Classical Literature I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- KNIGHTS, Mark. *The Devil in Disguise: Deception, Delusion, and Fanaticism in the Early English Enlightenment*. Oxford: Oxford Press, 2011.
- LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão popular, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- LARAIA, Roque de Barros. *Jardim do Éden revisitado*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ra/v40n1/3243.pdf>> *Rev. Antropol.* [online]. 1997. Acesso em 22/7/2014.
- LAWRENCE, David Herbert. *Estudos sobre a literatura clássica americana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- LE GOFF, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*. 2ª ed. Barcelona: Gedisa, 1997.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicholas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

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

MAYS, Dorothy. *Women in Early America: Struggle, Survival, and Freedom in a New World*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2004.

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

MESSADIÉ, Gerald. *História geral de Deus – da Antiguidade à Época Contemporânea*. Portugal: Europa-América, 2001.

\_\_\_\_\_. *História geral do Diabo – da Antiguidade à Época Contemporânea*. Portugal: Europa-América, 2001.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MINOIS, Georges. *Les origines du mal: Histoire du péché originel*. Paris: Fayard, 2002.

ORLANDIS, José. *Historia breve del cristianismo*. 6ª ed. Ediciones Rialp: Madrid, 1999.

\_\_\_\_\_. *Historia de la Iglesia*, Vol. I La Iglesia Antigua y Medieval. 8ª ed. Madrid: Ediciones Palabra, 2003.

PAPINI, Giovanni. *Il Diavolo: appunti per una futura diabolologia*. Firenze: Vallecchi editore, 1958.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Bauru: Edipro, 1995.

PERSON, Leland. *The Cambridge Introduction to Nathaniel Hawthorne*. Cambridge University Press, 2007.

PIEPER, Josef. *El concepto de pecado*. 3ª ed. Barcelona: Herder, 1998.

RICHARDSON, Samuel, *Clarissa Harlowe: Or, The History of a Young Lady*, Vol. 1. Disponível em

<<https://ia700302.us.archive.org/5/items/clarissaorhistor01richuoft/clarissaorhistor01richuoft.pdf>> Edição de 1810. Acesso em 13/02/2014.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Éditions de Minuit, 1963.

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

\_\_\_\_\_. *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

\_\_\_\_\_. *O Diabo: As percepções do mal da Antiguidade ao Cristianismo primitivo*. Editora Campus, 1991.

\_\_\_\_\_. *Satan: The Early Christian Tradition*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

\_\_\_\_\_. *The Prince of Darkness: Radical Evil and the power of good in History*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

SEVILLA, Isidoro. *Etimologías*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria e metodologias literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

\_\_\_\_\_. *Teoria da literatura*. 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1994;

SPILLER, Robert E. *O Ciclo da Literatura Norte Americana*. Rio de Janeiro: Ed. Fundo de Cultura, 1967.

STANFORD, Peter. *O Diabo: uma biografia*. Editora Gryphus, 2ª Ed, 2003

THOMSETT, Michel C. *The Inquisition: a History*. Jefferson: McFarland, 2010.

THOMSON, Oliver. *A história do pecado*. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

VANSPANCKEREN, Kathryn. *Perfil da Literatura Americana*. Agência de Divulgação dos Estados Unidos da América, 1994.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VIEGAS, Shellida Fernanda da Collina. *A extraordinária e irresoluta história da trajetória de Roxana & Moll Flanders, que, na época do reinado de Charles II, testaram os limites sociais impostos às mulheres de suas épocas, e que sofreram consequências e punições diversas nas penas de seus editores, sendo que seus destinos foram questionados e alterados ao longo do século XVIII*. 2011. 532 f. Tese (Doutorado em Literatura geral e comparada) – Instituto de Estudo da linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2011.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.