



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

**Centro de Educação e Humanidades**

**Instituto de Artes**

Rafael Menezes da Silva

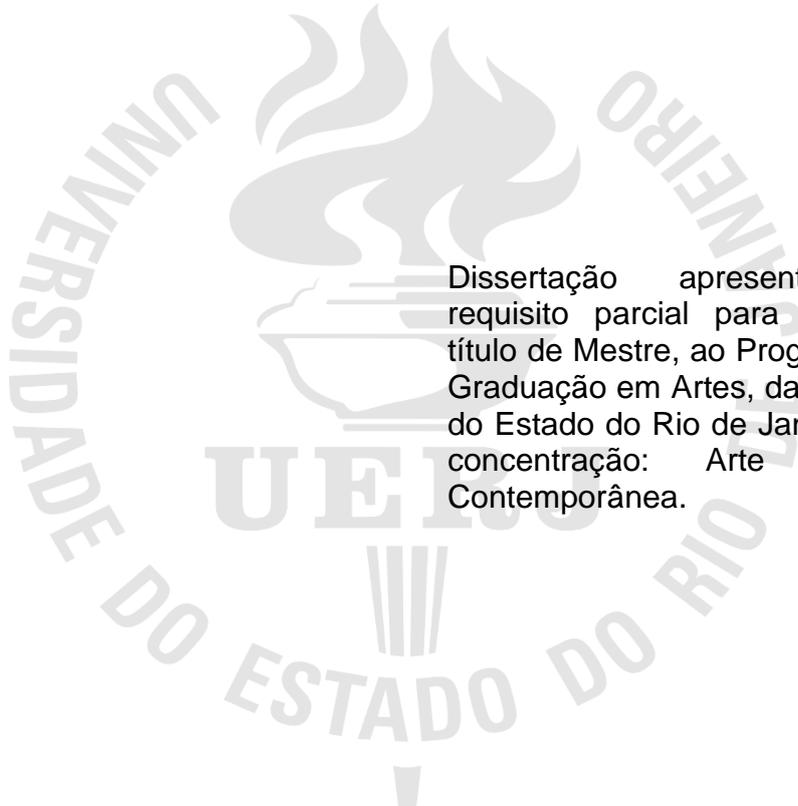
**Salgueiro faz o diabo a quatro na Sapucaí: confluências entre Dante, Doré, Renato Lage e Márcia Lage nas representações da imagem demoníaca em *A Divina Comédia do Carnaval***

Rio de Janeiro

2022

Rafael Menezes da Silva

**Salgueiro faz o diabo a quatro na Sapucaí: confluências entre Dante,  
Doré, Renato Lage e Márcia Lage nas representações da imagem demoníaca  
em *A Divina Comédia do Carnaval***



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Felipe Ferreira

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S586 Silva, Rafael Menezes da.  
Salgueiro faz o diabo a quatro na Sapucaí : confluências entre Dante, Dóre, Renato Lage e Márcia Lage em A divina comédia do Carnaval / Rafael Menezes da Silva. – 2022.  
123 f.: il.

Orientador: Luiz Felipe Ferreira.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Carnaval – Rio de Janeiro – Séc. XXI - Teses. 2. Demônio - Teses. 3. Cultura popular - Teses. 3. Dante Alighieri, 1265-1321. Divina comédia – Teses. 4. Doré, Gustave, 1832-1883 - Teses. 5. Carnavalescos – Teses. I. Ferreira, Felipe, 1954-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 394.25(815.3)"20"

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Rafael Menezes da Silva

**Salgueiro faz o diabo a quatro na Sapucaí: confluências entre Dante,  
Doré, Renato Lage e Márcia Lage nas representações da imagem demoníaca  
em *A Divina Comédia do Carnaval***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 1 de março de 2022.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Luiz Felipe Ferreira (Orientador)  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Idemburgo Pereira Frazão Félix  
Universidade do Grande Rio

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Isabela Nascimento Frade  
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2022

## DEDICATÓRIA

Aos devotos da infernal felicidade

## AGRADECIMENTOS

Ao primeiro incentivador dessa jornada, Tiago Ribeiro, que foi decisivo num momento em que eu sequer cogitava voltar à sala de aula. Ao meu brilhante orientador Felipe Ferreira por abraçar e direcionar de forma potente e objetiva uma proposta de pesquisa original e inusitada, que se mostrou cheia de descobertas ao longo do caminho. Ao João Gustavo Melo pelo auxílio generoso nos conselhos e pelos materiais incríveis cedidos para este trabalho.

Ao incrível fotógrafo Wigder Frota pela prontidão ao enviar imagens de alta qualidade do desfile do Salgueiro de 2017. À minha companheira de sala de aula, Débora Moraes, com quem compartilhei muitos dos perrengues de quem se aventura na pesquisa acadêmica pela primeira vez. Aos entrevistados deste trabalho pela atenção, alegria e vontade genuína de participar e contar curiosidades que uma matéria jornalística jamais deu conta: Márcia Lage, Renato Lage, Hélio Bejani, Elizabeth Bejani, Levi Morais, Everdon Simas.

À minha psicóloga Claudia Reis pelo apoio no momento em que precisei redimensionar os diabos que um dia permiti que me atazanassem. Hoje eles são motivos de riso. Ao meu médico psiquiatra Petrus Duque por me fazer sentir o sono dos justos novamente, o sono de uma nova mente.

Ao apoio fundamental da Capes nessa empreitada que envolveu disciplina máxima, investimento fortíssimo em livros fascinantes e muita educação financeira para gerir a pesquisa durante a pandemia que mexeu com a renda de milhões de brasileiros. Tive um duplo privilégio de não ter o ritmo da pesquisa prejudicado graças à condição de bolsista, e produzir conhecimento dentro de um espaço poderoso como a Uerj, que é extremamente marcante na vida daqueles que frequentam seus espaços.

À minha mais absoluta inspiração de força, coragem e pureza: Cleide Menezes de Lira, minha mãe. Quando saí de casa em julho de 2020, traumatizado após ficar no meio de um confronto entre traficantes e milicianos no meio da rua durante uma hora, a condição era me estabelecer em um novo lugar, mesmo me sentindo um refugiado de guerra na minha própria cidade, e concretizar esse trabalho custe o que custar, honrando todo empenho desta mulher no meu

desenvolvimento. Afinal, partiu dela a frase que gerou tudo isso aqui: “Carnaval é coisa do diabo”.

## RESUMO

SILVA, Rafael Menezes. *Salgueiro faz o diabo a quatro na Sapucaí: confluências entre Dante, Doré, Renato Lage e Márcia Lage nas representações da imagem demoníaca em A divina comédia do Carnaval*. 2022. 123 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Por meio das referências visuais que compõem as figuras do diabo no desfile da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro em 2017, com o enredo *A Divina Comédia do Carnaval*, este estudo busca expressar as camadas de interpretação da figura demoníaca por parte do escritor italiano Dante Alighieri, autor da *Divina Comédia*, do artista francês Gustave Doré, principal ilustrador desta obra literária, e dos carnavalescos Renato Lage e Márcia Lage, artistas responsáveis pela criação do desfile. A partir das dinâmicas da cultura popular, destacamos as transformações ocorridas na figura do diabo com base na perspectiva destes artistas buscando compreender de que forma esta gama de influências se condensou na visualidade carnavalesca do desfile.

Palavras-chave: Diabo. Carnaval. Dante Alighieri. Visualidade.

## ABSTRACT

SILVA, Rafael Menezes. *Salgueiro plays the devil in four in Sapucaí: confluences between Dante, Doré, Renato Lage and Márcia Lage in the representations of the demonic image in The divine comedy of Carnival*. 2022. 123 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Through the visual references that make up the devil's figures in the 2017 Acadêmicos do Salgueiro samba school parade, which presented the plot *The Divine Comedy of Carnival*, this study focus on the layers of interpretation of the demonic figure by the italian writer Dante Alighieri, author of the Divine Comedy, by the french artist Gustave Doré, main illustrator of this literary work, and the carnival creators Renato Lage and Márcia Lage, responsible for creating the parade. Based on the dynamics of popular culture, we outline the transformations that took place in the figure of the devil based on the perspective of these artists and the range of influences condensed in the carnivalesque visuality of the respective parade.

Keywords: Devil. Carnival. Dante Alighieri. Visuality.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	O diabo no Apocalipse de Trier (século IX).....	23
Figura 2 -	Representação do diabo no Codex Gigas, a “bíblia do diabo” (Praga - séc. XIII).....	24
Figura 3 -	Gravura do Deus Pã feita pelo ilustrador alemão Albrecht Dürer (1505) .....	25
Figura 4 -	Ilustração da alegoria “Venha, venha comigo” do cenógrafo Emilio Cinquni.....	32
Figura 5 -	Alegoria “Venha, venha comigo” no Carnaval de Viareggio de 2012.....	33
Figura 6 -	Detalhe da escultura de Silvio Berlusconi cercado por foliões fantasiados de diabo.....	33
Figura 7 -	Dante e Virgílio no vale dos simoníacos no canto XIX do Inferno de Dante (Ilustração do francês Gustave Doré).....	35
Figura 8 -	Ilustração do diabo nos mosaicos do Batistério de Florença.....	37
Figura 9 -	O diabo na série Très Riches Heures du Duc de Berry, dos irmãos Limbourg (início do séc. XV) .....	40
Figura 10 -	Abre-alas da São Clemente representando o Inferno nos autos medievais.....	41
Figura 11 -	Ilustração da velha feiticeira cavalgando com o diabo no Liber Chronicarum.....	44
Figura 12 -	Tela El Aquelarre, também chamada O Sabá das Bruxas (Goya, 1798).....	45
Figura 13 -	Mefistófeles (à direita) no cartaz de divulgação da ópera Fausto no Théâtre Lyrique.....	48
Figura 14 -	Mefistófeles (à direita) no cartaz de divulgação da ópera Fausto na Académie Nationale de Musique.....	49
Figura 15 -	Escultura do diabo no Carnaval de Riosucio.....	50
Figura 16 -	Diabo desfila na frente de uma igreja no Carnaval de Riosucio..	50

Figura 17 -	Folião mascarado na Diablada.....	51
Figura 18 -	Foliões da Diablada com máscaras diversas.....	51
Figura 19 -	Retrato de Gustave Doré feito pelo fotógrafo parisiense Félix Nadar entre 1856 e 1858).....	52
Figura 20 -	Mont Sainte-Odile com Muralha Pagã, pintura de paisagem feita por Gustave Doré em 1875.....	54
Figura 21 -	Dante e Virgílio avistam Cérbero no canto VI do Inferno (ilustração de Gustave Doré).....	55
Figura 22 -	Dante e Virgílio no dorso do monstro Gerion no canto XVII do Inferno (ilustração de Gustave Doré).....	56
Figura 23 -	Ciampolo escapa do demônio Alichino no canto XXII do Inferno (ilustração de Gustave Doré).....	57
Figura 24 -	Demônios da Malebranche confrontam Dante e Virgílio no canto XXI do Inferno (ilustração de Gustave Doré).....	58
Figura 25 -	Morada de Lúcifer no canto final do Inferno de Dante (ilustração de Gustave Doré) .....	59
Figura 26 -	Lago Lac Blanc nas montanhas dos Vosges, na França.....	60
Figura 27 -	O Triunfo do Cristianismo sobre o Paganismo.....	61
Figura 28 -	Estandartes dos grupos Cordão de Lúcifer e Vae Haver o Diabo, dos Tenentes do Diabo.....	63
Figuras 29 e 30 -	Ilustrações de anúncios publicados pelos Tenentes do Diabo em janeiro e março de 1880.....	64
Figura 31 -	Ilustração do diabinho pelo cartunista Ângelo Agostini (Jornal O Mequetrefe – 1886).....	66
Figura 32 -	Os “velhos” nos cordões.....	70
Figura 33 -	Abre-alas do Salgueiro no desfile de 2017.....	72
Figura 34 -	Visão frontal do abre-alas do Salgueiro de 2017 com destaque para os frascos de lança-perfume.....	72
Figura 35 -	Destaque performático Maurício Pina representando Caronte.....	73
Figura 36 -	Alegoria de uma aranha metálica no Carnaval de Viareggio de 2014.....	74

Figura 37 -	O diabo arlequinal no Carnaval de Viareggio de 2014.....	75
Figura 38 -	Detalhe do corpo do diabo arlequinal.....	75
Figura 39 -	Detalhe da produção da escultura da cabeça do diabo.....	76
Figura 40 -	Alegoria do diabo arlequinal com a máscara cobrindo o rosto.....	77
Figura 41 -	Comissão de frente do Salgueiro 2017 fotografada da pista frontalmente.....	79
Figura 42 -	Boneco inflável biruta.....	81
Figura 43 -	Infláveis gigantes na cerimônia de encerramento dos Jogos Olímpicos de Atlanta de 1996.....	82
Figura 44 -	Obra “O Monarca Alegre” do artista Peter Minshall no Carnaval de Trinidad e Tobago de 1987.....	83
Figura 45 -	Detalhe do figurino do arlequim demônio na comissão de frente do Salgueiro em 2017.....	87
Figura 46 -	Detalhe da maquiagem do arlequim demônio na comissão de frente do Salgueiro em 2017.....	87
Figura 47 -	Indumentária da comissão de frente vista de costas.....	88
Figura 48 -	Bailarinos da comissão de frente exibem a estampa de labaredas que está na parte de dentro das asas da fantasia.....	89
Figura 49 -	Renato e Márcia Lage.....	91
Figura 50 -	Ritmista da Mocidade com a fantasia “Príncipe dos Diabos” no desfile de 1999.....	92
Figura 51 -	Visão frontal da alegoria O Julgamento – Salgueiro 2012.....	93
Figura 52 -	Visão lateral da alegoria O Julgamento – Salgueiro 2012.....	93
Figura 53 -	Alegoria Monte Purgatório no desfile do Salgueiro de 2017.....	94
Figura 54 -	Detalhe do diabo na comissão de frente.....	95
Figura 55 -	Detalhe da escultura principal da alegoria Tenentes do Diabo.....	96
Figura 56 -	Visão em perspectiva lateral da alegoria Tenentes do Diabo.....	97
Figura 57 -	Visão frontal da alegoria Tenentes do Diabo com destaque para as esculturas de arlequins.....	97

Figura 58 -	Detalhe da escultura de diabo na lateral do segundo carro alegórico.....	98
Figura 59 -	Tripé representando Cérbero no desfile do Salgueiro de 2017....	102

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
1	<b>DO ANTIGO TESTAMENTO AO INFERNO DE DANTE</b> .....	20
1.1	<b>A construção da imagem do diabo na Europa medieval</b> .....	20
1.2	<b>Festas pagãs e diabruras carnavalescas</b> .....	24
1.3	<b>Florença renascentista e o diabo dantesco</b> .....	30
2	<b>DO AUGUE SATÂNICO NA EUROPA AO INFERNO DE DORÉ E OS TENENTES DO DIABO NO CARNAVAL DO SÉCULO XIX</b> .....	43
2.1	<b>O diabo no papel: como o surgimento da imprensa difundiu novas faces do demônio</b> .....	43
2.2	<b>Do palco de Mefistófeles aos diabos festivos latino-americanos</b> .....	47
2.3	<b>O Inferno de Dante pelas mãos de Gustave Doré</b> .....	52
2.4	<b>Os Tenentes do Diabo e a busca pela primazia do carnaval carioca no século XIX</b> .....	62
3	<b>APOTEOSE DE SATÃ NO SALGUEIRO DE LAGE</b> .....	68
3.1	<b>O diabo no argumento do enredo</b> .....	69
3.2	<b>O diabo na abertura do desfile</b> .....	78
3.3	<b>O diabo desenhado</b> .....	88
3.4	<b>O diabo esculpido</b> .....	97
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	97
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	104
	<b>ANEXO A</b> .....	107
	<b>ANEXO B</b> .....	110
	<b>ANEXO C</b> .....	115
	<b>ANEXO D</b> .....	117
	<b>ANEXO E</b> .....	119

## INTRODUÇÃO

Fazer o diabo a quatro é, atualmente, uma expressão cotidiana para designar bagunça, confusão ou algo em exagero. Segundo Minois (2003), é no teatro medieval francês que surge essa designação, quando atores representando Lúcifer e seus três “assistentes” ocupavam o palco para promover uma algazarra e divertir o público. Nesta pesquisa acadêmica, nossos quatro atores são de épocas distintas: o poeta italiano Dante Alighieri nasceu no século XIII; ilustrador francês Gustave Doré no século XIX; E os carnavalescos cariocas Renato e Márcia Lage no século XX. O que os une? A cena carnavalesca do desfile do Salgueiro de 2017, no enredo *A Divina Comédia do Carnaval*, na qual predominavam expressivas representações do diabo, foco deste trabalho.

A primeira definição de Carnaval que recebi dava conta de que era “coisa do diabo”. Lá no agreste da Paraíba, terra de origem da minha família, a tal “imagem do cão” estava sempre rondando o prazer do povo nos festejos. O pecado nos foi ensinado e o capeta veio perpetuando sua pedagogia. Da mesma forma que o diabinho entrava em cena no teatro medieval, no livrinho do catecismo lá da roça o “cão” estava representado de uma maneira faminta, assando crianças no fogo para, em seguida, devorá-las. No cordel do medo não se pode perder a rima. Já alfabetizado, resolvi entender o “cão” e o Carnaval por minha conta e risco. Entre igreja e escola de samba, muitas semelhanças: pouca inocência e muitas pontas soltas.

Após uma longa noite de trabalho como repórter do canal do YouTube Mais Carnaval na Marquês de Sapucaí, no primeiro dia de desfiles das agremiações do Grupo Especial em 2017, me posicionei na área de circulação dos profissionais de imprensa na altura da segunda cabine de jurados, no setor 6, para conseguir assistir pelo menos um dos desfiles na íntegra, já que minha credencial de trabalho só permitia gravações na concentração da Avenida Presidente Vargas. A agremiação que se apresentaria naquele fim de madrugada da segunda-feira, 27 de fevereiro, era o G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, trazendo como enredo *A Divina Comédia do Carnaval*, baseado na obra de Dante Alighieri.

Meu primeiro contato com a *Divina Comédia* foi no segundo ano do ensino médio, quando eu tinha 15 anos. Na época, nos dividimos em duplas para

apresentar cada parte do livro e coube a mim e à minha parceira falar sobre o *Paraíso*. Porém, nesta pesquisa, tive que fazer o caminho inverso de Dante. Do alto das frisas da Sapucaí, resolvi mergulhar nas profundezas infernais que o Salgueiro estava propondo em sua abertura de desfile. Além das feras que guardavam os sedutores ambientes reproduzidos na cenografia dos carnavalescos Renato e Marcia Lage, uma figura de quem ouvimos falar desde criança estava protagonizando aquela folia. Era o diabo. Mas ele não era um só. O que se via na avenida eram diferentes representações do diabo, das mais divertidas às mais assustadoras, das mais populares às mais “clássicas”, todas elas em perfeita harmonia com a folia carnavalesca. Um diabo múltiplo que divertia e impressionava a plateia. Que, em suma, nos interrogava sobre o próprio sentido do desfile e do carnaval.

E é justamente nas interrogações sobre o diabo que me debruço nessa pesquisa. Ao ver o desfile do Salgueiro, permeado por muito vermelho, chifres, asas e outras formas animais, busquei abordar a construção da imagem diabólica no Ocidente cristão para, em seguida, entender como todos os atores envolvidos no processo de criação daquele desfile contribuíram para dar uma cara (ou melhor, várias) ao Satã que viveu sua apoteose transmitida para o mundo inteiro e foi eternizado em poses suntuosas por grandes fotógrafos da Avenida.

Senti que a barca de Caronte era convidativa e que Cérbero estava manso. A partir de então, *entrei* nesse ambiente e comecei a olhar o Inferno para além dos círculos descritos na literatura. Foi dessa forma que passei a enxergar a geometria do diabo que cada um de nós aprendeu a compor. A imagem do diabo na arte carnavalesca é produto de vários ângulos, de vários caminhos individuais sinuosos percorridos por cada um que opera essa construção. Esse é o objeto de pesquisa que eu não posso entrevistar pessoalmente, mas todo mundo tem algo para falar dele.

No desfile algumas conexões saltavam os olhos. A obra de Dante era o pano de fundo, as famosas ilustrações do francês Gustave Doré para a Divina Comédia eram referência para alguns elementos visuais, e o design de Renato e Márcia Lage condensava essa bagagem com leitura carnavalesca. Sob o prisma das dinâmicas da cultura popular, o enfoque deste estudo é direcionado a compreender assimilações distintas acerca da figura do diabo, como e por que elas se transformaram ao longo do tempo e como se deu a confluência de interesses para

canalizar, no desfile do Salgueiro, uma suposta unidade, gerada pelas mãos de vários artistas, que bebem de muitas fontes.

No primeiro capítulo, vamos abordar a formação iconográfica da figura do diabo na era cristã, as características físicas adquiridas de entidades das religiões pagãs, sua representação no teatro religioso e nas diabruras carnavalescas da Idade Média. Em seguida, analisamos o contexto social no qual Dante Alighieri estava inserido para compor *A Divina Comédia*, a respectiva ambientação do Inferno e as figuras demoníacas descritas na obra.

Na etapa seguinte, o segundo capítulo é dedicado a compreender a dimensão da imagem diabólica na Europa potencializada pela caça às bruxas, pelo advento da imprensa, que possibilitou a difusão de uma variedade de imagens e histórias do diabo, e as correntes humanistas que, gradualmente modificaram a percepção do demônio, retirando-o de uma esfera sobrenatural e entendendo a figura a partir de uma perspectiva mais racional. Seguimos para o século XIX para entender as influências do ilustrador Gustave Doré na concepção das gravuras produzidas para a *Divina Comédia*, dando enfoque nas formas demoníacas. É também no século XIX que o diabo, devido a essas transformações, ganha outros contornos no Carnaval. No Rio de Janeiro, a Grande Sociedade Tenentes do Diabo, que é citada no desfile do Salgueiro, faz da grande figura de Satã seu emblema de alegria.

No último capítulo, destacamos o processo criativo de todos os atores envolvidos diretamente na concepção das figuras do diabo no desfile do Salgueiro. O propósito é demonstrar as camadas de interpretação que cada um possui e aplica em suas ideias, e como isso é negociado entre as partes para se chegar a um denominador comum. Analisamos a descrição do diabo no argumento textual do enredo, elaborado pelo jornalista e pesquisador João Gustavo Melo; as referências utilizadas no tripé da comissão de frente, coreografada pelo bailarino Hélio Bejani, auxiliado por sua esposa, Elizabeth Bejani, que trazia uma grande escultura de diabo com um estilo mais caricato; e os diálogos entre os escultores Levi Morais e Everdon Simas (conhecido pelo apelido Caprichoso, uma referência ao Boi-Bumbá de Parintins) com os carnavalescos Renato e Márcia Lage para se determinar a forma definitiva das esculturas nos carros alegóricos.

## Justificativa

Esta pesquisa, embora destacando a imagem do diabo no desfile do Salgueiro de 2017, traça um panorama histórico da imagem demoníaca situada nos carnavais populares desde a Idade Média, seja em forma de personagens assustadores, animalescos ou caricatos. O aspecto bakhtiniano, relativo ao conjunto de comportamentos que situa a vida fora da rotina, promove transgressões e inversões de papéis se aplica à presença do diabo no desfile das escolas de samba. É neste contexto que a figura será atravessada por diversas dinâmicas da cultura popular e representada por inúmeras visualidades, com diversos propósitos artísticos.

Um dos critérios para a escolha do desfile do Salgueiro de 2017, A Divina Comédia do Carnaval, foi a predominância da figura do diabo na apresentação, se comparada a outros desfiles dos anos 2000. Havia representações do demônio do elemento cenográfico da comissão de frente, na segunda alegoria e também na terceira, ambas em forma de esculturas de grande impacto. Como recorte de estudo, elegemos a visualidade do diabo nesses três elementos do desfile para desenvolver as conexões entre Dante Alighieri, Gustave Doré e os carnavalescos Renato e Márcia Lage. Sendo Doré o principal ilustrador da Divina Comédia e, possivelmente, uma das grandes fontes de referência para o processo criativo dos carnavalescos, iremos conectar as visões de diabo que cada artista apresenta em sua respectiva época.

Nossa investigação se debruça sobre o processo artístico para a composição dessas imagens, buscando compreender as referências de cada profissional envolvido na cadeia criativa. A partir da interpretação do diabo feita por esses artistas, vamos ilustrar a dinâmica de discursos empregados nessa construção de visualidade.

Para além da composição da imagem do diabo, identificamos em desfiles recentes o quanto sua presença pode ter múltiplas funções. É o caso do *Crivella Diabo*, escultura da escola de samba Acadêmicos do Sossego, em 2019, que fazia alusão ao atual prefeito do Rio de Janeiro, Marcello Crivella. A peça, que foi

viralizada nas redes sociais no dia 28 de janeiro daquele ano, não participou do desfile oficial em razão de embargo de um advogado da Prefeitura. A imagem continha um teor de sátira quando interpretada de forma isolada, fora do contexto da alegoria para qual ela foi pensada, que simbolizava a luta contra a intolerância às religiões de matriz africana.

Já no desfile da Unidos da Tijuca de 2007, o diabo ocupou a posição nobre de principal escultura do carro abre-alas, algo inédito nos desfiles de escola de samba dos anos 2000. No enredo sobre a história da fotografia, ele simbolizava a crença de que a alma do fotografado era capturada, trazendo uma *aura* sobrenatural à abertura do desfile. No desfile das campeãs, este diabo pegou fogo, fato que em alguns vídeos caseiros do YouTube é retratado como uma resposta de Deus a uma afronta da agremiação ao inserir essa imagem no desfile. Na primeira página de busca por este episódio no site, é possível encontrar vídeos com os títulos “O diabo no Carnaval se deu mal”, “Diabo é humilhado no Carnaval e a TV Globo não mostrou” e “Deus taca fogo no diabo na Sapucaí”.

A partir desses exemplos, iremos traçar também como a percepção religiosa dos artistas envolvidos na produção do desfile do Salgueiro interferiu no processo criativo e de que forma, segundo eles, essas figuras do diabo foram interpretadas tanto pelos desfilantes quanto pelo público em geral em diversas fases da preparação do Carnaval.

## **Hipóteses**

Considerando toda a produção de discursos em torno da figura do diabo e materialização nas artes em diferentes épocas, qual terá sido a influência da construção desta personagem no Ocidente Cristão em cada ator envolvido no desfile do Salgueiro de 2017? Quais seriam as concepções individuais que ajudaram na consolidação dessas imagens em forma de fantasias e esculturas? De que forma essas ideias particulares se entrelaçam para condensar uma imagem definitiva nas figuras exibidas no desfile?

A partir desse contexto de surgimento da figura do diabo na Idade Média, sua reelaboração no século XIX, momento no qual ele ganha um aspecto sedutor, e das

camadas de interpretação de sua imagem feita pelos artistas que lhe deram *corpo* no Salgueiro, buscamos ilustrar nesta pesquisa as múltiplas facetas da personagem que podem estar contidas na mesma narrativa e gerarem reações distintas nos componentes e espectadores do desfile.

### **Metodologia da pesquisa**

Como ponto de partida, foi fundamental encontrar na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, as bases para o desfile do Salgueiro e as passagens assimiladas por Gustave Doré para compor suas ilustrações sobre a obra. Ao invocar Storey (2015) para compreender as dinâmicas da cultura popular e seu aspecto constante de transformação e negociação entre os agentes, aplicamos este conhecimento à pesquisa no sentido de assimilar a figura do diabo também por esse prisma. Citando Gramsci (Apud STOREY, 2015), percebemos a noção de hegemonia ao longo da construção da figura diabólica na era cristã, na qual uma visão predominante de um determinado grupo, geralmente detentor de mais poderes na esfera social, imperou sobre os demais pensamentos.

Foi imprescindível recorrer aos estudiosos da figura do diabo para entender as nuances de sua iconografia e simbologia social nos períodos estudados nesta pesquisa. Percorremos desde a vasta linha do tempo traçada por Muchembled (2001), que traçou um amplo panorama do diabo na Europa entre os séculos XI e XX, passando por Russell (2003) e seu recorte do diabo na Idade Média, pautando também a inserção desta figura no teatro religioso, além das considerações de Nogueira (2002) acerca do diabo no imaginário cristão e Oliva (2007) pautando as particularidades desta figura no Brasil.

Ao fundamentar a presença do diabo no Carnaval e nas festas carnavalizadas da Idade Média, trazemos, respectivamente, Ferreira (2004) e Bakhtin (2010) para pontuar as diferenças entre o período carnavalesco, especificado por uma data, e os demais festejos populares que possuem características de transgressão e inversão de papéis, porém, não estão contidas na folia de Momo. Conectamos, a partir destas perspectivas, a figura do diabo às festas e ao cotidiano de entretenimento das pessoas já no período medieval.

Para situar Dante e seu contexto social, trazemos inserções da biografia do poeta escrita por Reynolds (2011), além de corroborações de Haag (2013). Partindo para a era da imprensa e a conseqüente difusão mais ampla da figura do diabo, temos novamente as considerações de Muchembled (2001), além do destaque dado por Federici (2017) ao fenômeno da caça às bruxas na Europa e sua respectiva relação com a figura demoníaca e sua utilização com fins de controle social.

Já na contextualização do século XIX, período em que também estudamos a figura do diabo na pesquisa, temos o embasamento de Gay (2002) sobre as transformações ocorridas neste recorte temporal. Ao abordar a vida e obra de Doré e suas possíveis influências na criação das gravuras para a Divina Comédia, recorreremos a Kaenel et al. (2014). Já no contexto do Carnaval do século XIX, pontuamos as características da folia apontadas por Ferreira (2005), considerando também o modelo de Carnaval francês assimilado pelos festejos do Rio de Janeiro. E para situar a Grande Sociedade Tenentes do Diabo neste trabalho, temos a perspectiva de Reis (2012).

Para o capítulo final, entrevistamos por videochamada no aplicativo de mensagens WhatsApp (devido à epidemia da Covid-19) os carnavalescos Renato Lage e Márcia Lage, o jornalista e Doutor em Artes pela Uerj João Gustavo Melo, os coreógrafos Hélio Bejani e Elizabeth Bejani, e os escultores Levi Morais e Everdon Simas (conhecido como Caprichoso). Por conta do envolvimento do escultor Marlon Cardoso na campanha para presidente do Boi Garantido, em Parintins, não foi possível realizar a entrevista por videochamada, mesmo após várias tentativas de contato. Marlon foi o artista responsável pela produção da escultura do diabo da alegoria Tenentes do Diabo. Outro fator que dificultou a realização desta entrevista foi o agravamento da pandemia da Covid-19 no estado do Amazonas. Todos os demais profissionais citados contaram seus processos criativos e a respectiva participação na produção do desfile. Pudemos, assim, compreender as camadas que cada um acrescentou e as visões artísticas que predominaram no resultado final. Para ilustrar o capítulo, utilizamos o acervo fotográfico de Wigder Frota, profissional que registra os desfiles na Sapucaí e o Festival Folclórico de Parintins.

## **1 DO ANTIGO TESTAMENTO AO INFERNO DE DANTE**

### **1.1 A construção da imagem do diabo na Europa medieval**

Nosso objetivo, nessa dissertação, é estabelecer algumas das principais referências visuais que viriam influenciar a criação das esculturas diabólicas que povoariam os carros alegóricos abordados mais adiante. Para tanto, consideramos que o imaginário medieval sobre o diabo (assim como sua figuração oitocentista) tornou-se uma fonte importante para os criadores visuais contemporâneos que o incorpora em suas criações.

Este capítulo pretende ilustrar os componentes que sedimentaram as diversas representações pictóricas do diabo na Europa da Idade Média e as respectivas referências assimiladas por Dante Alighieri na composição alegórica do inferno e de Satã na Divina Comédia. Para isso, iremos abordar a construção da imagem diabólica em sua natureza complexa e multifacetada, que foi ganhando forma a partir de várias dinâmicas sociais, incluindo os interesses da Igreja em atribuir concretude à sua existência.

Para compreender a composição das visualidades do diabo na Europa da Idade Média, devemos pontuar os antecedentes históricos que fundamentam essas representações. Isto inclui também o processo de formação de um agente do mal na esfera religiosa, já que não havia necessidade do diabo no Antigo Testamento, como aponta Oliva (2007, p.29), situando ainda que a imagem desta personagem foi construída “sobre os escombros” das antigas religiões que precederam o Cristianismo. A expansão territorial dos povos da Antiguidade e o conseqüente contato com outros sistemas de sociedade foram determinantes para que houvesse a assimilação de deuses de outras regiões a entidades malignas, como situa Nogueira (2002, p.15), que destaca ainda a tradição hebraica como um dos pilares de construção do arquétipo do inimigo.

Tal formatação teve como influência, tanto para a tradição hebraica quanto para o Cristianismo, a visão dualista do Masdeísmo persa. Nesta religião antiga,

havia a representação do bem a partir da figura do deus Ahura-Mazda, em contrapartida à sua força antagônica, personificada por Arimã. Para Nogueira (Idem, p.19), o contato com tradições mesopotâmicas também foi decisivo para a formação de uma hierarquia demoníaca. Este fato teria seu ponto de partida simbólico no episódio conhecido como Cativo da Babilônia, em que os hebreus foram deportados e escravizados no território babilônico no século VI a.C., a mando do então imperador Nabucodonosor II.

Russel (1991, p. 180) chama a atenção para o fato de que, mesmo insistindo no monoteísmo, os hebreus inclinaram-se inconscientemente para o dualismo, situando o mal numa posição alheia à onipotência de um Deus totalmente bom. O Cristianismo, como pontuam Oliveira e Pierezan (2016), apesar de estar em seus primórdios, estabeleceu um importante espaço religioso que foi, pouco a pouco, anulando as religiões greco-romanas, tornando-se “a religião dominante na coletividade ocidental, que reuniu, sistematizou e determinou a figura, as atitudes e a esfera de ação da personagem diabo” (NOGUEIRA, 2002, p.130). No entanto, esta imagem mais homogênea do diabo cristão é derivada de um processo gradual implementado pela Igreja, como atesta Muchembled (2001), ao se deparar com características singulares que coexistiam nas culturas europeias até o século XIII.

Neste período, ainda segundo Muchembled, a imagem do diabo se propaga de forma mais ampla na Europa devido às representações do Inferno e do Juízo Final nas pinturas das igrejas. Para Quírico (2011, p. 02), a figuração mais ampla do tema do Juízo Final no século X endossou a representação visual do Inferno como um lugar de danação eterna. Ao absorver conceitos e tradições externas à religiosidade cristã, a iconografia do inferno se tornou um dos principais suportes para doutrinação.

Uma das ilustrações mais antigas e significativas do diabo está presente no Apocalipse de Trier (considerada a cidade mais antiga da Alemanha), um manuscrito carolíngio em formato de pergaminho produzido no século IX (Figura 1).

Figura 1 - o diabo no Apocalipse de Trier (século IX)



Legenda: Na imagem, baseada no livro das revelações do Apóstolo João, percebemos o diabo, representado com cabeça de bode (detalhe), sendo conduzido por um anjo, ao lago de fogo. Nota-se que o diabo está com as mãos para trás, sugerindo atitude de rendição e impotência, enquanto os homens assistem à cena com feições de medo e abraçados uns aos outros. Há um trecho do livro do Apocalipse que indica com ênfase os elementos para esta imagem: “O diabo, que as enganava, foi lançado no lago de fogo que arde com enxofre, onde já haviam sido lançados a besta e o falso profeta. Eles serão atormentados dia e noite, para todo o sempre” (Ap 20:10).

Fonte: [Zvab.com](http://Zvab.com)<sup>1</sup>

Já no século XIII, encontramos um dos principais registros simbólicos da representação do diabo na Europa Medieval. Trata-se da ilustração que integra o *Codex Gigas* (Figura 2), conhecido como Bíblia do Diabo, produzido no território onde atualmente é a República Tcheca. O *Codex* é considerado o maior manuscrito medieval do mundo e hoje em dia ele está disponível na Biblioteca Nacional da Suécia, em Estocolmo. Segundo uma lenda, o monge escriba responsável pela produção desse códice vendeu sua alma ao diabo para finalizar o material, a fim de evitar punições por ter quebrado votos sagrados. Em agradecimento, retratou o diabo em uma página inteira da publicação.

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.zvab.com/Trierer-Apokalypse-Vollst%C3%A4ndige-Faksimile-Ausgabe-Originalformat-Codex/22619676699/bd#&gid=1&pid=5>

Figura 2- representação do diabo no Codex Gigas, a “bíblia do diabo” (Praga - séc. XIII)



Legenda: Na imagem, identificamos características físicas do deus grego Pã para compor a figura do diabo, ilustrada com aspectos animais e humanos

Fonte: Folha de São Paulo<sup>2</sup>

Possivelmente, as ilustrações do diabo no Apocalipse de Trier e no Codex Gigas são inspiradas na figura do deus grego Pã (Figura 3) que, segundo Oliva (2007, p.50), corroborado por Link (1998, p.54), forneceu os elementos iconográficos fundamentais e predominantes para a constituição visual desta personagem. A associação direta é justificada a partir das características físicas em comum: chifres, cascos, rabo e parte inferior do couro peluda. Para Nogueira (2002, p.67), os dois principais aspectos de Pã assimilados pelo Cristianismo para potencializar um caráter de hostilidade são o apetite sexual e a selvageria.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55318.shtml>

Figura 3- Gravura do deus Pã feita pelo ilustrador alemão Albercht Dürer (1505)



Legenda: A obra, intitulada “Família Sátiro”, está exposta no Museu de Arte de Cleveland, Ohio, nos Estados Unidos

Fonte: The Cleveland Museum of Art<sup>3</sup>

## 1.2 Festas pagãs e diabruras carnavalescas

Ao abordar as festas pagãs do mundo antigo, Ferreira (2004, p.19) cita justamente as luperciais, que eram realizadas em fevereiro em honra ao deus Pã, também conhecido como Luperco. Nesses festejos, os sacerdotes corriam seminus pela cidade batendo com galhos de árvores em quem estivesse em seu caminho, açoite que se acreditava trazer fecundidade às mulheres mais jovens e facilitar o parto das grávidas. Seguia-se um grande cortejo com a presença de charretes enfeitadas e grupos de mascarados em que reinava uma grande licenciosidade.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.clevelandart.org/art/1959.224>

As celebrações luperciais, assim como as dionisiacas e as saturnais, eram vistas pelos chamados Pais da Igreja (responsáveis pela evangelização de fiéis nos primeiros séculos do cristianismo) igualmente como manifestações demoníacas e por eles denominada genericamente de “paganismo”, um outro nome para “bagunça, “folia” ou carnaval” como pontua Ferreira (idem, p.22). Tais festas exemplificam a perspectiva de Bakhtin (2010) de que a cultura popular estaria ligada à inversão, ao exagero, à caricatura e ao humor, representando o oposto da cultura oficial, institucional estabelecida pelo Estado e a Igreja.

O período específico do Carnaval se configurou como oposição à Quaresma, ou seja, um recorte temporal oposto à doutrina da religiosidade. Ao determinar uma data para o início de um período de 46 dias exclusivamente dedicado ao culto religioso, a Igreja iria determinar, mesmo a sua revelia, um período de concentração festiva e de transgressões, no espírito do conceito de que “é hoje só, amanhã não tem mais”, como aponta Ferreira (2004, p. 25). Desta forma, o Carnaval e sua licenciosidade estariam ligados ao mundo das trevas e, por consequência, à figura do diabo.

Bakhtin (Apud STOREY, 1998: p. 251) destaca que no Carnaval (e nas festas carnavaalizadas) os participantes vivem de acordo com suas próprias leis enquanto elas estão em vigor. É uma vida tirada de sua rotina habitual, “virada do avesso”, “o reverso do mundo”. As normas que determinam a ordem da estrutura ordinária são suspensas durante o Carnaval, diluindo as relações sócio hierárquicas da vida não-carnavalesca.

É exatamente esse conjunto de comportamentos que Bakhtin denominou de “carnavalização”. Ainda de acordo com Ferreira (idem, p. 23), Bakhtin chama a atenção para o fato de que este processo não está somente ligado ao período específico do Carnaval e suas festas, mas a todo um conjunto de festas “ao estilo carnaval”. Compreende-se como Carnaval somente os dias estabelecidos antes do período da Quaresma que vigora entre a Quarta-feira de Cinzas e o domingo de Páscoa. Este recorte temporal foi fixado por meio de um concílio realizado pelo papa Urbano II em 1091, visto que já no ano de 604, o papa Gregório I havia determinado e imposto um período (um tanto difuso) de total dedicação dos fiéis às questões espirituais.

Este evento durava quarenta e seis dias, lembrando os quarenta dias de jejum e provações passadas por Jesus no deserto antes de iniciar o seu ministério

apostólico somados aos seis domingos. Ainda de acordo com Ferreira (2004, p. 26), durante a Quaresma, o consumo de carnes era proibido e incentivava-se um jejum muito restritivo no qual as carnes eram substituídas por peixes secos e salgados. O autor complementa pontuando que

esses últimos dias de fartura antes dos quarenta dias de penúria começaram então a ser chamados de dias do "adeus à carne", que, em italiano, fala-se dias da "carne vale" ou do "carnevale". Surge assim a palavra para se definir o período do ano onde a comilança e a esbórnia corriam soltas, e que acabaria por se tornar uma espécie de antônimo da Quaresma: Carnaval. Ou seja, se não fosse pela invenção da Quaresma, não haveria Carnaval (FERREIRA, 2004, p. 26)

Como situa a pesquisadora Martine Grimberg (Apud FERREIRA, 2004, p. 29), "o Carnaval, antes de ser uma festa, é uma data". Ou seja, o que garantia sua distinção em meio a outros tipos de festividades era a grande concentração de brincadeiras, excessos e descontroles num mesmo período de tempo, tendo como desfecho a Terça-feira Gorda.

Na perspectiva *bakhtiniana*, o mundo carnalizado (que incluía o carnaval e as outras festas carnalizadas) é representado pelas festas do povo, brincadeiras grosseiras e inversões típicas das brincadeiras populares do fim da Idade Média. E esse riso popular tinha influência em toda a hierarquia feudal. O cristianismo primitivo, segundo Bakhtin (2010, p. 63) já condenava o riso, que estava fora do culto religioso, das cerimônias feudais e da etiqueta social.

Tertuliano, Ciprião e São João Crisóstomo levantaram-se contra os espetáculos antigos, principalmente o mimo, o riso mímico e as burlas. São João Crisóstomo declara que as burlas e o riso não provêm de Deus, mas são uma emanção do diabo; o cristão deve conservar uma seriedade constante, o arrependimento e a dor em expiação dos seus pecados (BAKHTIN, 2010, p. 63)

Como discorre Bakhtin (2010, p. 66), a cultura popular era muito forte e alguns dos seus elementos eram utilizados com fins propagandísticos. Isto ocorria de tal forma que a Igreja coincidia as festas cristãs e pagãs que tinham relação com os cultos cômicos a fim de cristianizá-los.

Neste processo, incide o conceito de hegemonia do filósofo italiano Antonio Gramsci, citado por Storey (2015, p.167), no sentido de consenso em que um grupo social busca apresentar seus próprios interesses particulares como interesses gerais da sociedade como um todo. Este processo compreende um exercício de poder de uma classe dominante que se dá não só por meio dos instrumentos políticos, mas também através da cultura. Desta forma, a forte penetração de ideias e sua

respectiva e massiva disseminação acabam influenciando todo conjunto social e redefinindo as relações. Esta visão de mundo é, conseqüentemente, assimilada como legítima e natural, tendo como efeito nas demais classes uma subalternidade diante da ofensiva ideológica. Para tal objetivo, esta classe dominante deve formar blocos de aliança com demais setores dirigentes e, gradualmente, indicar as direções para as camadas dirigidas.

No entanto, a “hegemonia nunca é simplesmente um poder imposto de cima, é resultado de negociações entre grupos dominantes e subordinados, um processo marcado tanto por resistência como por incorporação” (STOREY, 2015, p.170). Para que haja êxito neste processo, ambos os envolvidos tendem a repensar as vantagens imediatas e de longo prazo para ceder ou não aos imperativos que se apresentam dos dois ou mais lados. Como situado por Bakhtin (2010, p. 64), a seriedade defendida pela ideologia da Igreja trazia a necessidade de legalizar, fora dela, isto é, do culto, do rito e do cerimonial oficiais e canônicos, a alegria, o riso e a burla que deles haviam sido excluídos.

Como exemplo, o autor cita as celebrações no dia de São Lázaro (Idem, p.69), na cidade francesa de Marselha. As particularidades deste santo serviam como pretexto à realização de ritos e atos materiais e degradantes fora da Igreja, já que sua história estava ligada a um ciclo de lendas sobre os infernos. Desta forma, o desfile da população fantasiada e o uso de animais em procissões pelas ruas remetiam aos elementos das festas pagãs locais.

Sob a direção dos clérigos da Igreja, o diabo entra em cena no teatro medieval como uma atração popular empregada na pedagogia do medo. As peças desse período são divididas tradicionalmente em mistérios, milagres e moralidades, como situa Russel (2003, p.237). Segundo o autor, o diabo aparece de forma mais convincente nas peças de mistério e milagre, que foram escritas com a finalidade tanto de edificar (ou aterrorizar) quanto de entreter.

Os mistérios, também chamados de dramas litúrgicos, abordavam a temática das festividades sagradas relatadas na Bíblia, tais como o Natal, a Paixão de Cristo e a Ressurreição na Páscoa (SANTOS, 2006, p.3). Porém, há exemplos de narrativas teatrais que remetem a outras situações, como as que envolvem as personagens Adão e Eva, mas que também trazem a representação do diabo:

Em Adam, um mistério francês do século XII, representado nas igrejas, a cena é dividida em duas partes: de um lado, num plano superior é figurado o paraíso terrestre, circundado de barracas de seda, flores

perfumadas, árvores e frutas; de outro, Adão e Eva, após o pecado, trabalham a terra, enquanto o Diabo planta espinhos. Ao final, os dois pecadores são arrastados para o Inferno. O Diabo e quatro companheiros acorrentam Adão e Eva, enquanto outros diabos vão ao seu encontro, festejando pela danação realizada, e arrastam os infelizes para o Inferno. Esta última cena, segundo as instruções para os atores, deveria ser de alegria, batendo-se nas cadeiras, de modo que se ouvisse bem, e no fim do espetáculo os diabos rodopiavam entre os espectadores (NOGUEIRA, 2002, p.44)

Na sequência, o autor descreve as características das entidades que estão situadas na esfera maligna da história, pontuando o aspecto burlesco do diabo, sendo este um objeto de ridicularização.

Nogueira (Idem, p.45) destaca que nas representações da Paixão, o diabo fazia o papel de zombeteiro. Este é um bom exemplo daquilo que Hall (Apud STOREY, 2015, p. 17) descreve como a utilização da cultura popular como um espaço em que são criados entendimentos sociais coletivos, no qual se usa a política da significação ao extremo, na tentativa de atrair pessoas para determinados modos de ver o mundo. Como curiosidade, na França, prevalece a ideia de que nos grandes mistérios não deveria haver menos de quatro diabos, origem da expressão “Fazer o Diabo a quatro”.

Uma das diabruras mais célebres e populares do século XVI, segundo Bakhtin (2010, p. 231) acontecia na comuna francesa de Chaumont, durante o chamado Mistério de São João. Pessoas fantasiadas de diabos e diabretes tinham o direito de correr pela cidade e pelas aldeias dias antes do evento, produzindo um ambiente de liberdade carnalizada desenfreada para si e todos aqueles com os quais entravam em contato, já que se sentiam, até certo ponto, fora das interdições habituais de comportamento. Descreve ainda o autor que

mesmo quando ficavam dentro dos limites dos papéis que lhes eram atribuídos, os diabos conservavam uma natureza profundamente extraoficial. Injúrias e obscenidades faziam parte de seu repertório: agiam e falavam contrariamente às concepções oficiais cristãs, como aliás exigia o papel. Faziam em cena um barulho e uma confusão extraordinária, sobretudo quando se tratava da grande diabrura (BAKHTIN, 2010, p. 232)

Outro exemplo da relação entre o diabo e o riso pode ser notado na descrição de Minois (2003, p.199) dos espetáculos teatrais chamados de farsas, precedidos por atores fantasiados de diabos correndo pela cidade e perseguindo habitantes. O autor destaca o fato de que “as diabruras carnavalescas contribuíram muito para diluir o medo do inferno” (Idem, p. 200), que será lentamente substituído pelo ridículo. Tal afirmação é endossada pela percepção de Bakhtin (Apud MINOIS,

2003, p. 200) ao comparar o diabo e o louco a partir de suas respectivas ambivalências, representadas na transgressão de normas e nos traços cômicos em comum.

Essa ambivalência e a ligação com o “baixo material e corporal” explicam a razão de o diabo ter se tornado uma figura do cômico popular (BAKHTIN, 2010, p. 233). Embora pertencendo ao mistério, a diabrura gozava dos direitos particulares do carnaval ao escapar do palco e se misturar à vida na praça pública. Neste sentido, o autor exemplifica os aspectos carnavalescos do diabo de François Villon (poeta francês da Baixa Idade Média) na obra de Rabelais, na qual eles estão armados com utensílios de cozinha. Esses itens prosaicos possuem uma relação com as figurações do inferno baseadas no mundo real, como destaca Quírico (2011, p. 10). As punições, para serem vistas como reais e convincentes pelos fiéis, eram feitas a partir de utensílios corriqueiros, como ganchos e espetos. Além disso, instrumentos agrícolas como o arado e o forcado se tornaram ferramentas de tortura infernal nas pinturas, e os serrotes eram empregados no desmembramento dos corpos. Tais elementos foram inseridos nas encenações teatrais e nas brincadeiras carnavalescas.

No teatro do fim da Idade Média havia efeitos especiais realizados com técnicas de pirotecnia de modo a produzir chamas reais para representar o fogo do inferno (QUÍRICO, 2011, p. 6). Esses recursos seriam um atrativo para o público que, ao assistir à peça, criaria uma memória da cena, tornando-a mais realista comparada às representações visuais encontradas nas pinturas.

A tendência do diabo cômico, de acordo com Russel (2003, p.250), começou no século X sob influência do folclore e da apresentação de mímicos, ilusionistas e mascarados. Segundo o autor, essa conotação de humor atribuída ao demônio, se dava justamente pela razão paradoxal de que ele provocava medo. Produzir esse alívio do riso era uma função do diabo no sentido de preparar o público para uma ação trágica que viria em seguida. Como exemplo dessa comicidade, há o duelo entre os santos e o diabo, no qual o diabo fazia ameaças e tentações, mas era posteriormente humilhado e maltratado, reforçando para os espectadores a supremacia do bem.

Tal representação do diabo no teatro foi derivada de impressões visuais e literárias, segundo Russel (2003, p.245). Da mesma forma, os artistas que assistiam às encenações acabavam por modificar suas próprias maneiras de ilustrar essa

personagem. O autor aponta, inclusive, que o desenvolvimento do grotesco na arte pode ter sido originário da demanda de impressionar cada vez mais o público. Entre os figurinos utilizados pelos personagens, destacam-se “fantasias de animais com chifres, rabos, presas, casco rachado e asas; fantasias de monstro, meio animal e meio humano; e fantasias com faces nas nádegas, barriga e joelhos” (Idem, p.245).

Queremos reforçar a ideia de que, apesar de quase sempre associadas ao período carnavalesco, a maioria desses eventos “diabólicos” não deve ser confundida com o carnaval. Ferreira chama a atenção para esta diferença ao afirmar que

o espírito da carnavalização, estudado por Bakhtin, pode se manifestar em qualquer época do ano e em qualquer lugar. Já o Carnaval é uma coisa diferente e se apresenta como uma festa com data determinada, que acontece em certos países e em determinadas cidades do planeta [...] Em suma, no Carnaval existe carnavalização, mas nem toda carnavalização é um Carnaval (FERREIRA, 2004, p.24)

### 1.3 Florença renascentista e o diabo dantesco

A fim de interpretar as representações literárias do escritor Dante Alighieri acerca do *Inferno* e da figura do diabo na *Divina Comédia*, faz-se necessária a contextualização da cidade de Florença em relação ao movimento renascentista. Além disso, vamos traçar as referências observadas pelo autor italiano para compor os cenários da primeira parte de seu célebre livro.

A *Divina Comédia* é um poema épico escrito durante o período renascentista. Na obra, Dante narra sua peregrinação pelo inferno, purgatório e paraíso ilustrando de forma figurada o contexto de sua época em diversos aspectos. Reynolds (2011, p.203) pontua que a narrativa é uma alegoria da condenação, arrependimento e beatitude com críticas rigorosas ao cenário político de Florença e outras cidades<sup>4</sup>, contra o papado, contra a monarquia da França e contra imperadores negligentes, que permitiram que a Itália se degenerasse em discórdia.

---

<sup>4</sup> Referências à *Divina Comédia* podem ser notadas em algumas alegorias do Carnaval de Viareggio, na Itália, nas quais o contexto político italiano é representado de forma satírica. Em um dos exemplos, o ex-primeiro ministro italiano Silvio Berlusconi, que foi condenado por corrupção, é representado por meio de uma escultura e é assombrado pela figura do diabo (Figuras 4 a 6).

Figura 4- Ilustração da alegoria “Venha, venha comigo” do cenógrafo Emilio Cinquni



Fonte: Dantevalé<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Disponível em: <https://dantevale.com.br/galeria-de-obras/>

Figura 5- Alegoria “Venha, venha comigo” no Carnaval de Viareggio de 2012



Fonte: Pinterest<sup>6</sup>

Figura 6- Detalhe da escultura de Silvio Berlusconi cercado por foliões fantasiados de diabo



Fonte: Notizie.Comuni-italiani<sup>7</sup>

<http://notizie.comuni-italiani.it/foto/36672>

<sup>6</sup> Disponível em: <https://br.pinterest.com/vickiebee43/viareggio-carnevale/>

<sup>7</sup> Disponível em: <http://notizie.comuni-italiani.it/foto/36672>

Ao situar Dante em seu contexto social, Haag (2019, p. 30) afirma que a família Alighieri pertencia à pequena aristocracia de Florença e detinha pequenas propriedades de terra na zona rural da cidade, além de se envolverem em atividades como compra e venda de imóveis. Desta forma, segundo o autor, a família refletia o caráter da própria cidade, na qual nobreza e comerciantes viviam lado a lado, competindo pela supremacia, mas necessitando uns dos outros. A aristocracia proporcionava o poderio militar e os comerciantes contribuía para a prosperidade financeira da cidade.

Florença, segundo Reynolds (2011, p.38), tinha um aspecto perigoso, sendo conhecida como floresta de pedra. Eram comuns na cidade as execuções públicas, que serviram de referência para Dante ilustrar passagens do *Inferno*. “Ele também testemunhou a terrível morte de assassinos, que eram enterrados de cabeça para baixo, só com as pernas de fora” (Ibidem, 2011, p.39). Para exemplificar o quanto essa realidade influenciou o poeta, que a descreu no canto XIX do *Inferno* (Figura 7), a autora destaca que

no *Inferno*, Dante diz que as pernas dos pecadores que ele vê saindo dos buracos de uma pedra o lembravam desse castigo. Quando se inclina para falar com um deles, ele se compara a um padre ao se abaixar para ouvir as últimas palavras de um condenado que prolonga sua confissão para adiar o momento terrível em que a terra é jogada com a pá, sufocando-o (REYNOLDS, 2011, p.39)

Figura 7- Dante e Virgílio no vale dos simoníacos no canto XIX do *Inferno* de Dante (Ilustração do francês Gustave Doré)



Legenda: Simoníacos são os traficantes de coisas divinas. Eles perverteram a igreja e como punição foram enterrados de cabeça para baixo

Fonte: Blogspot<sup>8</sup>

Haag (2019, p.20) chama atenção para o fato de que nem Dante e nem a Igreja Católica inventaram o inferno. Como exemplo, ele cita o lago de fogo onde habita o demônio feminino Ammut, a devoradora de almas da antiga religião egípcia. Esta imagem foi aproveitada pelo cristianismo primitivo no Apocalipse, no qual todos, sejam pagãos ou até mesmo imperadores romanos, são lançados no lago de fogo ardente. Outra referência são as descrições do inferno no Alcorão, explicado como “um fogo cujo combustível são pedras e homens”.

A ideia de peregrinação empregada por Dante na *Divina Comédia* deriva de sua experiência durante o jubileu de 1300, como descreve Reynolds (2011, p. 68). Anunciado pelo Papa Bonifácio, o evento foi de extrema importância para o mundo cristão. O clérigo, na ocasião, ofereceu absolvição plenária a todos os peregrinos

<sup>8</sup> Disponível em: <http://blogdosanharol.blogspot.com/>

arrependidos que visitassem os santuários de São Pedro e de São Paulo, em Roma. Ao retornar para Florença, Dante havia adquirido uma nova visão de mundo que forneceria temas vigorosos para sua obra, já que

as grandes multidões de peregrinos vindos de perto e de longe, principalmente burgueses e camponeses simples, com seu clamor em línguas estrangeiras, suas roupas e aspectos estranhos, deram a Dante a primeira percepção física das dimensões e da variedade do mundo europeu. Roma era o centro espiritual e histórico deste mundo, uma visão inspiradora que transcendia a política e as ambições locais. [...] Não é de se surpreender que quando veio a escrever a alegoria da desordem mundial e de sua própria peregrinação pela vida, ele tenha escolhido como cenário cronológico a semana da Páscoa do ano de 1300 (REYNOLDS, 2011, p. 69)

Outro ponto observado por Reynolds (2011), desta vez especificamente sobre a formatação do inferno na *Divina Comédia*, é a referência adotada por Dante, inspirada em pinturas do Juízo Final. Nestas obras, “um demônio é visto até mesmo marcando uma lista com uma caneta à medida que as almas passam por ele, seguindo para seus destinos” (Idem, 2011, p.192). Dante representa este demônio no segundo círculo do *Inferno* baseando-se figura de Minos, rei e legislador de Creta na mitologia grega que, no Hades de Virgílio, direciona o lugar de cada alma conforme seus crimes. Na obra do poeta florentino, Minos chicoteia o rabo em volta do corpo e a quantidade desses movimentos indica para qual círculo as almas devem cair.

Haag (2019, p.19) descreve o Batistério de Florença como o local de nascimento de Dante, em 1265. O florentino foi batizado sob o teto de mosaicos representando o céu e o inferno, imagem que o acompanharia na vida adulta. Este dado é corroborado por Reynolds ao descrever que a figura grotesca de Satanás, ilustrada no mosaico do Juízo Final do batistério (Figura 8), foi de especial importância para a composição da *Divina Comédia*.

Figura 8- ilustração do diabo nos mosaicos do Batistério de Florença



Legenda: Assim como no Códex Gigas, o diabo do Batistério de Florença é representado fisicamente de forma híbrida, sendo metade animal e metade humana

Fonte: Artrianon.com<sup>9</sup>

<https://artrianon.com/2017/09/26/obra-de-arte-da-semana-o-mosaico-do-inferno-no-batisterio-de-florenca/>

Nesta representação, obra do pintor florentino Coppo di Marcovaldo<sup>10</sup>, feita entre 1250 e 1270, o diabo é representado na cor verde, possui chifres e barba. De suas orelhas saem duas serpentes que mastigam pecadores, também posicionados sob seus pés. Segundo a autora, “uma representação de Lúcifer como esta era convencional no tempo de Dante. Deveria exercer uma fascinação terrível sobre ele quando menino” (Idem, 2011, p.321).

A forma pela qual o pintor Coppo di Marcovaldo ilustra o diabo no Batistério de Florença pode ser explicada a partir da afirmação de Gombrich (2013, p. 124),

<sup>9</sup> Disponível em: <https://artrianon.com/2017/09/26/obra-de-arte-da-semana-o-mosaico-do-inferno-no-batisterio-de-florenca/>

<sup>10</sup> Coppo di Marcovaldo integrou a escola florentina, um grupo de pintores que teve como um dos destaques o florentino Giotto di Bondone (1267 – 1337), artista contemporâneo de Dante Alighieri, mencionado de forma elogiosa pelo poeta no canto XI do *Purgatório* (ALIGHIERI: 2017, p. 59). Segundo Gombrich (2013, p. 152), Giotto inaugurou um novo capítulo na história da arte. Isso se deu porque ele foi capaz de “quebrar o encanto do conservadorismo bizantino aventureiro-se em um novo mundo, traduzindo em pintura as fiéis imagens da escultura gótica” (Idem, p. 149). No século XIII, cidades italianas importantes como Veneza mantinham mais relações estreitas com o Império Bizantino e, por isso, os artesãos buscavam mais inspirações e referências em Constantinopla do que em Paris, que era o centro intelectual do Ocidente.

que diz que os artistas da Idade Média não se dispunham a apresentar uma imagem fiel da natureza, nem criar algo belo. O objetivo, neste caso dos mosaicos, era transmitir o conteúdo e a mensagem da história sagrada contida na Bíblia. Ao descartarem qualquer pretensão de representar as coisas como as viam, os artistas da época abriram mais possibilidades visuais, e a não obrigação de imitar as formas naturais já existentes permitiu transmitir a ideia do sobrenatural.

Essa influência é exemplificada no canto XXXIV do *Inferno*, no qual Dante traz uma descrição mais detalhada sobre a figura de Lúcifer que, com três bocas, dilacera três dos mais conhecidos traidores da época: Judas de um lado e, do outro, Bruto e Cássio, que mataram o imperador romano Júlio César.

Qual meu espanto há sido em contemplado / Três faces na  
estranhíssima figura! / Rubra cor na da frente está mostrando; / Das  
outras cada qual, da pádua escura / Surdindo, às mais ajunta-se e se  
ajeita / Sobre o crânio da infanda criatura. / Entre amarela e branca  
era a direita; / *A cor a esquerda tem que enluta a gente / Do Nilo às  
margens a viver afeita.* / Via asas duas sob cada frente, / Tão vastas,  
quanto em ave tal convinham: / Velas iguais não abre nau potente. /  
Plumas, como em morcego, elas não tinham; / De contínuo agitadas  
produziam / Os três gélidos ventos, que mantinham / Os frios, que o  
Cocito enrijeciam. / Chorava por seis olhos, por três mentos / Pranto e  
sanguínea espuma se espargiam. / Qual moinho, com dentes  
truculentos / Cada boca um prexito lacerava: / Padecem três a um  
tempo assim tormentos (ALIGHIERI: 2017, p. 172) (grifo nosso)

O trecho grifado (“*A cor a esquerda tem que enluta a gente, do Nilo às margens a viver afeita*”) remete à constatação de Luther Link (1998, p. 63) de que a cor preta atribuída ao diabo em algumas representações tenha relação com os deuses egípcios e núbios. Deuses pagãos, como Anúbis, eram ilustrados com esta cor. A relação que o cristianismo estabeleceu com a cor preta para designar o mal se explica a partir do pensamento de que tudo de origem pagã possui ligações com o diabo.

Segundo Zierer (2016, p. 15), a representação do diabo na cor preta está associada à falta de luz. Já em relação às outras cores, o vermelho estaria ligado ao sangue e ao fogo, e o verde é relativo à caça e à figura da fertilidade entre os celtas e teutônicos. O diabo retratado no Batistério de Florença é predominantemente verde, o que pode sugerir uma referência direta com as características desses respectivos deuses pagãos, incluindo o deus grego Pã. Além de retratadas em afrescos e mosaicos de Florença, os diabos e os tormentos infernais eram recitados em rimas por artistas de rua e serviam como temas de sermões e peças de teatro (Idem, 2001, p.39), portanto, não eram uma invenção de Dante.

Russel (2003, p.206) afirma que o desenvolvimento mais importante na arte literária sobre o diabo se deu justamente na poesia vernácula do final da Idade Média. O autor também cita as influências do poema de Dante advindas da obra *The Vision of Tundale* (A visão de Túndalo), manuscrito de autoria anônima de origem irlandesa do século XI, que narra a trajetória de um cavaleiro pelos mesmos ambientes descritos por Dante. Essa abordagem serviu de exemplo aos fiéis para que estes tivessem uma vida de virtudes, dentro das concepções estabelecidas pela Igreja e, assim, buscassem a salvação em vez de serem condenados aos sofrimentos eternos.

Ambas as narrativas contêm elementos descritos por Reynolds (2011, p. 205) a respeito das jornadas ao submundo representadas em contos antigos que incluíam a imersão de almas em diferentes níveis de rios sujos, pântanos ou fluxos de sangue, o encarceramento em tumbas ardentes, a prisão no gelo, o tormento de almas por diabos e a mutilação feita por serpentes. Esses componentes são utilizados por Dante progressivamente à medida em que ele avança nos círculos do inferno.

No entanto, embora os cenários narrados por Dante contenham uma densa carga dramática, Russel (2003, p.206) afirma que o diabo na Divina Comédia possui uma função limitada no contexto do livro, ao contrário da narrativa do cavaleiro Túndalo, cujas características dão uma proporção elevada à autoridade do diabo, descrito como um ser que se deita numa grelha de ferro em cima do carvão ardente e possui garras para ferir almas condenadas. Esta descrição se materializa, em alguns aspectos, na obra dos irmãos Paul, Jean e Herman Limbourg (figura 9), pintores holandeses de iluminuras no período renascentista.

Figura 9- O diabo na série *Très Riches Heures du Duc de Berry*, dos irmãos Limbourg (início do séc. XV)



Legenda: A pintura apresenta uma hierarquia demoníaca e destaca o diabo que devora as almas, remetendo à boca do inferno

Fonte: Wikiart.org<sup>11</sup>

A imagem sugere a associação feita por Baschet (1985, p. 193) entre a representação do inferno e sua relação com a cozinha, na qual os alimentos são transformados pelo fogo, assim como os pecadores são punidos com as chamas e devorados pelo diabo. A boca do inferno (Idem, 2014, p.232) é uma das representações demoníacas mais recorrentes e sua aparição nas artes se deu pela primeira vez no século IX, na Inglaterra. A origem dessa iconografia é a descrição do Leviatã que se encontra no livro bíblico de Jó.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/irmaos-limbourg/hell>

Figura 10- Abre-alas do G.R.E.S. São Clemente representando o Inferno nos autos medievais<sup>12</sup>



Legenda: A alegoria representava o diabo cômico do teatro religioso no enredo “Mais de mil palhaços no salão”, em 2016. O trecho do samba exemplifica a referência: “Que confusão! Meu Deus do céu! Foi travessura dos diabos”

Fonte: Marco Antonio Cavalcanti/Riotur<sup>13</sup>

Bakhtin (2010, p. 263) destaca a existência de um elo especial do ato de comer com a morte e os infernos. Na obra de Rabelais, a imagem dos infernos está diretamente ligada àquelas que se referem ao comer e beber. Morrer significaria ser devorado. Logo, temos uma associação com as representações da goela do diabo. A grande boca escancarada, afirma ainda o autor (Idem, p. 284), é uma das imagens centrais da festa popular, na qual esse exagero na representação é um dos meios tradicionais mais empregados para desenhar uma fisionomia cômica, seja em forma de máscaras, espantalhos alegres, demônios de diabruras e até mesmo a figura de Lúcifer.

A seguir, temos uma descrição de uma cena de mistério sobre a degustação das almas pecadoras feita por Bakhtin a partir da obra de Rabelais:

Sob a terra se encontrava a cavidade do inferno que tinha o aspecto de uma larga cortina sobre a qual estava pintada a cabeça gigantesca e aterrorizadora do diabo (“Arlequim”). Essa cortina podia ser corrida

<sup>12</sup> Em 2016, a temática da boca do inferno foi utilizada pela carnavalesca Rosa Magalhães para compor o abre-alas da escola de samba São Clemente, intitulado O inferno e o céu nos autos medievais (Figura 10).

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/riotur/24791808582/in/album-72157662126957684/>

por meio de cordões e então os diabos pulavam para fora da boca aberta de Satã (às vezes também dos seus olhos) e saltitavam sobre a plataforma que representava a terra. Eis a indicação cênica que dá um autor de mistério em 1474: “Fazer o inferno sob a forma de uma imensa goela que pode abrir-se e fechar, conforme a necessidade.” (BAKHTIN: 2010, p. 305)

Como afirma Muchembled (2001, p. 60), uma nova percepção por parte da cristandade sobre os supostos poderes do diabo criou na Europa uma onda de pânico generalizado. Esse sentimento coletivo ganharia mais força com a grande crise do feudalismo no século XIV, que ocorreu juntamente com catástrofes naturais e o aumento da miséria entre a população. “Os homens sentem-se abandonados por Deus, submersos em um mundo de terror” (Idem, p.60).

A imagem do inferno como um local que inspira medo e intimidação gerou a necessidade de contraposição feita a partir da dinâmica da cultura popular. “A carnavalização do inferno prolongou-se durante toda a Idade Média” (BAKHTIN: 2010, p. 346), o que demonstra a coexistência de duas concepções, sendo uma visão oficial do inferno (estabelecida pela Igreja) e outra criada a partir das dinâmicas da cultura popular, que subverteu a seriedade do inferno carnavalizando-a.

Para Nogueira (2002, p. 101), é na Era das Reformas (iniciada simbolicamente com a publicação das 95 teses de Martinho Lutero em 1517) que se amplia o medo do diabo, a quem se atribui a difusão em grandes proporções de todo tipo de mentira e heresia. O diabo seria então um “produto do fervor missionário de ambas as Reformas [a Protestante e a Contrarreforma iniciada pela Igreja Católica em 1545], que precisam de sua presença para justificar o árduo e ininterrupto esforço de salvação”. Essa crença num mal todo poderoso domina as consciências do homem da Idade Moderna e esse senso comum será a base para configurar uma série de violências no continente europeu, fato perceptível no período da caça às bruxas, que durou mais de 300 anos, entre 1450 e o final do século XVIII.

De acordo com Muchembled (2001, p. 73), no contexto das Reformas, a teologia luterana abriu um espaço muito maior ao diabo que a dos católicos. Houve, segundo o autor, um crescimento na Alemanha de uma literatura especializada em livros do diabo no decorrer da segunda metade do século XVI, o que garantia a presença diabólica com mais frequência nos poemas e peças de teatro, além das publicações produzidas por católicos e protestantes para fins de demonização mútua.

Seguiremos para o próximo capítulo abordando as correntes humanistas que confrontaram o poder sobrenatural do diabo e a consequente “ruína do mal” que irá modificar a assimilação desta personagem no contexto do século XIX em diante.

## 2 DO AUGE SATÂNICO NA EUROPA AO INFERNO DE DORÉ E OS TENENTES DO DIABO NO CARNAVAL DO SÉCULO XIX

### 2.1 O diabo no papel: como o surgimento da imprensa difundiu novas faces do demônio

Para contextualizar a transição simbólica entre o Satã da Idade Moderna e o Mefistófeles do século XIX, iniciaremos este capítulo com uma breve abordagem do recorte temporal no qual o medo do diabo experimentou um forte impulso, como aponta Muchembled (2001, p. 72), ampliado também pelas possibilidades de difusão oferecidas pela recém-criada imprensa de tipos móveis, por Johannes Gutenberg, na Alemanha do século XV.

A crescente perseguição às mulheres suspeitas de feitiçaria foi um fator determinante para potencializar a suposta interferência do diabo em seus comportamentos considerados perigosos. A caça às bruxas na Europa teve como um dos guias o *Malleus Maleficarum*, o Martelo das Feiticeiras, livro de 1487 de autoria de dois monges dominicanos alemães Jacob Sprenger e Heinrich Kraemer que apresentava um protocolo de identificação e punição das supostas hereges. As técnicas contidas nesta publicação foram divulgadas de forma ampla na Europa devido ao advento da imprensa. A obra, segundo Muchembled (2001, p. 61), teve pelo menos 15 edições até 1520, quase todas nas regiões do rio Reno, importante rio da Europa, que nasce na região dos Alpes Suíços, passa por boa parte do território da Alemanha e desemboca no litoral da Holanda, no Mar do Norte.

Um dos trabalhos produzidos nos primórdios da imprensa, o *Liber Chronicarum*, a Crônica de Nuremberg, traz uma ilustração de uma feiticeira, que está com seios à mostra, com um tecido que cobre sua genitália, cavalgando junto com o diabo (figura 11). A representação do demônio nesta imagem se dá pela pele vermelha, pés similares aos de uma ave, cabeça de um cão e dois pares de chifres. A obra é de autoria do alemão Hartmann Schedel, médico com grande reputação na cidade de Nuremberg, e foi publicada pela primeira vez em latim no ano de 1493, com traduções posteriores, com riqueza de ilustrações (ao todo são 1809),

produzidas pelos pintores alemães Michael Wolgemut, chefe de uma oficina de artes, e seu genro, Wilhelm Pleydenwurff.

Figura 11- ilustração da velha feiticeira cavalgando com o diabo no Liber Chronicarum

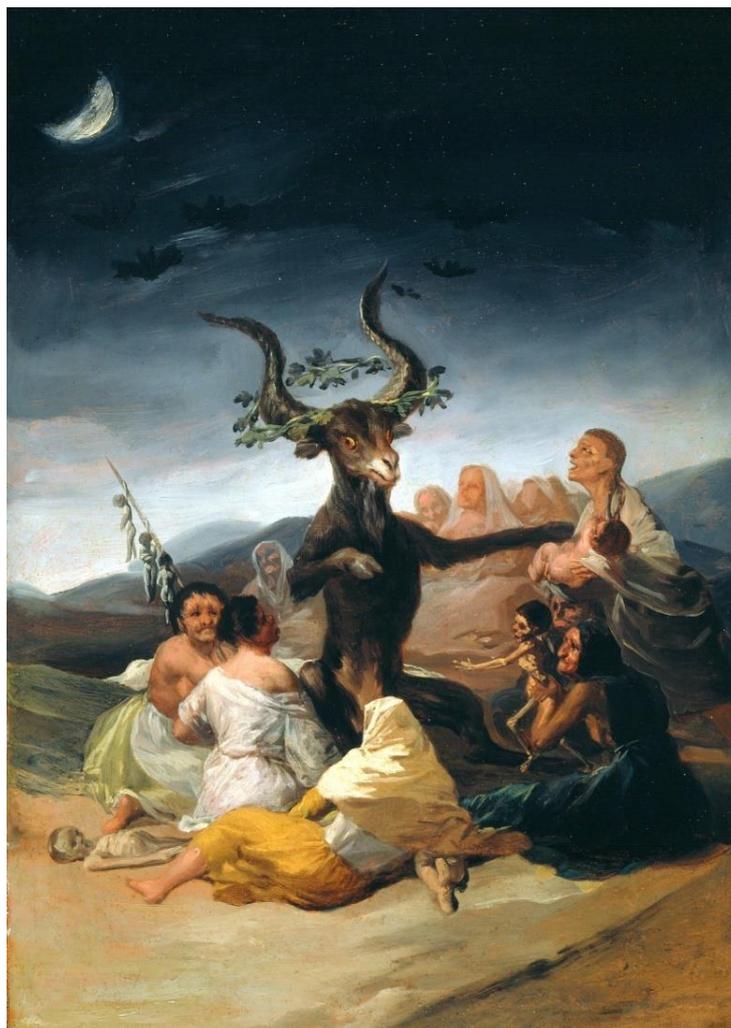


Fonte: [alchemywebsite.com](http://alchemywebsite.com)<sup>14</sup>

Esta mesma temática do *sabbat* será reinterpretada pelo pintor espanhol Francisco de Goya em 1798, ano em que pintou uma série de seis pequenas obras destacando as bruxas. O trabalho foi encomendado pelos duques de Osuña (família aristocrática da Espanha que se destacou desde o século XVI) para decorar o palácio de La Alameda, em Madri. Na imagem (Figura 12), o diabo, em forma de bode, está cercado por mulheres bruxas de diferentes faixas etárias. Uma delas é preterida pela entidade, que a afasta com uma das patas, enquanto a outra simula a posição de entregar a criança para o diabo. Na parte inferior, nota-se as pernas de uma criança, que se esconde embaixo da indumentária da mãe e à esquerda, um cadáver infantil. Nota-se a assimilação das características físicas do deus Pã da mitologia grega na concepção do diabo, o que sugere a manutenção do estigma em relação às entidades pagãs ainda no século XVIII.

<sup>14</sup> Disponível em: [https://www.alchemywebsite.com/Amcl\\_witches01.html](https://www.alchemywebsite.com/Amcl_witches01.html)

Figura 12- Tela *El Aquelarre*, também chamada *O Sabá das Bruxas* (Goya, 1798)



Fonte: Museu do Prado (Madri)<sup>15</sup>

De acordo com Muchembled (Idem, p. 69), o *sabbat* ao estilo germânico se estabeleceu na cultura das classes nobres da região e suas representações em imagem ajudaram a elevar o medo do demônio e incitar os fiéis a seguirem o caminho do Bem, ressuscitando o mito da mulher pecadora encarnado na feiticeira. Toda essa região que hoje é a Alemanha, portanto, estava suscetível a assimilar o propósito da caça às bruxas. Mais do que os supostos vínculos com o diabo, a motivação para este fenômeno, segundo Federici (2017), expõe a rede complexa de transformações sociais na Europa após a pandemia da Peste Negra no século XIV. Conhecida, mais tarde, como febre do rato, por ser transmitida aos humanos pelas picadas de pulgas que parasitavam os roedores, a Peste devastou o continente europeu, provocando milhões de mortes.

---

<sup>15</sup> Disponível em: <https://santhatela.com.br/francisco-de-goya/goya-o-saba-das-bruxas-1798/>

Após a pandemia, houve uma modificação das relações entre camponeses e donos das terras, motivada, também, pelas tensões no campo devido à exploração do trabalho servil que já se manifestavam antes do alastramento da Peste. Segundo Fedirici (2017), o fato de a caça às bruxas ter se desencadeado predominantemente nas áreas rurais não é por acaso. As insurreições no campo tinham participação ativa das mulheres e estas começaram a ser neutralizadas com sua perseguição por heresia. A condenação da chamada prática de bruxaria seria, de acordo com a autora, uma deturpação do ofício das curandeiras, figuras dos vilarejos que detinham os saberes das ervas medicinais e dos métodos contraceptivos. Impossibilitadas de exercer este conhecimento, as mulheres teriam seus corpos destinados à reprodução contínua, abastecendo o campo com mão-de-obra. É interessante destacar que são essas mesmas áreas rurais que atrairiam o interesse dos autores dos primeiros estudos da chamada cultura popular, o que poderia explicar a forte difusão da figura demoníaca, e suas derivações, em seus relatos.

Já no contexto religioso, o advento da imprensa impulsionou os ideais da Reforma Protestante, na qual o monge agostiniano Martinho Lutero condensou as insatisfações e críticas à Igreja Católica por meio de suas 95 teses publicadas em 1517. Aponta Muchembled (2001, p. 70) que Lutero acreditava intensamente no diabo e os protestantes não se abstiveram da caça às feiticeiras, apoderando-se do mito satânico e perseguindo com rigor os pretensos adeptos do diabo. Cita ainda o autor que a competição entre as doutrinas católica (revigorada pelo Concílio de Trento) e protestante produziu uma ampliação dos medos demoníacos nas elites religiosas e civis dos dois campos, causando uma notável modificação nas gerações que chegavam à idade adulta a partir de meados do século XVI.

Estas viam o mundo como um campo fechado no qual se travava uma luta titânica entre as forças do Bem e as do Mal. Esta cultura trágica, sedimentada pela religião e a moral, mas igualmente pela literatura e a arte, levava a passar a ver o próprio corpo com temor, pois havia o risco de o demônio estar nele oculto (MUCHEMBLED: 2001, p. 75)

Entre 1545 e 1604, houve a chamada idade de ouro dos *Teufelsbücher*, os livros do diabo, redigidos por pastores luteranos da Alemanha e voltados para as classes mais abastadas, denunciando vícios e pecados do seu tempo e advertindo as pessoas sobre as práticas de feitiçaria. Mais tarde, em 1631, foi a vez do diabo ganhar o noticiário da França católica por meio dos *canards*, um tipo de impresso com obras curtas, que era vendido por ambulantes. Apesar de criadas com o intuito

de causar temor, a difusão dessas obras ajudou a vulgarizar os relatos e a figura do diabo que se tornaria um personagem do cotidiano da população.

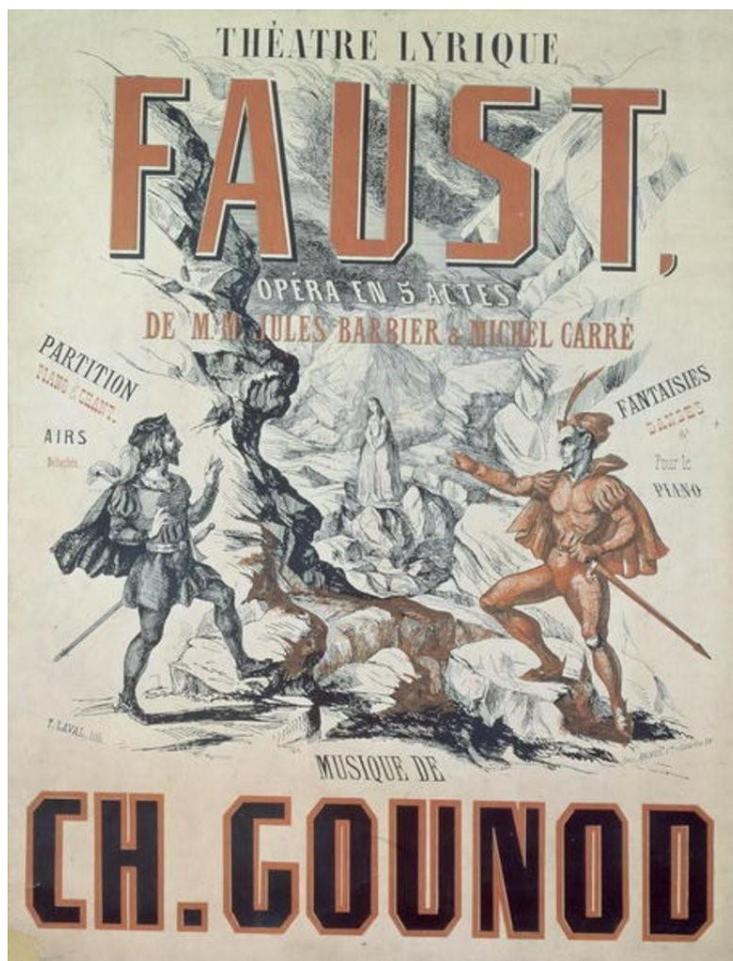
## **2.2 Do palco de Mefistófeles aos diabos festivos latino-americanos**

A mudança de mentalidade da Europa ocidental em relação à figura do diabo começa a ser notada, segundo Muchembled (2001, p.210) a partir da progressiva extensão de uma esfera intelectual que ganha autonomia em relação aos poderes políticos e religiosos. Há uma diminuição drástica do medo do demônio aterrorizante e do inferno escabroso com o fluxo das novas ideias que seriam qualificadas como Luzes, os ideais iluministas do século XVIII que questionavam doutrinas religiosas e rejeitavam a herança medieval.

A mudança mais profunda na imagem do diabo na França se dará no século XIX, quando a representação de um ser aterrorizante exterior à pessoa cede lugar à figura do Mal que cada um traz dentro de si. Como aponta Muchembled (2001, p. 250), referindo-se ao século XIX “o Satã em voga na França é o Príncipe da ambiguidade, o demônio do sonho: um motivo, um símbolo, mas cada vez menos um grande mito cristão”. É o demônio interior conquistando a cultura ocidental.

O Mefistófeles medieval agora é uma entidade sedutora dos palcos, tal como na ópera de Fausto, do compositor francês Charles Gounod, apresentada pela primeira vez em Paris no dia 19 de março de 1859. Os pôsteres de divulgação do espetáculo (Figuras 13 e 14) mostram um Mefistófeles elegante, excêntrico e contemporâneo aos seus companheiros de história.

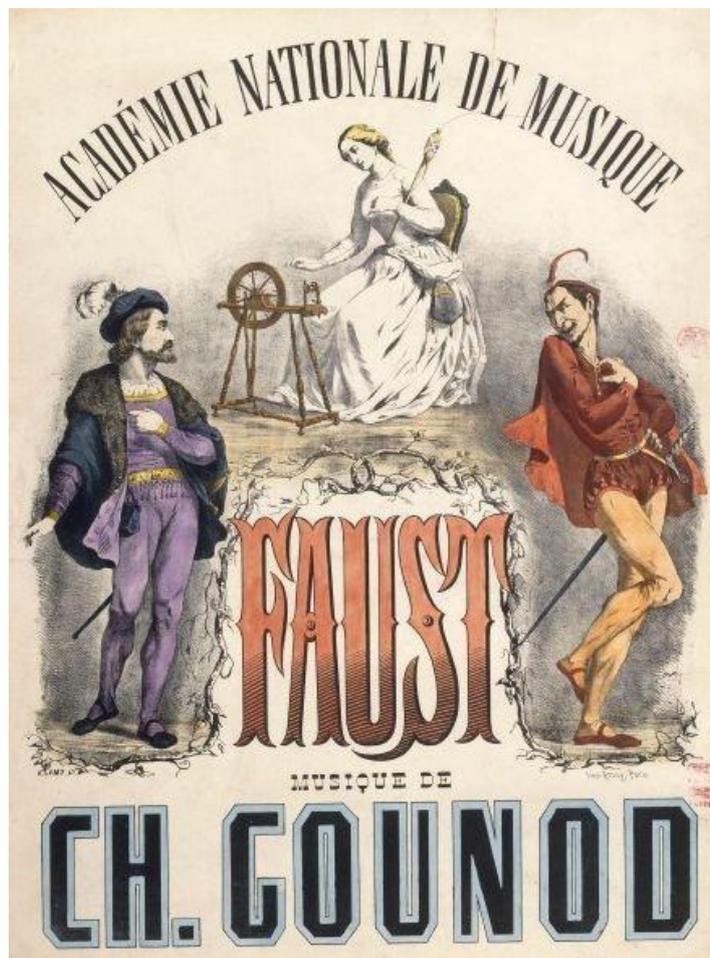
Figura 13- Mefistófeles (à direita) no cartaz de divulgação da ópera Fausto no Théâtre Lyrique



Fonte: Blogspot.com<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Disponível em: <http://resumodaoopera.blogspot.com/2019/07/fausto-de-charles-gounod.html>

Figura 14- Mefistófeles (à direita) no cartaz de divulgação da ópera Fausto na Académie Nationale de Musique



Fonte: Pinterest<sup>17</sup>

Esta nova aura diabólica será incorporada também no continente americano, destacando-se nos festejos de Carnaval dos países latino-americanos. O diabo festivo foi moldado por diversas camadas de discurso e foi se transformando de acordo com as novas concepções culturais. Como aponta Flórez (2015, p. 320), o diabo na América Latina foi o resultado de um grande sincretismo de processos distintos e violentos de intercessão étnico-política, encarnando o simbolismo e a representação dos diversos processos sociopolíticos e culturais que convergiram na região. É a partir da festa que os povos latino-americanos encontram uma estratégia de sobrevivência, celebram triunfos e resistências.

Cada país desenvolveu sua particularidade em relação aos diabos festivos. No Carnaval de Riosucio (Colômbia), conhecido como o Carnaval do Diabo (Figuras 15 e 16), a entrada do demônio é esperada pelos foliões, que irão louvar a

<sup>17</sup> Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/271412315029496229/>

majestade da festa. Esta festividade é celebrada de dois em dois anos, em anos ímpares.

Figura 15- Escultura do diabo no Carnaval de Riosucio



Fonte: El País<sup>18</sup>

Figura 16- Diabo desfila na frente de uma igreja no Carnaval de Riosucio



Fonte: El Tiempo<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.elpais.com.co/california/carnaval-del-diablo-en-riosucio-una-fiesta-llena-de-historia.html>

<sup>19</sup> Disponível em: <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/suspenden-carnaval-del-diablo-en-riosucio-caldas-496886>

Já na Bolívia temos a Diablada, uma festividade surgida na cidade de Oruro que se caracteriza pelas máscaras de diabo (Figuras 17 e 18), que apresentam inúmeras variações visuais. É interessante notar-se que estas formas conversam com uma estética que se assemelha a desenhos japoneses como *Samurai Warriors* e às aos carros robôs da franquia de filme *Transformers*.

Figura 17- Folião mascarado na Diablada



Fonte: Pinterest<sup>20</sup>

Figura 18- Foliões da Diablada com máscaras diversas



Fonte: Peru for less<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/suspenden-carnaval-del-diablo-en-riosucio-caldas-496886>

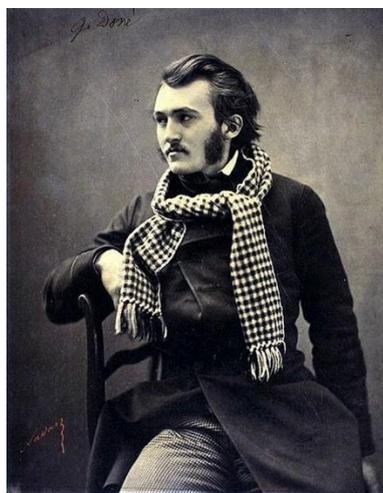
<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.peruforless.com/blog/carnaval-de-oruro-bolivia/>

### 2.3 O Inferno de Dante pelas mãos de Gustave Doré

Apresentamos aqui uma nova camada de interpretação da figura do diabo na pesquisa, desta vez, pelas mãos do ilustrador francês Gustave Doré (Figura 19), a partir de 1861, quando iniciou o trabalho de ilustração da Divina Comédia. a partir das imagens relativas ao Inferno. Somente mais tarde, em 1868, o artista finaliza a obra com as ilustrações do Purgatório e do Paraíso.

O critério de seleção das obras de Doré analisadas nesta etapa do trabalho é a ligação direta com o desfile da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, ou seja, contextualizamos aqui as imagens que tiveram uma releitura que se adequasse ao desfile, além das figuras que sintetizam a técnica de ilustração do autor, que demonstrava habilidade no desenho anatômico e paisagístico. Destacamos que, ao todo, foram produzidas 135 ilustrações para a Divina Comédia.

Figura 19- Retrato de Gustave Doré feito pelo fotógrafo parisiense Félix Nadar entre 1856 e 1858)



Fonte: Fahrenheit Magazine<sup>22</sup>

Diferente do escritor italiano Dante Alighieri que, como vimos anteriormente, cresceu com a referência da figura do diabo que ornava o teto do Batistério de Florença, Gustave Doré, a princípio, não apresenta uma relação direta com uma imagem demoníaca específica. De acordo com Kaenel et al. (2014, p.213), a produção dessas figuras pelas mãos do artista, nascido em Estrasburgo em 1832,

<sup>22</sup> Disponível em: <https://fahrenheitmagazine.com/disenho/disenho-arte-objeto/gustave-dore-el-hombre-que-ilustra-los-grandes-clasicos-de-la-literatura>

condensa referências que vão desde formas antropomórficas até as paisagens montanhosas que ele observava durante suas frequentes férias nos Alpes Suíços.

A dedicação à Divina Comédia era parte de um projeto pessoal de Doré para ilustrar todas as obras-primas dos melhores autores nas literaturas clássica, épica e trágica de sua época. Como apontam Kaenel et. al (2014, p. 161), “essa ambição pode ser atribuída ao desejo de escapar da história e se refugiar no mundo atemporal da ficção, mitos e lendas”, dada sua expressão voltada para o fantástico e o fantasmagórico.

Os editores para os quais Doré apresentou o projeto de ilustrações dos clássicos da literatura não consideraram a ideia prática, como o próprio artista definiu em uma nota autobiográfica enviada à mãe em 1865:

Eles tentaram me provar que não era uma época em que o negócio de livreiros e editoras, que tem como base o baixo custo extremo, que se pode aventurar a oferecer às obras públicas que devem custar pelo menos cem francos por volume. Eles insistiram que eu não teria a menor chance de sucesso em criar essa tendência (publicações com alto custo). [...] Para provar minhas palavras, eu fui obrigado a publicar por conta própria os primeiros desses livros, que por acaso foi o *Inferno* de Dante (DORÉ *apud* KAENEL ET AL., 2014, p. 309)

A publicação do *Inferno* de Dante pela editora francesa Hachette marca uma virada na carreira de Doré. Durante o mesmo período ele apresentou três grandes pinturas no prestigiado Salão de Paris, fundado em 1667, baseadas na Divina Comédia, alguns desenhos, uma paisagem e fotografias de xilografuras com seus desenhos antes da gravação.

As características animais presentes em algumas ilustrações do *Inferno* podem ser explicadas a partir da vivência de Doré nas áreas florestais da França, em especial o Mont Sainte-Odile (Figura 17), pico de 760 metros de altitude, localizado na região montanhosa dos Vosges (Figuras 20, 21 e 22) da Alsácia, conhecido por suas lendas e peregrinações. Foi para este local, segundo Kaenel et Al. (2014, p. 213) que Doré, então com 7 anos de idade, fugiu da casa de campo de seu pai, Pierre Louis Christophe Doré, um engenheiro de pontes e estradas.

Figura 20- *Mont Sainte-Odile com Muralha Pagã*, pintura de paisagem feita por Gustave Doré em 1875



Fonte: Useum.org<sup>23</sup>

<https://br.france.fr/pt/o-macico-dos-vosges/lista/macicos-dos-vosges-o-que-fazer-o-que-ver>

Esta curiosa ligação com o lugar justificaria sua prática de criar formas naturais antropomórficas e zoomórficas, tal como o próprio Doré declara em seu diário particular: “em meio a essas cenas (da floresta da Alsácia) nasceram em mim as primeiras impressões vivas e duradouras que determinaram meus gostos artísticos” (DORÉ apud KAENEL et. Al: 2014, p. 2013).

Essas características estão presentes em diversas ilustrações do *Inferno*, sendo essencialmente animalesca na representação de Cérbero (Figura 21), o cão de três cabeças que é guardião do círculo dos gulosos.

---

<sup>23</sup> Disponível em: <https://useum.org/artwork/Mont-Sainte-Odile-with-Pagan-Wall-Gustave-Dore-1875>

Figura 21- Dante e Virgílio avistam Cérbero no canto VI do *Inferno* (ilustração de Gustave Doré)



Legenda: Cérbero é o cão de três cabeças que devora as almas submersas na lama no círculo do *Inferno* reservado aos condenados por gula

Fonte: Blogspot<sup>24</sup>

Assim como na imagem acima, outras ilustrações apresentam características nas quais Doré demonstrava esmero, como o desenho em profundidade, formando um panorama da cena, o enquadramento das personagens e o contraste de luz e sombra, criando episódios oníricos. Uma das figuras que sintetiza bem esses aspectos é a imagem do monstro alado Gerion no canto XVII do *Inferno*, uma releitura do gigante da mitologia grega que habitava o Mar Mediterrâneo, possuía corpo de dragão e três cabeças, e não apresentavam traços fisionômicos animais (Figura 22).

---

<sup>24</sup> Disponível em: <http://blogdosanharol.blogspot.com/>

Figura 22- Dante e Virgílio no dorso do monstro Gerion no canto XVII do *Inferno* (ilustração de Gustave Doré)



Legenda: A ilustração representa a o voo de Dante e Virgílio sobre os espíritos de famílias de alta nobreza. Gerion, “a fera que atravessa os montes”, possui rosto humano

Fonte: Blogspot<sup>25</sup>

Já a ilustração do canto XXII do *Inferno* (Figura 23) é a mais notável referência para a escultura principal da alegoria que representa os Tenentes do Diabo no desfile do Salgueiro, como veremos no próximo capítulo. A diferença é que no Carnaval da escola tijuicana, este diabo, originalmente o demônio Alichino da Divina Comédia, está de pé, empunhando o tridente em direção ao céu, numa demonstração de autoridade que alude à patente do nome da sociedade carnavalesca em questão. Outro detalhe importante é que na representação dos carnavalescos Renato e Márcia Lage, o diabo ganha um rosto, o que não se vê por completo na ilustração original.

---

<sup>25</sup> Disponível em: <http://blogdosanharol.blogspot.com/>

Figura 23- Ciampolo escapa do demônio Alichino no canto XXII do Inferno (ilustração de Gustave Doré)



Legenda: Alichino faz parte da legião de demônios chamada Malebranche, que significa “malvadas garras”. Ele é um dos personagens que aparecem no oitavo círculo do Inferno, dividido em 10 fossos dedicado aos fraudulentos. No quinto fosso, os corruptos estão submersos em um lago espesso de [piche](#) fervente; os que tentam ficar com a cabeça acima do caldo são torturados por demônios, que os dilaceram. A palavra Alichino é considerada uma versão distorcida da palavra italiana para arlequim, *arlecchino*.

Fonte: Blogspot<sup>26</sup>

Nota-se nessas representações de Doré uma inclinação por ilustrar o diabo com o corpo anatomicamente semelhante ao homem, no que diz respeito às proporções, membros superiores e inferiores e construção muscular. A diferenciação está exemplificada nas asas, caudas, chifres e semblantes que imprimem uma sensação aterrorizante, tal como vemos na passagem da Divina Comédia na qual os demônios da falange Malebranche estão diante de Dante e Virgílio no vale dos corruptos (Figura 24).

<sup>26</sup> Disponível em: <http://blogdosanharol.blogspot.com/>

Figura 24- Demônios da Malebranche confrontam Dante e Virgílio no canto XXI do Inferno (ilustração de Gustave Doré)



Fonte: Blogspot<sup>27</sup>

Da mesma forma, essas características físicas herdadas da construção da imagem do diabo a partir de figuras pagãs, como vimos no capítulo 1, são aplicadas à representação de Lúcifer por Gustave Doré no canto XXXIV do Inferno (Figura 25), em que ele está num lago congelado. Porém, há uma reinterpretação da figura por parte do ilustrador, que produz um retrato que não segue fielmente as características descritas por Dante no canto final da Divina Comédia. No livro, o poeta italiano expõe Lúcifer com três faces, cada uma delas com uma cor diferente: a da direita é vermelha, a do meio é preta e a da esquerda é amarela.

---

<sup>27</sup> Disponível em: <http://blogdosanharol.blogspot.com/>

Figura 25- Morada de Lúcifer no canto final do *Inferno* de Dante (ilustração de Gustave Doré)



Fonte: Pinterest<sup>28</sup>

A composição da cena final do Inferno por Gustave Doré segue os aspectos paisagísticos já mencionados, estabelecendo relações de profundidade e destacando o relevo do local, tal como podemos perceber em uma das regiões que fazem parte da cadeia montanhosa dos Vosges, espaço de valor afetivo para o ilustrador, na França. Trata-se do Lac Blanc (Figura 26), lago que está a 1055 metros de altitude e é um dos pontos turísticos do país atualmente.

---

<sup>28</sup> Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/193514115223970610/>

Figura 26- Lago Lac Blanc nas montanhas dos Vosges, na França



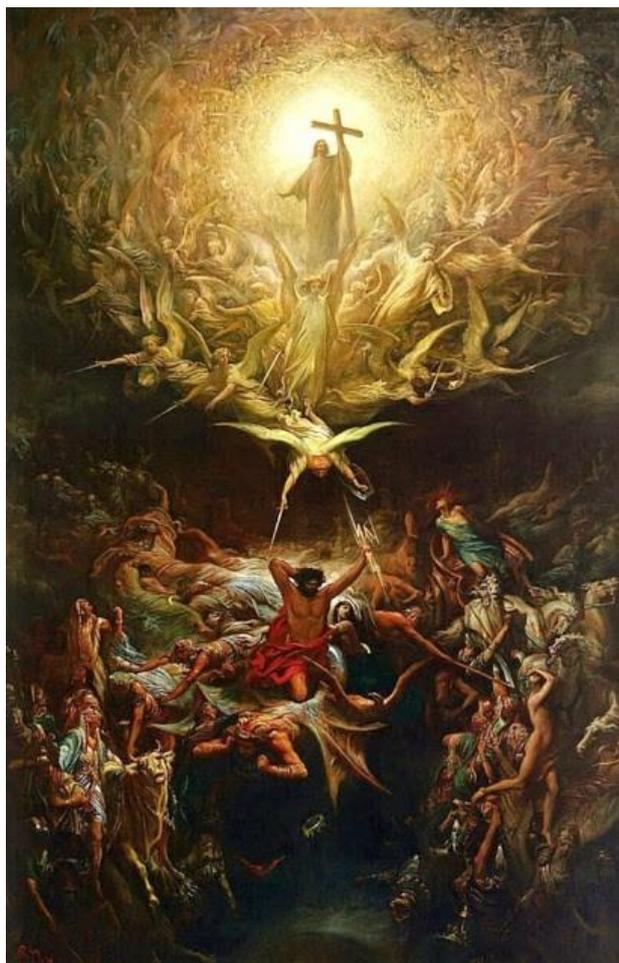
Fonte: Instagram<sup>29</sup>

No que se refere à forma de assimilação das divindades pagãs por Doré, temos na obra *O triunfo do Cristianismo sobre o Paganismo* (Figura 27) uma indicação de sua consciência religiosa na época. A pintura, que inicialmente era chamada de *A queda do paganismo*, foi concluída em 1868, mesmo ano em que o artista finalizou as ilustrações do *Purgatório* e *Paraíso* da Divina Comédia. Esta composição, segundo Kaenel et.al (2014, p.272), é influenciada pela pintura italiana do período barroco e reflete o poder civilizador do Cristianismo na França durante o Segundo Império.

---

<sup>29</sup> Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B3Ppcd\\_AsZJ/](https://www.instagram.com/p/B3Ppcd_AsZJ/)

Figura 27- O Triunfo do Cristianismo sobre o Paganismo



Fonte: Blogspot.com<sup>30</sup>

Na imagem, a predominância de luminosidade está na parte superior, destacando os seres celestiais, em especial, Jesus Cristo. Logo abaixo, está o Arcanjo Gabriel e, em seguida, empunhando a espada em direção à terra, o Arcanjo Miguel, responsável pela queda de Lúcifer, segundo a doutrina cristã. Já na parte inferior, mais sombria, há uma legião de entidades de várias civilizações, “incluindo Babilônia, Assíria, Grécia, Roma, Escandinávia e o mundo celta” como pontuam Kaenel et. al (Idem), indicando que seriam deuses caídos, como o próprio posicionamento dos componentes da cena sugere.

---

<sup>30</sup> Disponível em: <http://arte-crista.blogspot.com/2017/05/gustave-dore-o-triunfo-do-cristianismo.html>

## 2.4 Os Tenentes do Diabo e a busca pela primazia do carnaval carioca no século XIX

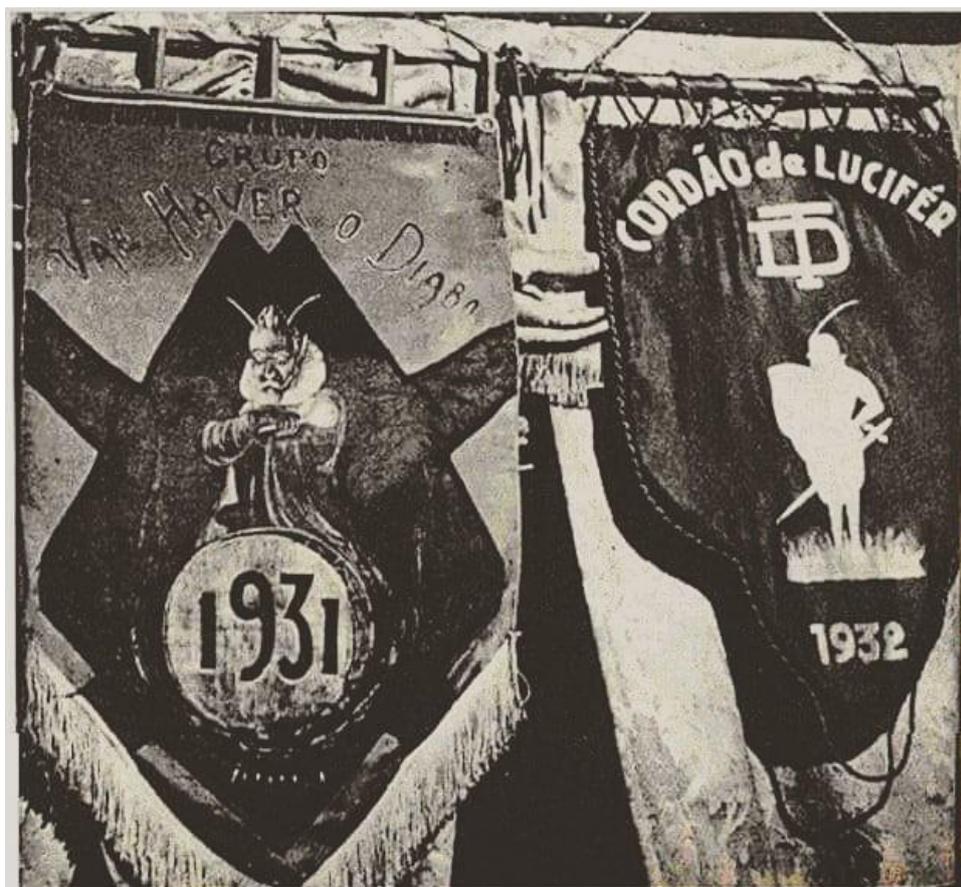
No argumento textual do enredo do Salgueiro de 2017 (LIESA<sup>1</sup>: 2017, p.256), *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* estão representados de forma figurativa em 3 grandes setores nomeados, respectivamente, de *Alegria Infernal*, *Pecado é não se entregar...* e *A Divina Folia*. No primeiro núcleo, Dante, além de se deparar com blocos de mascarados, seres sombrios e fantasmagóricos, encontra os Tenentes do Diabo, uma alusão à homônima Grande Sociedade do Carnaval carioca, que trazia como destaque a figura demoníaca utilizada na decoração dos espaços de festejo e nos estandartes carregados nos desfiles.

As Grandes Sociedades são organizações que surgiram no cenário carnavalesco carioca no final do século XIX e foram saudadas como representantes de um novo modelo de folia, como aponta Reis (2012, p.9). Estes clubes construíram, segundo Ferreira (2005, p.36), um novo discurso carnavalesco, com o objetivo de “desvincular o país da imagem bárbara e inculta, associada às práticas africanas e aos rudes costumes coloniais portugueses”.

A origem do nome Tenentes do Diabo, de acordo com Reis (2012, p.25) se deve à atuação de seus membros no combate a um incêndio na sede dos Zuavos Carnavalescos em 1865. Os Tenentes, desde então, tornaram-se uma dissidência dos Zuavos, fundado em 1855. A recém-criada sociedade carnavalesca fez um desfile de afirmação de identidade em seu ano de estreia, trazendo um carro composto por uma concha suspensa por três esculturas de Hércules, dentro da qual o presidente dos Tenentes empunhava o estandarte vestido de Mefistófeles. Além disso, como também aponta Reis (idem, p .20), a alegoria trazia efeitos que simulavam fogo, para aludir ao incêndio ocorrido na sede, e junto a ela uma guarda de honra composta por 30 homens representando os ministros de Satanás.

Dentro do próprio clube, havia diversos grupos representativos, que possuíam seus respectivos estandartes. Entre essas posições hierárquicas, destacamos aqui o “Vae Haver o Diabo” e o “Cordão de Lúcifer” (Figura 28), da década de 1930, que eram responsáveis pela realização de eventos como bailes dançantes, feijoadas, rifas, passeios e diversas outras formas de sociabilidade.

Figura 28- Estandartes dos grupos Cordão de Lúcifer e Vae Haver o Diabo, dos Tenentes do Diabo



Fonte: Revista A Cigarra (1961, p. 8) / Hemeroteca Digital<sup>31</sup>

Outra característica ajuda a ampliar a aplicação da figura do diabo nas ações desta sociedade carnavalesca: as diabretes. Elas eram responsáveis por escrever o jornal *O Diabo da Meia-Noite*, “o órgão das diabruras semanais do Diabo”, uma publicação que era distribuída na sede do clube (chamada pelos sócios de caverna) nos dias de sábado. Vale destacar que essa presença feminina nos carros que compunham o desfile oficial era um dos grandes atrativos do desfile dos Tenentes.

Além disso, de acordo com os estatutos do clube aprovados em 1874, os Tenentes do Diabo “se definiam como uma associação recreativa que tinha como principal objetivo o ensino de música” (REIS: 2012, p. 27). E este simbolismo musical está presente em dois anúncios publicados no jornal *Gazeta de Notícias* em 1880, que apresentam as figuras do diabo com instrumentos (Figuras 29 e 30).

<sup>31</sup> Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003085&Pesq=carnaval%20diabo&pagfis=648>  
 46

Figuras 29 e 30- Ilustrações de anúncios publicados pelos Tenentes do Diabo em janeiro e março de 1880



Fonte: Gazeta de Notícias (15 e 17/01 de 1880)<sup>32</sup>

As apresentações das Grandes Sociedades tinham a participação massiva da burguesia carioca que, a partir dos investimentos nesta modalidade de diversão, buscavam a hegemonia da ocupação real e simbólica do solo carnavalesco da cidade do Rio de Janeiro, como aponta Ferreira (2005, p. 72). A burguesia do século XIX, segundo Gay (2002, p. 29) se preocupava ansiosamente em cuidar do seu status social e, seguindo a mesma dinâmica da Europa, a classe média que prosperava no Rio de Janeiro passou a intervir de forma mais profunda na cultura e na política regionais.

O sucesso desses clubes se deve principalmente aos seus desfiles pelas ruas, largos e praças da cidade com apresentações organizadas, carros alegóricos (muitos deles trazendo críticas políticas), fantasias luxuosas e queima de fogos. Esses fatores ajudaram a criar na população um apreço pelos préstitos, que eram acompanhados até mesmo das privilegiadas janelas nos sobrados das casas comerciais, que alugavam o espaço para os foliões.

<sup>32</sup> Disponível em: Reis (2012, p. 28)

Tal como o hábito de decorar as ruas do Brasil durante a Copa do Mundo, havia uma disputa entre as ruas do Rio de Janeiro para requerer a atenção e presença dos desfiles das Grandes Sociedades. Como descreve Ferreira (2005, p. 89), as vias eram preparadas para receber o evento, sendo decoradas com arcos triunfais, bandeiras, festões de flores e caricaturas, e suas ações eram até mesmo anunciadas em jornais.

Ocupar o espaço da festa, se sobrepondo às outras maneiras de brincar o Carnaval, era uma estratégia dos clubes para combater o entrudo. Esta iniciativa é facilmente percebida no panfleto distribuído no primeiro passeio do Congresso das Sumidades Carnavalescas na terça-feira de Carnaval de 1855, de acordo com Ferreira (idem, p. 114). O informativo sugeria a abolição das brincadeiras do entrudo, incluindo o confisco de limões de cheiro e seringas utilizadas para esguichar água nos foliões. Como atesta Gay (2002, p. 49), a burguesia criava estratégias convenientes de segregar-se dos demais grupos e, nesse contexto, buscava consolidar um Carnaval para chamar de seu (e só seu).

Outra tática utilizada na empreitada de desqualificação das demais brincadeiras carnavalescas, consideradas como expressão da barbárie, era a ameaça de não desfilar, frequentemente renovada pelas Grandes Sociedades, que se autointitulavam responsáveis por abrilhantar o Carnaval carioca com o esplendor semelhante aos festejos das cidades mais cultas da Europa, o que inclui principalmente Paris.

Os Tenentes do Diabo celebravam com orgulho sua história de engajamento abolicionista (REIS: 2012, p.25) e é justamente nesse período dos carnavais cariocas da década de 1880 que os negros irão construir formas de participação na folia e na sociedade, como aponta Nepomuceno (2013). A fantasia que se destacou nessa época nas ruas da cidade foi a fantasia de diabinho, bastante utilizada por negros e mestiços às vésperas da abolição.

A imagem do diabinho festivo no Brasil era do jovem esperto, vivo, sabido, travesso, caluniador, autor de obras terríveis e maravilhosas. Sua figura contribuiu para os rumos do Carnaval carioca, posto que foi utilizada tanto por autoridades e jornalistas – como inimigo e alvo a perseguir – quanto por negros livres e escravos – como instrumento para fazer valerem seus projetos e aspirações de participação no Carnaval e na sociedade que se construía (NEPOMUCENO, 2013, p. 10)

A fantasia do diabinho era geralmente composta por roupas vermelhas apertadas, chifres, longos rabos e máscaras. Ela representava ao mesmo tempo um

meio de jovens negros e mestiços atuarem de forma criativa no Carnaval e uma ameaça ao chamado Carnaval civilizado, idealizado pela imprensa e também pelas Grandes Sociedades, como parte de um projeto de nação que se desenhava na época. Houve uma construção da imagem de perigo dos diabinhos por parte dos jornalistas, que associavam os mascarados que frequentavam as ruas à prática de crimes e violência.

De acordo com Nepomuceno (2013, p. 21), o diabinho é a única fantasia explicitamente nominada nos jornais quando relatam um crime. Mesmo além da notícia factual, a representação desta fantasia contém elementos simbólicos que corroboram a imagem que os intelectuais e autoridades querem estabelecer em relação ao Carnaval das ruas. É o que notamos na ilustração do cartunista italiano Ângelo Agostini (Figura 31), italiano que viveu até a adolescência na França antes de imigrar para o Brasil, para o jornal humorístico O Mequetrefe, publicação do século XIX com teor republicano.

Figura 31- Ilustração do diabinho pelo cartunista Ângelo Agostini (Jornal O Mequetrefe – 1886)



Fonte: Wordpress.com<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Disponível em: <https://emancipacoesesabolicao.files.wordpress.com/2014/02/02-10-2-eric-brasil-nepomuceno.pdf>

Na imagem, o homem à esquerda representa o velho Carnaval e a criança da direita simboliza o Carnaval de 1886. Eles seguram o arco do qual irrompe o diabinho que não possui chifres fictícios que caracterizam uma fantasia, mas sim o formato sugestivo de seus cabelos. Independente da narrativa midiática, é no Carnaval que a população negra irá exercer sua cidadania, ansiando participar ativamente da festa no período pós-abolicionista.

### 3 APOTEOSE DE SATÃ NO SALGUEIRO DE LAGE

Para descrever as diferentes visualidades da figura do diabo na apresentação do Salgueiro em 2017, faremos uma abordagem de cada etapa de trabalho envolvida na concepção alegórica de três elementos presentes no desfile, escolhidos por ilustrarem o diabo de forma mais emblemática: o diabo da comissão de frente, a escultura central da segunda alegoria, Tenentes do Diabo, e as esculturas frontais deste mesmo elemento cenográfico. Desta forma, cruzaremos as percepções e intervenções dos profissionais envolvidos para demonstrar a dinâmica, as tensões e os diálogos empregados na construção destas figuras.

A primeira abordagem corresponde ao estudo do argumento textual do enredo, no qual se pretende contextualizar possíveis referências trazidas pelo departamento cultural da escola, responsável por organizar o roteiro do desfile, definindo ordem e significado de alas e alegorias, para os carnavalescos Renato e Márcia Lage. No referido subcapítulo, João Gustavo Melo, um dos integrantes do departamento na época, relata as inspirações para o enredo e os encontros com os carnavalescos e demais segmentos da escola para a explanação da ideia.

A etapa seguinte é dedicada a entender a composição do diabo representado no tripé da comissão da frente, que possui um traço mais caricato se comparado aos demais diabos analisados neste capítulo. A partir das declarações dos coreógrafos Hélio Bejani e Elizabeth Bejani, iremos discorrer sobre as tensões envolvidas na criação deste elemento. A coreógrafa, apesar de não ser diretamente responsável pela comissão de frente no respectivo ano, participou da elaboração efetivamente do trabalho junto ao marido. Pretende-se compreender o alinhamento das ideias destes profissionais junto ao conceito sugerido pelo carnavalesco Renato Lage, que desenhou o tripé<sup>34</sup> da comissão.

Em seguida, debruçamo-nos sobre o processo criativo dos carnavalescos nas alegorias onde há imagens do diabo. Desta forma, visando a entender a execução das ideias e a implementação de novas referências, sejam próprias ou inspiradas

---

<sup>34</sup> Tripés são elementos alegóricos com estrutura e tamanho mais simples, que servem não só para marcar a divisão de setores ao longo do desfile, mas também vem sendo constantemente utilizados nas apresentações das comissões de frente, nas quais funcionam como recurso cenográfico com efeitos, servem de camarim para trocas de roupa dos componentes e formam uma unidade estética de abertura da escola junto com o casal de mestre-sala e porta-bandeira e o carro abre-alas.

em outras obras, após os possíveis subsídios visuais trazidos pelo departamento cultural da escola de samba.

Por último, temos o ponto de vista de escultores que produziram as respectivas peças no barracão do Salgueiro na Cidade do Samba. Neste subcapítulo, traremos a dinâmica de trabalho destacando o diálogo entre eles e os carnavalescos para compreender as camadas de intervenção que as esculturas podem vir a receber ao longo do processo de execução, visto que cada profissional assimila a figura do diabo de uma maneira própria.

### 3.1 O diabo no argumento do enredo

A premissa do enredo do Salgueiro de 2017, *A Divina Comédia do Carnaval*, conforme consta no livro abre-alas do respectivo ano (LIESA<sup>1</sup>: 2017, p.259) é convidar cada componente a ser como Dante Alighieri, tornando-se um aventureiro numa odisseia carnavalesca pelo Inferno, Purgatório e Paraíso. Nesta viagem, várias analogias entre os cenários da obra literária e as manifestações carnavalescas são feitas para conduzir o espectador ao longo da narrativa.

No Inferno, o Dante salgueirense é levado até os domínios dos Tenentes do Diabo, uma referência às Grandes Sociedades; no Purgatório, ele se depara com os blocos de foliões representando os sete pecados capitais em alas, além de encontrar um cortejo ornado de flores trazendo a amada Beatriz, uma alusão aos ranchos; em seguida, no momento em que entra no Paraíso, passeia pelos círculos celestes num curso espacial até chegar à Santíssima Trindade das escolas de samba, representadas por Joãosinho Trinta, Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona, carnavalescos que impulsionaram o crescimento do Salgueiro nas décadas de 1960 e 1970.

A ideia do enredo existe desde 2013, como atesta João Gustavo Melo, integrante do departamento cultural da escola na época: “Para o enredo *Fama* (2013), descobrimos o livro *A Divina Comédia da Fama - Purgatório, inferno e*

*paraíso de quem sonha em ser uma celebridade*, do Xico Sá<sup>35</sup>. O enredo foi consolidado, segundo Melo, a partir do livro *Desvendando Inferno*, do historiador inglês Michael Haag, em que o autor explica alguns pontos da obra de Dante a partir do livro *Inferno*, do americano Dan Brown.

Para entender a inserção da figura do diabo no desfile, buscamos a perspectiva de Melo enquanto responsável pela fundamentação do enredo. Sua ideia para a abertura da escola não era a de um inferno folclórico, mas sim “um inferno mais operístico, suntuoso, com labaredas, algo mais a ver com o texto ‘Cordões’, uma crônica de João do Rio utilizada para embasar a narrativa”<sup>36</sup>.

Os cordões, como situa Moraes (apud Ferreira: 2005, p. 135), eram uma manifestação carnavalesca composta por grupos de pessoas fantasiadas que se apresentavam ao som de instrumentos de percussão. Um dos elementos característicos dos cordões seriam os “velhos” (Figura 32), que eram rapazes usando fantasias com imensas cabeças de papelão.

Figura 32- Os “velhos” nos cordões



Fonte: Wikipedia<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo A.

<sup>36</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo A.

<sup>37</sup> Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Carnaval\\_de\\_Rio\\_-\\_Don\\_Quixote\\_-\\_ano\\_8,\\_n%C2%B0146,\\_p.\\_8,\\_31\\_janvier\\_1907.JPG](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Carnaval_de_Rio_-_Don_Quixote_-_ano_8,_n%C2%B0146,_p._8,_31_janvier_1907.JPG)

No texto *Cordões*, que compõe o livro *A alma encantadora das ruas do Rio*, publicado pela primeira vez em 1908, o autor descreve uma cena carnavalesca ambientada na Rua do Ouvidor, no centro do Rio de Janeiro, em que percorre o trajeto em meio aos foliões junto com um amigo. Sobre a importância desta localização, Ferreira (2002, p. 146) destaca que é na Rua do Ouvidor que se situava grande parte das redações dos jornais na época. Portanto, apresentar-se em frente a estes escritórios garantia aos grupos um certificado de existência carnavalesca.

No trecho inicial de *Cordões*, identificamos algumas características que ilustram a ideia de Melo para a abertura do desfile do Salgueiro de 2017:

A rua convulsionava-se como fosse fender, rebentar de luxúria e de barulho. A atmosfera pesava como chumbo [...] Serpentinhas riscavam o ar, homens passavam empapados d'água, cheios de *confetti*; mulheres de chapéu de papel curvavam as nuca à etila dos lança-perfumes, frases rugiam cabeludas, entre gargalhadas, risos, berros, uivos, guinchos. Um cheiro estranho, misto de perfume barato, *fartum*, poeira, álcool, aquecia ainda mais o baixo instinto de promiscuidade (RIO, 1995, p. 89)

Entretanto, esta linguagem não foi aplicada no desfile, prevalecendo a referência adotada pelos carnavalescos. “O Renato Lage, por também desenhar charges, acabou levando essa abertura para o lado do humor, como a gente percebe no uso dos frascos de lança perfume no abre-alas (Figuras 33 e 34) onde está o barqueiro Caronte (Figuras 35)”<sup>38</sup>, representado pelo destaque performático Maurício Pina.

---

<sup>38</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo A.

Figura 33- Abre-alas do Salgueiro no desfile de 2017



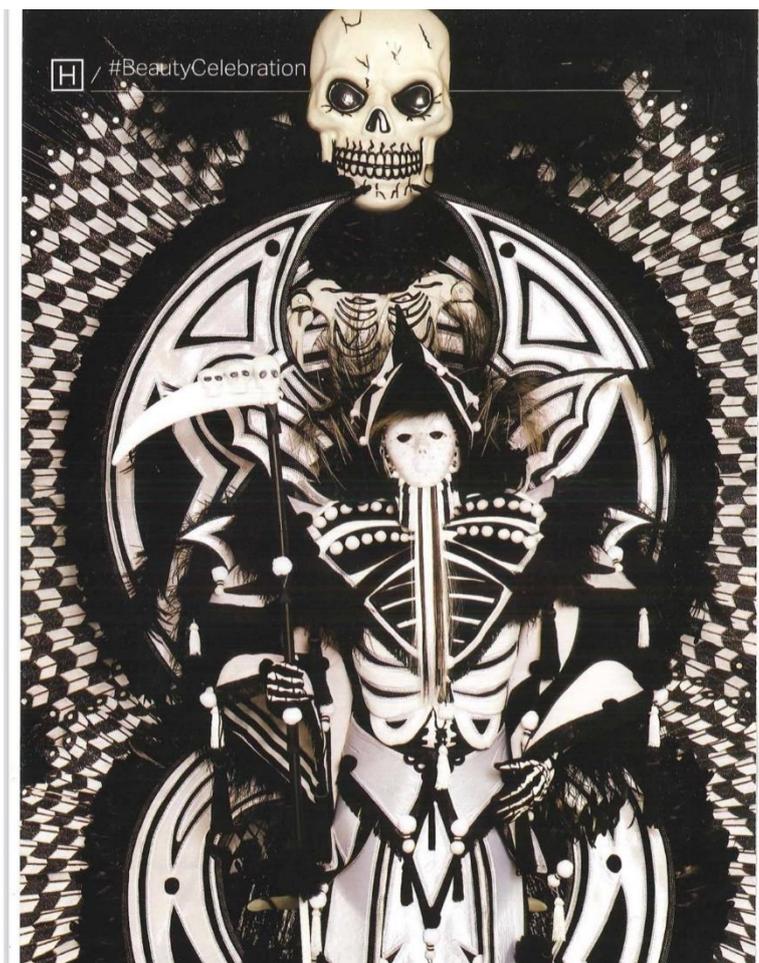
Fonte: Wigder Frota

Figura 34- Visão frontal do abre-alas do Salgueiro de 2017 com destaque para os frascos de lança-perfume



Fonte: Rogério Neves

Figura 35- Destaque performático Maurício Pina representando Caronte



Fonte: Facebook<sup>39</sup>

Da mesma forma, nota-se um traço mais caricato no tripé da comissão de frente, no qual um diabo faz o papel de mestre de cerimônias do desfile. Para discutir a concepção da comissão, inicialmente João Gustavo Melo, Hélio Bejani e Elizabeth Bejani se reuniram durante duas noites. Melo apresentou uma ideia com um cenário de labaredas, porém, Hélio já tinha uma outra proposta, que incluía a Medusa e a articulação das cobras na cabeça da fantasia. Este mecanismo foi desenvolvido pelo diretor cênico Cláudio Figueira, que trabalha na equipe do coreógrafo. Já a ideia do tripé, especificamente, foi discutida entre Hélio Bejani, Renato Lage e Márcia Lage.

---

<sup>39</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2822241041426241&set=pb.100009211199761.-2207520000..&type=3>

Apesar do Departamento Cultural ter colaborado com um trabalho essencialmente literário na produção deste carnaval do Salgueiro, nota-se, a partir das declarações de Melo, negociações em torno das possibilidades visuais que podem ser inseridas no desfile. Além da ideia da comissão de frente e a abertura mais *operística* da escola, João Gustavo aponta para a sugestão de imagens que foram apresentadas por ele aos carnavalescos, mas que não foram aproveitadas.

As duas fotografias trazidas como exemplo pela direção da escola e mostradas a Renato e Márcia Lage são de carros alegóricos do Carnaval de Viareggio, na Itália. Ambas as referências são do desfile de 2014, sendo uma representando uma aranha metálica com movimentos articulados (Figura 36), produzida pelo artista Alessandro Avanzini, e outra com o diabo arlequinal, concebido por Jacopo Allegrucci, que usa uma máscara carnavalesca para esconder sua face assustadora (Figuras 37, 38, 39 e 40).

Figura 36- Alegoria de uma aranha metálica no Carnaval de Viareggio de 2014



Legenda: o elemento cenográfico produzido por Alessandro Avanzini representa os perigos da internet, como roubos de identidade e outras fraudes.

Fonte: [Viareggio.ilcarnevale.com/Stefano Valori](http://Viareggio.ilcarnevale.com/Stefano%20Valori)<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Disponível em: <http://tuscanyholidaysblog.blogspot.com/2014/03/meraviglia-e-incanto-al-carnevale-di.html>

Figura 37- O diabo arlequinal no Carnaval de Viareggio de 2014



Legenda: A alegoria mostra o arlequim manipulando as marionetes fazendo uma alusão à política como um teatro de fantoches

Fonte: Viareggio.ilcarnevale.com<sup>41</sup>

Figura 38- Detalhe do corpo do diabo arlequinal



Legenda: O arlequim possui rosto do diabo semelhante às pinturas que o retratam como um ser devorador

Fonte: Blogspot/Stefano Valori<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Disponível em:

[https://viareggio.ilcarnevale.com/imageserver/gallery\\_big/files/immagini/sezioni/media-gallery/2-corso-mascherato-2014/img1030.jpg](https://viareggio.ilcarnevale.com/imageserver/gallery_big/files/immagini/sezioni/media-gallery/2-corso-mascherato-2014/img1030.jpg)

Figura 39- Detalhe da produção da escultura da cabeça do diabo



Fonte: Instagram<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Disponível em: <http://tuscanyholidaysblog.blogspot.com/2014/03/meraviglia-e-incanto-al-carnevale-di.html>

<sup>43</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BZCA5vEjVph/>

Figura 40- Alegoria do diabo arlequinal com a máscara cobrindo o rosto



Fonte: Blogspot/Stefano Valori<sup>44</sup>

As referências utilizadas por Renato Lage na segunda alegoria, que representava os Tenentes do Diabo, foram retiradas da obra do chargista carioca J. Carlos e das ilustrações de Gustave Doré, como descreve Melo<sup>45</sup>, o que será confrontado em parte pelo carnavalesco mais adiante no qual ele relata o processo de concepção dos diabos inseridos no desfile.

No que confere à negociação com os demais segmentos da escola, Melo observa que não houve nenhuma resistência das pessoas em relação ao uso das imagens do diabo:

Por mais que naquela época (ao longo de 2016) já se notasse a escalada de um movimento fundamentalista religioso que teve impacto nas eleições municipais do Rio de Janeiro, a diretoria e os componentes entenderam a proposta do enredo e não interpretaram a figura do diabo como algo maligno, mas sim fantasioso e carnavalesco<sup>46</sup>

Na primeira explanação do enredo para a escola, notou-se, segundo Melo<sup>47</sup>, que, apesar de não conhecerem o contexto da *Divina Comédia*, os integrantes já tinham ouvido falar do livro. A proposta de apresentar a ideia vinculada a uma

<sup>44</sup> Disponível em: <http://tuscanyholidaysblog.blogspot.com/2014/03/meraviglia-e-incanto-al-carnevale-di.html>

<sup>45</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo A.

<sup>46</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo A.

<sup>47</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo A.

viagem pelo próprio Carnaval gerou mais interesse das pessoas em torno da obra de Dante e do desfile em si. Para consolidar de imediato essa empatia com o público, a abertura do desfile deu destaque a uma linguagem mais caricata do diabo, como veremos a seguir.

### **3.2 O diabo na abertura do desfile**

A inserção do diabo na comissão de frente do Salgueiro (Figura 41) será analisada neste subcapítulo a partir dos depoimentos do coreógrafo Hélio Bejani e de sua esposa, a também coreógrafa Elizabeth Bejani que, na época, mesmo sendo diretamente responsável por ensaiar o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira da escola, teve participação efetiva na montagem da apresentação do grupo.

Elemento de destaque na comissão de frente do Salgueiro em 2017, o tripé do diabo difere das demais imagens que serão analisadas neste capítulo por seu traço mais caricato. Tal como um mestre de cerimônias do desfile, o elemento cenográfico servia também como um camarim para o ápice da apresentação, na qual um anjo negro, representado pelo bailarino Demerson D'Alvaro, surge com a cabeça fictícia da Medusa, interpretada pela bailarina Mariana Gomes, cortada e apresentada, em seguida, para os jurados.

Figura 41- Comissão de frente do Salgueiro 2017 fotografada da pista frontalmente



Fonte: Elizabeth Bejani

Para justificar a linguagem bem-humorada da abertura, simbolizada principalmente na escultura do tripé que compunha a comissão de frente, Hélio Bejani considera a expectativa do público por algo divertido e de fácil comunicação. “A gente pensa antes de tudo na carnavalização do trabalho. Não dá pra você entrar na Avenida sendo literal demais até porque o público está ali para se divertir, para curtir, não está ali pra ficar pensando muito”<sup>48</sup>.

De acordo com o coreógrafo, a ideia inicial era trazer um tripé representando um monstro. Após a conversa com o carnavalesco Renato Lage, chegou-se à solução do diabo que, em seguida, foi desenhado. A demonstração da ideia foi feita a partir de uma montagem com peças de Lego do filho de Hélio, que simularam o efeito de um elemento que, a princípio, seria empurrado pelos próprios componentes da comissão, como reitera Elizabeth Bejani: “A nossa ideia era a de uma marionete na qual os próprios componentes conseguissem mexer e dominar as expressões, sem uso de tecnologia”<sup>49</sup>.

Uma outra possibilidade para o tripé seria a figura de um anjo, da qual sairia um dos bailarinos, representando uma alma. Com a ideia descartada, Renato Lage

<sup>48</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo B.

<sup>49</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo B.

determinou que o elemento fosse um diabo caricato. Com os mecanismos de movimentação criados pelo artista Everdon Simas (conhecido como Caprichoso por sua relação com um dos grupos do Festival Folclórico de Parintins), o diabo passou a interagir com o grupo de bailarinos e com o público, mexendo os braços e realizando expressões fortes no rosto ao mexer a boca, as orelhas e levantar as sobrancelhas.

O nome de Everdon surgiu na pesquisa após o primeiro contato com Jair Mendes Filho, outro artista de Parintins, descrito por Hélio Bejani como responsável pelos movimentos do diabo na comissão de frente. Jair afirmou que, a princípio, foi indicado pelo carnavalesco Renato Lage para cuidar do carro abre-alas e do respectivo tripé, porém, devido à complexidade das peças da alegoria, que possuía muitas esculturas de caveira, dragões e dois grandes frascos de lança perfume, o elemento da comissão acabou sendo designado a Everdon Simas. Mais adiante, estas etapas e divisões de trabalho no barracão estarão descritas com mais ênfase.

O destaque que as expressões corporais deram à escultura do diabo foram condizentes com o processo criativo de Hélio Bejani. “Até então seria só um bonecão parado. A primeira ideia veio na minha cabeça como um bonecão do posto (Figura 42) mesmo, porque é uma coisa engraçada”<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo B.

Figura 42- Boneco inflável biruta



Legenda: Conhecido popularmente como “bonecão do posto”, o termo é uma referência à música de funk homônima de 2001, da dupla SD Boyz, de São Gonçalo (RJ). Essa estrutura é feita do mesmo tecido das birutas de aeroporto e inflada por um ventilador embaixo, que induzia o movimento dos braços. O boneco era muito comum nos postos de gasolina das grandes cidades brasileiras na época.

Fonte: Bigair.com.br<sup>51</sup>

A concepção do bonecão do posto é baseada nos homens de tubo inflável que foram criados para a cerimônia de encerramento dos Jogos Olímpicos de Atlanta, em 1996 (Figura 43). Na ocasião, o israelense Doron Gazit, designer de infláveis, produziu os “tubos dançantes” a convite dos organizadores do evento nos Estados Unidos. O comitê era chefiado por Peter Minshall, artista do Carnaval de Trinidad e Tobago (Figura 44) que tem entre suas criações os móveis dançantes, estruturas nas quais um artista manipula os movimentos dos bonecos gigantes, vestindo um figurino com as cores da obra, formando um só elemento.

---

<sup>51</sup> Disponível em: <https://www.bigair.com.br/boneco-de-posto-personalizado-boneco-com-bone-151>

Figura 43- Infláveis gigantes na cerimônia de encerramento dos Jogos Olímpicos de Atlanta de 1996



Fonte: Medium.com<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Disponível em: <https://medium.com/re-form/biography-of-an-inflatable-tube-guy-c3e8d4f04a63>

Figura 44- Obra “O Monarca Alegre” do artista Peter Minshall no Carnaval de Trinidad e Tobago de 1987



Fonte: Caribbean-beat.com<sup>53</sup>

Para deslocar o tripé da comissão de frente do Salgueiro, foram necessárias três pessoas, que não faziam parte do grupo de bailarinos que se apresentava oficialmente para o júri e a plateia. A princípio, a ideia da diretoria da agremiação, segundo Hélio, era trazer o elemento motorizado, porém, o peso do gerador dificultou a mobilidade e diminuiu o espaço interno, que precisava abrigar mais dois profissionais, responsáveis, respectivamente, pelos movimentos do rosto e dos braços.

Durante os ensaios da comissão de frente com o tripé pronto, executando os movimentos, o diabo acabou ganhando um apelido por conta de seu aspecto mais caricato, como descreve Hélio Bejani: “Quando a gente ensaiava com o tripé, eles diziam: ‘Lá vem o Tio Lúcio’ (por conta do nome Lúcifer)”<sup>54</sup>. O nome de batismo do boneco ilustra a proposta do coreógrafo em colocar uma dose de alegria no trabalho, sem uso literal de imagens mais sombrias como as que estão ilustradas na Divina Comédia. Ainda assim, a figura diabólica na abertura da escola dividiu opiniões, como relembra Elizabeth Bejani:

<sup>53</sup> Disponível em: <https://www.caribbean-beat.com/issue-79/masman-peter-minshall#axzz7Ftx3bRTp>

<sup>54</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo B.

Era engraçado porque quando a gente saía pra ensaiar na Cidade do Samba, algumas senhoras olhavam e tinham uma reação estranha e outras pessoas achavam engraçado. Depois do desfile muita gente falou que, pelo fato de colocarmos o diabo na comissão de frente, o Salgueiro não seria campeão. Aquilo ali era simplesmente a expressão artística de um desenvolvimento de enredo, mas eu senti que algumas pessoas se incomodavam<sup>55</sup>

Hélio reitera ainda sobre pessoas que se benzeram quando viram o diabo da comissão de frente e revela sua visão pessoal de que “o inferno está na Terra”. Para o coreógrafo, inserir a figura do diabo no trabalho é algo que se faz a serviço da arte e do entretenimento, noção esta compartilhada pelos bailarinos. Estes componentes estavam fantasiados de arlequins demônios (Figuras 45 e 46), traduzindo a proposta de Bejani: “A minha ideia era exatamente aquela. Por que não o arlequim ser o demônio do Carnaval? Mas era um demônio que brinca, que perturba, que enche o saco das pessoas”<sup>56</sup>.

Esta associação entre o arlequim e o diabo é retratada por Bakhtin (2010, p. 347), que destaca as figuras cômicas populares que descem aos infernos:

É o que fez Arlequim que, como Pantagrue, foi um diabo antes de ter uma existência literária. Em 1585, aparecia em Paris uma obra intitulada *A alegre história de Arlequim*. No inferno, Arlequim executa cabriolas, dá mil saltos dos mais diversos, anda para trás, mostra a língua etc., de tal forma que ele faz rir Caronte e Plutão. [...] Em outros termos, o tema da descida aos infernos está implicitamente contido no movimento de cambalhota mais elementar (BAKHTIN: 2010, p. 347, 348)

Ainda sobre esta relação, Freitas (2008, p. 72) aponta que o arlequim incorporou em sua forma trapaças e artimanhas, aspectos animais e grotescos do diabo medieval. A partir dos estudos de Paolo Toschi (1976) sobre as máscaras demoníacas do carnaval italiano, constatou-se que as “mascaradas” – festas populares na qual o diabo aparecia como chefe – iriam além do folclore italiano e foram encontradas em registros na França, no século IX. A etimologia da palavra arlequim é explicada da seguinte forma:

Um primeiro sinal da natureza demoníaca do arlequim é dado pelo seu próprio nome. Embora sua etimologia seja muito discutida e não totalmente segura, podemos, no entanto, reconhecer em *hellequin* a raiz *hell*-inferno, espelhada perfeitamente no alemão moderno *hölle*. *Hellequin* deu, por disseminação, em *herlequin* e, por outro lado, no século XIII, em Paris e seus arredores, verificou-se o fenômeno pelo qual o “e” diante do “r” passava normalmente para “a”, daí a forma *harlequin*. Quanto à segunda parte da palavra, deve ser conduzida ao gótico *kuni*, latino *genus*. Foi feita também a aproximação com o *erlkönig* da mitologia germânica. Arlequim significa, então, o infernal

<sup>55</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo B.

<sup>56</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo B.

ou o rei do inferno. [...] A máscara de Arlequim sempre foi negra e com expressão diabólica, com aquilo que os franceses chamam *hure*, “cara azeda, descabelada e deformada”, própria de uma fisionomia demoníaca e animalesca, ao mesmo tempo (TOSCHI apud FREITAS: 2008, p. 72)

Figura 45- Detalhe do figurino do arlequim demônio na comissão de frente do Salgueiro em 2017



Fonte: Elizabeth Bejani

Figura 46- Detalhe da maquiagem do arlequim demônio na comissão de frente do Salgueiro em 2017



Fonte: Elizabeth Bejani

Observando-se a fantasia do diabo do tripé da comissão de frente, nota-se a mesma aplicação dos desenhos em forma de losango, característicos do figurino dos arlequins, na roupa dos bailarinos. Esse cuidado com a abertura da escola, para gerar uma unidade visual, é pontuado por Hélio Bejani não só apenas no contexto

do grupo pelo qual é responsável, mas em relação aos demais elementos iniciais do desfile, o que inclui principalmente as tonalidades do carro abre-alas.

O Renato sempre mostrou todos os desenhos para nós. Uma coisa que a gente gosta muito de avaliar antes de começar o nosso trabalho é o carro abre-alas. Se você prestar atenção, em todos os nossos trabalhos têm um link entre a comissão e o abre-alas, como foi na Grande Rio em 2020, já trabalhando com os meninos [Leonardo Bora e Gabriel Hadad]. A gente gosta de compor a cabeça da escola. Aprendi muito isso com o Renato, sobre a importância dessa estética. Quando o jurado olha isso, ele já fica meio benevolente com o trabalho que vem ali<sup>57</sup>

Em relação ao figurino da comissão de frente em si, este *link* estético foi feito também de acordo com o visual do tripé. “A gente trabalhou em cima da cor do monstro [o diabo do tripé], que tem uns tons meio terra”<sup>58</sup>, descreve o coreógrafo, ressaltando ainda a participação de um de seus componentes na elaboração do mecanismo que movimentava as asas da indumentária dos diabos arlequins (Figuras 47 e 48), além da criação da estampa de chamas de fogo que faziam a composição de uma das cenas da performance.

Figura 47- Indumentária da comissão de frente vista de costas



Fonte: Wigder Frota

<sup>57</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo B.

<sup>58</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo B.

Figura 48- Bailarinos da comissão de frente exibem a estampa de labaredas que está na parte de dentro das asas da fantasia



Fonte: Wigder Frota

Estas asas, portanto, retratam um exemplo de colaboração de trabalho entre a equipe do coreógrafo e o carnavalesco Renato Lage, não imperando apenas a proposta de concepção de figurino de uma das partes, como cita Hélio Bejani: “Por um lado tinha o arlequinado do Renato, que ele desenhou naquela cor, e o outro lado (o das chamas) ficou por nossa conta e aquele tecido foi estampado”<sup>59</sup>. Além da criação da estampa de uma das faces da asa, a equipe do coreógrafo também teve autonomia para adicionar materiais ao figurino. De acordo com Elizabeth Bejani, “a parte de fora da asa era um vermelho brilhoso. Demos até uma betumada para ficar mais escuro”<sup>60</sup>.

Considerando o trabalho técnico de coreografia, Hélio aponta o aspecto funcional da indumentária em dar plasticidade à apresentação, criando quadros dentro da performance. Dentre as imagens de referência assimiladas por ele e sua equipe ao longo do trabalho de pesquisa, as asas foram o primeiro elemento a ser citado na entrevista. “Tinham as asas, a Medusa... Se você perceber bem, não há

<sup>59</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo B.

<sup>60</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo B.

tanta coreografia. É um trabalho mais de formas, mais teatralizado, de criar várias imagens dentro da Avenida com as formas coreografadas. Isso ilude muito”<sup>61</sup>.

Os resultados desta comissão de frente são um produto também da longa relação de trabalho entre Hélio, Elizabeth e o casal Renato e Márcia Lage. Os profissionais atuaram juntos durante 10 anos no Salgueiro, sendo 2017 a última colaboração na escola tijucana.

No subcapítulo a seguir, iremos apresentar a perspectiva dos carnavalescos sobre a criação do tripé da comissão, que envolvia, além do diálogo com os coreógrafos, a complexidade do figurino e a mobilidade do elemento na Avenida, e as outras imagens de diabo enumeradas anteriormente.

### **3.3 O diabo desenhado**

Esta etapa da pesquisa se debruça sobre o processo criativo dos carnavalescos Renato e Márcia Lage (Figura 49) para materializar as imagens do diabo no desfile do Salgueiro de 2017. Para tal abordagem, buscamos entender as referências utilizadas nestas composições, os diálogos com os demais segmentos e também perceber se os profissionais, em um momento anterior, já elaboram alguma fantasia ou alegoria que remetesse à personagem.

---

<sup>61</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo B.

Figura 49- Renato e Márcia Lage



Legenda: O casal atuou no Salgueiro entre 2003 e 2017 após uma longa passagem pela Mocidade Independente de Padre Miguel

Fonte: O Globo/Fábio Rossi<sup>62</sup>

A primeira lembrança à qual Márcia Lage se refere é o diabo da fantasia da bateria da Mocidade no enredo *Villa-Lobos e a Apoteose Brasileira*, em 1999, representando os mascarados de rua (Figura 50). Na época, de acordo com Renato, houve resistência dos ritmistas, principalmente do mestre de bateria, em utilizar a roupa. “Aquilo gerou uma confusão lá com o mestre de bateria na época, o Jorjão. Ele falou: ‘Mas eu vou vir de chifre?’. São coisas que acontecem no Carnaval”<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/14/renato-lage-e-marcia-lage-substituem-rosa-magalhaes-na-portela.ghtml>

<sup>63</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo E.

Figura 50- Ritmista da Mocidade com a fantasia “Príncipe dos Diabos” no desfile de 1999



Legenda: A fantasia, segundo Márcia Lage, é inspirada no cordão carnavalesco criado por Villa-Lobos, o *Sodade do Cordão*.

Fonte: Marizilda Cruppe/Agência O Globo<sup>64</sup>

O trabalho mais recente citado por Renato é a sexta alegoria do desfile do Salgueiro de 2012 (Figuras 51 e 52), com o enredo *Cordel branco e encarnado*, intitulada *O julgamento – entre o céu e o inferno*. O carro apresentava os dois cenários divididos cromaticamente. O inferno, na parte inferior, continha 14 esculturas laterais do diabo e uma central, ambas com a mesma cabeça, mas com posições corporais diferentes. A ideia do carro se assemelha ao conceito utilizado para compor a alegoria *O Monte Purgatório* (Figura 53), do Carnaval de 2017, tanto na disposição das esculturas quanto na gradação de cores do vermelho para o

---

<sup>64</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2016/perdeu-titulo-ganhou-historia-18454713#ixzz6KQjzHTei>

branco. Esta alegoria será detalhada mais adiante, a partir da perspectiva do escultor responsável, Levi Moraes.

Figura 51- Visão frontal da alegoria O Julgamento – Salgueiro 2012



Fonte: Marco Antônio Teixeira/UOL<sup>65</sup>

Figura 52- Visão lateral da alegoria O Julgamento – Salgueiro 2012



Fonte: Wikimedia.org/Luiz Fernando Reis<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Disponível em: <http://carnaval.bol.uol.com.br/2012/escolas/salgueiro.jhtm>

<sup>66</sup> Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salgueiro\\_2012\\_58.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salgueiro_2012_58.jpg)

Figura 53- Alegoria Monte Purgatório no desfile do Salgueiro de 2017



Fonte: Vitor Melo/Carnavalize<sup>67</sup>

A semelhança entre as visualidades também é percebida entre os diabos da alegoria de 2012 e o diabo do tripé da comissão de frente de 2017. “Esse diabo lembra aqueles do Nordeste, dos bonecões” (Figura 54), pontua Márcia Lage<sup>68</sup> ao descrever a referência para o elemento de abertura do desfile da *Divina Comédia*. A carnavalesca ainda ressalta a motivação da linguagem utilizada no respectivo ano:

Remete um pouco ao cordel para não pesar, porque não é um ritual satânico, é um ritual de Carnaval. A gente teve um cuidado para não pesar nessa abertura. Porque o diabo é um sacana. Não queríamos colocar essa coisa do mal, do peso, da feitiçaria porque não era esse o clima do enredo. Acho que tem uma diferença aí entre Satanás e Capeta. O capeta é mais divertido<sup>69</sup>

<sup>67</sup> Disponível em: <http://www.carnavalize.com/2017/02/academicos-do-salgueiro-correta.html?m=0>

<sup>68</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo E.

<sup>69</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo E.

Figura 54- Detalhe do diabo na comissão de frente



Fonte: Tata Barreto/Riotur<sup>70</sup>

Para a elaboração do diabo do tripé da comissão de frente, Renato Lage pensou em dar vários movimentos à peça, pois não queria algo estático na abertura do desfile. Outra versão sobre o preparo da escultura será descrita por Everdon Simas, apresentando algumas diferenças de perspectiva em relação ao processo criativo do carnavalesco. Sobre a figura em si, Renato a caracteriza como “um diabo que não deixa a pessoa aterrorizada, com humor”<sup>71</sup>, afirmação endossada por Márcia Lage ao destacar o elemento como “um diabo de carnaval, que tem uma característica própria”<sup>72</sup>.

Ao abordar as referências utilizadas para a composição da figura do diabo, os carnavalescos apresentam variantes do processo criativo que são aplicadas no desfile de uma forma geral. Renato, por exemplo, admite não ter se baseado em uma imagem específica para desenhar o diabo do tripé da comissão de frente. “Não usei uma referência. Muita coisa sai mesmo da cachola, fica lá no HD [referindo-se à própria memória] guardado e você coloca no papel”<sup>73</sup>. Já Márcia enfatiza a estilização das imagens que servem de base para os desenhos: “Têm coisas que a gente dá uma chupada, mas não no sentido de reproduzir literalmente. Nós

<sup>70</sup> Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/riotur/32299376614/in/album-72157677276840074/>

<sup>71</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo E.

<sup>72</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo E.

<sup>73</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo E.

pegamos o princípio da forma e trabalhamos de outra maneira”<sup>74</sup>. A autorreferência é situada por Renato para descrever elementos que são uma constante nos desfiles assinados pelo casal:

Se você prestar atenção no nosso trabalho, têm coisas que remetem ao que já fizemos, elas estão sempre ali. São alguns detalhes e formas que já nos acompanham, isso já está no DNA mesmo da gente. Nosso trabalho tem uma leitura mais objetiva. Você olha e já identifica de cara o que é aquilo. Isso é uma coisa que a gente prima muito<sup>75</sup>

Ao serem indagados sobre as esculturas da segunda alegoria, que representa os Tenentes do Diabo (Figuras 55, 56 e 57), o casal de carnavalescos não é unânime nas respostas acerca das referências utilizadas. Sobre a escultura principal, Márcia se dirige a Renato durante a videochamada realizada para esta entrevista afirmando que a imagem mostrada “é um diabo medieval, aquele clássico. Isso aqui não é traço seu”<sup>76</sup>, sugerindo que o carnavalesco utilizou uma referência específica para produzir a peça.

Figura 55- Detalhe da escultura principal da alegoria Tenentes do Diabo



Fonte: Fernando Grilli/Riotur<sup>77</sup>

<sup>74</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo E.

<sup>75</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo E.

<sup>76</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo E.

<sup>77</sup> Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/riotur/32299693154/in/album-72157677276840074/>

Figura 56- Visão em perspectiva lateral da alegoria Tenentes do Diabo



Fonte: Monica Imbuzeiro (jornal O Globo)<sup>78</sup>

Figura 57- Visão frontal da alegoria Tenentes do Diabo com destaque para as esculturas de arlequins



Fonte: Rogério Neves

Renato afirma que este diabo e os arlequins rosados na frente da alegoria são inspirados nas ilustrações de Gustave Doré para a *Divina Comédia*, declaração refutada em parte por Márcia, que atribui aos arlequins outra referência artística,

<sup>78</sup> Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/casal-de-carnavalescos-renato-e-marcia-lage-estaria-de-saida-do-salgueiro.html>

contrapondo também o pesquisador João Gustavo Melo em sua colocação sobre o chargista J. Carlos. Segundo ela:

olhando bem para essas esculturas, não parece J. Carlos, não. Parece algo Art Nouveau que a gente andou vendo porque é muito dos anos 20 (1920). Tem esse diabo grande, que é da *Divina Comédia*, e esses rosinhas (os arlequins) a gente tirou de alguma referência Art Nouveau ou Art Deco<sup>79</sup>

Ao se referir às máscaras de diabo que ornamentam o carro *O Monte Purgatório* (Figura 58), Renato também frisa que não buscou referências externas, embora as imagens se diferenciem das demais. “Aquelas máscaras do carro do Purgatório já foram feitas na criação mesmo, sem buscar referências. Eu já estava formado no assunto, endiabrado”<sup>80</sup>.

Figura 58- Detalhe da escultura de diabo na lateral do segundo carro alegórico



Fonte: Wigder Frota

<sup>79</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo E.

<sup>80</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo E.

A partir dessas constatações, nota-se a predominância da decisão dos carnavalescos sobre as imagens escolhidas para compor a visualidade do diabo no desfile. Um dos embates que surgem na entrevista é em relação à autoria do enredo que, de acordo com João Gustavo Melo, partiu do departamento cultural da escola. Renato diz que a primeira pessoa a saber que o enredo teria como eixo narrativo *A Divina Comédia* foi o coreógrafo Hélio Bejani e, em seguida, o Departamento Cultural, sugerindo que a ideia partiu do casal.

O carnavalesco frisa a autoria do texto como sendo de Melo, porém, relata que os caminhos do enredo foram discutidos em comum acordo<sup>81</sup>, afirmação corroborada por Márcia ao dizer que “a ideia foi discutida em grupo. Foi uma ‘suruba intelectual’ que fez o enredo”<sup>82</sup>. A carnavalesca atenta para as possibilidades plásticas do conteúdo do texto, já que, segundo ela, há situações que funcionam na escrita, mas que, na prática, não rendem imagens impactantes.

A variedade de imagens do diabo no desfile é explorada pelos carnavalescos não só como um recurso para não tornar os elementos repetitivos, como pontua Renato Lage<sup>83</sup>, mas uma maneira de compor os quadros do desfile. “Você só não pode ter uma mudança brutal entre uma alegoria e outra. Temos que fazer uma linha equilibrada de composições”<sup>84</sup>. Esta diversidade de formas será abordada no subcapítulo seguinte, no qual os escultores envolvidos na produção das peças do desfile irão destrinchar seus métodos de trabalho, além das relações com os carnavalescos desde o recebimento dos desenhos até a execução.

### 3.4 O diabo esculpido

Vamos apresentar a dinâmica de trabalho envolvendo os carnavalescos e escultores no barracão do Salgueiro em 2017, investigando possíveis adições de camadas de interpretação ao projeto original das imagens do diabo produzidas para o desfile. Para elaborar essa discussão, conversamos com dois profissionais que

---

<sup>81</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo E.

<sup>82</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo E.

<sup>83</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo E.

<sup>84</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo E.

ficaram responsáveis pelas esculturas da comissão de frente e da terceira alegoria, *O Monte Purgatório*: Levi Morais e Everdon Simas.

Antes de focar o processo criativo das esculturas, é necessário entender como é feita a designação de tarefas aos profissionais dentro de uma escola de samba, especificamente, no Salgueiro, já que diferentes agremiações possuem métodos de trabalho distintos em seus barracões. Durante as entrevistas, identificamos alguns fatores que têm influência direta na produção das peças, tais como a longa parceria de trabalho entre um escultor e os carnavalescos, como é o caso de Levi Morais, a chegada de um novo profissional especificamente para o desfile de 2017 (exemplo de Everdon Simas), e as negociações de orçamento destes trabalhadores por parte da presidência da escola.

No caso de Levi Morais, que trabalha com Renato e Márcia Lage desde 2007, uma decisão da escola foi de encontro ao desejo do carnavalesco de que ele fosse o responsável pelas esculturas da segunda alegoria, que representava *Os Tenentes do Diabo*. O problema tomou uma dimensão maior por conta de ser o último ano do casal no Salgueiro. “A presidente Regina Celi achou caro o orçamento. Aconteceram algumas discussões e isso desagradou ao Renato. A escola delegou essa função para outro rapaz e isso acabou ficando desagradável”<sup>85</sup>.

O impasse gerado pela decisão da então presidente da escola é entendido a partir da perspectiva da carnavalesca Márcia Lage acerca do critério de escolha do profissional para executar uma tarefa específica dentro do barracão. “Você tem escultores que têm uma mão mais para uma coisa linear, outros para uma coisa mais delicada, digamos que mais realista. O Levi Moraes já tem uma pegada mais delicada, por exemplo”<sup>86</sup>.

Detalhando a metodologia de trabalho utilizada por Renato Lage ao designar as tarefas no barracão, Levi enfatiza que Renato não fala muito de onde ele tira suas ideias<sup>87</sup> e que os desenhos dos carros e das esculturas já vêm prontos, o que inclui a representação frontal, lateral e a planta baixa com as medidas. Em seguida, é feito um estudo de maquete para auxiliar na reprodução da peça definitiva.

Para Levi, Renato Lage tem um carinho especial pelas esculturas:

---

<sup>85</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo C.

<sup>86</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo C.

<sup>87</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo C.

Ele tem uma cobrança comigo, pede foto o tempo todo. Têm momentos que ele pede foto e digo que não está num estado legal para bater foto. Ele é um cara ansioso. A escultura pode estar linda, mas se você não faz uma foto legal isso pode gerar outra impressão para o carnavalesco<sup>88</sup>

Nota-se, a partir desta perspectiva, a influência do meio fotográfico na percepção do carnavalesco sobre a ideia original de sua peça, já que a recepção do material será feita a partir do olhar do outro profissional que registrou a etapa de produção. A longa parceria de trabalho entre Levi e Renato sugere que esses ruídos podem ser minimizados e a escultura pode ser interpretada pelo carnavalesco de forma mais fidedigna ao seu projeto.

Levi Moraes foi responsável pelas esculturas de máscaras e asas de diabo da alegoria *O Monte Purgatório*. Indagado sobre trabalhos anteriores com essa temática, o artista relembra as peças produzidas para o desfile de Rosa Magalhães em 2010 no Império Serrano, que apresentou o enredo “João das ruas do Rio”. Na ocasião, os diabos possuíam um traço mais cartunista, uma abordagem diferente se deu trabalho no Salgueiro. Ainda assim, o escultor relata o quão estimulante é executar esse tipo de projeto, alegando não ter quaisquer impedimentos ou superstições. “Eu me amarro quando tem algo mais expressivo para fazer. Faço até mais empolgado quando um trabalho desses chega até mim”<sup>89</sup>.

Esta percepção é semelhante à do escultor Everdon Simas, conhecido, o Caprichoso, que admite não levar este tipo de trabalho para o lado religioso, mas sim para lado festivo<sup>90</sup>. O artista começou a trabalhar com Renato e Márcia Lage justamente nos preparativos do desfile de 2017, indicado pela presidente Regina Celi e pelo diretor de Carnaval da escola na época, Alexandre Couto. O fato de não ter sido um escultor escolhido por Renato Lage para a execução de determinadas tarefas, inicialmente, gerou atritos dentro do barracão, pois havia, segundo Caprichoso, um receio do carnavalesco em relação ao seu trabalho.

Contrapondo Renato Lage em sua declaração a respeito de inserir movimentos no diabo do tripé da comissão de frente, o escultor atribui a si a ideia ao declarar que “num primeiro momento, o Renato não queria, não acreditava no efeito da movimentação, achava que essa técnica de Parintins já estava batida”<sup>91</sup>. Da

<sup>88</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo C.

<sup>89</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo C.

<sup>90</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo D.

<sup>91</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo D.

mesma forma, ele cita a produção do tripé que representava Cérbero (Figura 59), o cão de três cabeças guardião do Inferno, que possuía movimentos nas línguas e esculturas de chamas de fogo na parte traseira. “Fiz a parte de movimento, fiz a parte da língua que saía. A dona Regina pediu pra eu fazer. O Renato não acreditava que ia dar certo”<sup>92</sup>.

Figura 59- Tripé representando Cérbero no desfile do Salgueiro de 2017



Fonte: Wigder Frota

Independente da autoria da ideia de inserir movimentos no tripé do diabo na comissão de frente, nota-se a interpretação, por parte do escultor e do carnavalesco, de que o elemento teria maior funcionalidade para a apresentação não sendo uma escultura estática. Ou seja, a noção de diabo pensada para este setor do desfile requeria uma linguagem que conversasse com o traço mais caricato de Renato Lage e com a dinâmica da dança dos bailarinos.

Da mesma forma que o carnavalesco inspecionava as etapas de produção das peças feitas por Levi Morais, Caprichoso participava dos ensaios junto à

---

<sup>92</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo D.

comissão para avaliar a movimentação do tripé. “Todo ensaio eu estava ali para acompanhar para ver se o tripé estava normal. Até freio colocamos no tripé porque ficou muito leve e o vento podia movimentar a alegoria na avenida”<sup>93</sup>.

Mesmo com certa autonomia para determinar alterações na parte mecânica do elemento cenográfico, o escultor reconhece a palavra final de Renato Lage quanto à execução plástica da peça. “Se o Renato te passa o projeto e vê que você está fazendo diferente, sai de baixo”. Algo que aparentemente não ocorreu, apesar das tensões de trabalho descritas pelo profissional. “Ele entrou no barracão e disse: está do jeito que eu queria’. Para mim foi a melhor coisa, parece que saiu um peso de mim. Ficou igual ao projeto dele”<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo D.

<sup>94</sup> Entrevista ao autor. Consultar Anexo D.

## CONCLUSÃO

Por trás das grandiosas imagens do diabo em destaque nas alegorias do Salgueiro, havia dúvidas sobre de que forma se chegou àquele denominador comum para se consolidar uma visualidade que atendesse à proposta artística dos carnavalescos Renato e Márcia Lage, empregadas no processo criativo do enredo *A Divina Comédia do Carnaval*.

Figura fácil no Carnaval, seja no sambódromo ou nos blocos de rua, o diabo, conforme demonstramos nesta pesquisa, esteve presente nos festejos desde a Idade Média, sendo transformado pela ação de sujeitos sociais ao longo do tempo, ganhando novas representações e sendo adaptado a contextos, seja numa ópera em Paris do século XIX ou estampado nos estandartes de uma Grande Sociedade carnavalesca do Rio de Janeiro no mesmo período.

Tal versatilidade imagética sugere que, apesar de características físicas e simbólicas que se tornaram predominantes devido à força de correntes hegemônicas, o diabo perpassa o tempo como uma obra em aberto, uma verdadeira máscara sem rosto. Sua figura está sempre em negociação e será constituída a partir de um consenso que favoreça a visão de um determinado grupo ou interesse.

Ao conectarmos as narrativas de Dante, Doré e do casal Lage sobre o diabo, entendemos a costura secular que foi operada por diversos “artesãos”, que reposicionaram esta personagem na vitrine do tempo, dialogando com a contemporaneidade ao mesmo tempo em que rebordava as linhas do passado. A figura demoníaca tem sua fluidez garantida nas dinâmicas da cultura popular e mantém até hoje uma aura que exemplifica a carnavalização proposta por Bakhtin, ao servir como um meio de canalizar comportamentos que transgridem a rotina habitual, seja no contexto de um discurso artístico no desfile de escola de samba ou quaisquer manifestações carnalizadas, como um protesto bem humorado ou uma charge.

No recorte cronológico feito nesta pesquisa acadêmica, assimilamos o diabo como agente de punição que ornava o teto do Batistério de Florença, lar de Dante; passando pela forte disseminação de suas facetas na Europa por meio do advento da imprensa no século XV, o impacto das correntes humanistas do Século das Luzes sobre sua figura, o retirando do âmbito sobrenatural, e as características

sedutoras empreendidas por meio dos valores oitocentistas. É no contexto social do século XIX no Rio de Janeiro que percebemos a figura do diabo associada à dança e musicalidade das Grandes Sociedades, mas, ao mesmo tempo, compondo um discurso hegemônico destes grupos que queriam segregar outras manifestações e ter um Carnaval para chamar de seu. A alcunha Tenentes do Diabo, nesse sentido, torna-se curiosa por denotar uma autoridade, prestígio e status elevado no cenário carnavalesco carioca.

Não por acaso, no argumento textual do enredo do Salgueiro, são feitas analogias entre as manifestações carnavalescas do Rio de Janeiro e os ambientes da Divina Comédia: Inferno, Purgatório e Paraíso. A presença do diabo está relacionada às folias de rua, ao calor dos blocos, às multidões nos furdunços. Enquanto as escolas de samba estão situadas nos ditos planos superiores, com ares celestiais e referências aos carnavalescos que fizeram história na escola em forma de seres sagrados do Orum, a moradas dos deuses da mitologia iorubá. Logo, esta disposição dos elementos sugere também uma hierarquia simbólica entre os diferentes Carnavais cariocas, prevalecendo no ponto mais alto as escolas de samba e, conseqüentemente, o próprio Salgueiro e seus ilustres artistas.

A partir das camadas de interpretação da figura do diabo no desfile do Salgueiro reunimos os atravessamentos da cultura popular e os mecanismos que favorecem o processo de hegemonia para determinar formas e significados. E deste desfile surgirão inspirações para outros processos criativos acerca da figura demoníaca, sedimentados em outros tempos e com outras intenções.

## REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch;. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BASCHET, Jérôme. La conception de l'enfer en France au XVe siècle: imaginaire et pouvoir. *Annales*, v. 40, n. 1, 1958, p.185-207.
- BASCHET, Jérôme . *Les justices de l'au-délà: les représentations de l'enfer en France et Italie (XII et XVe siècle)*. Rome: École Française de Rome, 2014.
- CAIRNS, Earle E.. *O cristianismo através dos séculos: uma história da Igreja Cristã*. São Paulo: Vida Nova, 1995.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: 1300-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FLÓREZ, Nathalia Cárdenas. *El diablo del carnaval de Riosucio: Icono Y Matachín de un pueblo carnavalero*. Nexus, 2015, p. 318-331.
- FREITAS, Nanci de. A commedia dell'Arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do Arlequim. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 5, n.1, p. 65-74, 2008.
- GAY, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média: 1815-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- HAAG, Michael. *Desvendando o inferno: o guia essencial para os mitos e mistérios de Inferno, de Dan Brown*. São Paulo: Planeta, 2013.
- KAENEL, Phillippe et. al.. *Gustave Doré (1832-1883): master of imagination*. Flammarion: Paris, France: 2014.
- LE GOFF, Jacques. *O Deus da Idade Média - Conversas com Jean- Luc Pouthier*. Tradução de Marcos de Castro. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LIESA<sup>1</sup>. *Abre-alas 2017 Domingo*. Rio de Janeiro, RJ: 2017.

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

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

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

NEPOMUCENO, Eric Brasil. Diabos encarnados: carnaval e liberdade nas Ruas do Rio de Janeiro (1879 – 1888). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p.7-28, nov. 2013.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

OLIVA, Alfredo dos Santos. *A história do diabo no Brasil*. São Paulo, SP: Fonte Editorial, 2007.

OLIVEIRA, Débora Ferreira; PIEREZAN, Alexandre. Análise histórica do apocalipse de João. *In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA*, 13., 2016, Coxim, MS. *Anais...* 2016. Disponível em:  
[http://www.encontro2016.ms.anpuh.org/resources/anais/47/1479177765\\_ARQUIVO\\_artigo-ANPUH.pdf](http://www.encontro2016.ms.anpuh.org/resources/anais/47/1479177765_ARQUIVO_artigo-ANPUH.pdf). Acesso em: 13 dez. 2019.

QUÍRICO, Tamara. Academia.edu. Paraíso, Purgatório e Inferno: a Religiosidade na Idade Média. *Mirabilia Journal*, [S.l.], v. 12, 2011. Disponível em:  
[https://www.academia.edu/3721183/A\\_iconografia\\_do\\_Inferno\\_na\\_tradi%C3%A7%C3%A3o\\_art%C3%ADstica\\_medieval](https://www.academia.edu/3721183/A_iconografia_do_Inferno_na_tradi%C3%A7%C3%A3o_art%C3%ADstica_medieval). Acesso em: 19 abr. 2021.

REIS, Carlos Frederico da Silva. *Os Tenentes do Diabo: carnaval, lazer e identidades entre os setores médios urbanos do Rio de Janeiro (1889-1932)*. Dissertação (Mestrado) - Pós-Graduação em História Social da Cultura, PUC, Rio de Janeiro, 2012.

REYNOLDS, Barbara. *Dante*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

RIZO, Sérgio. O Inferno na Arte: a paisagem. *Revista de Estética e Semiótica*, Brasília, v.3, n. 2, p. 1-38, jul./dez. 2013.

RUSSEL, Jeffrey Burton. *Lúcifer: o diabo na Idade Média*. São Paulo: Madras, 2003.

SANTOS, Fernanda Sacramento. O pensamento medieval visto pelo teatro: Todomundo – um ancestral representante do embate entre o bem e o mal.

*Existência e Arte* - Revista Eletrônica do Grupo PET, São João Del-Rei, ano 2, n. 2, p. 1-6, jan./dez. 2006.

SILVA, Rosana Divina Santos Moraes. Teatro Medieval: contextualização histórica. *Web Artigos*, [S.l.]. 29 jan. 2009. Disponível em: <https://www.webartigos.com/artigos/teatro-medieval-contextualizacao-historica/13929>. Acesso em: 16 dez. 2019.

SOUSA, Rainer Gonçalves. *Brasil Escola*. Período Helenístico. [S.l.]: UOL, 2019. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/periodo-helenistico.htm>. Acesso em: 6 dez. 2019.

SOUZA, André Ricardo; ABUMANSSUR, Edin Sued; LEITE JUNIOR, Jorge. Percursos do diabo e seus papéis nas igrejas neopentecostais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 25, p. 385-410, 2019.

STOREY, John. *Teoria cultural e cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

STOREY, John. *Cultural theory and popular culture: a reader*/edited and introduced by John Storey. England: Prentice Hall, 1998.

TOSCHI, Paolo. *La origini del teatro italiano; origini rituali della rappresentazione popolare in Itália*. Torino: Boringhieri, 1976.

ZIERER, Adriana. O Diabo e suas múltiplas imagens nas iluminuras do Monstro Devorador e do Anjo Caído (século XV): alguns exemplos. *Antíteses*, v. 9, n. 17, p. 12–35, jan./jun. 2016.

**ANEXO A** – Entrevista com João Gustavo Melo (trechos da entrevista feita no dia 20/07/2020 por videochamada, enquanto João aguardava um voo no aeroporto de fortaleza. Duração: 55 min)

**Rafael Menezes: Como surgiu a ideia do enredo?**

**João Gustavo Melo:** A ideia do enredo de 2017 existe desde o enredo Fama (2013), onde descobrimos o livro *A Divina Comédia da Fama - Purgatório, inferno e paraíso de quem sonha em ser uma celebridade*, do Xico Sá. Depois encontrei o livro *Desvendando Inferno* (Michael Haag), em que o autor explica alguns pontos da obra de Dante a partir do livro *Inferno*, de Dan Brown. O Renato e a Márcia acabaram indo para um caminho próprio no desenvolvimento do carnaval de 2013, mas nós guardamos a ideia. Depois do Carnaval de 2016, os carnavalescos não apresentaram nenhuma ideia de enredo e nós já chegamos com o roteiro da *Divina Comédia do Carnaval* pronto. Como tínhamos a ideia de homenagear, no último setor, a Santíssima Trindade, simbolizada por Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Joãozinho Trinta, a diretoria da escola comprou a ideia de primeira.

**Rafael Menezes: Você forneceu referências visuais para os carnavalescos?**

**João Gustavo Melo:** Nosso trabalho enquanto departamento cultural é essencialmente literário. Cheguei a mostrar imagens de alegorias do Carnaval de Viareggio para o Renato: uma imagem de um inseto e outra de um diabo gigantesco, mas ele e Márcia buscaram outras referências. A minha ideia para a cabeça da escola não era a de um inferno folclórico, mas sim um inferno mais operístico, suntuoso, com labaredas, algo mais a ver com o texto “Cordões”, uma crônica de João do Rio que utilizei para fundamentar o enredo. O Renato, por também desenhar charges, acabou levando essa abertura para o lado do humor, como a gente percebe no uso dos frascos de lança perfume no abre-alas onde está o barqueiro Caronte, representado pelo destaque Maurício Pina.

**Rafael Menezes: Qual a sua interpretação da figura do diabo?**

**João Gustavo Melo:** A representação do diabo que me vem à cabeça é masculina, é um diabo vermelho, musculoso, viril e sempre aparentando uma autoridade.

**Rafael Menezes: Você chegou a sugerir alguma ideia para a comissão de frente?**

**João Gustavo Melo:** Nós fizemos uma reunião na casa do Hélio Bejani. Estávamos eu, Eduardo Pinto, Paulinho (Paulo Barros) e a Beth Bejani. Foram duas noites para discutir a ideia da comissão de frente e eu cheguei a mostrar uma ideia de abertura para o Hélio, com um cenário de labaredas. Porém, o Hélio já tinha uma ideia pronta que, a princípio, envolvia a Medusa e toda a articulação das cobras na cabeça da fantasia. Esse mecanismo foi desenvolvido pelo diretor cênico que trabalha com ele. A ideia do tripé do diabo na comissão de frente foi discutida entre o Hélio, o Renato e a Márcia. Aquele diabo acabou se tornando, além de mais um personagem na comissão, um camarim que servia para o ato onde o anjo negro cortava a cabeça da Medusa. Os movimentos da escultura foram feitos pelo Jair Mendes Filho. Além das articulações nos braços, o boneco movia as sobrancelhas e a boca.

**Rafael Menezes: O departamento cultural acompanha e interfere na produção visual do desfile?**

**João Gustavo Melo:** Nós entregamos o roteiro pronto para os carnavalescos, descrevendo as alas e as alegorias. Nas alegorias não houve qualquer alteração. O departamento cultural não intervém nesse processo de criação visual. Foram poucos os momentos em que o Renato teve alguma dúvida, como por exemplo na fantasia da ala *Folia Fantasmagórica* (quinta ala do desfile, que representava as sombras que assustavam Dante na caminhada pelo Inferno). Ele fez uma ligação para mim, disse que estava tendo dificuldade em representar esse tema e, em poucos minutos de conversa, ele teve um *insight* e desenhou em seguida.

**Rafael Menezes: Como foi o primeiro contato da diretoria da escola com o enredo proposto?**

**João Gustavo Melo:** Na primeira explanação do enredo para a diretoria da escola, vimos que as pessoas, apesar de não conhecerem o contexto da obra, já tinham ouvido falar no livro. Como apresentamos a ideia a partir dessa viagem pelo próprio carnaval, isso foi despertando o interesse das pessoas pelo desfile e pela obra de Dante.

**Rafael Menezes: Houve alguma resistência dos componentes da escola devido à presença de imagens do diabo nas fantasias e alegorias?**

**João Gustavo Melo:** Não houve nenhuma resistência das pessoas na escola em relação ao uso das imagens do diabo. Por mais que naquela época (ao longo de 2016) já se notasse a escalada de um movimento fundamentalista religioso que teve

impacto nas eleições municipais do Rio de Janeiro, a diretoria e os componentes entenderam a proposta do enredo e não interpretaram a figura do diabo como algo maligno, mas sim fantasioso e carnavalesco.

**Rafael Menezes: Que referências visuais os carnavalescos utilizaram na alegoria dos Tenentes do Diabo?**

**João Gustavo Melo:** No carro dos Tenentes do Diabo (segunda alegoria), o Renato usou referências do J. Carlos e do Gustave Doré.

**Rafael Menezes: Houve alguma alteração na representação das alas?**

**João Gustavo Melo:** A baiana inicialmente viria no setor dos ranchos, representando uma espécie de borboleta, e tinha uma fantasia preta, laranja e lilás. Por conta de muitas componentes terem questões com a cor preta devido ao santo (as restrições dos orixás), essa fantasia foi redesenhada e passou a integrar o último setor, com o tema *As sacerdotisas de Orum* (uma indumentária predominantemente branca, com grafismos triangulares vermelhos em partes alternadas da saia, do turbante e do pano da costa).

**ANEXO B** – Entrevista com Hélio Bejani e Elizabeth Bejani (trechos da entrevista feita no dia 21/07/2020 por videochamada com os dois coreógrafos simultaneamente. Duração: 1h02min33seg)

**Rafael Menezes: Você já havia feito algum trabalho que envolvesse a figura do diabo?**

**Hélio:** Não. No teatro, o único espetáculo que fiz parte foi Orfeu, e tem a parte em que ele vai para o Inferno. Era uma coreografia de um coreógrafo já falecido, Renato Magalhães, e a ópera tinha a direção do Fernando Bicudo. Eu participei fazendo um dos solos nessa parte que envolve o Inferno. Fora isso, nada que fosse específico.

**Rafael Menezes: Por que representar o diabo de forma mais irreverente na comissão de frente?**

**Hélio:** A gente pensa antes de tudo na carnavalização do trabalho. Não dá pra você entrar na Avenida sendo literal demais até porque o público está ali para se divertir, para curtir, não está ali pra ficar pensando muito e quer receber aquilo, acima de tudo, em forma de alegria. A gente sempre coloca uma dose de alegria no nosso trabalho. Até os meninos da comissão de frente apelidaram o diabo de Tio Lúcio. Quando a gente ensaiava com o tripé, eles diziam: “Lá vem o Tio Lúcio”. A ideia era tirar a seriedade e a literalidade do negócio.

**Elizabeth:** A movimentação de cabeça dos bailarinos vestidos de arlequins era muito característica no sentido da referência às gárgulas, presentes na catedral de Notre Dame.

**Rafael Menezes: Como foi o desenvolvimento do tripé do diabo da comissão de frente?**

**Hélio:** O Tio Lúcio deu um trabalho. O Renato demorou um pouco pra desenhar. O tripé ficou pesado e houve uma ideia do profissional de Parintins que fazia os movimentos dos braços para fazer também a movimentação do rosto. As expressões deram um brilho no trabalho porque até então seria só um bonecão parado. A primeira ideia veio na minha cabeça como um bonecão do posto mesmo, porque é uma coisa engraçada.

Queriam colocar um gerador dentro do tripé para ele ser motorizado, mas ficou um peso muito grande. Ainda assim, a estrutura dorsal dele continuava pesada. Pedi pra limpar tudo ali dentro e precisei de sete pessoas dentro do tripé.

Era uma pessoa pra movimentar o rosto, uma para cada braço, três para empurrar e mais a Medusa e o anjo que entravam no tripé durante a coreografia. Foi uma luta, uma guerra pra saber como que iam enxergar a pista, quem ia enxergar, quem ia dar o comando pro tripé se movimentar. Mas tudo isso em prol do engraçado, do “bichão” lá, o demônio Tio Lúcio.

**Rafael Menezes: De quem foi a ideia de inserir o diabo em forma de tripé?**

**Hélio:** A ideia de colocar aquele diabo como tripé foi minha. Eu construí um primeiro sisteminha com o lego do meu filho. Pois eu estava com dificuldade de mostrar para o Renato o que eu tinha pensado para o tripé. Eu queria que fosse algo empurrado pelas pessoas. A ideia a princípio nem era o diabo, era um monstrinho.

**Elizabeth:** A nossa ideia era a de uma marionete que os próprios componentes conseguissem mexer e dominar as expressões, sem uso de tecnologia.

**Rafael Menezes: Como se chegou àquele tipo de diabo com traço mais caricato?**

**Hélio:** O desenho é do Renato. Seria um bonecão parado, mas o Jair deu a ideia dos movimentos. A gente com o Renato fazia muitas reuniões porque depois que ele faz é difícil mexer. Se ele determinou, a gente tem que se adaptar à situação.

**Elizabeth:** A gente discutiu muito com ele que queria uma coisa divertida, caricata e não algo pesado.

**Hélio:** A ideia era ser um anjo. De que o Demerson seria uma estátua e ele sairia como uma alma do anjo de dentro do tripé. Depois o Renato veio com essa ideia do diabo. É caricato porque o desenho do Renato é caricato.

**Rafael Menezes: Como foi planejado o figurino dos componentes da comissão de frente?**

**Hélio:** A gente trabalhou em cima da cor do monstrão, que tem uns tons meio terra. E a gente tem um dos componentes que é muito ligado em figurinos e ele criou aquele sistema da asa dos diabinhos na Avenida. Por conta dos desenhos que essas asas formavam, que esse menino criou, a gente tinha ideia de chamá-los porque em determinado momento eles paravam na avenida pra se posicionar e formavam essa cena. Tem a dupla face da asa. Por um lado tinha o arlequinado do Renato,

que ele desenhou naquela cor, porque eu lembro disso pois peguei os desenhos na mão, e o outro lado ficou por nossa conta e aquele tecido foi estampado.

**Elizabeth:** Na verdade, a gente queria uma roupa totalmente diferente, pois como iria acontecer a troca, a gente queria uma roupa muito escura para os demônios, para os diabinhos, e uma roupa muito clara depois para o anjo, com muito brilho. Aí o Renato desenhou aquele vermelho preto e fez aquele degradê. Não sei se você lembra, mas na Avenida ele chegava a ser rosa. E eu quando vi o desenho no papel achei muito claro, queria que fosse mais escuro para ter o contraste. Mas quando o Claudinho, nosso figurinista, fez o teste, a gente achou incrível, a roupa ficou linda. A parte interna é que não tinha muito brilho, aí a gente sempre acrescenta junto com o figurinista. Colocamos ela toda branca com prata. A parte de fora da asa era um vermelho brilhoso e a de dentro eram as chamas. Então por fora eles ficaram com esse vermelho mais escuro. Demos até uma betumada pra ficar mais escuro. E a parte de dentro eram as chamas. A capa era a única coisa que não transformava.

**Rafael Menezes: Que reações vocês observaram dos componentes e do público a respeito desse diabo da comissão de frente?**

**Hélio:** A minha ideia era exatamente aquela. Por que não o arlequim ser o demônio do Carnaval? Mas era um demônio que brinca, que perturba, que enche o saco das pessoas. Eu nunca imagino a coisa ao pé da letra quando se trata de Carnaval. Já a minha visão de diabo pessoal, acho que o Inferno está na Terra. Sou católico praticante. Da mesma forma que nós levamos a Nossa Senhora para a comissão de frente no desfile de 2015, no ano da comida mineira, com o mesmo desprendimento em nome da arte, a gente trouxe esse diabo sem nenhuma perturbação. Teve gente que veio falar, que se benzeu quando via, mas a gente não tem isso. Estamos em nome da arte, a favor da arte, do entretenimento e do Carnaval. E você conta uma história de uma maneira mais leve. O Renato tem isso, ele tem um senso de humor bem interessante. A gente pesquisou muito as obras do Inferno de Dante, é tudo muito pesado, com muita lama, muito fogo. A gente observou tudo isso, mas achou mais interessante essa brincadeira do arlequim.

**Elizabeth:** A gente não teve nenhum problema. A gente tem total consciência de que aquilo ali era uma representação do Carnaval. Era engraçado porque quando a gente saía pra ensaiar na Cidade do Samba, algumas senhoras olhavam e tinham uma reação estranha e outras pessoas achavam engraçado. Depois do desfile muita

gente falou que pelo fato de colocarmos o diabo na comissão de frente, o Salgueiro não seria campeão. Aquilo ali era simplesmente a expressão artística de um desenvolvimento de enredo, mas eu senti que algumas pessoas se incomodavam.

**Hélio:** Cada um ali se preparou dentro da sua crença, mas não houve resistência em participar da comissão.

**Rafael Menezes: A relação de longa data com os carnavalescos facilita no processo criativo da comissão de frente? Você tem mais autonomia?**

Hélio: Os meninos do departamento cultural do Salgueiro, Gustavo, Eduardo e o Paulinho, sempre vieram aqui em casa pra discutir esse e outros enredos. Primeiro a gente faz uma reunião com nossa própria equipe da comissão. Temos componentes mais velhos, que já não dançam mais, porém, contribuem de outras formas e nós damos oportunidade para que eles participem. Depois dessa discussão, nós trazíamos as ideias para o departamento cultural e em seguida para o Renato. O Renato não é muito fácil, ele é complicado. Então eu ia muito na Barra, no escritório dele. Lá a gente almoçava, conversava inúmeros assuntos e ia encaixando os assuntos da comissão e assim eu ia conseguindo fazer as ideias do jeito que eu queria. Nunca houve interferência do Renato e do departamento cultural nas ideias. Se eu quisesse fazer desse jeito, seria desse jeito. Sempre houve uma credibilidade muito grande, uma confiança muito grande. Em todo desenvolvimento visual do trabalho, nos chamávamos pra ver. E o Renato já estava numa fase de “Ah, faz aí!”, tinha confiança total em nós. Até porque foram 10 anos juntos no Salgueiro e depois fizemos um ano juntos na Grande Rio (2019). Foi um desenvolvimento complicado por conta da complexidade do figurino, da mobilidade do tripé, mas acabou dando tudo certo. Acho que essa troca é o mais importante dentro do Carnaval para os projetos acontecerem e darem certo.

**Rafael Menezes: Que referências você buscou para compor a dança dos bailarinos?**

Hélio: Busquei referências na dança contemporânea, mas nesse trabalho, se você perceber bem, não há tanta coreografia. Ele é um trabalho mais de formas, mais teatralizado, de criar várias imagens dentro da Avenida com as formas coreografadas. Isso ilude muito também. E isso tem a ver com a pesquisa que a gente fez, eram muitas fotos, muitos quadros. Tinham as asas, a Medusa... E a Medusa fez tanto sucesso que “brigou” com a alegoria, brigou com o “Tio Lúcio”. Foi um trabalho muito mais de direção do que de coreografia, na verdade. Foi um

trabalho muito mais plástico de criar os desenhos na Avenida do que um trabalho técnico.

**Rafael Menezes: Renato e Márcia Lage sempre destacaram a importância da “cabeça” da escola ter uma unidade. Como seu trabalho é desenvolvido nesse sentido?**

**Hélio:** O Renato sempre mostrou todos os desenhos para nós. Uma coisa que a gente gosta muito de avaliar antes de começar o nosso trabalho é o carro abre-alas. Se você prestar atenção, em todos os nossos trabalhos têm um link entre a comissão e o abre-alas, como foi na Grande Rio em 2020, já trabalhando com os meninos (Leonardo Bora e Gabriel Hadad). A gente gosta de compor a cabeça da escola. Aprendi muito isso com o Renato, sobre a importância dessa estética. Quando o jurado olha isso, ele já fica meio benevolente com o trabalho que vem ali.

**Rafael Menezes: De que forma você acompanhava a produção do tripé da comissão de frente no barracão?**

**Hélio:** A cada situação que era criada no desenvolvimento do tripé da comissão eu estava em cima, eles tinham que me mostrar. Se eu chegasse lá e já tivessem feito algo, era pra desfazer. Nós somos muito disponíveis até porque do Theatro Municipal para o barracão na Cidade do Samba a gente dá um jeito de ir rapidinho. E hoje em dia com celular, a gente consegue resolver muitas coisas também. Tinha uma parafernália de ferros dentro do tripé e aí eu tomei a decisão de mandar tirar. Com isso, ganhei espaço para mais uma pessoa dentro e a coisa fluiu. Porque você precisa vir na avenida dessa forma, não pode ser algo atarracado, preso. O Tio Lúcio virou algo engraçado. Eu que fico ali na frente vendo a movimentação sentia diferença no desfile das campeãs, onde os meninos estavam menos tensos e ficou mais divertido de movimentar o tripé.

**ANEXO C** – Entrevista com Levi Morais (trechos da entrevista feita no dia 6/08/2020 por videochamada, durante uma pausa do artista em seu ateliê de esculturas. Duração: 23 min)

**Rafael Menezes: Há quanto tempo você trabalha com Renato e Márcia Lage?**

Levi: Eu trabalho com Renato desde 2007, preparado o Carnaval de 2008. E segui com ele para Grande Rio e Portela.

**Rafael Menezes: Qual a orientação que você recebe do carnavalesco para produzir a escultura?**

Levi: Ele já elabora tudo, pega uma referência, faz um desenho de perfil. A gente faz um estudo de maquete e reproduz no tamanho que vai ser no carro. De onde ele tirou eu não sei, ele não fala muito de onde ele tirou as ideias. Traz os desenhos dos carros e esculturas na visão frontal, lateral, planta baixa com as medidas. Ele passa o croqui pra gente na escala, de 1 pra 50 ou 1 pra 25, quando a alegoria é muito maior.

**Rafael Menezes: Você já havia feito alguma escultura de diabo antes?**

Levi: Fiz uns diabinhos no Império Serrano em 2010, quando a Rosa Magalhães estava fazendo a escola lá no Grupo de Acesso, com o enredo “João das ruas do Rio”. Tinha umas esculturas, mas era um traço mais cartunista.

**Rafael Menezes: Como foi para você construir uma escultura com essa estética do diabo?**

Levi: Eu me amarro quando tem algo mais expressivo para fazer. Faço até mais empolgado quando um trabalho desses chega até mim.

**Rafael Menezes: Como é distribuído o trabalho entre os escultores no barracão?**

Levi: Isso depende de escola pra escola. Estou com o Renato há 13 anos, foi um cara que me apadrinhou no Carnaval. Ele me viu trabalhando e me chamou. Ele é um cara que tem prestígio, é conceituado. Ele define quem vai fazer cada trabalho. Percebe que cada peça é a cara de algum profissional pra fazer.

Em 2017 foi bem marcante porque foi o último ano dele no Salgueiro. O problema começou nesse diabo do carro 2, ele queria que eu fizesse. Mas a escola não aprovou meu orçamento na época. Aconteceram algumas discussões na época

e isso desagradou um pouco ele. A presidente Regina Celi achou caro o orçamento. A escola delegou essa função para outro rapaz e isso acabou ficando desagradável.

Pode acontecer de uma equipe precisar da ajuda de outra para finalizar uma alegoria, mas isso é muito raro.

Ele tem um carinho pela escultura. Ele tem uma cobrança comigo, pede foto o tempo todo. Tem momentos que ele pede foto e digo que não tá num estado legal pra bater foto. Ele é um cara ansioso. A escultura pode estar linda, mas se você não faz uma foto legal isso pode gerar outra impressão para o carnavalesco.

**ANEXO D** – Entrevista com Everdon Simas “Caprichoso” (trechos da entrevista feita por videochamada no dia 15/08/2020, na qual o artista se encontrava no estado de Goiás. Duração: 27min)

**Rafael Menezes: Como foi o processo de construção do diabo do tripé da comissão de frente?**

**Caprichoso:** Nós fizemos a parte de escultura e movimentação. O carnavalesco passa o projeto. Há uma conversa com ele pra ver o que dá pra fazer. Num primeiro momento, o Renato não queria, não acreditava no efeito da movimentação, achava que essa técnica de Parintins já estava batida. Quem me chamou foi a Regina e o diretor de Carnaval Alexandre Couto. Renato não me conhecia, no início ele brigava comigo direto. Eu fui meio teimoso, eu cortei os blocos da escultura para poder criar a movimentação. Quando ele viu, falou “essa merda não vai dar certo, não tá do jeito que eu queria”. Quando ficou pronto, ele aprovou e eu foi gratificante ter esse reconhecimento do Renato, que é uma referência no Carnaval. Agora trabalhamos juntos. Quando tem que falar, ele fala. Mas você sendo profissional e sabendo fazer, não vai ter problema.

**Rafael Menezes: De que forma você lida com o fato de ter que produzir uma escultura do diabo?**

**Caprichoso:** Pra mim é normal, levo na tranquilidade. Não levo para o lado religioso, mas para o lado festivo. Eu adoro fazer esse trabalho.

**Rafael Menezes: Quando você começou a trabalhar com Renato e Márcia Lage?**

**Caprichoso:** Nós ganhamos o Estandarte de Ouro de inovação com a Portela. Ele me chamou para esse projeto da águia. Mas nossa relação começou não muito boa quando entrei no Salgueiro.

**Rafael Menezes: Como você começou a trabalhar no Carnaval do Rio de Janeiro?**

**Caprichoso:** Vim para o carnaval do Rio por meio do Rossi Amoedo. Eu era funcionário dele. Depois decidi trabalhar por conta própria. Já trabalhei na Mangueira, Beija-Flor, Vila Isabel, Grande Rio, Inocentes de Belford Roxo, Estácio de Sá...

**Rafael Menezes: Seu trabalho no barracão do Salgueiro era orientado pelos dois carnavalescos?**

**Caprichoso:** Minha relação no barracão era mais com o Renato.

**Rafael Menezes: Por que você foi designado para produzir a escultura do diabo do tripé da comissão de frente?**

**Caprichoso:** Eu trabalhava com um rapaz e cheguei para fazer outra escultura, o diabão de segundo carro. Fui fazer o encaixe da escultura para transporte, pois não podemos sair do barracão com altura máxima e sim com 5,5m. Comecei a cortar a peça e o diretor de Carnaval ficou doido, achando que eu ia destruir tudo. Eu falei que se me passaram a tarefa, eu ia fazer do meu jeito. Depois o diretor de carnaval começou a ver o meu trabalho, percebeu que quem fazia era eu e não o cara que me contratava e me colocaram de frente. E fiquei para o ano seguinte trabalhando com o Alex de Souza.

**Rafael Menezes: Você acompanhava os ensaios da comissão de frente com o tripé?**

**Caprichoso:** Todo ensaio eu estava ali pra acompanhar pra ver se o tripé estava normal. Até freio colocamos no tripé porque ficou muito leve e o vento podia movimentar a alegoria na avenida.

**Rafael Menezes: Você seguiu à risca a ideia do Renato Lage para o tripé?**

**Caprichoso:** Se o Renato te passa o projeto e vê que você está fazendo diferente, sai de baixo. Depois que fui dando o acabamento, montando e seu Gilberto, pintor de arte, finalizou a peça, Renato entrou no barracão umas 10h da noite e falou "Putá que pariu, essa porra está do jeito que eu queria!". Para mim foi a melhor coisa, parece que saiu um peso de mim. Mas ficou igual ao projeto dele.

**Rafael Menezes: Que outras esculturas você produziu para o desfile de 2017?**

**Caprichoso:** Eu também fiz o cachorro grande de 3 cabeças, o Cérbero. Tinha uns fogos do lado. Fiz a parte de movimento, fiz a parte da língua que saía. A dona Regina pediu pra eu fazer. O Renato não acreditava que ia dar certo.

**ANEXO E** – Entrevista com Renato Lage e Márcia Lage (trechos da entrevista feita no dia 3/09/2020 com os dois carnavalescos simultaneamente. Duração: 1h36min)

**Rafael Menezes: Vocês já haviam feito alguma escultura ou fantasia do diabo antes?**

**Márcia:** Já. Na Mocidade, numa ala do desfile do Villa-Lobos tinham os Tenentes do Diabo

**Renato:** Não, era uma figura de diabo de Carnaval

**Márcia:** Era uma figura do Carnaval popular dos anos 20

**Renato:** Na Mocidade também teve um diabo em alegoria, não lembro em que ano.

**Márcia:** Foi no Villa-Lobos também

**Renato:** No Salgueiro também teve, no ano do Cordel Branco e Encarnado (2012), que era aquele carro dos diabinhos com o céu e o inferno. Eu acho legal usar a imagem do diabo no Carnaval, acho engraçado e interessante. Fizemos o carro do Monte Purgatório no Salgueiro na Divina Comédia (2017), onde tinha uma entrada na parte de baixo e era quase uma boate. O cara (destaque) ficava na porta recebendo as pessoas para entrarem no Inferno. Quem eu chamei para fazer a coreografia daquele carro foi um americano que criou uma coreografia de sapateado pra gente no ano do Rio no Cinema (carro abre-alas de 2011). Ele fez essa coreografia das pessoas querendo alcançar o céu.

**Rafael Menezes: De quem foi a ideia do enredo de 2017?**

**Renato:** A Divina Comédia era uma ideia nossa e eles (departamento cultural) participaram escrevendo. O Cordel (2012) que foi sugestão do Gustavo (João Gustavo Melo). Nós achamos legal e fizemos.

**Márcia:** A ideia foi discutida em grupo. Foi uma suruba intelectual que fez o enredo. Mas sempre tem uma discussão em torno dos tópicos, para saber o que rende em fantasia. Porque você escrever, na fluência, isso é uma coisa. Mas você também tem que ver aquilo como um roteiro de cinema porque você vai contar uma história, então precisa ver as imagens que vão surgir. Tem muita coisa que na escrita é legal, mas que na prática, na plasticidade, você não consegue extrair imagens impactantes, que sejam engraçadas.

**Rafael Menezes: Como foi o processo criativo do diabo do tripé da comissão de frente?**

**Renato:** Esse diabinho foi feito pelo menino que trabalhou na águia da Portela em 2020, o Caprichoso. Acho que o diabinho deu um toque de humor, algo mais leve na abertura.

**Márcia:** Esse diabo lembra aqueles do Nordeste, dos bonecões. Ele é uma graça.

**Renato:** Exatamente. Não é aquele diabo que deixa a pessoa aterrorizada. Tem humor nele.

**Márcia:** É diabo de carnaval. Eu acho que o diabo de carnaval tem uma característica própria

**Rafael Menezes:** **Vocês usaram muitas referências externas para criar essas figuras de diabo?**

**Renato:** Não. Muita coisa sai mesmo da cachola. Não sei, fica lá no HD guardado (se referindo à memória) e você coloca no papel. É a mesma coisa com o Art Nouveau. Eu faço muitas coisas nesse estilo sem olhar para nada mais. Eu gosto tanto que vou criando e desenvolvendo em cima da forma.

**Márcia:** Tem coisas que a gente dá uma chupada, mas não no sentido de reproduzir literalmente. Nós pegamos o princípio da forma e trabalhamos de outra maneira, tipo copydesk.

**Renato:** Se você prestar atenção no nosso trabalho, têm coisas que remetem ao que já fizemos, elas estão sempre ali. São alguns detalhes e formas que já nos acompanham, isso já está no DNA mesmo da gente. Nosso trabalho tem uma leitura mais objetiva. Você olha e já identifica de cara o que é aquilo. Isso é uma coisa que a gente prima muito.

**Márcia:** Assim como no Cordel, todo o Medieval, porque isso aí remete aqueles carnavais medievais, você não tem como fugir quando se fala na Divina Comédia, é essa coisa do cortejo, da carnavalização. Remete um pouco ao cordel isso aí da figura pra não pesar, porque não é um ritual satânico, é um ritual de carnaval. A gente teve um cuidado para não pesar nessa abertura. Porque o diabo é um sacana. Não queríamos colocar essa coisa do mal, do peso, da feitiçaria porque não era esse o clima do enredo. Acho que tem uma diferença aí entre Satanás e Capeta. O capeta é mais divertido.

**Renato:** Se você olhar, teve um ano em que a Unidos da Tijuca trouxe um diabo no abre-alas (2007) que, inclusive, pegou fogo. Era um carnaval do Lane Santana. Era um diabo mais pesado, meio Belzebu.

**Rafael Menezes: O escultor Everdon, o Caprichoso, disse que você não queria movimentos no diabo do tripé da comissão de frente. Foi isso mesmo?**

**Renato:** Não é bem assim. Esses caras gostam de valorizar. Você acha que eu vou chamar um cara de Parintins pra fazer um diabo estático? Não tem lógica. O cara trabalha com movimento e fez movimento demais. Foi investindo pra cá e pra lá. A cabeça foi feita separada. Muita gente não sabe como toca a banda do Carnaval da porta do barracão para dentro. O Caprichoso é um cara ótimo, que gosta de desafio. Eu gosto muito dele. Inclusive ele trabalhou na águia da Portela em 2020. Tem que filtrar muita coisa que se fala no Carnaval porque não é bem assim.

**Márcia:** É um cara na dele, responsável e gosta de quebrar a cabeça. Essa engenhoca mesmo da robótica ele pensou e deu o jeito dele. Ele entendeu a lógica daquela engrenagem.

**Renato:** A gente queria que o diabo tivesse vários movimentos, então a gente precisava de um cara soubesse fazer isso e ele surgiu. Ele é muito dedicado e nós gostamos muito dele. Nesse caso aí, ele fez só a mecânica do boneco.

**Rafael Menezes: Como vocês delegam aos escultores a criação de cada peça? Qual o critério utilizado?**

**Márcia:** Você pega o profissional mais específico para cada tarefa, até mesmo entre os escultores. Você tem escultores que têm uma mão mais para uma coisa linear, outros para uma coisa mais delicada, digamos que mais realista. O Levi Moraes já tem uma pegada mais delicada, por exemplo. O curumim da Portela em 2020 já é a mão dele. Nós tínhamos o Itamar que trabalhava com essa parte mais art nouveau que o Renato gosta. Ele dava no couro, tinha essa delicadeza. O cara trabalhou com Arlindo Rodrigues. Então cada escultor tem um perfil.

**Rafael Menezes: Qual referência vocês utilizaram para essa escultura no carro dos Tenentes do Diabo?**

**Márcia:** Essa escultura aí eu acho que a gente já teve uma referência dela em alguma coisa. É um diabo bem medieval, aquele clássico. Isso aqui não é traço seu (diz Márcia olhando para Renato durante a vídeo chamada).

**Renato:** Os arlequins na frente do carro e o diabo com tridente saíram das ilustrações do Doré para a Divina Comédia.

**Márcia:** Também deve ter tido alguma coisa do J. Carlos.

**Renato:** Não, não. Não foi nesse carro não.

**Márcia:** Mas que teve nesse enredo, teve sim. Eu não sei se foram nos arlequins.

**Renato:** Talvez por ser um tema ligado aos Tenentes do diabo, tenha havido sim uma referência. Por ser algo ligado ao desfile das Grandes Sociedades

**Márcia:** Olhando bem para essas esculturas, não parece J. Carlos não. Parece algo Art Nouveau que a gente andou vendo porque é muito dos anos 20 (1920). Tem três tipos de diabo nessa alegoria 2. Tem esse diabo grande, que é da Divina Comédia, e esses rosinhas (os arlequins), a gente tirou de alguma referência Art Nouveau ou Art Decó

**Renato:** Não me lembro. Agora você vê que aqueles dois chifres destacados ali na alegoria era um negócio mesmo para chocar.

**Rafael Menezes: Vocês usaram alguma referência visual para criar as esculturas do carro do Purgatório?**

**Renato:** Aquelas máscaras do carro do Purgatório já foram feitas na criação mesmo, sem buscar referências. Eu já estava formado no assunto, endiabrado.

**Rafael Menezes: Houve alguma interferência no desenvolvimento visual do desfile por parte da diretoria da escola?**

**Renato:** A Regina não interferia. Ela confiava muito na gente. A gente levava as ideias e a primeira pessoa que a gente conversou, que ficou sabendo que seria A Divina Comédia, foi o Hélio Bejani, que ficou viajando nas ideias. Depois a gente conversou com o departamento cultural.

**Rafael Menezes: Como você criou essa diferenciação entre as representações do diabo no mesmo desfile?**

**Renato:** Vai muito do sentimento. Cada setor, cada quadro, o que ele representa, isso vem de uma maneira própria de ver. Você não tem que distanciar uma coisa da outra pra ter unidade. Mas você não pode tornar as coisas repetitivas. Você só não pode ter uma mudança brutal entre uma alegoria e outra. Temos que fazer uma linha equilibrada de composições. Essa variação de formas, do diabo de um jeito, do diabo daquele jeito, é pra não ficar igual. Você sabe que o pessoal repara, não é?

**Rafael Menezes: Vocês sempre têm uma preocupação com a cabeça do desfile, com a harmonia visual entre comissão de frente, casal e abre-alas.**

**Renato:** A gente cuida muito dessa cabeça da escola para ter uma unidade, porque isso é importante. Eu fui pinçar o Hélio no Theatro Municipal por meio de

uma amiga nossa, a Irene. A gente sempre trocou muita figurinha. Ele é um profissional sério, muito responsável e chegou numa maturidade a tal ponto de criar a comissão junto com a gente.

**Rafael Menezes: Houve alguma situação inusitada dentro da escola por conta do uso das imagens do diabo?**

**Renato:** A única história de diabo que rolou com a gente foi na Mocidade quando a bateria veio de diabo no desfile do Villa-Lobos, como os mascarados de rua. Aquilo gerou uma confusão lá com o mestre de bateria na época, o Jorjão. Ele falou: “Mas eu vou vir de chifre?”. São coisas que acontecem no Carnaval.