



O SATÃ PESSOANO E SEUS AMIGOS POETAS EM *HORA DO DIABO*

Luciano de Souza ¹

RESUMO: *A Hora do Diabo*, fragmentário conto de Fernando Pessoa, é uma obra que indubitavelmente se assenta no diálogo intertextual, como se pode notar pelas diversas referências feitas a escritos literários, incluindo a Bíblia. Algumas dessas referências, por sua vez, revelam que o autor português não somente estava ciente de uma tradição literária que veio (re)definir o papel do Diabo na ficção ao longo dos séculos, mas que ele também tentou colocar esse conhecimento em prática no conto ao plasmar um Satã pessoano. Mais propenso a refletir acerca das (in)adequações literárias de sua condição “existencial” do que a agir como seria esperado do antagonista bíblico de Deus, esse personagem pode ser visto como uma concretização ficcional do interesse de Pessoa no Diabo em verso e prosa. Assim, ao propor o estudo de *A Hora do Diabo* por uma perspectiva intertextual, este artigo objetiva evidenciar e investigar a contribuição de um substrato literário satânico na construção do discurso do Tentador naquela obra.

PALAVRAS-CHAVE: *A Hora do Diabo*; Fernando Pessoa; Satã; tradição literária; intertextualidade.

ABSTRACT: Fernando Pessoa’s fragmentary short story *A Hora do Diabo* is a work undoubtedly built upon intertextual dialogue, as one can see by the number of references to

¹ Bolsista da FAPESP e aluno de Pós-Graduação da USP – Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – DLCV – São Paulo – SP - Brasil – CEP: 05508-900 – E-mail: lucdesza@gmail.com

literary texts, including the Bible. Some of these references, in turn, show that the Portuguese writer not only was aware of a literary tradition which came to (re)define the role of the Devil in fiction throughout the centuries but that he also attempted to put such knowledge to use by creating his own personal Satan. More inclined to ponder on the literary (in)adequacies of his “existential” condition than to act as would be expected of the biblical antagonist of God, this character can be seen as a fictional concretization of Pessoa’s interest in the Devil in prose and verse. Therefore, by proposing the study of *A Hora do Diabo* from an intertextual perspective, this paper aims at foregrounding and investigating the contribution of a satanic literary substrate in the construction of the Tempter’s discourse in the short story.

KEYWORDS: *A Hora do Diabo*; Fernando Pessoa; Satan; literary tradition; intertextuality.

Mas, pergunto eu, onde está em tudo isto o verdadeiro diálogo? Só do contraste, da falha, da fragilidade ameaçada poderia provir o balbucio de um diálogo vivo e então sim, não apenas monótono ou divino, mas contrastado, sofrido, trágico...

Senhor, basta de prólogo nos bastidores do Céu, entre nuvens e harpas, com a fria assistência de puros espíritos. [...] Sairemos então afinal do solilóquio divino, e começará o verdadeiro diálogo.

Augusto Meyer – “Lúcifer” (1965, p. 31, 32)

Ilustre Mefistófeles... Você deveria saber disso, mesmo porque não passa de um produto da tradição...

Paul Valéry – “*Meu Fausto*” (2011, p. 67)

A certa altura de “O jogador generoso”, um dos poemas em prosa de Charles Baudelaire, Satã repete a um convidado seu as palavras a seguir, por ele ouvidas da boca de um orador em uma de suas voltas pela Terra: “Caros irmãos, nunca se esqueçam, quando ouvirem louvar o progresso das luzes, que a maior astúcia do diabo é persuadi-los de que ele não existe!” (2010, p. 151). Tal advertência, tornada uma das passagens mais emblemáticas da poética baudelaireana, serve com justeza ao propósito de dar início à tarefa de identificar as relações intertextuais instauradas por Fernando Pessoa em *A Hora*

do Diabo e compreender de que forma elas se estabelecem no plano narrativo. Com efeito, ainda que Pessoa não mencione o nome de Baudelaire, é difícil não lembrar do texto do autor francês quando o Satanás pessoano refuta sua própria existência em três ocasiões: “[...] e, devo dizer-lho, verdadeiramente não existo” (PESSOA, 2004: 54); “A verdade, porém, é que não existo” (PESSOA, 2004, p. 55); “Em primeiro lugar, é bem sabido que eu não existo.” (PESSOA, 2004, p. 59).

Em seu peculiar livro *O Diabo*, o autor italiano Giovanni Papini (1990, p. 166) atribui o insucesso do Adversário em suprimir sua existência do imaginário popular a recorrente inspiração satânica de literatos como Vondel, Lermontov, Milton e Goethe, entre outros. Não por acaso, como será visto mais adiante, Satã não esconde certa decepção ao reconhecer, na narrativa de Fernando Pessoa, a amizade que o une aos poetas. Por outro lado, é curioso que, no momento em que se apresenta à Maria, a mulher a quem dirige os monólogos que compõem boa parte do conto, o Diabo desfaz-se daquela astúcia notada por Baudelaire e passa a se expressar com a convicção e clareza de quem quer evitar qualquer desconfiança quanto a sua real identidade e índole:

“Minha senhora, eu sou o Diabo. Sim, sou o Diabo. Mas não me tema nem se sobressalte.”

[...]

“Eu sou de facto o Diabo. Não se assuste, porém, porque eu sou realmente o Diabo, e por isso não faço mal. Certos imitadores meus, na terra e acima da terra, são perigosos, como todos os plagiários, porque não conhecem o segredo da minha maneira de ser (PESSOA, 2004, p. 45).

Temendo, talvez, ser tomado por um dos parodistas que pretendem sê-lo sem, todavia, conhecê-lo, Satã, ele mesmo acusado de ser um *simia Dei*², apresenta-se a Maria com uma retórica enfática, um tanto repetitiva, sustentada em um crescendo adverbial de (auto-?) afirmação: “sim”; “de facto”; “realmente”. Dizendo seu nome por quatro vezes, seu intento parece ser o de não permitir quaisquer dúvidas acerca de quem ele é. Ciente, contudo, de sua infame reputação e buscando renegá-la por seu caráter falacioso, o Tentador cuida de não atribular sua interlocutora ao explicar-lhe que, por ser ele verdadeiramente o Diabo, seus atos não podem ser de natureza maléfica. Seu raciocínio,

² Os padres da Igreja se referiam ao Diabo como *simia Dei* (“macaco de Deus”), pois, segundo eles, Satã tinha por hábito imitar a Deus e seus atos, porém de modo contrário. Cf. o capítulo XII – *Diabolus Simia Dei* in Rudwin, 1959.

contudo, ao menos através do prisma cristão, seria algo paradoxal e enganoso, afinal, em Mateus 13: 38-39³ o Diabo não é citado exatamente como o “Maligno”?

A respeito dessa inclinação de Fernando Pessoa em retratar um Demônio que não se reconhece como o Mal encarnado, vale citar uma nota em que, segundo Teresa Rita Lopes, o poeta parece se referir ao projeto de poema “Satan’s Soliloquy” – como observado no capítulo anterior, uma das fases embrionárias de *A Hora do Diabo*. Nesta nota, Pessoa parece acalentar a ideia de:

Considerar o diabo como o espírito do Bem, baseado no facto de que sempre que os investigadores medievais alcançaram alguma verdade na ciência foram ameaçados de morte pelos padres, que os consideraram mágicos e homens que tinham comércio com o diabo (LOPES, *in* PESSOA, 2004, p. 13).

Não é, entretanto, às palavras heréticas de seu “criador” que Satã recorre para justificar sua argumentação na narrativa – argumentação esta que pode bem ser entendida como um silogismo diabólico cuja premissa principal se traduziria em “o verdadeiro Diabo não pratica o mal”. Certamente a par da teoria proposta por Harold Bloom (1998, p. 3) segundo a qual William Shakespeare tomou o lugar da Bíblia no consciente das pessoas, é no teatro do autor inglês que o Adversário no conto de Fernando Pessoa encontra fundamentação para refutar o Evangelho e fazer verdadeiro seu discurso a Maria:

[...] Shakespeare, que inspirei muitas vezes, fez-me justiça: disse que eu era um cavalheiro. Por isso esteja descansada: em minha companhia está bem. Sou incapaz de uma palavra, de um gesto, que ofenda uma senhora. Quando assim não fosse da minha própria natureza, obrigava-me o Shakespeare a sê-lo. Mas realmente não era preciso (PESSOA, 2004, p. 45).

Já se disse que todos os escritores, conscientemente ou não, devem sua inspiração a Satã (RUDWIN, 1973, p. 260). Em *A Hora do Diabo*, como se vê, o próprio Caído – ele mesmo assumidamente um poeta (PESSOA, 2004, p. 52) – confirma esta asserção ao mencionar sua relação com William Shakespeare. Este, por sua vez, quiçá como uma forma de retribuir o satânico sopro inspirador que amiúde recebera, utiliza-se de sua arte para conceder ao Demônio – ou a seu *daimon* – um estatuto de nobreza e honradez em suas criações. Com efeito, o shakespeariano elogio do Demônio – tomado por ele como regra de vida e anunciado na narrativa de Pessoa como a justa descrição de seu caráter – aparece no

³ “[...] A boa semente são as pessoas do Reino. O joio são as pessoas do Maligno. O inimigo que os semeou é o Diabo”.

teatro de Shakespeare não somente em uma, mas duas ocasiões: a primeira em *Henrique V* e a segunda em *Rei Lear*⁴.

Embora William Shakespeare, enquanto testemunha de Satanás, numa outra ocasião tenha feito um apontamento menos cortês sobre seu gênio inspirador – declarando que o Diabo era capaz de citar as Escrituras em benefício próprio⁵ –, parece certo que, à mercê da pena de Fernando Pessoa, o Tentador procura não se valer dos textos bíblicos, preferindo a sensibilidade do poeta à do evangelista quando se enxerga nos retratos que ambos compõem de si. Destarte, mesmo após a pequena indelicadeza de Shakespeare, o cotejo da parábola de Mateus com as linhas de *Henrique V* e *Rei Lear* denota claramente que, para convencer Maria da veracidade de seu argumento, ao Satã pessoano valem unicamente os ensinamentos da boa nova shakespeariana⁶ – e não por meras questões de estética.

Cumprir notar que a deferência demonstrada no trato com Shakespeare – a qual levaria o Monarca do Inferno ao extremo de se submeter aos desígnios do autor de *Macbeth*, se necessário fosse – não se reflete, todavia, na fala do Demônio quando ele cita John Milton e Johann Wolfgang von Goethe:

⁴ *Henrique V*: “Embora ele seja um bom cavalheiro, tão bom quanto o diabo, Lúcifer e o próprio Belzebu [...]” (ato IV, cena 7); *O rei Lear*: “O príncipe das trevas é um cavalheiro” (ato III, cena 4).

A tradução de todas as citações provenientes de obras consultadas no idioma original é de responsabilidade do autor deste artigo.

⁵ *O mercador de Veneza*: (ato I, cena 3).

⁶ É verdade que outros literatos também viram no Diabo a silhueta de um cavalheiro. Sir John Suckling, poeta inglês do século XVII, em sua comédia *The Goblins* reproduz as palavras de Shakespeare em *O rei Lear*: “O príncipe das trevas é um cavalheiro” (*apud* RUDWIN, 1973, p. 311). Já no período romântico, Percy Bysshe Shelley (1859, p. 461) por pouco não repete *ipsis literis* a mesma expressão em um dos versos de “Peter Bell the Third”: “O Diabo é um cavalheiro”. Por fim, Samuel Taylor Coleridge, outro romântico, no poema “The Devil’s Thoughts” dá a seguinte descrição de Satã: “E para frente e para trás ele agitava sua longa cauda, com um zunido/ Tal qual um cavalheiro e sua bengala” (*apud* RUDWIN, 1973, p. 311).

Todavia, mesmo essas referências podem ser traçadas até William Shakespeare. Stanley W. Wells (2003, p. 182), observa que Suckling faz ecoar a obra de Shakespeare em vários de seus trabalhos. Tese que é corroborada por John D. Cox (2001, p. 198), para quem *The Goblins* fazia alusões explícitas à escrita shakespeariana.

No que diz respeito a Shelley e Coleridge, é sabido que, por influência alemã, deve-se ao Romantismo a redescoberta na Inglaterra dos trabalhos de Shakespeare, o qual passou a ser considerado então um gênio máximo (SENA, 1963, p. 245 e 254).

Desde o princípio do mundo que me insultam e me caluniam. Os mesmos poetas – por natureza meus amigos – que me defendem, me não têm defendido bem. Um – um inglês chamado Milton – fez-me perder, com parceiros meus, uma batalha indefinida que nunca se travou. Outro – um alemão chamado Goethe – deu-me um papel de alcoviteiro numa tragédia de aldeia. [...] Nem sou o revoltado contra Deus, nem o espírito que nega (PESSOA, 2004, p. 56)

A Shakespeare ele consagra dileção e, até, sujeição; a Milton e Goethe – igualmente seus confrades pelas graças da poesia – o Adversário reserva, entretanto, palavras de descontentamento que expressam o amargo desagrado de um Demônio que, açoitado com afrontas e injúrias em sua via profana, vê-se desassistido mesmo pelos seus iguais, que lhe imputaram presença e participação em eventos os quais, aos seus olhos satânicos, nada mais são que situações fantasiosas ou sórdidas⁷.

Ao se referir com tamanha acrimônia ao *Paraíso Perdido* e ao *Fausto* de Goethe, o Satã pessoano faz jus ao epíteto que ele confere a si mesmo em *A Hora do Diabo*: “Não sou, como disse Goethe, o espírito que nega, mas o espírito que contraria”⁸ (PESSOA, 2004, p. 53). Com efeito, na medida em que manifesta seu descontentamento com as obras literárias que o retrataram em suas “vidas passadas” como arcanjo rebelde e rufião, Satanás faz incidir sobre aqueles textos uma aura de falácia e infâmia que certamente destoa de tudo aquilo que se tem dito sobre eles desde seu surgimento.

De fato, seguindo a tradição da “rebeldia satânica”, Fernando Pessoa faz o seu Satã discordar até mesmo daquele que lhe dá o dom da fala, pois o próprio Pessoa verdadeiramente tinha em grande conta o épico inglês e seu amaldiçoado rebelde, pai de

⁷ Outro exemplo de que os amigos poetas de Satã não têm zelado muito por sua imagem pode ser verificado no texto *Der Doktor Faust* (1851), de Heinrich Heine. Nesta obra que Heine denominou de *ein Tanzpoem* (“um poema-dança”) a caracterização de Satã causaria ainda mais constrangimento ao Diabo pessoano:

“A princípio causa estranheza a Fausto o fato de Mefistófeles, o Demônio invocado, não conseguir assumir um aspecto aziago, senão o de uma bailarina, mas por fim agrada-lhe esta sorridente e graciosa aparição e ele a cumprimenta de modo cerimonioso. Mefistófeles, ou antes, Mefistófela, como nós doravante passaremos a chamar o Diabo, que agora é feminino, responde jocosamente ao cumprimento do Doutor e, com ar faceiro, dança ao seu redor” (HEINE, 2007, p. 12).

⁸ A referência é ao verso 1338 da primeira parte da tragédia de Goethe: “O Gênio sou que sempre nega!” (GOETHE, 2004, p. 139).

Convém observar a existência de uma relação entre a maneira como o Adversário se autodenomina no conto e a etimologia do nome Satã. Este termo, de origem hebraica, existia originariamente como um substantivo comum cujo significado é “um que é contra, obstrui ou age como adversário” (PAGELS, 1996, p. 66). Por seu turno, uma das definições dadas para o verbo “contrariar”, de acordo com o dicionário Houaiss, é: “servir de obstáculo a (algo), impedindo-o ou dificultando-o; atrapalhar, obstar”.

uma geração de heróis românticos: “Teve Milton por intuito o cantar, no ‘Paraíso Perdido’, a Queda do Homem [...]. E que fez? Fez um poema, um grande poema, em que a figura mais altiva e nobre – mais épica portanto – é Satã” (PESSOA, 1966, p. 134). Opinião igualmente reverente nutria o poeta luso acerca do *Fausto* de Goethe, que para ele, era “a maior obra da literatura moderna” (PESSOA, p. 132, 1979) e “a obra-prima do romantismo” (*apud* SCHEIDL, 1987, p. 115).

Contudo, mesmo que os argumentos do Demônio plasmado por Fernando Pessoa sejam depreciativos em sua essência – pela razão acima exposta –, seu mérito na narrativa é indiscutível quando se atenta para o fato de que eles, ainda que paradoxalmente, reafirmam a ascendência de *Paraíso Perdido* e do *Fausto* de Goethe na tradição literária e na própria literatura de Pessoa.

Destarte, não parece haver dúvidas de que as alusões de Satã àqueles textos em *A Hora do Diabo* não são consequência de simples casualidade. De fato, elas se mostram como um testemunho bastante crível de que Fernando Pessoa conhecia muito bem aquelas obras e nelas reconhecia dois dos exemplares mais significativos de uma literatura satânica pródiga em invocar espíritos tentadores e anjos rebeldes – alguns dos quais, por seu gênio demoníaco, são notórios por se apossar da imaginação dos homens de modo tal que por gerações eles não se deixam esconjurar. Mefistófeles, a *persona* do Tentador no *Fausto* de Goethe, por exemplo, é tido por alguns como a figura dominante da tragédia, principalmente na primeira parte (SMEED, 1975, p. 44). E, na opinião de Hannes Vatter (1978, p. 132), nenhuma outra representação literária do Diabo foi objeto de tantos estudos e controvérsias quanto o arcanjo insurrecto de John Milton.

Embora já tenha sido notado que, por sua natureza contrariante, a dicção do Satã pessoano em *A Hora do Diabo* manifesta certo desprezo pelo *Paraíso Perdido*, sabe-se também do apreço de Pessoa por aquela obra, tida por ele como “o vero e o maior de Milton” (PESSOA, 1966, p. 134). Havia, até, planos para uma tradução do poema (PESSOA, 1966, p. 87), porém, nesta empreitada, Pessoa não parece ter realizado grandes progressos visto que o único material traduzido de que se tem conhecimento é o verso que corresponde à linha 63 do Livro I⁹, o qual figura, por sua vez, no original e na tradução de

⁹ Reproduzem-se, a seguir, as linhas 62 e 63 do Livro I do *Paraíso Perdido*: “As one great Furnace flam’d, yet from those flames/ No light, but rather darkness visible” (MILTON, 1952, p. 94. Itálico meu).

O verso que consta como epígrafe de *A Hora do Diabo* é o seguinte: “No light, but rather darkness visible”. Ao cotejá-lo com a tradução de Fernando Pessoa (“Mas essas chamas lançam, não luz, mas sim treva

Pessoa, como a epígrafe que abre *A Hora do Diabo* – sem qualquer indicação de sua procedência, contudo (PESSOA, 2004, p. 39). Parte do referido verso aparece, traduzida, também em dois fragmentos que compõem a narrativa: “É a primeira luz, que não é mais que *treva visível*” (PESSOA, 2004, p. 51, grifo meu) e “Vivemos neste mundo dos símbolos, no mesmo tempo claro e escuro – *treva visível*, por assim dizer” (PESSOA, 2004, p. 53, grifo meu).

Não seria mesmo despropositado aventar que *Paraíso Perdido* – ou antes, o Satã cantado naquele poema – de fato tenha exercido influência direta nos textos que viriam a compor *A Hora do Diabo*. A pergunta que se deve fazer é em que nível e de que forma essa influência se consubstancia na narrativa de Fernando Pessoa. Considerando que o autor jamais tenha confirmado tal hipótese por escrito, de modo confessional – ao menos nada consta naquilo que se conhece de sua copiosa produção –, é necessário atentar para os indícios existentes na própria narrativa para que se possa distinguir nela a sombra do Satanás miltoniano.

Sabe-se que, em nível semântico, há a explícita – e discordante – referência à chamada “Revolução nos Céus”, a qual, apesar de seu caráter fantasioso, é um dos elementos-chave do épico de Milton. Todavia, é possível discernir ainda outro tipo de influxo exercido pelos versos satânicos de *Paraíso Perdido* no que cabe ao aspecto formal do conto de Pessoa.

Igualmente, já foi dito atrás que um poema esboçado sob o título “Satan’s Soliloquy” seria uma versão primeva de *A Hora do Diabo* e que esse projeto, engendrado na juventude de Fernando Pessoa, se metamorfoseou e rompeu o casulo na forma daquele conto fragmentário, o qual tem como uma de suas principais características, aliás, a expressão monologada de Satã (LOPES in PESSOA, 2004, p. 19, 21 e LOPES, 1990, p. 97). Acompanhando, então, o percurso entre o poema não concretizado e o conto postumamente editado, tendo como bússola a evidente associação sinonímica entre o título do primeiro e a forma de discurso predominante do segundo, não é difícil ouvir nos monólogos que anunciam a *Hora do Diabo* os ecos daquele solilóquio de Satã que Pessoa ideou desde suas primeiras experiências com a escrita literária e do qual talvez jamais tenha se olvidado ou abandonado por completo com o passar dos anos, como

visível”), vê-se, entretanto, que o poeta trabalhou também com o final do verso anterior, “yet from those flames”.

habitualmente sói com todas as paixões da mocidade – principalmente as não consumadas, diga-se.

Se, para se referir à questão heteronímica, Pessoa cunhou a expressão “drama em gente”, é difícil não pensar no Satanás retratado pelo autor em *A Hora do Diabo* como a encarnação literária de um “monodrama em anjo (caído)”, dado que a obviedade do elo entre a designação do poema e a forma pela qual o Diabo mormente se expressa no conto – que de certa forma vem a ser o mesmo poema, “revisitado” – aponta para um inegável zelo de Fernando Pessoa em conferir ao Satanás que ele busca moldar em sua poética o dom de se expressar por solilóquios.

E é por meio desse pendor do autor luso que transparece uma interessante correlação entre o Diabo de sua narrativa e o Satanás em *Paraíso Perdido*, pois uma das principais características do Monarca do Inferno no épico inglês são justamente os longos monólogos por meio dos quais ele se exprime em determinadas ocasiões.

Segundo Neil Forsyth (2003, p. 149-150), os solilóquios do Anjo Caído em *Paraíso Perdido* são os mais significativos do épico, pois é neles que o Diabo expõe sua profundidade interior, ou seja, sua subjetividade. Razão pela qual, continua Forsyth, o Satanás de Milton passou a ser visto como uma personagem de natureza elevada por uma parcela de leitores que viram um Demônio humano, demasiadamente humano naquela figura. Em acordo com Neil Forsyth, Frank S. Kastor (1974, p. 68) postula que essa capacidade de se exprimir por solilóquios contribui para a humanização – ou desenvolvimento de um “indivíduo interior” – de Satã em *Paraíso Perdido*.

Assim, estabelecendo uma comparação entre aquilo que a crítica tem a dizer sobre a importância dos solilóquios de Satã em *Paraíso Perdido* e o já citado louvor de Fernando Pessoa ao Diabo enquanto personagem do épico miltoniano, parece acertado inferir que a convergência entre os textos de Milton e Pessoa, no que diz respeito ao uso do monólogo como *vox diaboli*, corrobora a hipótese de que o poeta português tenha identificado no discurso do Tentador, representado nos versos de Milton, um paradigma a ser seguido em sua própria concepção de um Satanás literário.

Além do Satã miltoniano, a outra manifestação literária do Demônio com a qual o Tentador em *A Hora do Diabo* mantém um ativo diálogo é aquela citada no conto como um “alcoviteiro numa tragédia de aldeia”: o Mefistófeles do *Fausto* de Goethe.

Curiosamente, aliás, a dita “tragédia de aldeia” – que germina da relação amorosa entre o sábio que pactua com as forças infernais e uma jovem aldeã – é tida como uma das

principais inovações perpetradas pelo autor alemão em sua versão do secular assunto fáustico. Comumente referida pela crítica especializada como “tragédia de Margarida (ou Gretchen)”, este tema está diretamente associado à “esfera mefistofélica” (MAZZARI *in* GOETHE, 2004, p. 17), ou seja, tem relação direta com a ação do Diabo na trama.

Embora não se possa afirmar de modo incisivo, é plausível supor que, em suas leituras da tragédia goethiana, Fernando Pessoa tenha se apercebido desse fato, enxergando além do simplismo reducionista manifestado por seu Satanás casmurro, o qual se vê, na primeira parte do *Fausto*, como um mero facilitador de encontros amorosos. Com efeito, pode-se constatar que a “tragédia de Margarida” inspirou Pessoa na escrita de ao menos um dos fragmentos que compõem *A Hora do Diabo*.

Neste excerto – um final alternativo reproduzido por Teresa Rita Lopes na última das diversas notas que acompanham o texto principal – lê-se:

“Nem nesse baile havia alguém vestido de Mefistófeles, todo de vermelho. Isso nunca me esqueceria... [...]”
“E a mãe não dançou com ninguém nesse baile?”
“Dancei – só uma vez. Com um homem vestido de sábio, e que me disse que era o Doutor Fausto. Por sinal que não dancei mais. Era uma criatura quase muda. À parte dizer-me que era o Doutor Fausto, porque eu lho perguntei, creio que não disse mais nada.” E desatou a rir. “Ah! Disse, disse. Ainda me lembro da cara dele – muito triste, muito caída, como se estivesse ali por condenação. O que me disse mais foi isto: quando se despediu de mim, disse: ‘Adeus, Margarida!’ Nunca percebi que graça isso tinha. Mas o desgraçado estava tão distraído que, naturalmente, estava pensando numa rapariga qualquer. (Gretchen). E foi tudo que sucedeu nesse baile... [...]” (PESSOA, 2004, p. 69).

Este fragmento deve ser apreendido, de fato, como uma variação sobre o tema da “tragédia de Margarida”, uma vez que, embora apresente praticamente as mesmas *dramatis personae*, ele não ressoa o tom fatídico de “oprobrio, infanticídio e execução pública” (MAZZARI *in* GOETHE, 2004, p. 17) que culmina na ruína de Gretchen. Mesmo a tensão erótica entre Fausto e Margarida/ Maria não atinge seu ápice – muito pelo contrário, desabrocha e fenece no interlúdio de uma única dança.

Para os fins deste trabalho, a importância dessa passagem reside, ainda, no fato de que ela permite o cotejo do tratamento reservado por Pessoa ao Diabo nos dois finais ideados para *A Hora do Diabo*, sendo esses excertos reveladores de um expressivo dialogismo com o *Fausto* de Goethe.

Como visto acima, no que se refere ao fechamento preterido por Teresa Rita Lopes em sua organização do conto, a presença de Satã é terminantemente refutada já desde o princípio. Contudo, esse dado não é suficiente para que se creia na ideia de que Pessoa

tenha “exorcizado” o Demônio da narrativa, afinal, como ensinou Salviano, discípulo de Santo Agostinho: *ubique daemon*¹⁰ (*apud* PAPINI, s/d, p. 35). E, não bastasse estar em todos os lugares, o Diabo se encontra, como é bem sabido, nos detalhes. Detalhes como aqueles da descrição do Doutor Fausto plasmado por Fernando Pessoa no conto: um homem de aparência “muito triste, muito caída”. Com efeito, não é possível identificar no sábio de poucas palavras e compleição soturna aquele pobre Diabo que confessa a Maria estar “Cansado, principalmente cansado. Cansado de astros e de leis, e um pouco com a vontade de ficar para fora do universo e recriar-me a sério com coisa nenhuma” (PESSOA, 2004, p. 49)? O fastio expressado por essas palavras de Satã não se reflete na aparente distração e no silêncio do Doutor Fausto na companhia de Maria? Lembrando-se de que na segunda cena denominada “Quarto de trabalho”, do *Fausto* de Goethe (GOETHE, 2004, p. 189), Mefistófeles assume a identidade de seu pactuário em uma palestra com um estudante, é possível cogitar que naquele baile imaginado por Pessoa o Demônio de fato estivesse presente, porém escondendo-se atrás da máscara de Fausto.

O trecho selecionado por Lopes para arrematar o conto desenvolve-se, assim como a variante analisada acima, a partir de uma estrutura dialógica na qual o filho de Maria, já adulto, narra à sua mãe um tema recorrente em seus sonhos:

[...] Há uma coisa que constantemente me aparece em sonhos e que não posso relacionar com coisa alguma que me houvesse sucedido. É uma memória de uma viagem estranha, em que aparece um homem de vermelho que fala muito. [...] Ah, é verdade, no fundo ou no princípio de tudo há uma espécie de baile, ou festa, em que esse homem de vermelho aparece... (PESSOA, 2004, p. 65).

Todavia, diferentemente do que se dá no outro desenlace composto por Fernando Pessoa, esta loquaz figura de traje escarlate – anônima no relato do filho de Maria – não parece ser o sábio Fausto de poucas palavras. É a própria Maria, puxando pela memória os eventos daquela insólita noite, que revela a misteriosa personagem que habita os sonhos de seu filho: “Foi aquele baile no Clube Azul, no Carnaval, aqui há muitos anos [...] Eu dancei com um rapaz qualquer vestido de Mefistófeles [...]” (PESSOA, 2004, p. 65-66).

Enquanto a presença de Satã no primeiro fragmento está condicionada a uma hipótese interpretativa, no segundo ela é patente. As referências ao *Fausto* goethiano, ou, mais especificamente, à representação da figura do Demônio naquela obra, por seu turno, manifestam-se de modo evidente nas duas passagens, seja pela menção explícita ao nome “Mefistófeles”, ou, no caso exclusivo do segundo fragmento analisado, pela indisputável

¹⁰ “O Demônio está em todos os lugares”.

associação entre o “homem de vermelho” que baila com Maria e aquele “Dom Satanás” (GOETHE, 2004, p. 257) que, na tragédia de Goethe, é visto trajando um “gibão rubro” (2004, p. 255) ou “rubras vestes de veludo” (2004, p. 157)¹¹.

Assim, o que se ouve em diversos trechos de *A Hora do Diabo* é a voz de uma entidade que, ao mesmo tempo em que afirma de modo veemente a sua inexistência – com isso indiretamente assumindo a malícia que Baudelaire lhe atribui –, ora se reconhece como o nobre Príncipe das Trevas citado em *Henrique V* e *O rei Lear* e ora contesta seus atos como o Satã do *Paraíso Perdido* e o Mefistófeles do *Fausto* goethiano¹². Parece inquestionável, portanto, que um dos principais elementos constitutivos do Satanás concebido por Pessoa em seu conto – e, por consequência, um dos pontos fulcrais na apreensão da personagem – é sua caracterização esteada no dialogismo intertextual estabelecido com concepções do Adversário que se originaram e/ou se consolidaram em domínios literários.

¹¹ Marcus Mazzari esclarece, em suas notas ao primeiro *Fausto*, que determinados trajes (roupas vermelhas, por exemplo) são tidos como sinais distintivos do Demônio.

¹² Certamente não se pode dizer que as passagens de *Henrique V* e *O rei Lear* indiretamente mencionadas em *A Hora do Diabo* asseguram à dramaturgia de Shakespeare um lugar nas fileiras do satanismo literário em que estão *Paraíso Perdido* ou qualquer uma das inúmeras versões do *Fausto*. Entretanto, tendo em vista aquelas mesmas passagens, é inegável que o autor de *A tempestade* se mostrou com, alguma frequência, disposto a garantir um lugar a Satã em seus escritos. Com efeito, Robert Muchembled (2001, p. 203) fala de um “papel discreto” do Demônio no drama shakespeariano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Editora Paulus, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Hedra, 2010.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare – The invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1998.
- COX, John D. *The Devil and the Sacred in English Drama, 1350 – 1642*. Cambridge: University of Cambridge, 2000.
- FORSYTH, Neil. *Satan and the Combat Myth*. New Jersey, 1989.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – primeira parte*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- HEINE, Heinrich. *Der Doktor Faust*. Stuttgart: Reclam, 1991.
- KASTOR, Frank S. *Milton and the Literary Satan*. Amsterdam: Rodopi N.V., 1974.
- LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer – roteiro para uma expedição*. Lisboa: Estampa, 1990.
- MILTON, John. *Paradise Lost*. s/l: Oxford University Press, 1952.
- _____. *Paraíso Perdido*. São Paulo: Edigraf, s/d.
- MEYER, Augusto. *A forma secreta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1965.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XXI*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- PAGELS, Elaine. *As origens de Satanás: um estudo sobre o poder que as forças irracionais exercem na sociedade moderna*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- PAPINI, Giovanni. *O Diabo*. Lisboa: Edição “Livros do Brasil”, 1990.
- PESSOA, Fernando. *A Hora do Diabo (edição e prefácio de Teresa Rita Lopes)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias* (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1966.
- RUDWIN, Maximilian. *The Devil in English Literature*. Illinois: Open Court, 1959.
- SCHEIDL, Ludwig. *Fausto na Literatura Portuguesa e Alemã*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.
- SENA, Jorge de. *A Literatura Inglesa*. São Paulo: Cultrix, 1963.
- SHAKESPEARE, William. *The Complete Works of William Shakespeare*. Kent: Wordsworth, 1999.

SMEED, J. W. *Faust in Literature*. London: Oxford University Press, 1975.

VALÉRY, Paul. “*Meu Fausto*”. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

VATTER, Hannes. *The Devil in English Literature*. Bern: A. Francke AG Verlag Bern, 1978.

WELLS, Stanley W. *Shakespeare: for all time*. Oxford: Oxford University Press, 2003.