

**Uma novela diabólica:  
as *Obras do Diabinho da Mão Furada*,  
de Antônio José da Silva**

**Odil José de OLIVEIRA FILHO<sup>1</sup>**

Nenhuma dúvida há de que instruir e aterrorizar o povo com a proclamação das sentenças, a imposição dos sambenitos, seja uma boa ação.  
(Francisco Peña, inquisidor espanhol)

É, no mínimo, curioso que, nas apreciações críticas sobre as *Obras do Diabinho da Mão Furada*, pouco se tenha atentado para a figura de seu personagem principal: o Diabo. Em virtude desse desvio, a escassa fortuna crítica sobre a novela parece ter estagnado, num primeiro momento, na questão da autoria do texto e, num segundo, na sua vinculação com a picaresca espanhola. Na verdade, cada um desses momentos interpretativos está vinculado ao outro, e pode-se dizer que as incertezas da autoria são, de fato, o elemento desestabilizador das várias tentativas de precisar um sentido menos precário para um texto que, publicado apenas nos finais do século XIX, como infere Palma-Ferreira, parece se reportar “a texto escrito originariamente no século XVII” (PALMA-FERREIRA, 1981, p.37).

A levarmos a sério a época indicada por Palma-Ferreira – aliás, uma suposição feita, ao que parece, com base na letra do manuscrito -, teríamos de concluir que a autoria não poderia ser atribuída nem a Antônio José da Silva, a quem tem sido predominantemente delegada, nem a Pedro José da Fonseca, pois que ambos viveram já no transcurso do século XVIII. Tal constatação, afinal, apóia a tese de Palma-Ferreira, que entende ser a novela de fonte anônima, como foram os casos de tantos outros folhetos de cordel dos séculos XVII e XVIII (PALMA-FERREIRA, 1981, p.399).

O próprio Palma-Ferreira é responsável por um estudo comparativo entre as *Obras do Diabinho* e a novela picaresca espanhola. Em linhas gerais, o que o estudioso demonstra é que a novela portuguesa aproximar-se-ia das conformações de um “pícaro

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), professor de Literatura Portuguesa no Departamento de Literatura da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), no *campus* de Assis – SP.

tardio” – já desgastado pelo uso excessivo dos traços originais que impulsionaram a novela picaresca no século XVI -, e em que os seus autores, para escaparem à vigilância da censura do Santo Ofício, eram obrigados a diluir “o verismo na invenção e na metáfora, que é por sua vez um dos elementos fundamentais da literatura barroca” (PALMA-FERREIRA, 1981, p. 34-5).

Palma-Ferreira entende, porém, que nem dessa picaresca “decadente” poder-se-ia, de fato, aproximar a novela portuguesa, porque, mesmo nessas manifestações tardias, o imaginário seria utilizado como recurso para acentuar as maldades da vida humana – coisa que não aconteceria na obra portuguesa, na qual a recorrência ao sonho desliga a ação da superfície humana e transforma-se em pura alegoria.

Concordando, no geral, com a visão de Palma-Ferreira, apresenta-se, também, o estudo da pesquisadora sueca Ulla M. Trullemans, *Huellas de la picaresca em Portugal*. Para tal autora, o que caracterizaria a novela portuguesa seria um duplo plano, no qual se oporiam o realismo e o fantástico. A seu ver, ao primeiro plano corresponderiam os episódios mais realistas e populares da obra; nele, a linguagem é simples, sem artifícios, com o uso sistemático de ditos e provérbios. No segundo plano, entretanto, as alusões são mais eruditas, a linguagem descamba para o tom grandiloqüente e os episódios tratam de temas abstratos e irrealis. Para Trullemans, essa atitude antitética, que reconhece ser a expressão privilegiada do Barroco, pouco tem a ver com a novela picaresca, e diz que, se se desejasse ver esse influxo na obra portuguesa, haveria de se tomar, dos dois planos nela presentes, aquele que se encontra mais próximo do humano (TRULLEMANS, 1968, p.132-5).

Já por esses poucos aspectos apresentados até aqui, pode-se perceber o caráter ambíguo e problemático que as *Obras do Diabinho da Mão Furada* colocam para o leitor: têm traços da picaresca, mas, de fato, não o são; foram publicadas no século XIX, mas parecem pertencer ao século XVII; são atribuídas a Antônio José da Silva, por uns, e a Pedro José da Fonseca, por outros – podendo, ainda, não terem sido produzidas por nenhum dos dois.

Aventamos, no início, que talvez a questão da autoria esteja no cerne dessas diabólicas ambigüidades. Assim, ainda que as reflexões produzidas por esse tipo de preocupação crítica sejam menos genuinamente estéticas (como é do gosto de nosso tempo), podem conduzir-nos, no entanto, ao centro de interesse que este estudo quer propor.

Indo direto à questão, pode-se dizer que, ao que tudo indica, a autoria da novela nunca poderá ser definitivamente esclarecida, em virtude, principalmente, da existência de dois manuscritos do texto: um depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa e outro na Academia de Ciências da mesma cidade. Nada de estranho haveria nesse fato, não fosse a primeira edição ter sido feita, com base no manuscrito da Biblioteca Nacional, entre os anos de 1860-1861, na *Revista Brasileira*, por um dos próceres da primeira geração romântica brasileira, o poeta Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). É, justamente, a Porto Alegre, repleto das idéias de um nativismo literário exacerbado, próprio de nossos primeiros românticos, que se deve a atribuição original do texto como sendo de Antônio José da Silva. Ocorre que, em 1925, Fidelino de Figueiredo dá à estampa o manuscrito da Academia de Ciências de Lisboa, na *Revista de Língua Portuguesa*, atribuindo, por sua vez, a obra a Pedro José da Fonseca – dicionarista português a quem o citado manuscrito deve ter pertencido.

A partir daí, a celeuma em torno da autoria do texto ganha contornos mais problemáticos, fazendo ressoar os aspectos tensos de um debate cultural que, pelo menos até meados do século passado, subsistiu nas considerações sobre os relacionamentos entre a literatura portuguesa e a brasileira, em decorrência, sobretudo, da persistência, no Brasil, de uma crítica de raiz nacionalista, herdeira da tradição romântica, de que, como já se disse, Porto Alegre foi um dos iniciadores. Exemplar, nesse sentido, é o estudo de Cândido Jucá Filho sobre Antônio José da Silva, de 1940, em que o crítico tenta provar, por meio do apontamento da ocorrência de “brasileirismos” na linguagem de suas peças, o caráter *brasileiro* de suas obras – como a querer reivindicá-las como pertencentes ao cânone nacional (JUCÁ FILHO, 1940).

A atribuição ao desconhecido Pedro José da Fonseca, feita por Fidelino de Figueiredo, não parece, entretanto, querer atingir esse âmbito de preocupações. Em verdade, o argumento decisivo de Figueiredo, para desqualificar a designação de Antônio José da Silva como autor do texto, diz respeito a outra questão, que, aliás, leva muito a pensar. Entende, em síntese, Figueiredo que seria pouco provável que um homem que passara a maior parte de sua vida sendo perseguido pelo Santo Ofício pudesse produzir uma obra que soa, no geral, como pia e de declarado louvor à Igreja contra-reformista, principalmente pelo que vai dito, nesse sentido, de maneira explícita, na “Advertência ao Leitor”, no “Proêmio” e na “Protestação” – que emolduram o texto da narrativa propriamente dita.

O raciocínio de Figueiredo deixa entrever que compreende serem as *Obras do Diabinho da Mão Furada* um texto eminentemente doutrinário, não se destacando em nada daqueles outros textos que compõem a chamada “literatura de proveito e exemplo”, dominante na narrativa portuguesa dos séculos XVII e XVIII. Ora, parece concluir Figueiredo, sendo essa literatura a manifestação expressiva que respaldava o universo mental de que o cristão-novo Antônio José da Silva era vítima, como poderia ter escrito ele um texto sob os seus moldes e sob sua ideologia?

Tal argumento tinha lá o seu peso e ficou, ao que se sabe, sem resposta, até que, em 1973, João Gaspar Simões faz uma nova edição das *Obras do Diabinho da Mão Furada*, na *Coleção Grandes Esquecidos*, insistindo na atribuição da autoria a Antônio José da Silva. Refutando, no texto de apresentação da obra, a idéia de Figueiredo, diz que, além de não ser possível provar que os textos do “Proêmio”, da “Advertência ao Leitor” e da “Protestação” tenham sido realmente escritos pelo autor da novela, avança a hipótese de que, ainda que isso tivesse ocorrido, poder-se-ia entender tal fato como uma estratégia, um premeditado artifício, representando uma “prudente medida de dissimulação”, a fim de não acirrar ainda mais contra si a vigilância inquisitorial, uma vez que as suas obras teatrais eram vistas como impertinentes em relação aos costumes religiosos da época (SIMÕES, 1973, p.11-3).

Tal visão de Simões sobre a obra, supondo uma atitude irônica, de estratégico distanciamento, entre o autor e a história narrada, vem, ao que tudo indica, corrigir um julgamento feito anteriormente pelo mesmo Simões, em seu estudo sobre a *História do romance português* (SIMÕES, 1967). Ali, a respeito das *Obras*, lamenta-se Simões, em sua busca das “fontes realistas” do romance português na tradição narrativa dos séculos XVI, XVII e XVIII, tratar-se de uma “novela que podia ser picaresca e é jogo edificante” (SIMÕES, 1967, p.172). Transitando, depois, para a hipótese da possível existência de uma “estratégia dissimuladora” ocultando-se por sob a superfície aparentemente exemplar do texto, a interpretação de Simões parece, então, colher os ecos de uma reflexão não-conformista sobre as possibilidades de vida e resistência dos judeus sob o jugo da Inquisição.

Esse é o caso, por exemplo, do livro *Inquisição e Cristãos-Novos*, de Antônio José Saraiva. Refletindo sobre a literatura produzida sob a censura do Santo Ofício, que contava, entre seus autores, com muitos de condição “cristã-nova”, infere Saraiva que esses escritores deveriam viver uma situação de “incomodidade essencial” (Antônio José da Silva é explicitamente citado por Saraiva como passível de ter vivido sob tal

situação). E isso, diz Saraiva, “não porque a raça judaica o marcasse, ou porque a fé judaica guardasse raízes no seu coração, mas porque era visto de fora, visto pela gente ‘normal’ como um espúrio, um marginal e um culpado virtual”. Caracterizando tal situação como verdadeiramente “kafkiana”, Saraiva chega mesmo a propor que ela seja levada em consideração pelos estudiosos da literatura da época, dizendo:

Há um tema que não foi posto pelos historiadores da literatura. Como se reflete nos escritores de origem, ou, melhor, de **situação** cristã-nova... esta consciência particular. O que é a Justiça? O que é a sociedade mesma? São perguntas que o Joseph K. dos séculos XVI e XVII era inevitavelmente levado a fazer. (SARAIVA, 1984, p.228-9)

Tendo em mente as *Obras do Diabinho da Mão Furada*, torna-se, assim, verdadeiramente tentador operar o imbricamento entre a hipótese da ironia dissimuladora de Simões sobre a novela e a inferência de Saraiva a respeito da situação de incomodidade essencial do escritor cristão-novo sob o clima inquisitorial, e encontrar, aí, um caminho interpretativo de alguma pertinência para continuar atribuindo a autoria da novela a Antônio José da Silva. Ou seja, a estratégia de dissimulação poderia ser entendida como o recurso *formal* expressivo possível, para poder representar, sub-repticiamente, a condição dos que viviam perseguidos pelo poder inquisitorial.

O respaldo para tal interpretação estaria, aliás, dado no próprio texto, que, conforme se vem insistentemente apontando, reveste-se de um caráter contraditório – o que, de resto, seus analistas não deixam de perceber –, aparecendo como pícara e realista em certos aspectos e doutrinária e alegórica em outros. Assim, levando-se em conta a existência desse “duplo plano” (Trullemans) do texto, poder-se-ia avançar para entendê-lo como palco do jogo, tenso, entre o nível aparente e o nível dissimulado: doutrinário, o primeiro; realista, o segundo.

Isso poderia, inclusive, proporcionar uma divisão da novela em duas partes quase totalmente proporcionais: uma, até quase a metade do capítulo terceiro; outra, dessa parte até o final. O episódio divisor dessas partes seria representado pela visão, proporcionada pelo Diabinho a Peralta, do “Palácio de Lúcifer”, visão essa de natureza radicalmente alegórica, em que desfilam, personificadas, a Soberba, a Avareza, a Sensualidade, a Ira, a Gula, a Inveja e a Cobiça, ocupando cada um dos aposentos do

Palácio e regendo as legiões de condenados pelo cometimento de cada um desses pecados capitais. A partir daí, no plano do enredo, cessam os sucessos de natureza mais realista, firmando-se definitivamente em Peralta a idéia de internar-se o mais rapidamente possível num convento franciscano.

Ora, é justamente no trecho que estamos entendendo como perfazendo um primeiro momento do texto que se localizam as passagens mais picarescas e realistas da novela. Nele, por coincidência, ocorre também uma visualização do inferno, provocada pelo Diabinho num sonho de Peralta. Diferentemente do sonho alegórico da segunda parte, este apresenta os seres com maior concretude realista, sem personificações alegóricas de qualidades morais, mas com a apresentação direta de diversas categorias de indivíduos e profissões do meio social. De se notar é que, logo de início, os primeiros condenados apresentados são juízes, escrivães, meirinhos, alcaides, ministros e advogados, sofrendo os suplícios infernais pela “má administração da justiça” (SILVA, 1973, p.38). A crítica feita a esses personagens é mordaz e contundente e, em certo sentido, pode respaldar a inferência de Antônio José Saraiva sobre como deveria encarar a Justiça um escritor cristão-novo por ela perseguido e discriminado.

No entanto, essa contundência crítica não pára por aí; vários outros tipos profissionais, como médicos, boticários, barbeiros, sapateiros, alfaiates e taberneiros são denunciados pelas falcatruas executadas em vida. Os poetas ali estão condenados, para sempre, a procurarem rimas e a entabularem versos, como é o caso de Ovídio, sendo açoitado pelo próprio pai por fazer versos e “prometendo, em verso, de se emendar”, porque, como diz o Diabinho, “é tal a doença da poesia, que, por mais que procurem os gênios que a professam deixá-la, se não podem livrar dela” (SILVA, 1973, p.42).

Além desses, há mulheres “enfeitadas e besuntadas”, falsos crentes hipócritas, astrólogos, janotas, estudantes bragantes, novos-ricos, os sedutores de freiras, as alcoviteiras, os barqueiros, almocreves, carreteiros, carnicheiros e os malcasados. Mas há também um rei, Saul, condenado às chamas infernais por ter sido “ingrato a quem da baixeza da sua humildade o levantou à dignidade real” (SILVA, 1973, p.53-4). E, estranhamente, num texto acoimado de pio, “infinitas pessoas religiosas, divididas em congressos, todos com seus superiores e prelados maiores, acompanhados de muitas legiões de demônios que os acometiam ferozmente com execrandos tormentos [...]” (SILVA, 1973, p.57-8). Quando Peralta estranha o fato de executarem-se aquelas horríveis penas “em pessoas daquela qualidade e de diferente jurisdição”, esclarece o Diabinho serem eles os “grandes indagadores das vidas alheias” e remata: “Para se dizer

tudo em uma palavra, é a pior gente que há no Mundo, excepto alguns bons” (SILVA, 1973, p.58).

Tal virulência crítica e satírica faz lembrar *Os Sonhos*, de Quevedo, relacionamento que Palma-Ferreira trata de descaracterizar, entendendo que a utilização do maravilhoso, na novela portuguesa, tem somente uma intenção edificante, enquanto, em Quevedo, representaria a recuperação da tradição culta do sonho, desde Dante, das danças da morte medievais, dos sonhos atribuídos a Hipólito e das sátiras de Luciano de Samósata, retirando dessa tradição toda a roupagem alegórica e erudita, para aprofundar os alcances da sátira, “sem matizes de melindre e sem pudor”, mas “desvendando, simultaneamente, os caminhos do recto proceder” (PALMA-FERREIRA, 1981, p.400-1).

Num estudo sobre *Os Sonhos* de Quevedo, Ilse Nolting-Hauff diz que, junto à sátira de tipos, agressiva e chistosa, encontram-se, também, em *Os Sonhos*, partes mais sérias de caráter didático-moralizante, nas quais vê ressoar uma forte corrente ascética, que vai de Erasmo e sua sátira dialogada, retoma satíricos romanos como Juvenal e Pérsio, para receber, por fim, as fortes influências da literatura sermonística contra-reformista do século XVI. Tal tradição faz com que os textos de Quevedo apareçam como justaposição de polêmica engenhosa e exortação edificante, colhendo, ao mesmo tempo, os influxos do gênero satírico-didático das visões, vindo da Antiguidade, e da literatura ascética da sermonística espanhola coetânea (NOLTING-HAUFF, 1974, p.160-2).

De fato, em *El Alguacil Alguacilado*, por exemplo, o Diabo que ocupa o corpo de um meirinho, profere, em suas falas, verdadeiros sermões sobre as maldades do mundo, antes de ser definitivamente exorcizado pelo Licenciado Calabrés, o qual, ao final, admirado pelas verdades ditas pelo demônio através da boca do oficial de justiça, exclama:

– Cuando el diablo predica, el mundo se acaba. Pues cómo, siendo tu padre de la mentira (...) dices cosas que bastan a convertir una piedra? (VILLEGAS, 1954, t. I, p.84)

Ora, nas *Obras do Diabinho*, em que, como se sabe, o Diabo aparece ambiguamente vestido de frade, vê-se que, afinal, toda a sua fala, sua pregação, visa, no fim, a encaminhar Peralta ao reto caminho da conversão, pela visão que lhe proporciona

dos horrores do mal e do inferno, desenganando-o das coisas da vida. Assim, ainda na primeira parte do texto, um pouco antes de introduzir o pobre soldado nas visões do Palácio de Lúcifer, diz-lhe:

– Companheiro [...], eu não posso deixar, por mais que teu amigo seja, de usar da natureza que professo em te armar laços, em que caem os fracos e ignorantes. Vence-os tu com prudência, que para fugir ao mau e seguir o bom foste criado com livre alvedrio; e quanto mais venceres os estímulos de minhas tentações, terás maiores merecimentos. (SILVA, 1973, p. 65)

No entanto, se, nessa primeira parte, pode-se sentir a ressonância do mesmo tom do gênero satírico-didático que se aponta em Quevedo, na segunda, como quer Palma-Ferreira, descambando pelo puramente alegórico, o texto português assume o tom didático e edificante do “proveito e exemplo” – o que confirma, mais uma vez, o duplo plano do texto, aventado por Trullemans.

Chegados até aqui, depois de trilhados os infernais caminhos que levam à obra, pode-se retomar a diatribe provocadora com que se abriu este trabalho e recolocar o Diabo em causa. Em primeiro lugar, cabe perguntar: que importância ele assumia nas cogitações dos homens dos séculos XVII e XVIII para se tornar motivo de tratamento literário, justamente numa época que representa os inícios do racionalismo moderno e os fins das “trevas” medievais?

No entanto, a respeito dessa aparente contradição, diz o historiador Carlos Roberto Nogueira o seguinte:

O início da Modernidade na Europa ocidental é marcado por um incrível medo do Diabo. O Renascimento herdou os conceitos e imagens demoníacas que foram determinados e multiplicados no decorrer da Idade Média, mas lhes emprestou uma coerência, uma importância e uma difusão jamais alcançadas. (NOGUEIRA, 2000, p.96)

Na verdade, como mostra o mesmo autor, o clima de terror e medo diante do Mal veio sendo preparado durante os séculos finais da Idade Média, com os anúncios do fim dos tempos e do advento do Anti-Cristo. A se destacar, para o que aqui interessa, é o papel proeminente que tiveram, na criação desse clima, as ordens mendicantes, os dominicanos e os franciscanos: pregadores itinerantes que, abandonando os templos,

iam, através de seus sermões em língua vulgar, alertar as consciências dos homens (que já viviam um clima tenso e problemático criado pelos novos modos de vida que os espaços urbanos provocavam) sobre os perigos do Mal e da danação eterna (NOGUEIRA, 2000, p.84-94). O surgimento da época das Reformas, no início da Era Moderna, só fez recrudescer a ambiência de pânico, representando, aliás, o momento de maior medo de Satã:

Produto do fervor missionário de ambas as Reformas, que precisam da presença do Diabo para justificar o árduo e ininterrupto esforço de salvação, o Demônio não é apenas a simbolização do Mal, mas uma presença e evidência em todos os momentos. (NOGUEIRA, 2000, p.101)

A estratégia doutrinária religiosa passa a ser, portanto, a de utilizar o Mal para provocar o Bem, fazendo da imagem do Diabo e da figuração do Inferno o estandarte de sua evangelização. No mundo dos homens, Satã estabelece o seu reinado – a vida é puro desengano. A não ser em Deus e em seu reino, não há nada nem ninguém em quem se possa confiar – todos são falsos, interesseiros, pícaros, pecadores. Pela boca de um meirinho possuído, em *Os Sonhos*, de Quevedo, o Diabo predica sobre as maldades do mundo. Pelas mãos do Diabinho da Mão Furada, André Peralta torna-se franciscano...

Atingindo essa camada mais profunda de significação, pode-se entender que ela, de alguma forma, é responsável pelo caráter contraditório do texto português, podendo, inclusive, representar o elemento fundamental de sua formalização ambígua. Se aceito, tal entendimento poderia embasar, de forma histórica, as interpretações anteriormente arroladas, que apontam a existência de um duplo plano na novela e, até, acrescentar algo ao debate a respeito de seu doutrinário e, mesmo, sobre a questão da autoria.

Com efeito, segundo o que resta proposto, poder-se-ia encarar as *Obras do Diabinho da Mão Furada* como uma espécie de “sermão narrativizado” ou de “novela-sermão”.<sup>2</sup> Se levada a sério, ou seja, como predicação contra-reformista sobre as astúcias do Demo, os desenganos do mundo e a necessidade de salvação da alma, teríamos que entendê-la como unicamente doutrinária. Nesse caso, seu duplo plano compositivo poderia ser também uma estratégia, em que os aspectos realistas estariam, em verdade, a serviço da mensagem alegórica – compondo as disposições daquele

---

<sup>2</sup> A expressão é cunhada por Miguel Herrero Garcia a respeito do *Guzmán de Alfarache*. (Apud NOLTIG-HAUFF, 1974,p.161.

“realismo figural” que Auerbach caracteriza como dominante na literatura medieval (AUERBACH, 2002). Ainda assim, a possibilidade de um tiro pela culatra (risco, aliás, que corre toda obra que intenta fazer da ficção veículo ameno da doutrina) acaba por fazer resistirem certos ares ambíguos e heterodoxos. No entanto, se adotada, tal perspectiva dificilmente poderia manter a autoria como sendo de Antônio José da Silva, a não ser que o consideremos como resignadamente integrado à doutrina do proveito e exemplo e o que ela ideologicamente significa – coisa, entretanto, que o teor de suas peças não confirmaria.

Resta-nos considerar a hipótese de uma atitude irônica, distanciada e dissimuladora na elaboração do texto. Nesse caso, ter-se-ia de considerar a novela como uma espécie de “sermão burlesco”, que colheria as influências da tradição do cômico-sério vinda da Antigüidade – como mostra Bakthin (BAKTHIN, 1998, p.363-98). No entanto, pelo que se viu, esse parece ser mais o caso de Quevedo, leitor de Erasmo, dos satíricos romanos e de Luciano, do que da obra portuguesa, em que as referências eruditas são parcas, perto da profusão dos provérbios, ditos e anexins próprios da cultura popular. É claro que a *Comédia* de Dante (que é, de resto, referência básica em toda a representação simbólica do Inferno posterior) pode ser percebida aí, mas é muito mais evidente a presença da picaresca, principalmente a “tardia”, e de Cervantes, de cujas *Novelas Exemplares* são retirados, inclusive, o nome do protagonista André Peralta (de *O Casamento Enganoso*) e a personagem Ângela (de *La Ilustre Fregona*). Entretanto, o elemento mais caracterizador do texto como de espírito essencialmente popular é a própria figura de seu principal personagem, o Diabinho ou Fradinho da Mão Furada, já que retirado provavelmente de um conto popular anônimo.<sup>3</sup>

Ora, tal espírito popular casa-se perfeitamente com a doutrina e os modos de atuação daquelas ordens mendicantes, anteriormente citadas como pioneiras na pregação dos perigos do Mal, mas que também propiciaram o surgimento de escritores como Rabelais e sua retomada de personagens da tradição popular como Gargantua e Pantagruel, misturando-os aos temas e formas herdados da tradição erudita. Essa mistura de estilos é o que o ex-franciscano Rabelais hauriu ao sermão de fins da Idade Média, escoimando-a, porém, de seus aspectos doutrinários e revertendo-a, justamente, para os seus ataques contra a própria Igreja.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> O conto foi recolhido por José Leite de Vasconcelos em *Tradições populares de Portugal*, de 1882.

<sup>4</sup> V. O mundo na boca de Pantagruel (cf. AUERBACH, 2002, p.229-48).

A tal alcance estético e ideológico não chegam, efetivamente, as *Obras do Diabinho da Mão Furada*. Em sua simplicidade formal, em suas contradições, em suas ambigüidades, enfim, elas só poderiam ressoar com alguma grandeza se se pudesse atribuí-las a Antônio José da Silva. Aí, sim, fazendo com que o texto aparecesse a nossa frente como uma encenação, uma peça, uma farsa, veríamos, representado de uma forma estética e ideologicamente luminosa, o tempo ambíguo transcorrido sob o domínio do poder inquisitorial – professando o Mal para instituir o Bem. Infelizmente, tal possibilidade interpretativa não tem como ser comprovada. Mas Antônio José da Silva foi queimado num Auto-de-Fé: sinal de que persistiu em suas convicções, não se dobrou, não se negou. E é por isso, em nome disso, que nós, seus leitores e pósteros, ainda que sem muita certeza, ou mesmo inconscientemente, insistimos em atribuir-lhe o texto; talvez como uma homenagem; talvez, mesmo, como uma verdadeira profissão de fé.

### **Referências bibliográficas**

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKTHIN, Mikhail. Da pré-história do discurso romanesco. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 363-98.

JUCÁ FILHO, Cândido. *Antônio José da Silva (o Judeu)*. Rio de Janeiro: s.n., 1940.

NOGUEIRA, Carlos Roberto. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru: Edusc, 2000.

NOLTING-HAUFF, Ilse. *Visión, sátira y agudeza en los “Suenos” de Quevedo*. Madrid: Gredos, 1974.

PALMA-FERREIRA, João. *Novelistas e contistas portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1981.

SARAIVA, António José. *Inquisição e cristãos-novos*. Lisboa: Europa-América, 1984.

SILVA, Antônio José. *Obras do diabinho da mão furada*. Org. João Gaspar Simões. Lisboa: Arcádia, 1973.

SIMÕES, João Gaspar. Apresentação da obra. In: SILVA, Antônio José. *Obras do diabinho da mão furada*. Lisboa: Arcádia, 1973, p.11-3.

SIMÕES, João Gaspar. *História do romance português*. Lisboa: Estúdios Cor, 1967.

TRULLEMANS, Ulla. *Huellas de la picaresca en Portugal*. Madrid: Insula, 1968.

VILLEGAS, Francisco de Quevedo. *Los Sueños*. Madrid: Espasa-Calpe, 1954. Tomo I.