UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

LUCIANO DE SOUZA

**Lusbel Revisited: um estudo da figura de Satã em *A Hora do Diabo*, de
Fernando Pessoa**

**São Paulo
2011**

LUCIANO DE SOUZA

LUSBEL REVISITED: UM ESTUDO DA FIGURA DE SATÃ EM *A HORA
DO DIABO*, DE FERNANDO PESSOA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura Portuguesa. Pesquisa desenvolvida com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Orientadora: Profa. Dra. Lílían Lopondo

São Paulo
2011

LUCIANO DE SOUZA

LUSBEL REVISITED: UM ESTUDO DA FIGURA DE SATÃ EM *A HORA DO DIABO*, DE FERNANDO PESSOA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Literatura Portuguesa, sob a orientação da Profa. Dra. Lílian Lopondo:

Aprovada em _____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lílian Lopondo
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Aurora Gedra Ruiz Alvarez
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Francisco Maciel Silveira
Universidade de São Paulo

Este trabalho é dedicado aos que, na
constituição íntima de suas Quedas, guardam a
nostalgia da Graça perdida.

AGRADECIMENTOS

À Fundação do Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão da bolsa de estudos sem a qual, verdadeiramente, este trabalho não teria sido consumado.

À Profa. Dra. Lillian Lopondo, que, ao aceitar me orientar nesta pesquisa, em diversas ocasiões propiciou a concepção e o (re)nascimento de desejos; fez nascer a força que impele a prosseguir quando o Fado afia sua foice na inexorabilidade da existência; plantou flores em meio a destroços e ruínas. Orientadora, mestra e amiga, saiba que o brilho da minha gratidão jamais se extinguirá.

À Profa. Dra. Aurora Gedra Ruiz Alvarez, amiga, eterna orientadora e fiel leitora crítica dos meus textos, a quem agradeço por ter segurado em minha mão quando eu engatinhava na vida acadêmica. Hoje, dando já alguns passos, levanto a cabeça e vejo olhos que divisam luz onde a escuridão se deita para fazer abrigo. E isso é um dom para poucos que sabem enxergar com o coração, como você.

Ao Prof. Dr. Francisco Maciel, por ter aceitado participar da banca examinadora e por ter concedido seu tempo à leitura de mais um trabalho acadêmico.

A Leandro Rocha, querido amigo-irmão que sempre ensina o real sentido de palavras como confiança, sinceridade e respeito. Embora só possamos cogitar as razões pelas quais trilhamos vias áridas, sabemos que poucos poderiam perfazer esses caminhos e manter o solo cultivável.

À Priscila Marques e Maurílio Costa Lima, por todos os anos de paciência, compreensão e boa vontade, mesmo com meus recorrentes desvios e devaneios. Ainda que eu insista em me perder em vias obscuras, admiro muito a rota que seguem.

A André Holanda Andrade, que em quase vinte anos de amizade continua a enriquecer meus domínios com visões de mundo diferentes das minhas, e que, mesmo à distância, acompanha-me ao longo de tortuosas caminhadas.

A Elton O. S. Medeiros, Luiz “Rapadura” Peixeiro e Vinícius Dreger, reais iniciados que, por seus atos e palavras, em pouco tempo fizeram por merecer a admissão a uma ordem em que poucos são aceitos, mas aos quais é oferecida sincera e leal amizade.

À minha família, por, inadvertidamente, ensinar-me a procurar a Lua no Céu, ao final do dia.

Please allow me to introduce myself/ I'm a
man of wealth and taste.

The Rolling Stones

RESUMO

De acordo com a teologia cristã, o Diabo caracteriza-se como paradigma definitivo e origem incontestada daquilo que se convencionou chamar de Mal na mundividência ocidental. Todavia, ao transpor as fronteiras dos textos religiosos em que se originou, o Diabo veio a se tornar, nos domínios da literatura, um símbolo recorrente e de indisputável significância, como atestam suas várias e multifacetadas manifestações literárias. Destarte, partindo de uma interpretação do Adversário enquanto símbolo literário de extensa tradição, o presente trabalho objetiva analisar a representação de Satã no conto *A Hora do Diabo*, de Fernando Pessoa. Tenciona-se, em substância, por meio de uma leitura analítico-comparativa do discurso de Satanás, deslindar a figura do Tentador enquanto sumo conhecedor de mistérios e iniciador que, ao longo da narrativa, sumariza e expõe ao leitor o pensamento esotérico de Fernando Pessoa para, a partir daí, estabelecer uma relação entre os desígnios do Diabo, o Oculto e o fazer poético.

Palavras-chave: Diabo; Literatura; Fernando Pessoa; Oculto; Fazer Poético.

Contato: lucsouza78@usp.br

ABSTRACT

According to the Christian theology, the Devil is the utmost paradigm and unquestionable origin of what is commonly named Evil in the Western outlook. However, by crossing the borders of the religious texts in which it sprang, the Devil became, in the realms of literature, a recurring and indisputably significant symbol, as its various and manifold literary manifestations bear witness. Starting, thus, from an interpretation of the Adversary as a literary symbol of broad tradition, this paper aims at analyzing the representation of Satan in the short-story *A Hora do Diabo*, by Fernando Pessoa. By means of an analytical comparative study of Satan's discourse, our purpose is, essentially, to unfold the figure of the Tempter as the supreme bearer of mysteries and the initiator who, along the narrative, synthesizes and exposes to the reader Fernando Pessoa's esoteric thought in order to, from this point on, establish a relation among the Devil's intent, the Occult and the poetic creation.

Keywords: The Devil; Literature; Fernando Pessoa; The Occult; Poetic Creation.

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo I: <i>Ad majorem Diaboli scientia</i>	07
1.1 <i>Ecce Diabolus</i>	09
1.2 <i>Theatrum Diabolorum</i>	15
Capítulo II: A Hora e vez do Diabo em Pessoa	22
Capítulo III: “Nem sou o revoltado contra Deus, nem o espírito que nega”	32
Capítulo IV: “Deus criou-me para que eu o imitasse de noite. Ele é o Sol, eu sou a Lua”	43
Capítulo V: “Não estou falando contigo mas com teu filho...”	53
Capítulo VI: “Não pasme de que eu assim fale. Sou naturalmente poeta”	72
Considerações finais	89
Referências bibliográficas	94

Introdução

O projeto ora apresentado foi redigido com o intento de dar continuidade, em uma nova configuração, a um trabalho de pesquisa pensado e desenvolvido a partir de uma proposta que se ocupa das representações literárias da figura do Diabo em suas diversas manifestações, de modo a compreendê-las como expressões decorrentes de determinadas conjunturas socioculturais ou mesmo do próprio substrato intelectual e artístico que embasa a poética de um autor. Em ambos os casos, o que se busca é compreender o Demônio como “personagem literário” (BLOOM, 2008, p. 14) que deixa atrás de si as fronteiras dos textos religiosos em que se originou para alçar vôo rumo à infinitude das searas literárias.

A consecução da pesquisa em seu feitio prévio se deu no ano de 2005, com o planejamento e execução de uma monografia de conclusão de curso intitulada *Diabolus ex machina: um estudo acerca da figura do Demônio em Paraíso Perdido e Fausto* (SOUZA, 2005). Fundamentado no cotejo entre o Satã de John Milton e o Mefistófeles de Johann Wolfgang von Goethe, o referido estudo propunha o reconhecimento do Diabo, naquelas obras, como um símbolo por meio do qual se pode apreender, no plano literário, transformações substanciais no pensamento ocidental entre o fim da Idade Moderna e o início da Idade Contemporânea.

Como a realização daquele trabalho viesse proporcionar o exame de uma extensa bibliografia sobre o Demônio na literatura, ao final da monografia contavam-se inúmeras possibilidades de abordar essa temática em diversos patamares, o que significava o prosseguimento, por outros caminhos, da pesquisa iniciada. Origina-se nesse contexto, pois, a adoção do conto *A Hora do Diabo*, de Fernando Pessoa (1888-1935), como *corpus* desta dissertação. Com efeito, a escolha desse texto se deu pela singularidade que lhe é imanente e que se manifesta em vários níveis, dentre eles, o estrutural (por ser uma peça literária em prosa de um autor que se exprimiu, sobretudo, em versos¹), o semântico (já que esta narrativa alia à figura do Diabo a temática ocultista que permeia a escrita de Pessoa) e mesmo o hermenêutico (dado o conto não ter recebido grande atenção da crítica especializada).

¹ Há de se ter em mente, entretanto, que o Pessoa prosador excedeu, em quantidade, ao Pessoa poeta (LOPES, 2004, p. 32). Robert Bréchon, aliás, comenta que “a obra em prosa de Pessoa é mais abundante que a obra propriamente poética, mas não é senão, salvo exceções (como o *Livro do Desassossego* e *Erostratus*), a glosa, e amiúde também a teorização, dessa mesma obra poética” (BRÉCHON, 1999, p. 143). Com efeito, em algumas passagens deste estudo as análises do *corpus* serão fundamentadas em ensaios e notas que Fernando Pessoa redigiu sobre vários dos temas tratados na narrativa, como o percurso iniciático. Afinal, *A Hora do Diabo* pode, por certo, ser incluída nas exceções a que Bréchon se refere, sendo mesmo considerada por Teresa Rita Lopes (in PESSOA, 2004, p. 19) a versão em prosa de um suposto poema que foi redigido nas terras do sonhar.

Tendo soado em 1988 por obra de Teresa Rita Lopes, a partir de seu trabalho de seleção e organização dos textos fragmentários constantes do envelope 27^W do espólio de Fernando Pessoa (LOPES, 2004, p. 9) ², *A Hora do Diabo* é, em verdade, mais um de tantos outros projetos pensados porém não consumados do poeta (LOPES, 2004, p. 13) – assim como seu *Fausto*, com o qual, inclusive, o conto mantém elos estreitos. Importa assinalar, aliás, que a ascendência do Demônio na obra de Pessoa de forma alguma se limita unicamente a esta narrativa, pois, como assevera Lopes (2004, p. 34), existe uma “presença obsessiva” de Satã nos escritos do poeta.

Mas, como é bem sabido, Fernando Pessoa não foi o único escritor cuja produção espelha um fascínio pela figura do Diabo. De fato, muitos – Milton, Blake, Cazotte, Baudelaire, entre tantos outros – foram aqueles que registraram com suas penas os passos claudicantes do Anjo Caído, fato este que, por seu turno, ajuda a explicar a razão pela qual, para Harold Bloom (2008, p. 14-15) e Neil Forsyth (1987, p. 4), por exemplo, Satanás é, definitivamente, um personagem literário.

É, pois, a partir de uma interpretação do Demônio enquanto símbolo literário que se configura o objetivo da presente pesquisa, qual seja, a análise da representação de Satã no conto *A Hora do Diabo* (1988), de Fernando Pessoa – autor que nutria grande interesse por simbolismos os mais diversos, chegando mesmo a afirmar que “tudo é símbolo e analogia” (PESSOA, 1996, p.75).

A Hora do Diabo narra o encontro, em um cenário onírico, entre Satã e uma mulher chamada Maria, que carrega em seu ventre uma criança a quem o Demônio declaradamente se dirige em sua fala. Esse arrazoado do Diabo, que desde o princípio soa tal qual um monólogo – ocasionalmente entremeado por breves intervenções de Maria –, não exprime claramente as intenções do Tentador ao abordar mãe e filho. Por essa razão, para se apreender os possíveis desígnios do Príncipe das Trevas na narrativa, é necessário examinar não somente seu

² Embora a organização e a sequência do texto, conforme editado, tenham sido de total responsabilidade de Lopes, como ela mesma reconhece, seu trabalho foi guiado por um possível plano de composição antevisto por Fernando Pessoa, uma vez que, das dezenove folhas presentes no envelope, somente duas não faziam nenhuma referência titular ao (projeto de) conto, enquanto as demais traziam indicações que variavam de *Hora do Diabo* a “Devil’s Night”.

Todavia, a própria pesquisadora chama atenção para o fato de que *A Hora do Diabo* existe como: “[...] fragmentos que correspondem, cada um deles, a um momento de escrita e inspiração – como um poema – pouco ligando ao fio narrativo que os articularia entre si. São estas as cartas com que temos que jogar – peças móveis dentro do baralho que, no seu conjunto, constituem” (2004, p. 36). Por esta razão, não obstante esse texto ser referido no presente estudo como “conto” e “narrativa”, não há em verdade uma linearidade ou mesmo um padrão de leitura cuja não observação compromete a apreensão de seu sentido. De fato, trechos separados por páginas dialogam claramente entre si, enquanto sequências de parágrafos falam ao leitor em uma língua não familiar. Destarte, a análise do “conto” neste trabalho se desenvolverá menos pela sequência apresentada (ainda que por ela se busque alguma orientação) do que pelo vínculo semântico existente entre passagens que, sob a ótica proposta, assumem um determinado feitiço.

discurso, mas cuidar também das considerações do narrador, assim como do breve, porém elucidativo diálogo do filho – já adulto – com a mãe.

Pretende-se alcançar o escopo referido neste trabalho por meio de uma leitura analítico-comparativa do discurso de Satã, na medida em que os monólogos que constituem esse discurso aliam ao lastro ocultista presente no conto tantas outras referências à tradição histórico-literária que tem por objeto o *topos* do Diabo e que são igualmente significativas para o devido entendimento do texto segundo a abordagem proposta.

Assim, partindo da premissa que reconhece em *A Hora do Diabo* o reverso, em prosa, do emblema que caracteriza o esoterismo na escrita de Pessoa (cujo anverso se ilustra, por seu turno, nos versos de “Iniciação” ou “Além-Deus”, entre outros), o que se busca, neste estudo, é o deslinde da figura de Satã enquanto hierofante que, ao longo da narrativa, sumariza e expõe o pensamento esotérico de Fernando Pessoa, porém sem usurpar ao oculto aquilo que lhe é inerente e estatutário³. Conquanto Teresa Rita Lopes, em seus comentários acerca do conto, já tenha identificado no Diabo a figura de um Iniciador e, na fala deste, a práxis da iniciação (LOPES *in* PESSOA, 2004, p. 19), pretende-se, nesta pesquisa, aprofundar o estudo das implicações contidas em tal imagem de Satã no texto de Pessoa. Tenciona-se elucidar, portanto, em que nível o Demônio se faz presente na narrativa como o guia do qual, segundo o próprio poeta, não se pode prescindir na jornada ao oculto (PESSOA *apud* CENTENO *in* PESSOA, 1997, p. 387), lembrando que esta jornada, em *A Hora do Diabo*, está diretamente relacionada aos mistérios da criação poética.

Diante da argumentação acima, a tradicional divisa alquímica *obscurum per obscurius, ignotum per ignotius*⁴ ilustra, com propriedade, os rumos que conduzem esta pesquisa. Afinal, a realização do presente estudo orienta-se, de fato, por uma leitura específica do *corpus* em questão na qual a compreensão do singular Diabo pessoano está diretamente ligada – senão mesmo condicionada – à investigação de uma peculiar faceta da poética de seu criador, faceta esta que, mesmo reconhecida em sua pertinência e significância (como atestam estudos de Antônio Quadros, Dalila Pereira da Costa, Georg Rudolf Lind e Yvette K. Centeno), ainda se deixa vislumbrar, talvez por sua própria natureza enigmática, em densas brumas de mistério. Fala-se, aqui, enfim, do pensamento esotérico de Fernando Pessoa.

³ No documento numerado 54-75 do espólio de Pessoa, o poeta afirma que “[...] ainda que se quizesse revelar claramente o oculto, se não poderia revelar, por não haver para elle palavras com que se diga”. (CENTENO, 1985: 70-71).

No presente trabalho os termos “esoterismo”, “oculto” e “ocultismo” serão empregados de modo indistinto, ainda que uma análise mais profunda revele diferenças entre eles – principalmente entre o primeiro e o segundo (cf. “The Occult and the Modern World” *in* ELIADE, Mircea, 1976).

⁴ “Alcançar o obscuro e o desconhecido por aquilo que é ainda mais obscuro e desconhecido”.

Pulsando mais vivamente em poemas de Álvaro de Campos e na poesia ortônima (COSTA, 1987, p. 27), o interesse de Pessoa pelo oculto se revela em âmbito literário já nos versos de uma de suas primeiras personalidades poéticas, o inglês Alexander Search (LIND, 1981, p. 262), e perdura até o final dos seus dias, sem jamais cessar de exprimir a busca do poeta pelo “mistério das coisas”. De fato, é estabelecido que a compreensão de diversos poemas de Pessoa só é possível à luz (bruxuleante) das ciências herméticas (CENTENO, 1978, p. 165).

Germinando em searas onde se arraigam matérias esotéricas como tarô, alquimia, astrologia, etc., a prosa arcana de *A Hora do Diabo* – esteada, principalmente, nos monólogos que exprimem a *vox diaboli* no texto – compartilha com as poesias ocultistas de Pessoa o esoterismo que, segundo José Augusto Seabra (1982, p. 146), subjaz (e transcende) a experiência poética do autor de *Mensagem*. Para Seabra (1982, p. 159), com efeito, os poemas que se abrigam sob a égide do ocultismo revelam “[...] a consubstanciação da experiência simbólica e da experiência poética em Fernando Pessoa”.

Entretanto, alguns aspectos acerca desta “hermenêutica esotérica” do *corpus* da pesquisa devem ser esclarecidos. Pois, conquanto a devida análise de diversas passagens do texto não possa prescindir do sustentáculo fornecido por conceitos provenientes do saber astrológico ou de práticas e ritos iniciáticos, por exemplo, não se pretende fundamentar – ou transformar – todo um trabalho que é, em essência, de crítica literária em uma interpretação puramente esotérica. Ainda que tal abordagem possa ser levada a cabo por aqueles que têm o interesse e a competência para tanto, não é neste estudo, por ausência daquelas condições referidas, que isso será feito. Verdadeiramente, as “consultas aos oráculos do oculto” na leitura de *A Hora do Diabo* têm como objetivo única e exclusivamente a interpretação daquilo que se encontra no plano de expressão, ou seja, o emprego desta exegese ocultista é justificado somente na medida em que ela se mostra imprescindível na fundamentação de uma teoria analítica que busca deslindar determinadas passagens na narrativa.

Entende-se, no que concerne à relevância do tema, que a pesquisa ora proposta, ao convidar à reflexão acerca de *A Hora do Diabo*, por certo contribui com as investigações daqueles textos menos estudados de Fernando Pessoa, pois, embora o conto tenha vindo a público, pela primeira vez, em 1988, a crítica pessoana não tem se ocupado dele com grande frequência. Salvo pelo breve estudo que Teresa Rita Lopes incluiu nas duas edições do texto (a primeira, lançada pela editora Rolim e a segunda, de 1997, pela Assírio e Alvim) e por menções que ela faz em outros trabalhos seus (*Pessoa por conhecer*, de 1990 e *Pessoa*

Inédito, de 1993), as badaladas que anunciaram a *Hora do Diabo* passaram relativamente despercebidas nos círculos de estudos pessoanos. Tal descaso sem dúvida se mostra descabido, pois, não sendo “caso avulso na obra de Pessoa” (LOPES, 2004, p. 27), o *corpus* analisado decerto conduz, ainda que por sendas labirínticas, a tópicos primordiais da literatura do poeta.

Como observado anteriormente, o aspecto historiográfico é de suma importância na elaboração e consecução do presente trabalho, uma vez que a atuação de Satã na trama urdida por Pessoa decorre, outrossim, de inúmeros contextos nos quais o Diabo esteve inserido – e dos diversos aspectos por ele assumidos – desde seus primórdios. Assim, tendo em foco a abrangência e significância dos elementos componentes do conceito arquetípico do Demônio na relação História-Literatura, o primeiro capítulo do estudo configura-se como um estudo da figura do Anjo Caído, abordando sua gênese histórico-religiosa, prosseguindo com a análise de importantes mutações por ele sofridas e finalizando por contextualizá-lo em diversas manifestações literárias pertinentes, com as quais o texto de Fernando Pessoa implícita ou explicitamente dialoga.

O segundo capítulo, por sua vez, irá discorrer acerca da já citada presença obsedante do Demônio nos escritos do poeta, pois, mesmo que não se façam presentes em legião, as referências a Satã na vida-obra de Pessoa são por demais relevantes – ainda que por vezes enigmáticas – para serem ignoradas. Por essa razão, entende-se que o exame desses escritos, ou antes, dos temas sobre os quais eles versam – mormente aqueles que assomam e se entretecem na narrativa –, é condição indispensável para uma compreensão acurada de *A Hora do Diabo*.

Essas veredas percorridas nos dois capítulos anteriores convergem-se e imbricam-se, constituindo uma via cujo percurso conduz à análise do conto *per se*. Este trajeto analítico, por seu turno, divide-se em mais quatro capítulos – ou caminhos. No primeiro, a representação do Demônio no conto de Pessoa será examinada em termos da intertextualidade com a literatura satânica e, nos outros três, o foco será a figura do Tentador, respectivamente, em relação às personagens da Deus, Maria e o filho desta, poeta-infante que, pela semente do verbo, é também filho do Diabo.

Assim como para o mistério qualquer revelação plena é incabível (CENTENO, 1988, p. 109), também não se encontram respostas definitivas ao final deste trajeto em que, no plano ficcional, o pensamento esotérico e a literatura de Fernando Pessoa se coadunam sob o signo do Diabo. Como em uma peça encenada na aurora do mundo, as ações de cada personagem

são entrevistadas por uma neblina diáfana que se precipita sobre a diabólica prosa do autor português. Porém, considerando a abrangência do misticismo e do simbolismo pessoano, é possível imaginar que aquela neblina decerto se origina na mesma estação das brumas que, em “Nevoeiro” – poema que sela a *Mensagem* –, precede e anuncia o advento do Encoberto. Entretanto, a nebulosidade que paira neste conto que Pessoa consagra ao Demônio prenuncia não um tempo de despertar, mas, antes, um tempo de adentrar nos domínios do sonhar para lá vislumbrar, em um colóquio iniciático, a fecundação do poeta-gênio.

Capítulo I: Ad majorem Diaboli scientia

The Devil is an old character in literature. Perhaps
he is as old as literature itself
Maximilian Rudwin

O diabo nos possui graças aos livros. Estamos num
paraíso terrestre chamado “biblioteca”. Uma das
formas mais nefastas do inferno
Vilém Flusser

Epígrafes, de modo geral, caracterizam-se por aliar concisão à expressividade. Com frequência valendo-se de sua vocação aforismática – dir-se-ia à moda nietzscheana – as citações epigráficas definem, em poucas linhas, os contornos de um conceito ou argumentação que, em regra, somente se fará conhecer em pormenores na medida em que se desenvolve o texto por elas introduzido. É possível mesmo pensar nessas sentenças como pequenas janelas pelas quais se podem vislumbrar amplos e labirínticos corredores que se oferecem à exploração conforme se avança no ato da leitura.

No que se refere às epígrafes escolhidas para prefaciar as considerações que seguem, percebe-se que, se devidamente cotejadas e lidas como frases complementares, elas apresentam um cenário cuja geografia não conduz a outra senda senão àquela na qual se concretiza um peculiar conluio entre o Diabo, a literatura e os livros. Conluio este cujo desenlace vem a ser, impreterivelmente, a danação do homem em um sítio ignorado pelo poeta Dante Alighieri em sua jornada ao inferno: a biblioteca⁵.

Com efeito, em cada um desses infernais paraísos terrestres pode-se testemunhar o consórcio entre Satã e a práxis literária se consumir em incontáveis volumes de “inspiração diabólica” (PAPINI, s/d, p. 173). Aliás, ao discorrer acerca da importância do Diabo no pensamento ocidental, Leszek Kolakowski (1987, p. 243) atenta justamente para o fato de que, sem aquela figura, não existiriam numerosas obras-primas da literatura européia. De modo ainda mais taxativo, sem temer o tom exagerado, Maximilian Rudwin (1973, p. 272) declara que sem o Diabo não haveria literatura.

Outros depoimentos acerca da relação entre o Demônio e o fazer literário poderiam ser referidos, porém não há dúvidas quanto à estreiteza desse vínculo que, como sugerido pelas epígrafes acima, se estabelece nos livros e arrebatada a alma de quem os lê.

⁵ Ou então, tendo de fato visto tal local, o poeta florentino talvez tenha preferido não incluí-lo nos trinta e quatro cantos devotados à morada de Satã por reconhecer que, *nel mezzo del camin*, ele, Dante, também era um condenado nesse inferno *sui generis*.

Há, contudo, aqueles que vêem em Satanás mais do que uma figura literária.

Luther Link (1998, p. 22), por exemplo, chama atenção para o fato de que “O Diabo não é meramente uma criação literária. Ele *é* real, faz parte da realidade da civilização ocidental”. Essa afirmação reflete precisamente a opinião de Henry Ansgar Kelly (2008, p. 15) que, em sua biografia do Diabo, declara-se “mais interessado em ideias sobre o que Satã é ‘em realidade’ (ou seja, o que as pessoas acreditam que ele realmente seja) e menos em ideias imaginativas ou artísticas que são admitidamente fantasiosas ou ficção”. Por fim, Giovanni Papini (s/d, p. 15), em sua “Diabologia”, alude ao reconhecimento de Satã “não somente como criação poética, mas também como um dos protagonistas da História”⁶.

Seria Satanás, então, uma “criação literária” ou um “protagonista da História”? Ou, ainda, uma simbiose entre esses dois conceitos, coexistindo simultaneamente na ficção e no imaginário popular? Considerando a complexidade do tema e as várias abordagens propostas, e, principalmente, o âmbito deste trabalho, não se tenciona, aqui, propor uma resposta definitiva para essas perguntas – que, de resto, podem ser apreendidas como sendo uma única: quem ou o que, afinal, é o Diabo?

Existe, com efeito, uma extensa “historiografia satânica” que há muito se ocupa desse(s) questionamento(s), investigando as origens do Tentador e a maneira com que sua ascendência se manifesta no mundo ocidental, inclusive nas representações artísticas – como a literatura. E é a partir de alguns textos dessa historiografia que se desenvolvem as reflexões que compõem este capítulo inicial, cujo objetivo, pelas razões já discutidas, não é contar uma “história do Diabo”, mas sim recontar “episódios histórico-literários” do que pode ser compreendido como uma “epopéia diabólica”, estabelecendo, assim, por meio dessa “narrativa”, uma breve fundamentação teórica que irá pavimentar o caminho até os capítulos seguintes.

⁶ Por “protagonista da História” o católico Papini tem em mente o papel do Adversário como perpetrador das mazelas que assolam a humanidade, como as duas guerras mundiais do século XX. Todavia, independentemente de questões que envolvam a crença ou não no Diabo de acordo com os preceitos do cristianismo – questões das quais este trabalho não se ocupará, a propósito – a observação de que Satã é uma força atuante na História não é desprovida de sentido. Por exemplo, ao explicar o contexto da Idade Moderna incipiente e as consequências da arraigada presença do Diabo no imaginário popular de então, Robert Muchembled (2001, p 18) assinala que “o diabo empurra a Europa para frente porque ele é a face oculta de uma dinâmica prodigiosa [...]”.

1.1 *Ecce Diabolus*

Mephistopheles is not your name / I know what
you're up to just the same
The Police

Em *Mon Faust*, Paul Valéry põe Mefistófeles⁷ a fazer a seguinte confissão: “Qual é o meu nome? Mas eu não tenho nome algum. As pessoas me dão o nome que quiserem” (*apud* VILLENEUVE, 1998, p. 823). De fato, ao longo dos tempos foram muitas as formas empregadas para se referir àquele que Ítalo Calvino (2006, p. 29) chamou de “velho príncipe de toda mescla e de toda ambiguidade”.

Entende-se por isso que, mesmo sucinta, uma análise dos elementos designativos de Satã presta um grande auxílio no desenvolvimento deste trabalho, pois, não se limitando a uma questão de cunho linguístico, essa investigação enseja o esboço de uma breve genealogia de Satanás desde seu fortuito aparecimento nas Escrituras Hebraicas (o Antigo Testamento, para os cristãos) até a consolidação de seu nome, no Novo Testamento, como sinônimo do Mal na Terra.

No princípio, era satã. Ou melhor, *satan*⁸, termo que surge diversas vezes nos livros veterotestamentários e ora se refere a algum oponente humano, ora a opositores sobrenaturais a serviço de Deus. Nesse último caso, as ocorrências são em menor número, destacando-se aquelas dos Livros de Jó (Jó, 1-2) e de Zacarias (Zacarias, 3:1)⁹, onde uma melhor definição para *satan* seria “tentador” e/ou “acusador”, termos que revelam a função deste ente como

⁷ Em âmbito sócio-cultural, “Mefistófeles”, como sinônimo do Diabo, não tem o mesmo estatuto de denominações como “Satã”, ou “Lúcifer”. Isso se deve, certamente, ao fato de o termo “Mefistófeles”, diferentemente daqueles dois, e apesar de uma possível ascendência hebraica, não ser citado, direta ou indiretamente, em nenhuma passagem bíblica, no folclore judaico ou pelos Padres da Igreja nos escritos que fundamentaram o cristianismo em seus primórdios. É na literatura, com efeito, que “Mefistófeles”, em várias grafias (Christopher Marlowe, na *Trágica história do doutor Fausto*, escreve “Mephistophilis”; William Shakespeare, em *The Merry Wives of Windsor*, cita “Mephostophilus”; por fim, Goethe, nas duas partes de seu *Fausto*, torna célebre “Mefistófeles”), vem a se estabelecer no imaginário popular. Daí a importância deste termo, apreendido como sinônimo de Satã, para este trabalho.

Embora se desconheça a origem exata da palavra, no “Dicionário de bolso das superstições alemãs” são apresentadas algumas hipóteses etimológicas acerca de “Mefistófeles”, como “mephir” = destruidor, “tophel” = mentiroso ou o substantivo composto “mephophiel” = destruidor do Bem (FRICK, 1982, p. 148). Entretanto, segundo Karl Kiesewetter (*apud* FRICK, 1982, p. 148-149), a grafia correta é aquela que se encontra nos antigos livros populares, “Mephostophiles” (“aquele que não ama a luz”).

⁸ A raiz hebraica *śtn*, vocalizada como *satan*, significa algo próximo a “adversário”, “opponente” (FORSYTH, 1989, p. 113). Vale observar que, em hebraico, a presença do artigo definido indica um substantivo comum (KELLY, 2008, p. 11), como, por exemplo, na passagem de Jó, 1.6, onde se lê: “No dia em que os Filhos de Deus vieram se apresentar a Iahweh, entre eles veio também satã”. No original hebraico, como indica nota explicativa da Bíblia de Jerusalém e observação de Henry A. Kelly (2008, p. 30), a palavra “satã” vem precedida de artigo (*ha-satan*), tratando-se, pois, de um nome comum.

⁹ Todas as citações bíblicas neste trabalho provêm, salvo onde indicado o contrário, da seguinte fonte: Bíblia de Jerusalém, São Paulo: Paulus, 2006.

procurador no conselho divino (KELLY, 2008, p. 41). Elaine Pagels (1996, p. 65-66) postula que, no século VI a.C., contadores de histórias israelitas por vezes se referiam, utilizando o termo *satan*, a uma figura sobrenatural. Essa figura seria, de fato, um dos “filhos de Deus” – não necessariamente maligno, como fica evidente em Números 22: 22 –, enviado com o propósito de impedir alguma atividade humana. Logo, tomando por base o texto original das Escrituras Hebraicas, fica claro que não existe, naquela narrativa, nenhuma menção a qualquer ser sobrenatural de nome Satã, seja ele um inimigo de Deus ou flagelo dos homens¹⁰.

É na versão grega do Antigo Testamento, a chamada Septuaginta (século III a.C.), que se constata o nascimento, por assim dizer, de uma criatura denominada Satã. De acordo com Henry Ansgar Kelly (2008, p. 41), na transposição da Bíblia Hebraica para a língua grega o vocábulo *satan* recebeu tratamentos diversos; destes, destaca-se sua tradução direta como *diabolos*, um substantivo comum que equivale a “adversário”, “acusador” (Salmo 109, versículos 6, 20 e 29, por exemplo). Todavia, segundo a interpretação dos tradutores do texto hebraico, nas passagens citadas de Jó e Zacarias aquele personagem que encarnava um opositor sob os desígnios de Deus era, em verdade, uma figura que atendia pelo nome de Satã. Destarte, condizente com essa interpretação, a recém-nascida figura foi batizada em grego como *ho Diabolos*¹¹, o Diabo. Originariamente redigido em grego e embasado na Septuaginta (FRYE, 2004, p. 25), o Novo Testamento, por seu turno, nomeia aquele anjo que outrora exercia suas funções anonimamente na corte de Deus não somente como Diabo, mas também como “Satanás”¹² (*ho Satanas*), tradução grega do aramaico *Satanah* (KELLY, 361 e 69).

Também advinda do idioma helênico é a palavra “Demônio”. De acordo com o *Dicionário histórico de religiões* (p. 126) esse termo se origina do grego *daimon*, que significa “gênio, espírito”. Harold Bloom (2008, p. 43-45) observa que na antiguidade se acreditava que o *daimon* fazia a mediação entre os homens e o divino. Ainda segundo Bloom, “o *daemon* é a nossa genialidade, nos sentidos estético e intelectual”. A correspondência dos *daimonia*, ou demônios, com Satã se deu a partir do momento em que, no cristianismo incipiente, as ações de espíritos maus foram associadas àquelas entidades (LINK, 1998, p. 25). Note-se que, salvo em língua inglesa, Satã é mais comumente chamado de “o Demônio” do que “o Diabo” (KELLY, 2008, p. 243).

¹⁰ Existe, de fato, alguma controvérsia acerca de uma possível alusão a “satã”, como nome próprio, no Livro das Crônicas (1 Crônicas, 21: 1). De um lado, autores como Gerald Messadié (1996, p. 234) e Liliane Crété (s/d, p. 13 e 15) reconhecem, nessa passagem, a presença de um antagonista de Deus chamado Satã; Henry A. Kelly (2008, p. 39), por sua vez, refuta essa ideia apoiando-se na tradução grega do Antigo Testamento.

¹¹ Diferentemente do hebraico, em grego, a presença do artigo definido indica a ocorrência de um nome próprio (Cf. nota 8). A propósito, deve-se notar que em latim, pela ausência de artigo, *ho Diabolos* torna-se, simplesmente, *Diabolus* (LINK, 1998, p. 24).

¹² Em língua portuguesa o uso de “Satã” ou “Satanás” é intercambiável, sem alteração do sentido.

“Lúcifer – como o nome do Diabo – não está nas Escrituras. *Lúcifer*, na verdade, não é nome de ninguém: significa apenas ‘o que leva a luz’.” (LINK, 1998, p. 28). De fato, a crença de que Lúcifer é o nome arcangélico de Satã, antes de ele perder a glória divina e cair dos Céus, fundamenta-se em uma interpretação subjetiva – e algo destorcida, diga-se – da seguinte passagem do livro de Isaías: “Como caíste do céu,/ ó estrela Dalva, filho da aurora!” (Isaías, 14: 12).

No original, em hebraico, “estrela Dalva, filho da aurora” é *Helel ben Shahar*. Na tradução grega da Septuaginta, lê-se *Heosphoros ho proi anatellon* e, na Vulgata, *Lucifer, qui mane oriebaris* (FORSYTH, 1989, p. 136). O que se tem, então, é a tradução de *helel* (“estrela da manhã”) para o grego como *heosphoros* e, por fim, para o latim como *lucifer*, sendo que os dois termos podem ser interpretados como “aquele que traz a luz” (KELLY, 2008, p. 198).

Como se vê, nenhum sinal de Satã. Aliás, o conhecido episódio da insurreição de Lúcifer no Céu, do qual resultou sua danação e queda, simplesmente não consta nas Escrituras, seja no Velho ou no Novo Testamento. De acordo com os estudiosos da Bíblia, a passagem de Isaías de onde provêm esses versículos em verdade faz referência a um rei da Babilônia – há quem tenha reconhecido nesse monarca a figura de Nabucodonosor – que infligiu tormentos a Israel (FORSYTH, 1989, p. 134-138).

Deve-se frisar que, além do citado trecho de Isaías, certas passagens bíblicas¹³ comumente citadas como provas do “*non serviam*” luciférico tratam, em verdade, de temas diversos, sendo sua referência à suposta “revolução nos Céus” decorrência dos comentários dos padres da Igreja

Já bastante divulgada no princípio do terceiro século da era cristã, a noção de que a reprimenda do profeta Isaías havia sido dirigida ao Anjo Caído e não a um humano deve sua consolidação a Orígenes de Alexandria. Em sua obra *Princípios* ele se manifesta sobre o assunto:

E como é possível aceitar, falando sobre um homem, o que está relatado em diversas passagens da Escritura, especialmente em Isaías, a respeito de Nabucodonosor? Pois ele não é um homem de quem se diga “caído dos

¹³ De fato, não existe nenhuma passagem nos textos canônicos que aluda, em termos inequívocos, à dita apostasia de Lúcifer, o “mais belo dos anjos de Deus”. A fundamentação que os padres da Igreja encontraram não somente em Isaías 14: 12, mas também em Lucas 10: 18, Ezequiel 28: 14-17 e Apocalipse 9: 1, 2 é de natureza meramente interpretativa. O mito da “rebelião luciferina” não é, contudo, invenção dos fundadores da Igreja. Textos apócrifos judaicos como o Livro de Segredos de Enoque e até mesmo a mitologia de povos vizinhos aos judeus também contribuíram para a criação desse mito. (Cf. principalmente os capítulos 7, 8 e 21 in FORSYTH, 1989).

Céus”, ou que fosse “Lúcifer”, ou que tenha “se elevado de manhã” (*apud* KELLY, 2008, p. 232).

E, em outro local, ele faz o seguinte comentário acerca da citada passagem do Antigo Testamento: “Não, mesmo o próprio Salvador nos ensina, falando sobre o Diabo, ‘Vi Satã cair do céu como um relâmpago’ (Lc 10,18). Pois certa vez ele foi Luz” (*apud* KELLY, 2008, p. 232).

Em linhas gerais, o real propósito por trás da argumentação de Orígenes é defender, com uma justificativa fundamentada nas Escrituras, a ortodoxia católica contra o Gnosticismo e sua mundividência dualista (FORSYTH, 1989, p. 358).

De modo semelhante, Santo Agostinho, no século V, escreve em sua *De civitate Dei*:

Os maniqueus não entendem que, se o Diabo é mau por natureza, não se pode absolutamente falar em pecado. Eles não têm como objetar o testemunho dos profetas, por exemplo, quando Isaías, representando figurativamente o Diabo na pessoa do príncipe de Babilônia, pergunta: “Como caíste do Céu, ó Lúcifer, filho da alva?”. [Isso indica] que o Diabo esteve por algum tempo sem pecado (*apud* LINK, 1998, p. 30).

Se a interpretação que Orígenes faz de Isaías tem o objetivo de refutar a heresia gnóstica, o comentário de Agostinho sobre a mesma passagem destina-se a contestar os hereges maniqueus.

Claro está que o extemporâneo “batismo” do Diabo como “Lúcifer” – ensejado pelas questões de tradução – é, pois, consequência de um *tour de force* exegético realizado nos primórdios da Igreja Católica com vistas a estabelecer os preceitos sobre os quais se assentariam o credo católico, em detrimento das demais divisões cristãs.

Satã, Diabo, Demônio ou Lúcifer. Considerando-se o arcabouço judaico-cristão sobre o qual se erigiu a civilização ocidental (NOGUEIRA, 2000, p. 13), esses nomes – somente quatro, de uma legião de denominações que por vezes se intercambiam em uma duvidosa relação sinonímica – certamente podem ser apreendidos como nomes escritos nas páginas da história sociocultural do Ocidente com o objetivo uno de personificar aquilo que Roland Villeneuve (1998, p. 814) qualifica de “argumento filosófico ideal para explicar a onipresença do Mal”.

Contudo, seria possível que, desde que o cristianismo pintou o Diabo nas paredes do mundo, como queria Nietzsche (2008, p. 206), sua representação no imaginário das pessoas permanecesse a mesma, com os traços inalterados pela ação dos séculos e dos homens? A

julgar o que dizem alguns estudiosos que se ocupam das manifestações de Satã ao longo da história, não.

Senão, veja-se: Jérôme Baschet (2002, p. 320) reputa o Diabo como “um ser inapreensível, dado à *diversitas* e às metamorfoses”. Luther Link (1998, p. 20), por seu turno, declara que “[o Diabo] pode ter muitas máscaras, mas sua essência é uma máscara sem rosto”. E, já no início do século XVII, Pierre de Lancre (*apud* NOGUEIRA, 2000, p. 54), com certo acento shakespeariano, afirma que “o mundo é um teatro, no qual o Diabo sustenta a parte de muitas e diferentes personagens”. Nota-se que os três depoimentos apresentados são unânimes em reconhecer como um dos principais atributos do Diabo um polimorfismo dinâmico que torna o Anjo Caído um verdadeiro mestre dos disfarces, o que, por sua vez, denota que uma apreensão abrangente da ideia de Satã de fato ultrapassa as divisas que o relegam à exclusiva condição metafísica de símbolo absoluto do Mal (MUCHEMBLED, 2001, p. 10).

Em verdade, a figura do Demônio, desde seu surgimento na teologia judaico-cristã, atua, de modo enfático, em um contexto maior e muito mais significativo no processo de desenvolvimento do *modus cogitandi* do mundo ocidental, como bem observa o historiador francês Robert Muchembled (2001, p. 21), para quem “a história do diabo no Ocidente é a de uma extensão progressiva de seu impacto sobre a sociedade, acompanhada de uma mutação de grande amplitude de suas supostas características”. Desta forma, é possível afirmar que o estudo do *topos* do Diabo em uma perspectiva histórica permite que se observem, naqueles afrescos aludidos por Nietzsche, não só os tons intensos que dão cor a um Príncipe das Trevas canônico, mas também determinados matizes que, evidenciando a indisputável labilidade de Satã, ora se acentuam, ora desvanecem na romagem dos séculos.

Uma curiosa interpretação dos liames que estabelecem a relação entre o tempo e o Demônio é fornecida por Vilém Flusser (2006, p. 21), segundo o qual “é possível a afirmativa que o tempo começou com o Diabo, que o seu surgir ou a sua queda representam o início do drama do tempo, e que ‘diabo’ e ‘história’ são dois aspectos do mesmo processo”. Constata-se então, de acordo com o que pode ser definido como os fundamentos para uma “(meta)física diabólica” de Flusser, que o Diabo pode ser apreendido como um grande evento cósmico que enceta um *continuum* peculiar no qual ele, Satã, está imbricado à história no transcorrer do fluxo temporal.

Assim, de mãos dadas, o Demônio e a história caminham nas cadentes areias do tempo, imprimindo novos contornos à paisagem (e modificando-se com ela) à medida que seus passos moldam e desfazem dunas seculares numa geografia temporal em constante

(re)formação. É nesse cenário, pois, que se consegue compreender a constância do Diabo no pensamento europeu segundo a mirada de Leszek Kolakowski (1987, p. 243):

A persistência do diabo na cultura européia – não obstante a alternância dos períodos de declínio e ressurgimento, as mudanças de sentido e as transformações súbitas dos vários aspectos da sua atividade – prova que a sua presença está profundamente enraizada nas nossas mentes.

Pode-se dizer, destarte, que é nos tortuosos recônditos da mente humana que Lúcifer encontra refúgio após sua mítica expulsão das esferas celestiais – quando, segundo Flusser, o tempo se originou. E, ao fazer da mente dos homens seu pandemônio¹⁴, o Diabo passa a inquietá-los com sua enigmática figura, inflamando-lhes o intelecto e, por conseguinte, tornando-se o cerne de discussões travadas não somente em âmbito religioso, mas também filosófico e artístico. Não por acaso Roland Villeneuve (1998, p. 814) postula que “o mito de Satã toma forma a partir do momento em que o pensamento criador e o discurso entram em jogo”.

Mas, como observado antes, são muitas as formas que o Diabo assume. Para alguns, ele pode ser “um príncipe que tantos encheu de entusiasmo no decorrer da história humana” (FLUSSER, 2006, p. 21); para outros, contudo, evidentemente menos embevecidos com suas artimanhas, ele é meramente “um estúpido” (NIETZSCHE, 2008, p. 19). Essa disparidade de opiniões sobre o Tentador – ilustrada aqui com dois exemplos que estão longe de serem os únicos – é um claro sinal de que, apesar da recorrência de Satã no pensar ocidental, a natureza do seu jogo não cessa de intrigar a alma humana.

1.2 *Theatrum Diabolorum*

¹⁴ O termo “pandemônio” (do inglês *pandemonium*), comumente associado à ideia de confusão, desgoverno, foi cunhado por Milton em *Paraíso Perdido* (1667) para nomear o palácio de Satã no Inferno.

Since the stars have shone/ the devil has shown me
the way
Amorphis

Em âmbito literário, essa inquietação – tocada pelo gênio inspirador – manifesta-se em um sem-número de obras. Uma delas é *Dr. Fausto*, texto no qual Thomas Mann retoma o mito fáustico em sua configuração primeva, pré-goethiana, para contar a trágica história da vida e morte de Adrian Leverkühn, compositor que pactua com o Diabo no intento de realizar seu *magnum opus*.

O estado de perplexidade que se apodera da razão humana diante da incômoda inescrutabilidade da figura do Diabo – ou de seus hipotéticos propósitos – manifesta-se já no princípio do romance, por obra do narrador Serenus Zeitblom, amigo de infância de Leverkühn e testemunha dos nefastos eventos que lhe sucederam:

Que campo do humano, mesmo supondo que se trate do mais puro, do mais dignificamente generoso, ficará totalmente inacessível ao influxo de forças infernais? Sim, cumpre até acrescentar: qual deles não necessitará nunca do fecundador contato com elas? (MANN, 1947, p. 15)

Pouco mais de vinte anos antes de Thomas Mann dar voz às inquietações de Zeitblom, André Gide manifesta o mesmo interesse por aquelas questões que atribulariam as memórias do devotado amigo de Adrian Leverkühn. Todavia, enquanto o narrador de *Dr. Fausto* se mostra pleno de angústia ao ponderar – a partir da desdita do músico pactuário – acerca de uma inelutável ascendência satânica nos feitos dos homens, o escritor francês, por sua vez, chega a uma conclusão categórica que dá fundamento ao ato de Leverkühn, já que para ele, Gide (1923, p. 253), a presença do elemento demoníaco era condição *sine qua non* para a consumação de uma obra de arte.

Mas, se como afirma André Gide – e Serenus Zeitblom, em seu íntimo, também o saiba –, o fazer artístico depende de um sopro do Diabo, não se deve ignorar que a relação entre este e a arte é, em verdade, pautada pelo equilíbrio, pois é por meio de expressões artísticas que o Diabo toma vulto e se avigora, de modo que é possível dizer que, para aquele por quem Baudelaire clama em suas litânias, a arte é seu castelo forte:

Com a ajuda da arte sacra, do conhecimento escolástico e da literatura, a figura de Satã tomará, ao longo do tempo, proporções ainda maiores pelo fato de os escritores encontrarem na descrição de suas qualidades funestas uma variedade de temas e detalhes extremamente sedutores. No seu desejo

“diabólico” de satisfazer uma ambição criadora, bem poucos são os que hesitarão em solicitar-lhe a colaboração e até mesmo a cumplicidade (VILLENEUVE, 1998, p. 813).

A propósito da existência do Diabo enquanto conceituado personagem nas letras, Affonso Romano Sant’Anna (1993, p. 189-190) postula que a literatura de todos os tempos se ocupou dele, mormente nas estéticas barroca, romântica e simbolista, fortemente imbuídas da ideologia cristã, donde se constata, pois, que o cristianismo se revela o grande responsável pela consolidação do signo diabólico não somente em âmbito social, mas também nas manifestações literárias. Faz-se necessário compreender, portanto, a literatura satânica e o satanismo literário¹⁵ como fenômenos intrínsecos ao desenvolvimento do Ocidente a partir de seu contato com a doutrina cristã, tendo em vista que, como bem observa Carlos Roberto F. Nogueira (2000, p. 103): “A história do Diabo confunde-se com a história do próprio cristianismo”. E, na qualidade de legatária do cristianismo, coube a essa literatura reproduzir as façanhas daquele que, representando a antítese de Deus, constitui, segundo Jules Michelet (1992, p. 38), um dos pilares da fé cristã.

Contudo, ainda que sejam vários os textos na literatura ocidental a constituir um hipotético *index librorum diabolorum*, não são todos que permitem repensar a figura do Demônio, problematizando-o a partir de suas características iniciais conforme elas foram sendo estabelecidas pela teologia judaico-cristã ou investindo-o arauto de transformações no tecido sócio-cultural do Ocidente.

Um dos autores que realizaram esse feito, chegando mesmo a entabular uma tradição “revisionista” do Diabo literário – inadvertidamente? –, foi o poeta inglês John Milton (1608 – 1674) em seu poema épico, *Paraíso Perdido* (1667).

Precedendo e inspirando aqueles literatos que, no século XIX, elegeriam o Diabo como seu gênio inspirador – com frequência alçando-o ao posto de herói – Milton entroniza Satã como a figura central de seu poema. A despeito de toda a polêmica acerca de o poeta ter ou não desejado fazê-lo¹⁶, o fato é que nos versos de *Paraíso Perdido* Milton institui Satã como o eixo em torno do qual as personagens orbitam e o dínamo que propela a trama, direta ou indiretamente, por meio de seus atos.

¹⁵ Utilizados por Max Milner (1971, p. 11 – tomo I) e Robert Muchembled (2001, p. 143), os termos “satanismo literário” e “literatura satânica” nesta pesquisa referem-se, respectivamente, à presença do Diabo nas letras e ao conjunto daquelas obras em que o Demônio, em suas várias manifestações, figura, mesmo que indiretamente, como uma personagem e não como mero emblema anticristão. Assim, textos como *Lá-Bas*, de J. K. Huysmans, a despeito de ser considerado um “clássico do satanismo”, fugiria aos critérios estabelecidos nesta pesquisa por perfilar em seu enredo uma *coterie* de súcubos, ocultistas e necromantes adoradores de Satã, sem, contudo, apresentar o próprio como uma personagem da narrativa.

¹⁶ Cf. “The Problem of Satan” in DYSON, A. E. and LOVELOCK, Julian, 1982.

Segundo Leszek Kolakowski (1987, p. 259-260), é mérito de Milton a criação, em *Paraíso Perdido*, da imagem do “diabo trágico”, o qual, diz o filósofo polonês, é, sobretudo, uma figura literária. Harold Bloom, a propósito, é da opinião de que o nascimento do Satã literário se dá exatamente no épico inglês (BLOOM, 2008, p. 50). Não seria exagero distinguir no Satanás miltoniano, portanto, o surgimento de um arquétipo literário extraordinariamente influente que, ao ultrapassar fronteiras temporais e geográficas, se firma como um diabólico gênio inspirador que prevalece sobre o Demônio bíblico (VATTER, 1978, p. 148).

Poetas de uma geração ulterior, conterrâneos de John Milton como William Blake, Percy Bysshe Shelley e Lord Byron verdadeiramente receberam em sua arte a benção do Satã miltoniano. Blake, em “O casamento do Céu e do Inferno” (1790 – 1793), Shelley em “*Prometheus Unbound*” (1820) e Byron em “Caim” (1821) e “The Vision of Judgement” (1822) manifestam, cada qual seguindo os impulsos de sua poética, o alumbramento que lhes foi inculcado pelo rebelde satânico de *Paraíso Perdido* (VATTER, 1978, p. 148-178).

“O Satanás de Baudelaire é fundamentalmente o de Milton”, declara Kolakowski (1987, p. 260). Entretanto, além do poeta das *Flores do mal*, boa parte da geração de escritores da França oitocentista se viu sob o sol do Satã miltoniano. A descrição do Tentador feita por George Sand em *Consuelo* (1842 - 1843), por exemplo, poderia facilmente se aplicar ao Adversário no épico inglês: “[...] o mais belo dos imortais depois de Deus, o mais triste depois de Jesus e o mais altivo dos altivos” (*apud* VILLENEUVE, 1998, p. 817). Também é possível identificar no título de um poema como *Tristesse du Diable* (1866), de Leconte de Lisle, a melancolia do Anjo Caído do *Paraíso Perdido*. Aliás, talvez condoídos pela trágica danação de Satanás, alguns poetas franceses dedicaram-se a escrever sobre a salvação do Diabo: Alfred de Vigny em *Eloa* (1824), Victor Hugo em *O fim de Satã* (1886) e Alexis de Jussieu em *Un Dernier Chant au Paradis perdu de Milton* (1856), para citar alguns.

Certamente em decorrência do influxo exercido pela literatura produzida na França do século XIX, o Satã de Milton chegou a abrir suas asas sobre domínios ainda mais longínquos que os do território europeu. Como de fato ocorreu no Brasil, onde principalmente a vertente simbolista da literatura finissecular francesa encontrou boa recepção.

Tendo como precursor Charles Baudelaire, o simbolismo francês herdou daquele poeta o apreço pelo satanismo literário. Essa característica, por consequência, também se fez notar na produção dos autores brasileiros que seguiram a estética simbolista (SANT’ANNA, 1993, p. 189–203). A título de exemplificação, podem-se citar os seguintes casos: Cruz e Sousa com

“Satã” (1893), Emiliano Perneta com “Canção do Diabo”, Ernani Rosas, com “Lúcifer”, e aquele que foi cognominado o “Baudelaire Paulistano”, Venceslau de Queirós, com o volume póstumo *Rezas do Diabo* (1938).

Tal qual o Satanás de *Paraíso Perdido*, outro paradigma de extrema importância na construção de diversas representações literárias do Tentador é Mefistófeles, o nome que o Gênio das Trevas recebe nos textos que tratam do assunto fáustico. Sabendo que Mefisto também está sujeito ao sabor da cultura, como ele mesmo reconhece em uma de suas encarnações¹⁷, suas caracterizações literárias são mais bem compreendidas quando se entende o contexto histórico-social em que são geradas.

Robert Muchembled (2001, p. 143) postula que “a Europa dos séculos XVI e XVII passou por uma verdadeira vaga diabólica. Nunca o Príncipe das Trevas havia adquirido tamanha importância no imaginário ocidental”. É, portanto, na Era Moderna e não na Idade Média, como normalmente se pensa, que a presença de Satã se faz sentir de modo opressivo na Europa. Logo, não é de se surpreender que nesse ambiente viesse a surgir uma obra que iria encetar toda uma tradição literária na qual um dos papéis de maior proeminência cabe ao Diabo: o assunto fáustico.

Editado em 1587, pelo livreiro protestante Johann Spiess, o *Faustbuch*¹⁸ (livro do Fausto) conta a lenda de Johann Faust, um típico exemplar do homem da Renascença que, versado nas mais diversas áreas do conhecimento humano, contrai um pacto com o Demônio com vistas a obter a sabedoria que se encontra além dos limites impostos por Deus. O castigo pela sede de saber de Fausto se concretiza após um contrato de 24 anos, quando ele é finalmente levado pelas forças das trevas (MAZZARI in GOETHE, 2004, p. 9-10).

Na linha dos *Teufelsbücher*¹⁹ de inspiração luterana, o *Faustbuch* do também luterano Spiess almejava aplicar a pedagogia do medo que ensinava que o afastamento de Deus e o desejo de conhecimento teriam um único resultado: a ruína pelas mãos de Satanás. Ressalte-se que, no livro do Fausto, “Mephostophiles” – nome dado ao Diabo na narrativa – está distante do bufão ludibriado que o Príncipe das Trevas incorpora nos “mistérios” e “moralidades” do teatro medieval inglês (VATTER, 1978, p. 98, 99). Com efeito, ele tem muito mais afinidades

¹⁷ “A cultura, outrossim, que lambe o mundo, à roda,/ Tem-se estendido sobre o diabo;” (GOETHE, 2004, p. 257).

¹⁸ Também conhecido como *Historia Von D. Johann Fausten*.

¹⁹ Escritos em quase sua totalidade por pastores luteranos, no período entre o final do século XVI e o início do XVII, os *Teufelsbücher* (“livros do Diabo”) existiam nos mais variados formatos (sermões, narrativas curtas, poemas didáticos, entre outros) com a finalidade de repreender os homens contra a crença em superstições e a prática de sortilégios (MUCHEMBLED, 2001, p. 148-150).

com o Satã onipresente e irrefreável que tinha o mundo ocidental em seu poder na Idade Moderna.

Vale notar, aliás, que a lenda do Doutor Fausto, apresentada no anônimo livro popular alemão, reintroduz a temática do pacto diabólico já vista na história de Teófilo, narrada na *Legenda Áurea*²⁰. A diferença repousa no fato de que no *Faustbuch* não há remição final, uma vez que o lendário negromante é condenado por sua barganha com o Tentador, diferentemente do que ocorrera com Teófilo. Pode-se ver aí uma mudança significativa na condição do Diabo nas narrativas que trazem o pacto demoníaco. Essa mudança, detectada por Gustav Roskoff (*apud* VATTER, 1978, p. 114), define-se da seguinte forma: nos pactos descritos na literatura pré-Reforma o Diabo era normalmente logrado, enquanto nos contratos estabelecidos em textos escritos após aquele movimento o Adversário passou a triunfar. De fato, um sinal dos tempos.

Alguns anos depois, como mencionado acima, o assunto fáustico encontraria solo fértil no teatro elisabetano graças ao dramaturgo inglês Christopher Marlowe. Em *Trágica história do doutor Fausto* (possivelmente redigida em 1592 e publicada em 1604), Marlowe manteve-se fiel às origens do *Faustbuch* alemão, como se pode verificar nos versos finais, em que impera uma atmosfera de terror e condenação pela ânsia renascentista de conhecimento que afastou o homem de Deus:

Meu Deus! Meu Deus! Não me olheis tão ferozes!...
Cobras, serpentes: que eu respire um pouco!...
Fecha-te, Inferno! Lúcifer, não venhas!
Eu queimo os livros... ah... ah!... Mefistófeles!... (MARLOWE, 2006, p. 120)

Embora a “retórica luterana” do *livro do Fausto* ainda dê o tom na peça de Marlowe, o autor inglês dá um passo além – mesmo que hesitante – na elaboração do Diabo. Luther Link (1998, p. 177), por exemplo, reconhece no Mephistophilis de Christopher Marlowe o advento de um Demônio que põe fim a uma linhagem de representações pouco inspiradas do Adversário no horizonte literário. Em consonância com a visão de Link, Hannes Vatter (1978, p. 130) diz que Marlowe dá à figura do Diabo uma nova profundidade e intensidade. Para Vatter, ainda, “Mephistophilis é uma mescla heterogênea de duas representações do Diabo, uma do passado e uma do porvir: a primeira alude ao burlesco Satã das “moralidades” medievais, a segunda ao melancólico Satã que nascerá no *Paraíso Perdido* de Milton.

²⁰ Destituído do posto de vigário-geral de um bispado da Sicília, Teófilo pede auxílio de Satã, por intermédio de um judeu, para reaver o cargo – o que de fato acontece. Depois de se arrepender e orar à Virgem Maria, Teófilo é remido de seu pecado (KELLY, 2008, p. 305).

Segundo Jerusa Pires Ferreira (1995, p. 102), tanto o livro do Fausto publicado por Spiess como a versão teatral de Marlowe compartilham atributos que facultam sua disposição em uma categoria por ela denominada de “Faustos luteranos” ou *Faustos da Danação*²¹, justamente por denotarem como elementos distintivos a condenação da alma e a subsequente vitória de um Diabo ardiloso, infatigável, nascido dos escombros de uma Europa flagelada por conflitos político-religiosos e desastres naturais.

Quando Johann Wolfgang von Goethe retoma o assunto fáustico e desenvolve sua versão nos primeiros decênios do século XIX – a qual se tornaria, de todas, a mais conhecida –, ele já não mais está cercado pela paranóia acerca de bruxas e culto ao Demônio que então sitiara o Velho Continente e que contribuíra para os textos que anteriormente se ocuparam da lenda do negromante Fausto. Consequentemente, Mefistófeles, o Diabo da tragédia goethiana, encarna uma figura que:

conserva traços antigos, tal como os pés fendidos ora escondidos por calçados, mas nem os cornos nem a cauda, tornando-se sobretudo uma face sombria do *sujeito pensante*. O autor reúne assim os principais traços de uma evolução iniciada em meados do século XVII, e acentuada nos anos de 1720-1730. O Satã infernal perdeu a partida [...] (MUCHEMBLED, 2001, p. 215. Grifo meu).

O amálgama de elementos tradicionais com doses marcantes de ironia e sagacidade com que Goethe plasma seu “Mefisto voltairiano” (DABEZIES, 1998, p. 336) confirma aquelas alterações sofridas pelo Tentador no cenário sócio-cultural europeu em quase dois séculos. De fato, o enfraquecimento de Lúcifer no Ocidente não ocorreu de modo abrupto: “Na verdade, Satã foi perdendo lentamente, insensivelmente, sua soberba em uma Europa em profunda mutação” (MUCHEMBLED, 2001, p. 191).

Sob o brilho do Iluminismo, até mesmo o cristianismo de certa forma se viu incomodado pela presença do Diabo. Friedrich Schleiermacher (1768 – 1834), teólogo reformista, opunha-se abertamente à existência do Adversário, chegando mesmo a propor que a crença naquela entidade era danosa à religião: “A ideia do Diabo, tal como se desenvolveu entre nós, é tão instável que não podemos esperar que alguém se convença de sua verdade” (*apud* KELLY, 2008, p. 347).

Por ser amplamente documentada e apresentar sólida fundamentação histórica, esta “segunda queda” de Lúcifer é um evento sobre o qual as mais diversas teorias podem ser

²¹ Aos *Faustos da Danação* a autora opõe os *Faustos da Salvação*, que trariam, por sua vez, a expiação do pactuário e o consequente infortúnio de Satã. Nesse caso se incluiria o *Fausto* de Goethe.

desenvolvidas sem que seu caráter factual seja questionado – ao contrário, como discutido atrás, do que ocorre no caso do “declínio original” de Lusbel; deve-se salientar, também, que esta derrocada da “estrela da manhã” tampouco representou seu ocaso definitivo. Pelo menos é isso que se pode depreender das palavras de E. T. A. Hoffmann (*apud* Rodrigues, 1988, p. 32), contemporâneo de Goethe: “Nós não cremos mais no Diabo, mas a questão da qual o Diabo era a formulação subsiste”.

A afirmação de Hoffmann por certo ajuda a explicar porque, mesmo deposto, Sua Majestade Infernal não teve como destino as masmorras do imaginário ocidental. Quiçá por reconhecimento à sua nobre estirpe, a Satã foi concedido um “salvo-conduto poético” que lhe garantiu trânsito livre e a possibilidade de se habituar aos novos tempos. Com efeito, conta-se que em suas andanças ele foi visto na companhia de um estudante na provinciana São Paulo de meados do século XIX e, mais ou menos na mesma época, na torre da igreja de uma pacata cidade chamada Vondervotteimittiss. Já nos anos 50 do século XX, diz-se que ele tratou de negócios com um jagunço no sertão mineiro²².

Tais representações literárias de Satã – assim como o Rebelde, o Verdugo de Deus, o Ironista e outras tantas vistas ao longo deste capítulo – são arcanos polissêmicos de um tarô monotemático, dispostos, aos olhos do leitor, em um jogo que revela, em verso e prosa, a fortuna do Gênio das Trevas nos domínios da literatura. E, em cada uma dessas lâminas, a despeito da disparidade de cenários e modos com que é retratado, o Demônio se manifesta como um símbolo de múltiplas semioses que perscruta a alma do homem com olhos de esfíngica górgona.

Assim foi visto, de forma resumida, nesta breve exposição; assim será verificado, minuciosamente, na análise de *A Hora do Diabo*.

Nesse conto, os serpentinis enigmas propostos pelo Tentador seduzem de tal sorte que o leitor que se propõe a decifrar aqueles mistérios logo se vê petrificado, incapaz de se afastar daquela narrativa que, não obstante inconclusa e fragmentada – e, por isso, labiríntica –, revela o pleno fascínio que Satã sempre exerceu na poética pessoana.

É, pois, àqueles que desejam se deixar possuir por essa diabólica faceta da literatura de Fernando Pessoa que se faz o convite a explorar os capítulos que seguem.

²² As três “aparições” citadas referem-se, respectivamente, à peça “Macário” (1852), de Álvares de Azevedo, ao conto “O diabo no campanário” (1839), de Edgar Allan Poe e ao romance *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa.

Capítulo II: A hora e vez do Diabo em Pessoa

O diabo! Uma boa fortuna! Há dez anos que eu ando para encontrar esse patife! Desta vez agarrei-o pela cauda! A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles...Olá, Satã!
Álvares de Azevedo

Se eu acreditasse no Diabo (por vezes fingi acreditar nele: é tão cómodo!) eu diria que pactuo imediatamente com ele.
André Gide

De Lord Byron a E. T. A. Hoffmann, de Cruz e Sousa a Guimarães Rosa, muitos são os autores que, deixando-se guiar pela luminosidade ativa de Lúcifer, elaboraram obras as quais, por bem ou por mal, proveram o dito “Anjo Caído” de indisputável notoriedade no universo literário. Byron, Hoffmann, Sousa e Rosa – assim como tantos outros, não citados e sempre lembrados –, cada qual a seu modo, cada qual em seu tempo, comungaram da simpatia pelo Diabo e sentiram, no âmago, o sopro do verbo satânico possuindo-lhes o engenho e a arte.

“Quero beber as estrelas/ Num dos cornos do Diabo!” (PESSOA, 2007, p. 386), poderia ter dito qualquer um deles. Quem o fez, ou melhor, quem escreveu esses versos foi, entretanto, também o autor da seguinte linha: “Todas as minhas sensações são Deus” (PESSOA, 2007, p. 253). Este vate que com certa vagueza, de modo reticente, confessa, *nel mezzo del cammin* de sua vida, a inspiração divina de seus versos e, cinco anos antes de desaparecer na “curva da estrada”, exclama o desejo de sorver astros em uma cornucópia demoníaca não é outro senão Fernando Pessoa.

Embora a consagrada produção artística de Pessoa certamente não denote quaisquer anseios do poeta em se lançar em incursões pelas intrincadas veredas de uma “literatura satânica”, uma análise mais demorada de seus textos – incluindo aqueles que vieram a lume somente na esteira de uma ampla e elucidativa fortuna crítica – fornece o diagnóstico de que Pessoa tinha o Diabo no intelecto (BRÉCHON, 1999, p. 145). De fato, a existência desta “presença obsessiva” (LOPES *in* PESSOA, 2004, p. 34) do Demônio nos escritos do poeta revela uma dimensão pouco conhecida de sua obra, como bem atestam diversos fragmentos de poemas, notas biográficas, ensaios e apontamentos esparsos que aludem àquela figura. Conquanto não seja em legião, esta presença errática de Satã na heteronímica vida-obra de Fernando Pessoa assume um caráter extremamente relevante, pois, mesmo que por vezes

enigmática, ela se torna uma das muitas chaves interpretativas da poética pessoana e, obviamente, não poderia ser de outra forma no caso de *A Hora do Diabo*. Daí, pois, a importância de tal investigação.

Tendo em vista que – até onde é dado conjecturar – Fernando Pessoa não tenha se valido em seus textos de alguma sintaxe críptica cujos componentes emanam traços sulfurosos anunciadores da presença de Satã, o que se pretende neste capítulo é seguir os claudicantes passos do Demônio na produção do poeta, de forma a retratar e expor suas aparições, de modo contextualizado, como em uma galeria consagrada à imagem de Satã nos escritos do autor. Não se tenciona, aqui, contudo, esgotar as inúmeras possibilidades exegéticas encerradas em tais situações, mas sim esboçar um percurso que ilustre a condição de Satanás enquanto personagem recorrente na literatura do poeta luso.

Deve-se apontar, a propósito, que o delineamento desse panorama não tende a enfatizar aquela que pode ser qualificada como a produção canônica do poeta da *Mensagem*; efetivamente, a investigação das manifestações do Diabo em Pessoa concentra-se, principalmente, no exame de numerosos documentos que estiveram confinados na mítica arca do poeta e que, ao serem divulgados, desvelaram facetas muitas vezes incógnitas desse autor que era múltiplo por excelência. É, portanto, a partir do estudo desses documentos, que se podem traçar as ocorrências do Diabo nos escritos de Fernando Pessoa até os primórdios de sua produção, seja ela ortônima ou atribuída a algumas das primeiras personalidades literárias por ele criadas no início de sua vida adulta: Rafael Baldaya, Charles Robert Anon, Joaquim Moura Costa, Alexander Search e David Merrick.

A este último, inclusive, credita-se a possível gênese de *A Hora do Diabo*: um poema – ou antes, o esboço de um poema – denominado “Satan’s Soliloquy”, o qual se destinaria a uma antologia chamada *Sub Umbrâ*, também de autoria de Merrick. Posteriormente, já metamorfoseado em um conto – que agora passava a se chamar “Devil’s Voice” –, esse texto viria a integrar uma coletânea intitulada “Tales of a Madman” (LOPES, 1990, p. 97). De concreto, salvo os apontamentos de Pessoa, nada restou desses luciféricos projetos em língua inglesa, que como tantos outros foram abortados e relegados ao esquecimento. Entretanto, mesmo inconclusos, tais planos – remontando ao início da década de 1910 – revelam já o interesse do autor pela figura do Diabo, bem como certa propensão em torná-la uma personagem em sua literatura.

Assim revela, por exemplo, um documento datado de 02 de outubro de 1907, da autoria de Alexander Search – outra das personalidades anglófonas de Pessoa. Essa pequena

nota tem por mérito lançar luz a uma inusitada investida do autor português nas searas do célebre motivo do “pacto demoníaco”, tema bastante recorrente na esfera do “satanismo literário” e, também, um dos elementos fulcrais do assunto fáustico em qualquer uma de suas configurações ao longo dos séculos:

ALEXANDER SEARCH’S LIFE-BOND

Bond entered into by Alexander Search, of Hell, Nowhere, with Jacob Satan, Master, though not King, of the same place:

1. Never to fall off or shrink from the purpose of doing good to mankind.
2. Never to write things, sensual or otherwise evil, which may be to the detriment and harm of those that read.
3. Never to forget, when attacking religion in the name of truth, that religion can ill be substituted and that poor man is weeping in the dark.
4. Never to forget men’s suffering and men’s ill. (PESSOA, 2006, p.74) ²³

Diante das cláusulas desse contrato *sui generis* celebrado com Satanás, é possível depreender, pela “voz luciferiana” (LOPES, 88, p. 1993) de Alexander Search, que o gênio de Fernando Pessoa em certo nível esteve comprometido com a ideia de dar contornos diferentes àqueles com que o Diabo é plasmado segundo o cristianismo, refutando, em sua poética, a noção dogmática segundo a qual Satã é a encarnação do Mal. De fato, de acordo com uma nota do espólio do poeta, Pessoa cogitara escrever versos que ideavam o Tentador como “o espírito do Bem” (LOPES *in* PESSOA, 2004, p. 13), o que, como se vê, repercute com diabólica fidelidade o teor do pacto de Search com o mencionado Mestre do Inferno.

Descrito como “a Spirit of ill, the master and real conqueror there”²⁴ (*apud* LOPES, 1990, p. 124), esse mesmo Jacob Satan toma lugar uma vez mais nos escritos de Pessoa como uma das personagens de *Ultimus Joculatorum*, uma peça teatral ideada pelo poeta em sua juventude, porém jamais concluída. Suposto que, desta feita, Pessoa defina Satanás com um adjetivo (“ill”) cuja carga semântica esteja associada à negatividade e nocividade, tal vocábulo de fato comporta uma pluralidade de acepções²⁵ que ampliam o sentido de seu uso. Esse dado lexical, em conexão com a não consumação do projeto, certamente impossibilita

²³ PACTO PARA A VIDA DE ALEXANDER SEARCH

Pacto entre Alexander Search, residente no Inferno, Nenhures, com Jacob Satanás, Senhor, embora não Rei, do mesmo lugar:

1. Nunca desfalecer nem recuar no propósito de fazer bem à humanidade.
2. Nunca escrever coisas sensuais, ou de outro modo perversas, que possam lesar e prejudicar quem as ler.
3. Nunca esquecer, ao atacar a religião em nome da verdade, que a religião dificilmente pode ser substituída e que o pobre homem chora nas trevas.
4. Nunca esquecer o sofrimento e o infortúnio dos homens. (PESSOA, 2006, p.75)

²⁴ “Um Espírito desditoso, o mestre e real conquistador lá”. Tradução minha (cf. nota nº25).

²⁵ O dicionário Oxford (1996) dá sete definições para esse adjetivo, as quais vão de “out of health, sick” (enfermo) a “improper” (inconveniente), passando por “wretched” (desditoso) e “unskillful” (canhestro).

que se assinale, de modo categórico, alguma discrepância significativa entre as duas representações de Jacob Satan nos textos de Fernando Pessoa.

Em abril de 1909, expressando-se pela sardônica pena do polemista Joaquim Moura Costa, Fernando Pessoa conjura o Demônio em um poema no qual a criação da Igreja Católica é dada como produto de um conluio entre Deus e o Adversário com fins de atribular os homens:

O Diabo, Satanás – como quiserem – certo
Dia a Deus Uno e Trino assim se dirigiu:
Combinemos os dois ao homem pouco esperto
Uma cilada. [...]

[...] é preciso que haja uma abominação
Que seja à humanidade uma perfeita cólica.
Não acabou. Sorrindo e anunciando então
O Senhor inventou a Igreja Católica.
(*apud* LOPES, 1990, p. 176)

Chama atenção, nos versos, o fato de que a relação entre Deus e o Diabo se define por uma cordialidade semelhante àquela que dá o tom no “Prólogo no céu”, cena que prefacia a primeira parte do *Fausto* de Goethe e na qual Mefistófeles e o Altíssimo estabelecem, em uma aposta, as condições que selarão o destino do necromante de Knittlingen. É possível postular que, assim como na tragédia goethiana, no poema de Costa é a estreiteza entre Deus e o Diabo que leva aquele, num arroubo de sadismo, a arquitetar, sorridente, a desventura da ignara humanidade por sugestão deste que, aqui, faz jus ao epíteto de Inimigo.

O heterônimo Álvaro de Campos, aparentemente afeito aos planos do sádico Deus ideado por Joaquim Moura, mostra-se inclinado a contribuir para a derrocada da humanidade caso a Igreja Católica não dê cabo da tarefa que seu Criador lhe confiou. Para tanto, num texto sem data chamado “Mensagem ao Diabo”, o poeta de “Opiário” elenca uma série de sugestões – por certo endereçadas a Satanás, a considerar o título do fragmento – cuja finalidade única é pôr um termo ao gênero humano:

MENSAGEM AO DIABO

É preciso crear abysmos, para a humanidade que os não sabe saltar se engolfar nelles para sempre.
Crear todos os prazeres, os mais artificiaes possivel, os mais estupidos possivel, para que a chamma attraia e queime.
O problema da sobrepovoação, o problema da sobreprodução eliminam-se creando-se focos de eliminação humana (por meio de todos os vícios), creando focos de inercia humana (por meio de todas as seducções). Fazer suicidas, eis a grande solução sociológica.

[...]

É nosso dever de sociólogos untar o chão, ainda que seja com lágrimas, para que escorreguem nelle os que dançam (*apud* LOPES, 1990, p. 345-346).

Como se fora nomeado ao mais alto cargo em um comitê para erradicação da espécie humana, Campos apresenta ao Príncipe das Trevas sua “solução final” em um discurso pragmático, no qual propõe a submissão dos homens a “prazeres”, “vícios” e “seduções” que por fim os levarão à auto-eliminação. Estando assente que é o Diabo aquele a quem se destina a mensagem, pelo emprego do pronome “nosso” pode-se deduzir que neste fragmento, de modo heteronímico, Fernando Pessoa compactua com Satã em uma funesta sociologia que tem na humanidade não um objeto de estudo, mas um problema a ser extirpado.

Compartilhando a visão anticatólica de J.M. Costa, entra em cena Charles Robert Anon, mais uma personalidade literária inglesa de Fernando Pessoa que, em 1906, nos versos de “Epitaph of the catholic church” e “God’s epitaph”, anuncia o desaparecimento de Deus e da Igreja Católica, aludidos pelo poeta, alternadamente, como “o Diabo” e “o mal” no mundo:

GOD’S EPITAPH

Here lies a tyrant whom some called a devil,
Snake-eyes his folds around our life he curled;
He’s dead now, and the world hath no more evil,
Because there is no longer any world. (*apud* LOPES, 1993, p. 165)²⁶

EPITAPH OF THE CATHOLIC CHURCH

Friends, tread in peace, here lies the devil;
The world hath now but little evil. (*apud* LOPES, 1993, p. 165)²⁷

A virulência do ataque a Deus e à instituição que Fernando Pessoa comumente se referia como “Igreja de Roma” faz com que Robert Bréchon (BRÉCHON, 1999, p. 90-91) reconheça em Anon o germe da “reivindicação luciferina que logo será retomada no *Fausto*”. Entretanto, neste infundável projeto do qual o poeta se ocupou durante toda a vida, não é a rebeldia herética de Anon que dá o tom nas falas de Lúcifer. Com efeito, lembrando os ensinamentos de um poeta guardador de rebanhos para quem “Pensar em Deus é desobedecer a Deus” (PESSOA, 1946, p. 208), pode-se distinguir a insurgência de Lúcifer no intelecto do

²⁶ EPITÁFIO DE DEUS

Aqui jaz um tirano a quem alguns chamaram demônio;/ Com abraços de serpente enleou a nossa vida;/ Morto está, e o mundo já não tem maldade;/ Porque já não há mundo.

²⁷ EPITÁFIO DA IGREJA CATÓLICA

Amigos, caminhai em paz, aqui jaz o demônio;/ O mal já não alastra no mundo.

proscrito que, relegado à solidão por vislumbrar o abismo (PESSOA, 1996, p. 59), pondera, em seu exílio: “Há um mistério maior que Deus em tudo” (PESSOA, 1996, p. 60).

Esse mesmo Lúcifer, que no hermético *Fausto* pessoano encarna o espírito que nega a poética antimetafísica de Caeiro²⁸, passa a ser apreendido, agora pela óptica do astrólogo Rafael Baldaya, como objeto de investigação dos estudos esotéricos de Fernando Pessoa. É possível, inclusive, entrever os escritos de Baldaya/ Pessoa como as ruínas de um portal através do qual a figura de Satã adentrou a metafísica ocultista de que o poeta se ocuparia, em peças ficcionais ou textos de cunho ensaístico, ao longo de toda a vida. Ainda que nem sempre o Diabo tenha conduzido as reflexões de Pessoa acerca do Oculto, dois exemplos – legados por Baldaya – denotam a posição axial reservada a Satanás nas concepções filosóficas do autor português.

Trata-se o primeiro de uma nota desprovida de qualquer data ou identificação:

Os místicos, os esotéricos, e outra gente assim, têm sido sempre, notavelmente, falhos de lucidez, de grandeza intelectual e de espírito compreensivo e claro. *Lúcifer* – o que traz a luz é o nome do símbolo da Negação: a lucidez é a negação. Adoremos a Satanás na sua obra, a Matéria. O Raciocínio é anti-divino por natureza. Por isso devemos amar e cultivar o Raciocínio (*apud* LOPES, 1990, p. 326).

O segundo é o excerto de um texto denominado *Tratado da Negação*, de 1916, no qual o astrólogo volta a discorrer sobre Lúcifer nos seguintes termos:

[...] Há dois princípios em luta: o princípio de Afirmação, de Espiritualidade, de Misticismo, que é o Cristão (para nós, actualmente), e há o de Negação, de Materialidade, de Clareza, que é o Pagão. *Lúcifer* — o portador da Luz, é o símbolo nominal do Espírito que Nega. — A revolta dos anjos criou a Matéria, regresso ao Não-Ser, libertação da Afirmação (PESSOA, 1973, p. 43).

Rafael Baldaya, até mesmo com certo desdém, paradoxalmente não se reconhece como um daqueles que têm o Oculto em alta estima. Aquela “gente assim”, para o astrólogo-filósofo, é tomada por uma inépcia e um obscurantismo que, em seu âmago, contrariam a própria essência de Lúcifer que é, para Baldaya, personificação cintilante da Razão.

A partir do cenário que se desvela nos trechos apresentados – verdadeiros aforismos da filosofia de Rafael Baldaya – pode-se observar que, na metafísica esotérica de Fernando Pessoa, a figura do Diabo está associada à existência antitética de dois preceitos

²⁸ Na sexta parte de “O guardador de rebanhos” Caeiro declara que “O único mistério é haver quem pense no mistério” (PESSOA, 1946, p. 28).

essencialmente opostos. Como um dos índices que simbolizam essa polarização, o Demônio – referido pelo poeta ora como Satanás, ora como Lúcifer – é caracterizado com atributos que o tornam sobremaneira destoante de sua representação nos textos canônicos cristãos e, também, em âmbito literário²⁹.

Seguindo pela mesma *via diabolica* percorrida por Baldaya, Bernardo Soares, em um texto denominado “Declaração de diferença”, manifesta seu interesse por uma representação de Satã que, como o Lúcifer referido pelo astrólogo, se projeta para além das Escrituras e do horizonte literário. Neste apontamento – que, aliás, revela significativa semelhança com os textos de Baldaya no que tange à interpretação de Satã em termos que remetem à filosofia hermética –, o autor do *Livro do Desassossego* declara o encanto exercido sobre ele pelo Demônio:

A nossa simpatia é grande pelo ocultismo e pelas artes do escondido. [...] Satã, sem que o queiramos, possui para nós uma sugestão como que de macho para fêmea. A serpente da Inteligência Material enroscou-se-nos no coração, como no Caduceu simbólico do Deus que comunica – Mercúrio, senhor da Compreensão.
(PESSOA, 2006, p. 428-429).

Diante da menção a uma “serpente da Inteligência Material” em um contexto que também evoca Mercúrio como “senhor da Compreensão”, poder-se-ia dizer que, da mesma forma que os três heterônimos de Fernando Pessoa eram leitores uns dos outros, o ajudante de guarda-livros Bernardo Soares dá mostras de ter estudado, em algum momento, os apontamentos hermético-filosóficos de Rafael Baldaya. Ou deles tomado conhecimento em uma consulta com o astrólogo...

Constata-se, pois, com a leitura dos escritos de Baldaya e Soares, que o sabido interesse do diabólico³⁰ Fernando Pessoa pelas ciências ocultas está, em certo grau, inextricavelmente associado à figura de Satã, ou mais precisamente, a uma concepção heterodoxa que o poeta tinha dela, como fica patente também nos escritos de Alexander Search ou C. R. Anon, por exemplo.

²⁹ Na primeira parte do seu *Fausto*, Goethe faz Mefistófeles se apresentar como “O Gênio sou que sempre nega!” (GOETHE, 2004, p. 139). Já Machado de Assis, certamente inspirado pelo autor alemão, em “A igreja do Diabo” coloca na boca do Adversário palavras semelhantes: “Senhor, eu sou, como sabeis, o espírito que nega” (ASSIS, 1983, p. 44). Entretanto, não há como afirmar, no âmbito de um simples cotejo, que Goethe ou Machado tiveram a mesma inspiração ou vislumbraram o mesmo horizonte semântico que Fernando Pessoa.

³⁰ No romance *O pêndulo de Foucault*, Umberto Eco retrata, com erudição e ironia, as experiências daqueles que, atraídos pelos mistérios do ocultismo, se enlevam no estudo deste em suas inúmeras ramificações. Estes “diabólicos” – tal como Eco os designa – em muito se assemelham a Pessoa, que, como lembra Richard Zenith, “sentia um inegável fascínio por praticamente tudo o que pode caber, bem ou mal, no termo ‘esotérico’” (ZENITH, 2006, p. 467).

Pode-se aventar que essa noção particular de Satã que Pessoa manifesta em seus textos – engendrada, por certo, como consequência de seu inaudito interesse pelo tema – e a matéria esotérica da qual ele se ocuparia, com maior ou menor diligência, até o fim da vida, conciliam-se em sua poética, de certo modo transmutando-se em uma espécie de *topos* binário – um “hermetismo satânico”, diga-se – que acabou por encontrar seu caminho também na escrita ortonímica, de natureza ensaística, de Pessoa:

Tudo é um. O satânico é tão somente a materialização do divino. [...] “Deus é um espírito”, diz a Bíblia: e o divino é (em relação a este mundo) espiritual. O Diabo é a matéria (corpo) e a Trindade Satânica: o Mundo, a Carne e o Diabo. O Diabo (Saturno) é a Limitação (PESSOA, 1989, p. 155).

Diante do hermetismo desse trecho, torna-se patente o fato de que muitas das menções que Fernando Pessoa faz a Satã – em certa medida, artefatos pouco conhecidos da escrita do poeta – só fazem algum sentido quando cotejadas a outros textos de temática semelhante, como se fossem partes de um quebra-cabeça diabólico. É isso que acontece, por exemplo, com a nota imediatamente acima, que, tal qual a “Declaração de diferença”, de Bernardo Soares, dialoga com a metafísica satânica de Rafael Baldada.

Por fim, convém apontar que mesmo uma hipotética “posição iniciática” de Fernando Pessoa – que, em uma nota biográfica de 30 de março de 1935, declarou-se “Iniciado, por comunicação directa de Mestre a Discípulo, nos três graus menores da (aparentemente extinta) Ordem Templária de Portugal” (PESSOA, 2006, p. 205) – encontrar-se-ia, ainda que por caminhos tortuosos, sob o signo de Satã.

Reinventada por Pessoa, nas palavras de Teresa Rita Lopes (1990, p. 179), esta Ordem Templária de Portugal corresponde, segundo Ángel Crespo (1995, p. 193-194), à Ordem de Cristo, herdeira em terras lusitanas da legendária Ordem do Templo depois que esta foi suprimida em 1312, como consequência de um processo instaurado pelo Papa Clemente V, sob pressão do rei da França, Filipe, o Belo³¹.

É quando se traz à luz o expediente utilizado pelo rei francês em sua investida contra os Templários que se torna possível divisar a sombra do Demônio incidir, de modo oblíquo, sobre a Ordem de que Pessoa se disse iniciado. Como explica Alain Demurger (2007, p. 460-461), o rei e seus agentes foram buscar no contexto das campanhas anti-heréticas do século

³¹ A decisão do monarca francês fundamentou-se no fato de que as ordens militares internacionais constituíam empecilhos ao desenvolvimento das monarquias centralizadas e, por tal razão, não havia lugar para elas no Estado moderno. Ou elas se submetiam, ou desapareciam. Nesse cenário, a Ordem do Templo foi um bode expiatório [...]. (DEMURGER, 2007, p. 511)

XIII algumas das acusações imputadas aos Cavaleiros do Templo, quais sejam, entre outras: apostasia, profanação da cruz e idolatria. Tais acusações, diz Demurger, denotam “[...] a influência de Guilherme de Nogaret, cujo método consiste em tornar o adversário diabólico [...] e transformá-lo em herege [...]”.

Donde se pode inferir, portanto, que se originaria do *modus operandi* de Nogaret, conselheiro de Filipe, o Belo – em sintonia com as práticas de seu tempo –, as lendas que estabeleceriam, no imaginário popular, o comércio entre os Templários e o Diabo e a iniciação dos primeiros em doutrinas e conhecimentos ocultos. Essas fabulações, por sua vez, enriquecidas por toda sorte de boatos e superstições – como a suposta maldição lançada pelo grão-mestre dos Templários, Jacques de Molay, contra o Rei e o Papa –, vieram a fomentar o nascimento daquilo que Demurger qualifica de pseudo-história do templo (2007, p. 15).

Contudo, ainda que os estudos historiográficos sobre o tema ensinem que os Cavaleiros Templários tenham sucumbido nas chamas acesas por uma intriga política que opunha o poder espiritual, representado pelo Papado, e o poder temporal, representado pela Monarquia (SCHMITT *in* LE GOFF e SCHMITT, p. 431), para Fernando Pessoa, porém, eram os aspectos pseudo-históricos acima mencionados que definiam a existência do Templo, já que ele reconhecia nos seus cavaleiros os detentores de um conhecimento secreto, herdado dos Gnósticos, e posteriormente, sobrevivente no Rosacruzianismo e na Maçonaria (*apud* CENTENO, 1985, p. 12).

E é na esteira da pseudo-história dos Templários que Pessoa revela, em um texto denominado “Subsolo” – mais um dos que encontram seu lugar na “seção hermética” da produção do autor –, a relação entre a Ordem de que se pronunciou filiado e a figura do Diabo:

[...] A Ordem dos Templários tornara-se satanista; era chefe do seu rito satânico o Mestre Externo do Templo, o Adepto Exempto Jacques de Molay. Querendo, com justa razão atacar o Satanismo da Ordem, a Igreja, ou ignorante dos processos de o fazer, ou já levada por forças mágicas adversas, dissolveu a Ordem dos Templários [...] (*apud* CENTENO, 1985, p. 42).

O que se tenciona, com a menção a esse fragmento, é chamar atenção para mais um exemplo da escrita de Fernando Pessoa no qual se pode reconhecer a recorrente silhueta do Demônio. Peculiar em sua abordagem heterodoxa da temática templária, esse texto, em associação com os demais citados até o momento, contribui para que se tenha uma imagem o mais nítida possível das diversas faces que a figura do Diabo assume nos escritos do autor

luso, como, entre outras, aquela que se deixa entrever na intersecção entre o *topos* do Diabo e a matéria hermética na poética de Pessoa.

Assim sendo, não se pretende, obviamente, insinuar que o poeta de “Além-Deus”, por ter sido alegadamente iniciado na “satânica” Ordem do Templo – ou em sua sucessora em Portugal –, seja um “satanista”. Mesmo porque, na já citada nota em que Pessoa alude à sua condição de iniciado, ele se refere à Ordem em termos que em nada lembram o excerto de “Subsolo”: “Ter sempre na memória o mártir Jacques de Molay, grão-mestre dos Templários, e combater, sempre e em toda a parte, os seus três assassinos – a Ignorância, o Fanatismo e a Tirania” (PESSOA, 2006, p. 205). Não parece haver nesse passo qualquer sinal de que o poeta tivesse em mente que “a Ignorância, o Fanatismo e a Tirania” formaram uma trindade contra Satã...

Em *O casamento do Céu e do Inferno* William Blake refere-se a John Milton, pela voz do Diabo, da seguinte forma: “[...] ele era um Poeta autêntico e tinha parte com o Demônio, sem sabê-lo” (BLAKE, 2001, p. 21). Se algum diabrete afeito a questões literárias por ventura sussurrasse no ouvido do autor dos *Provérbios do inferno* aquilo que foi exposto ao longo deste capítulo, Blake então certamente concederia a Fernando Pessoa a mesma designação dada a Milton, quiçá colocando o primeiro à esquerda do criador do *Paraíso Perdido*. Afinal, escrevendo certo por linhas tortas, o Diabo perambula pela fragmentária produção literária de Pessoa, às vezes nela ocultando-se, para aplicar no leitor desavisado – que não o vê na “Tabacaria” ou na “Chuva Oblíqua” – aquele que, dizem, é seu maior truque: fazer crer que ele não existe.

Porém, mesmo que furtivo, quase despercebido, Satã não se priva de colocar seu selo também na literatura daquele poeta fingidor, que fingia tão completamente, que chegava a fingir que o Diabo lhe era indiferente.

Capítulo III – “Nem sou o revoltado contra Deus, nem o espírito que nega”

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

As investigações realizadas no âmbito das manifestações de Satanás na escrita de Fernando Pessoa, no capítulo anterior, revelam mais do que os caminhos trilhados pelo Caído na produção do autor lusitano; de fato, elas também acenam para a existência de uma insinuante interlocução entre as imagens do Demônio concebidas por algumas personalidades sub-heteronímicas de Pessoa e determinadas representações do Adversário consagradas no cânone literário. Em linhas gerais, essa relação fundamenta-se em referências feitas, direta ou indiretamente, àqueles textos em que a presença do Diabo constitui um fator terminante para o desenvolvimento do argumento principal da trama, como se dá, por exemplo, com as obras que evocam o assunto fáustico – embora estas não sejam as únicas, por certo. Explícitas ou sutis, tais referências merecem atenção porque não somente auxiliam na compreensão da figura de Satã no contexto específico em que ela foi pensada por Fernando Pessoa como também permitem que se depreenda em que medida este contexto, sendo um reflexo da poética pessoana, se insere na literatura satânica.

O argumento acima se aplica, igualmente, à hermética prosa encontrada nos textos que compõem *A Hora do Diabo*. Na verdade, certos fragmentos – ou o conjunto formado pelo seu encadeamento – apresentam nessa narrativa um caráter dialógico ainda mais significativo, no que concerne ao Demônio como personagem literária, do que aquele observado nos escritos de Pessoa referidos acima. E é pela leitura atenta dessas passagens que toma vulto a noção de que o autor português, cômico de uma tradição que veio a (re)definir, em prosa e verso, o papel do Diabo na literatura século após século, também buscou, pelo diálogo estabelecido em seu conto com aquela tradição, emprestar seu intelecto à criação de um Satanás que, ao se expressar por meio de uma retórica esteada na intertextualidade, existe menos como o antagonista de Deus e dos homens apresentado nas Escrituras do que como uma personagem

que medita acerca dos desdobramentos de sua própria condição “existencial” enquanto “ser” literário.

Assim sendo, o que se propõe neste capítulo é investigar a figura de Satã em *A Hora do Diabo* a partir da perspectiva do diálogo intertextual que a fragmentada narrativa de Fernando Pessoa mantém com textos oriundos de uma tradição literária que tem no Tentador sua pedra angular. É preciso esclarecer, todavia, que este processo analítico corresponde, em essência, a um estágio da pesquisa e não ao seu fim, visto que ele evidencia somente uma das faces do Demônio no *corpus* estudado. Face esta que começa a se mostrar no momento em que Satã se deixa revelar no conto como quem ele de fato é. Tido por alguns como um homem de riquezas e bom gosto, ao se apresentar a Maria em *A Hora do Diabo*, Satanás demonstra menos interesse em se jactar de suas posses e de seu refinamento – caso ele de fato os tenha – do que em expor sua real 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) ³².

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*³³, apresenta-se à 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, contudo, ao menos através do prisma

³² Todas as citações de *A Hora do Diabo* utilizadas no presente trabalho provêm da seguinte edição: PESSOA, Fernando. *A Hora do Diabo*. 2. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. No corpo do texto, após o trecho citado, constará somente a página correspondente dessa edição. Exceção será feita quando forem citados a nota prévia e o prefácio à essa edição, ambos redigidos por Teresa Rita Lopes. Nestes casos a citação aparecerá como “*apud* LOPES in PESSOA, 2004” seguida do número da página.

³³ 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, Maximilian.

cristão, é no mínimo paradoxal e enganoso, afinal, em Mateus 13: 38-39³⁴ o Diabo não é citado exatamente como o “Maligno”?

A respeito desse interesse 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 acalantar 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. (*apud* 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 (*apud* GHIRALDELLI JR, s/d, p. 82) segundo a qual William Shakespeare tomou o lugar da Bíblia no consciente das pessoas, é no teatro do bardo elisabetano 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 (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 (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*³⁵ – um estatuto de nobreza e honradez em suas criações. Com efeito, o

³⁴ “[...] A boa semente são as pessoas do Reino. O joio são as pessoas do Maligno. O inimigo que os semeou é o Diabo”.

³⁵ Cf. acima

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 teatro de Shakespeare não somente em uma, mas duas ocasiões: a primeira em *Henrique V* e a segunda em *Rei Lear*³⁶.

Posto que 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 próprio³⁷ –, 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 shakespeariana³⁸ – e não por meras questões de estética.

Ainda no âmbito da dialética de Satanás com seus pares poetas em *A Hora do Diabo*, nota-se que a deferência demonstrada no trato com Shakespeare – a qual levaria o Monarca do Inferno ao extremo de se submeter aos designios 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:

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 (p. 56)

³⁶ *Henrique V*: “Embora ele seja um bom cavaleiro, tão bom quanto o diabo, Lúcifer e o próprio Belzebu [...]” (ato IV, cena 7); *O rei Lear*: “O príncipe das trevas é um cavaleiro” (ato III, cena 4).

³⁷ *O mercador de Veneza*: (ato I, cena 3).

³⁸ É verdade que outros literatos também viram no Diabo a silhueta de um cavaleiro. 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 cavaleiro” (*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 cavaleiro”. 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 cavaleiro 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).

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 sórdidas³⁹.

Ao se referir de modo tão derogatório 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”⁴⁰ (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” – certamente para desgosto do Diabo...⁴¹ –, Fernando Pessoa faz o seu Satanás discordar até mesmo daquele que o “trouxe à vida”, pois o próprio Pessoa verdadeiramente tinha em grande conta o épico inglês e seu amaldiçoado rebelde, pai de 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

³⁹ 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). Tradução minha.

⁴⁰ 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”.

⁴¹ Cf. o Capítulo I acerca da “batalha indefinida que nunca se travou”.

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 I⁴², o qual figura, por sua vez, no original e na tradução de Pessoa, como a epígrafe que abre *A Hora do Diabo* – sem qualquer indicação de sua procedência, contudo (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*” (p. 51, grifo meu) e “Vivemos neste mundo dos símbolos, no mesmo tempo claro e escuro – *treva visível*, por assim dizer” (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

⁴² 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 visível”), vê-se, entretanto, que o poeta trabalhou também com o final do verso anterior, “yet from those flames”.

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, o discurso monologado 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 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...[...]” (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 “opróbrio, 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*⁴³ (*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 recrear-me a sério com coisa nenhuma” (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

⁴³ “O Demônio está em todos os lugares”. Tradução minha.

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... (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 [...]” (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 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)⁴⁴.

Não restam dúvidas, portanto, de 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, mormente naqueles textos que se enquadram na denominada literatura satânica⁴⁵.

⁴⁴ Marcus Mazzari esclarece, em suas notas ao primeiro *Fausto*, que determinados trajes (roupas vermelhas, por exemplo) são tidos como sinais distintivos do Demônio.

⁴⁵ Consoante o estabelecido acima – cf. nota 36 – 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

Em *A Hora do Diabo*, pois, é uma única e distinta voz que fala por esse Demônio que 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* goethiano. Afinal, como o próprio Tentador comenta em um dos fragmentos que compõem a narrativa, “[...] eu não sou parecido comigo mesmo. Esse vício é minha virtude. É por isso que sou o Diabo” (p. 49).

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 bardo elisabetano 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 nas peças do bardo.

Capítulo IV – “Deus criou-me para que eu o imitasse de noite. Ele é o Sol, eu sou a Lua”

Sou o anjo que habita no ponto em que as linhas se bifurcam.

Todo aquele que remonte às coisas divisas me encontra, todo aquele que desça ao fundo das contradições esbarra comigo, quem quer misturar o que estava separado recebe sobre a face minha asa membranosa!

Ítalo Calvino

É o diabo a contrapartida de Deus
Vilém Flusser

Em *Grande Sertão: Veredas* (1956), umas das muitas denominações atribuídas ao Demônio por Guimarães Rosa (1967, p. 229) é “O Outro”; Jorge Luis Borges (2009, p. 7-8), por sua vez, utiliza essa mesma expressão para dar nome ao seu duplo⁴⁶ e, também, ao conto (1975) em que relata o encontro que teve com aquele.

Pensados em épocas e poéticas diferentes, essas concepções sobre “o outro” se manifestam, posto que anacronicamente, nos fragmentos que compõem *A Hora do Diabo*. Nessa narrativa, Fernando Pessoa vale-se de seu engenho e arte de prosador para subverter o fluxo temporal e prenunciar, reunidos na figura de seu Satanás, “*el otro*” duplicado borgiano e “O Outro” demoníaco do escritor brasileiro. De fato, pode-se reconhecer no Tentador do conto de Pessoa a manifestação de uma entidade que aglutina, em sua essência, o diabolismo e a duplicidade que Guimarães Rosa e Jorge Luis Borges, respectivamente, conferiram ao sintagma nominal “o outro”.

Tendo em mente o caráter fragmentário do conto pessoano e sua decorrente ausência de linearidade narrativa, não se tenciona afirmar que seu autor tivesse a intenção de unir, nas várias anotações esparsas que vieram a constituir *A Hora do Diabo*, os temas do Gênio das Trevas e do duplo; não há, tampouco, como asseverar que, ao fazê-lo, Pessoa estivesse cômico da realização de tal exercício. Entretanto, como se pretende demonstrar neste capítulo, um dos elementos fulcrais da narrativa é a construção da figura de Satanás a partir do fenômeno da alteridade, o qual, por seu turno, se define justamente pela relação do Caído como duplo de Deus.

⁴⁶ Uma concisa e eficaz conceituação do motivo do duplo na literatura é apresentada no verbete “Duplo”, de autoria de Nicole Bravo, no *Dicionário de Mitos Literários* editado por Pierre Brunel.

No texto “O conceito de dualidade em relação ao conceito de Deus”, datado provavelmente de 1915, Fernando Pessoa já dava mostras de que a questão do duplo, mesmo fora do plano ficcional, ocupava-lhe o intelecto em suas especulações filosóficas. Inclusive, nesse mesmo texto, pode-se ter um vislumbre daquela relação entre Deus e Satã que se instituiria em *A Hora do Diabo*:

[...] Não se pode conceber Deus sem conceber um outro princípio, a ele oposto – seja esse princípio a Matéria, criada por Deus e oposta a Deus como *criada*; [...] seja Satã, o Mal, ou outro qualquer Contra-Deus, oposto a Deus simplesmente como “personalidade” oposta. (PESSOA, 1989, p. 96-97).

Nesse fragmento, Pessoa aponta a Matéria e Satã como dois possíveis princípios que antagonizam Deus, sendo o Demônio um mero opositor nos moldes de uma visão maniqueísta. Essas considerações de Fernando Pessoa são particularmente significativas porque revelam já sua concepção filosófica de Deus e do Diabo em termos dialéticos, concepção esta que viria a constar dos escritos de *A Hora do Diabo*⁴⁷.

Deve-se notar que, consciente ou inconscientemente, Fernando Pessoa não foi o primeiro a evocar e coadunar os temas de Satã e do *Doppelgänger* – como o duplo também é conhecido desde sua “reinvenção” pelos românticos alemães – nas labirínticas veredas do texto literário. É possível afirmar que essa recorrência se dá, por certo, pelo forte interesse despertado por esses tópicos em âmbito sócio-cultural.

Todas as trilhas que se entrecruzam nos jardins da literatura, como que por vontade própria, em algum momento acabam por conduzir ao *topos* do duplo em suas mais variadas expressões, o que, por certo, denota quão radicado este tema se encontra nos recônditos da mente humana. Uma explicação para tal persistência é dada por um dos primeiros estudiosos a tratar do assunto, o psicanalista austríaco Otto Rank (1939, p. 7), para quem a popularidade daquele mito literário se justifica no substrato folclórico-mitológico em que estão fincadas suas raízes.

De modo semelhante ao que ocorre com a questão do “eu e o outro”, também a figura de Satã está profundamente arraigada na mentalidade ocidental, visto que, desde os

⁴⁷ Tendo em foco a questão da relação dicotômica entre Deus e o Diabo, é interessante cotejar esse excerto da “filosofia pessoana” com a argumentação de viés ocultista que fora examinada mais atrás – formulada por volta do mesmo período e atribuída ao sub-heterônimo Rafael Baldaya (cf. capítulo II). Diferentemente de Pessoa, Baldaya entendia que a Matéria era “obra de Satanás” que se opunha à Espiritualidade divina, o que levava a oposição entre Deus e o Diabo a se estabelecer em uma configuração outra do que aquela sugerida pelo Fernando Pessoa ortônimo.

primórdios do Cristianismo, o Diabo representa um dos dogmas do pensamento filosófico-religioso que erigiu as estruturas do mundo ocidental.

Assim, é possível divisar na perenidade e na expressividade com que os mitos do duplo e de Satã se entranham no imaginário popular as possíveis causas de seus encontros nada fortuitos nos caminhos da literatura, como ilustram os exemplos apresentados por Otto Rank (1939, p. 21) e Nicole Bravo (1998, p. 277-278). Esta última, inclusive, aponta que no vínculo entre Satã e o duplo há uma indisputável identificação entre as duas partes: “o duplo, imagem do inferno que temos no coração ou na cabeça, é muito naturalmente o diabo [...]” (BRAVO, 1998, p. 277). Já Carl F. Keppler, a partir de uma rigorosa sistematização do mito do duplo e de sua própria investigação de diversos textos em que Satanás encarna um segundo eu⁴⁸, estabelece a figura do Diabo – ou Tentador, como Keppler prefere chamá-lo em seu sistema – como um dos modelos de duplo que compõem a minuciosa categorização por ele levada a efeito.

Não deve causar estranhamento, portanto, o fato de que sejam estreitos os liames que unem o duplo e o Demônio nas searas literárias, uma vez que os predicados associados ao primeiro – senão mesmo sua *raison d'être* – seriam, por excelência, obra do segundo: “Em termos narrativos, polaridade e contrariedade eram ambas atribuídas à Queda e, desta forma, a seu perpetrador” (CLARK, 2006, p. 122). Essa concepção encontra respaldo em Florimond de Raemon, autor de *L'Antichrist*, que viveu na França do século XVI: “A unidade está em Deus, a dualidade (*le binaire*) em Satã” (*apud* CLARK, 2006, p. 121).

Portanto, ao considerar o Diabo uma entidade essencialmente ligada à dualidade, a assertiva de Raemon, embora não aluda diretamente a qualquer aspecto referente ao *Doppelgänger*, fornece uma explicação razoável para a crença de que ruína e perdição aguardam aquele que toma consciência de seu duplo e/ou que é dele apartado (BRAVO, 1997, p. 262). Assim, ainda que nem sempre o Diabo se ocupe do manejo dos pincéis e tintas que amiúde retratam o duplo em cenários infaustos, as inúmeras expressões que nascem desta inspiração seriam, por excelência, uma manifestação da *ars diavoli*.

Todavia, como nota Jorge Luis Borges, nem sempre é um *leitmotiv* funesto que repercute como tema de fundo das expressões do duplo: para a tradição judaica, ensina o autor de *O outro, o mesmo*, a defrontação com o eu duplicado representava “a certeza de ter alcançado o estado profético” (BORGES, 2008, p. 85). Da mesma forma, nos versos de Yeats,

⁴⁸ Com o intuito de evitar a generalização que se dá nos estudos sobre o duplo, Keppler opta por denominar o duplo como *second self*, termo este que, quando utilizado neste ensaio, será traduzido como “segundo eu”. Para uma explicação detalhada das razões pelas quais Carl Keppler qualifica o duplo como *second self*, cf. KEPPLER, 1972, p. 2-3.

o escritor argentino reconhece o duplo como “nosso anverso, nosso contrário, aquele que nos complementa, aquele que não somos nem seremos” (BORGES, 2008, p. 86). Na medida em que as observações de Borges conferem novos traços ao *Doppelgänger* e modalizam seu influxo naqueles em quem sua existência se origina, é possível aventar que a conjunção entre o Demônio e “o outro” em âmbito literário não implica, forçosamente, em uma experiência desditosa.

E é por essa perspectiva que se pode apreender a relação de Satanás como duplo de Deus em *A Hora do Diabo*. Afinal, nessa narrativa pródiga em não repetir em suas páginas o óbvio ou o convencional, a união daqueles dois mitos literários se pauta por um signo de originalidade que por certo distancia a obra do escritor luso daquelas tantas que promoveram o mesmo encontro.

Tal originalidade advém, certamente, do modo como Fernando Pessoa, trajando o manto de contista, plasma as representações do duplo e Satanás em *A Hora do Diabo*, entremeando-as em uma enigmática relação existencial que as transfigura e as dissocia dos presságios ominosos, pactos ou contratos de danação tradicionalmente associados às manifestações literárias do *Doppelgänger* e do Demônio.

Nessa ligação que se estabelece fora da esfera de influência daqueles paradigmas nefastos surge, como “o outro” de Deus, um Satã que se apresenta no conto não como o “Maligno” da teologia judaico-cristã, porém como o “mestre lunar de todos os sonhos, o músico solene de todos os silêncios” (p. 54).

A manifestação do Demônio como duplo de Deus em *A Hora do Diabo* sustenta-se, fundamentalmente, nos conceitos de fraternidade e de complementaridade, ambos de extrema significância na narrativa por conceituarem o *ethos* daqueles personagens no nível da relação que elas compartilham na hermética trama urdida por Pessoa. Esses dois princípios-chave, categoricamente expostos no discurso de Satanás, vêm à luz nas revelações por ele feitas a uma mulher, Maria⁴⁹ (ou à criança que ela carrega em seu ventre), acerca do sentido íntimo de sua comunhão com Deus, hereticamente fabulada em fatos e feitos ausentes das Escrituras: “Deus criou-me para que eu o imitasse de noite. Ele é o Sol, eu sou a Lua” (p. 57).

Esse breve testemunho de Satã – que certamente poderia constar de um apócrifo livro do Gênesis segundo o Diabo – é de inegável importância por deslindar em suas entrelinhas uma convivência que, conquanto pautada por um caráter opositivo, prescinde de qualquer animosidade entre as partes envolvidas. Com efeito, ao ser engendrado por Deus – não se sabe

⁴⁹ O nome de Maria é citado em somente um dos fragmentos da narrativa, em uma espécie de epílogo: “Maria depôs no colo a sua costura [...]” (p. 65).

se à sua imagem e semelhança... – a fim de mimetizar, com seu brilho selênico, o fulgor solar de seu criador, o Demônio traz à tona tanto a condição de interdependência que eles compartilham como um possível anseio do Altíssimo em pôr fim à cisão que, subsistente naquela condição, obsta a existência una que Satã e Deus deveriam partilhar: “Talvez, no fundo imenso do abismo, Deus mesmo me busque, para que eu o complete, mas a maldição do Deus Mais Velho – o Saturno de Jeová – paira sobre ele e sobre mim, separa-nos, quando nos devera unir [...]” (p. 57). Vítima dos desígnios ocultos de uma potestade que lhe impinge uma existência apartada do Diabo, Deus anseia por uma completude que só pode ser alcançada naquele que, sendo sua contraparte satânica, é, também, seu irmão.

É interessante observar que a questão do duplo na relação entre Deus e o Diabo na narrativa em vários momentos evoca elementos do gnosticismo, o qual, como se sabe, era dualista em essência. No trecho acima, por exemplo, parece ecoar a observação feita por Marília Fiorillo (2008, p. 120) de que “O retorno ao Um é o devaneio central do pensamento gnóstico, mesmo que seu modo de operar seja por meio do ‘dois’”. Também não se pode deixar de aludir ao fato de que era elemento intrínseco àquela forma de espiritualidade a crença de que “cada homem tem um duplo ou syzygy” (FIORILLO, 2008, p. 26). Dado que Fernando Pessoa em diversas ocasiões demonstrara interesse pelo gnosticismo, esta “influência” na prosa de *A Hora do Diabo* não deve ser entendida como mera coincidência, sendo, mais provavelmente, uma consequência dos interesses herméticos do poeta, pois, para ele, os gnósticos eram “ocultistas, ou pelo menos místicos superiores” que “foram condenados por [serem] hereges, e como hereges repulsos, e extintos, pelo menos aparentemente” (p. 198-199). É curioso notar, também, que a figura do Demônio de certa forma sempre esteve associada ao gnosticismo. Irineu de Lyon, por exemplo, postulava que Satanás, com sua apostasia, inspirara as heresias na Terra e, por tal razão, para o Padre da Igreja, “Satã foi o primeiro gnóstico [...]” (FORSYTH, 1989, p. 334).

Como aludido anteriormente, a ideia de irmandade entre Deus e o Demônio é determinante para a compreensão do fenômeno do duplo em *A Hora do Diabo*, estando associada, por sua própria essência, àquele motivo literário. Com a palavra, uma vez mais, Satã: “[...] porque [a verdade] não conheço. Meu irmão mais velho, Deus todo poderoso, creio que também a não sabe. Isso, porém, são questões de família” (p. 46). Muito embora este não seja um trabalho de cunho filosófico, para investigar as circunstâncias que irmanam Deus e o Diabo torna-se cabível, diante do contexto apresentado, lançar mão de um aforismo particularmente elucidativo de Friedrich Nietzsche (2008, p. 23). Senão, veja-se: em *Humano*,

demasiado humano II, como se fora um iniciado naqueles assuntos familiares sugeridos por Satã, o pensador alemão apresenta uma solução plausível para o enigma da verdade que não se desnuda aos dois irmãos quando decreta, peremptoriamente, que “A verdade não quer deuses a seu lado”. Deuses? Mas, então, além de irmãos, no conto de Pessoa Deus e o Diabo comungariam também, em suas existências especulares, da condição de nume? A resposta quem dá é o próprio Satanás, que em dois momentos distintos apresenta-se a Maria nos seguintes termos: “Sou o Deus dos mundos que foram antes do Mundo” (p. 55) e “Sou o Deus da Imaginação, perdido porque não crio” (p. 56). Vê-se que Deus, ao criar o Diabo como seu irmão, não somente incutiu nele sua luminosidade como também o dotou da natureza divina.

Ainda sobre a fraternidade entre Deus-Sol e seu duplo diabólico-lunar, na segunda ocasião em que ela é mencionada na narrativa, Satã revela-se um confessor de seu irmão: “Quantas vezes Deus me disse: ‘Meu irmão, não sei quem sou’” (p. 58). As falas que reportam tanto a ignorância existencial de Deus quanto a situação de Satanás como confidente de seu irmão são reencenadas, quase sem alterações, em outra passagem: “Quantas vezes Deus me disse, citando Antero de Quental, ‘Ai de mim! Ai de mim! E quem sou eu?’” (p. 58). Nesses excertos em que a voz do Altíssimo enfim pode ser ouvida – ainda que como um eco no discurso de Satã – chama atenção o desassossego que atribula esse Deus que, não bastasse ser desconhecedor da verdade, desconhece a si mesmo. Aliás, em seu *Fausto*, Fernando Pessoa (1996, p. 201) já observaria que “Deus a si próprio não se compreende./ Sua origem é mais divina que ele [...]”.

Satã, por sua vez, embora igualmente ignore a verdade, enxerga além de Deus. Sabedor de seu caráter divino, o Diabo confessa ser não somente o “espírito que contraria”, mas “um cavalheiro” (p. 45), “um ironista” (p. 46) e “Mestre da Magia” (p. 51). Na qualidade de duplo de Deus ele é a divindade que tem ciência do que é, de quem é⁵⁰.

Em seu seminal estudo *O duplo*, de 1939, Otto Rank (1939, p. 129) cita diversos autores que retrataram em suas obras a incidência da sombra do *Doppelgänger* em relacionamentos entre dois irmãos. Rank, contudo, comenta esse fenômeno de modo sucinto e com ênfase na questão da rivalidade fraterna, o que, claro está, não é o caso em *A Hora do Diabo*. Antes, a presença do “outro” no texto de Pessoa pode ser apreendida justamente como signo do anelo de Deus por harmonia, pois, como visto, sua vontade ao criar Satã, ensejando assim seu duplo lunar, é de que aquele imite sua luminosidade quando o Sol (o próprio Deus)

⁵⁰ É curioso observar que o Deus retratado por Pessoa em nada lembra aquela potestade onisciente do cristianismo. De fato, é impossível, nas páginas de *A Hora do Diabo*, reconhecer no irmão de Satanás o Deus veterotestamentário que, ao ser questionado por Moisés acerca de sua identidade, replicou, de modo convicto: “eu sou aquele que é” (Ex 3, 14).

se vai. Portanto, em momento algum a figura de Satanás representa a perdição de seu irmão, sendo, em verdade, o ente a quem o Altíssimo recorre em busca de completude e de respostas.

Acredita-se que o homem que se encontra com seu “outro eu” logo terá seu fim (CESAROTTO, 1996, p. 93-94). Mas, talvez não seja apropriado seguir as convenções da física como a conhecemos, lembrar da finitude das coisas ou mesmo falar de alfa e ômega quando o duplo se manifesta entre Deus e o Demônio. De fato, se é possível identificar, em *A Hora do Diabo*, o caráter infausto que caracteriza a ocorrência do duplo, essas circunstâncias não surgem com o fenômeno; em verdade, Satanás como *Doppelgänger* arca, assim como seu irmão, com as consequências de um anátema que lhes condena a uma desventurada existência apartada. É possível mesmo pensar que, nesta situação, é a existência de um duplo que mitiga a angústia de Deus.

Vale apontar que, no que concerne à fraternidade entre Deus e o Diabo em registros literários, essa ideia viria a ser retomada por José Saramago (1992, p. 368) no romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*: “[...] tirando as barbas de Deus, eram como gêmeos, é certo que o Diabo parecia mais novo”. Conquanto Pessoa, em nenhum momento, tenha feito qualquer referência a uma semelhança física entre aqueles dois personagens ou apontado que eles fossem gêmeos, como Saramago o faz, os relatos do narrador do *Evangelho...* e do Demônio de Pessoa – como visto mais acima – testemunham que os dois autores parecem estar em comum acordo quanto ao fato de Satã ser mais jovem do que seu irmão.

Em *Mefistófeles e o andrógino*, Mircea Eliade ocupa-se desse vínculo fraterno entre Deus e o Diabo, apresentando-o sob a ótica de suas pesquisas sobre crenças religiosas e reconhecendo-o como um “motivo mítico” (ELIADE, 1991, p. 83). É um clássico episódio de um texto literário, todavia, que serve como ponto de partida para a investigação de Eliade: a “simpatia recíproca” (ELIADE, 1991, p. 77-78) entre Deus e Mefistófeles, patente no insigne “Prólogo no Céu” do *Fausto* de Goethe – passagem em que se pode reconhecer, aliás, um importante precedente literário da relação cordial que existe entre Satanás e o Altíssimo em *A Hora do Diabo*. Desenvolvendo-se com base em diversos exemplos e correspondências, o arrazoado do pesquisador romeno mostra-se particularmente significativo, para os fins do presente estudo, em sua menção a determinados mitos e lendas que aludem a uma “consanguinidade de Deus e Satã” (ELIADE, 1991, p. 82):

[...] segundo os mitos encontrados entre os altaicos meridionais, entre os abakankatzines e os mordovinos, o Diabo foi criado por Deus. Mas é a maneira como se dá sua criação que é reveladora: pois, de algum modo, Deus produz o Diabo a partir de sua própria substância. Eis o que contam os

mordovinos: Deus estava só sobre um rochedo. “Se eu tivesse um irmão, faria o Mundo!”, diz ele, e escarra sobre as Águas. Desse escarro nasce uma montanha. Deus a fende com sua espada e da montanha sai o Diabo (Satã). Assim que aparece, o Diabo propõe a Deus que sejam irmãos e criem juntos o Mundo. ‘Não seremos irmãos’, responde-lhe Deus, ‘mas companheiros’. E, juntos, procederam à criação do Mundo (ELIADE, 1991, p. 86).

Não interessa, aqui, discutir os pormenores desse mito, tampouco submeter o Altíssimo a uma “análise psicanalítica” que explique as causas de sua súbita mudança de opinião e a consequente negação de Satã – seu *Doppelgänger* – como irmão. De fato, o que se objetiva com a referência ao livro de Eliade é, em primeiro lugar, chamar atenção para a semelhança da gênese de Satanás na lenda reproduzida pelo autor romeno e no conto de Fernando Pessoa; e, em segundo lugar, demonstrar que o motivo da cordialidade, ou mais especificamente, da fraternidade entre Deus e o Diabo não deve ser entendido unicamente como um tema literário, visto que, assim como o fenômeno do duplo, ele também germina em um substrato folclórico-mitológico. E é a partir desse substrato que se origina sua representação em manifestações artísticas como a literatura.

Na visão de Lactâncio, teólogo do início do cristianismo, essa questão assume contornos um pouco diferentes, pois o Diabo teria de fato sido irmão do “*Logos*, do Verbo, isto é, da Segunda Pessoa da Trindade” (PAPINI, s/d, p. 93):

Antes de criar o mundo, Deus engendrou um espírito semelhante a si mesmo e o dotou de suas virtudes. Em seguida Deus fez um outro, no qual a marca da origem divina desvaneceu, pois ele estava maculado com o veneno da inveja e, assim, passou do bem para o mal por seu próprio desejo...Ele é a fonte negra de todos os males. Pois ele teve inveja de seu irmão mais velho, o qual, permanecendo junto de Deus Pai, ganhou seu afeto. Esse ser que abandonou o bem e se tornou mal é chamado de Diabo pelos gregos (*apud* FORSYTH, 1989, p. 14).

A tese de Lactâncio, que, aliás, indiretamente evoca o episódio da apostasia de Lúcifer, de fato não situa Deus e Satanás como irmãos nos termos que têm sido analisados neste trabalho, porém não deixa de aludir à ideia de uma fraternidade entre os elementos que são da ordem do divino e os que pertencem à esfera do satânico.

Para Carl Kepler (1972, p. 57), a ocorrência do Diabo como “segundo eu” de Deus pode ser verificada em fontes anteriores ao cristianismo ou que se desviam da ortodoxia cristã – como demonstra, aliás, o mito cosmogônico relatado por Mircea Eliade. Todavia, para Kepler, aquelas representações de Satanás, porquanto marcadas pela heterodoxia, se tornam descontextualizadas na exegese de uma literatura que é necessariamente influenciada pela

tradição cristã. A única possibilidade viável de reconhecer Satã como duplo de Deus, diz o autor, seria colocá-lo ao nível do homem, ou então alçá-lo a um patamar divino (KEPLER, 1972, p. 58). Reconhecendo a influência de uma tendência literária que atua no sentido da humanização do Demônio, Kepler opta pela primeira condição ao dar prosseguimento ao seu livro. Entretanto, por mais que a tese de Carl Kepler seja passível de questionamentos, a última das duas hipóteses que ele apresenta se mostra extremamente oportuna no exame do duplo em *A Hora do Diabo*. Pois, como ficou evidente na análise levada a cabo, a manifestação de Satã como *Doppelgänger* de Deus, intrinsecamente associada à fraternidade e à complementaridade entre os dois, origina-se na condição de divindade que ambos partilham.

Considerando que a prosa de Fernando Pessoa em *A Hora do Diabo* pode ser compreendida como um exemplar daqueles seus textos ditos ocultistas – que continuam a se oferecer em posição esfíngica à apreciação do público leitor e da crítica especializada –, é certo que, além do cristianismo tradicional, sucedem-se no texto inúmeras referências a crenças e doutrinas que desde cedo cativaram o interesse do poeta (CENTENO, p. 359), incluindo aquelas que comportavam uma visão heterodoxa sobre Deus. Ademais, como bem lembra Teresa Rita Lopes (*in* PESSOA, p. 14), Pessoa há muito havia se distanciado da Igreja Católica, por ele denominada “Igreja de Roma”; isso, aliado ao seu confesso interesse na figura do Demônio (LOPES, 1993, p. 68), certamente libertou-o de eventuais restrições que o catolicismo por ventura poderia impor a sua criatividade. Logo, mostra-se injustificada a objeção entrevista por Carl Kepler no que tange à premissa deste capítulo, qual seja, identificar no trato entre Deus e o Diabo a marca do duplo literário.

Deve-se ter em conta, entretanto, que a presença do tema do “eu e o outro” nesse exemplo tão singular da escrita de Fernando Pessoa de modo algum se configura como mais um dentre tantos outros exercícios literários que abrem as portas para o *Doppelgänger* com ideias consagradas, pertinentes, mas que hesitam em arriscar uma mirada a partir de perspectivas inovadoras. De fato, o fenômeno do duplo em *A Hora do Diabo* – manifestado na relação entre Deus e Satã e enunciado pelo último quando ele revela a Maria os mistérios de sua existência – surge desprovido dos aspectos nefandos que comumente lhe são atribuídos nos domínios da literatura. Por essa razão, é possível identificar no discurso do Gênio das Trevas um tom que aproxima seu relato dos ensinamentos de um texto apócrifo cujo teor não ortodoxo – dir-se-ia herético – deve ser decifrado aos poucos, sem depender em demasia do que se conhece dos códices existentes, sem forçar comparações que possibilitam soluções

cômodas e, principalmente, sem temer a mensagem apocalíptica – no sentido etimológico do termo – que pode vir a repousar ao final.

É nesses termos, portanto, que se podem compreender, no arcano conto de Fernando Pessoa, as revelações feitas a Maria – ou, mais exatamente, ao seu filho – no monólogo iniciático de Satã. Um Satã que, aliás, em nada se assemelha ao Príncipe das Trevas da teologia judaico-cristã e que, em sua condição de duplo de Deus, tampouco se apresenta como *o adversário* do Altíssimo, sendo, antes a “metade lunar” de seu irmão, Deus-Sol.

Capítulo V – “Não estou falando contigo mas com teu filho...”

« Où me conduisez-vous, bel Ange? – Viens toujours.
– Que votre voix est triste, et quel sombre discours!
N'est-ce pas Eloa qui soulève ta chaîne?
J'ai cru t'avoir sauvé. – Non c'est moi qui t'entraîne.
– Si nous sommes unis, peu m'importe en quel lieu!
Nomme-moi donc encore ou ta sœur ou ton Dieu!
– J'enlève mon esclave et je tiens ma victime.
– Tu paraissais si bon! Oh qu'ai-je fait? – Un crime.
– Seras-tu plus heureux, du moins, es-tu content?
– Plus triste que jamais. – Qui donc es-tu? – Satan. »
Alfred de Vigny

[...] verbum diaboli semen illi fuit⁵¹
Tertuliano

“Neófito, não há morte”. Assim Fernando Pessoa põe termo a “Iniciação”, um dos mais conhecidos poemas a integrar o conjunto de composições de temática ocultista da obra do poeta⁵². Um exame mais minucioso da lírica pessoana, entretanto, revela que esse poema, escrito em 1932, não é o único a receber tal título. Há, de fato, um anterior, datado de 1913, que traz em alguns de seus versos não a negação da morte, mas sua representação como uma espécie de estado definitivo do não-ser: “Apaga-me, fecha a consciência à chave/ Num cárcere de morte,/ Morte total... Morte onde enfim/ () acabe.” (PESSOA, 2007, p. 201)⁵³.

Conquanto o diálogo entre os dois poemas – ainda não instaurado, pelo que se sabe – certamente venha a contribuir para uma maior compreensão da questão iniciática na escrita de Fernando Pessoa, não é cabível, para os fins do presente estudo, a realização de uma leitura cotejada entre eles. Com efeito, a referência àqueles dois textos neste trabalho busca tão somente ilustrar que o duplo emprego do termo “Iniciação”, como título de poemas compostos em momentos distintos da criação poética de Pessoa, é revelador da recorrência daquele tema em sua obra e do interesse nele despertado ao longo de sua existência. Se Dalila Pereira da Costa (1987, p. 44) fala que, em seus últimos anos de vida, “[...] o poeta percorre as

⁵¹ “A palavra do Diabo foi a semente para ela”. Tradução minha.

⁵² O poema é minuciosamente analisado por Dalila Pereira da Costa (1987, p. 145 – 149) em *O esoterismo de Fernando Pessoa* e por Georg Rudolf Lind (1981, p. 283 – 288) em *Estudos sobre Fernando Pessoa*.

⁵³ A lacuna foi deixada pelo próprio poeta, segundo a edição consultada.

etapas do longo caminho da iniciação”, o “poema iniciático” de 1913 sugere que há muito o autor de “Abdicação” já divisava aquele percurso.

O assunto iniciação também foi discutido por Fernando Pessoa em vários dos escritos teóricos que compõem sua produção em prosa, como se vê em um dos fragmentos que viriam a integrar um projeto nomeado “Ensaio sobre a Iniciação”:

-
Nas iniciações intelectuais, que reforçam o intelecto e por conseguinte conduzem ao Misticismo como realização, o candidato passa por estádios de compreensão, mas não por estádios na vida; pode saber muito, mas não carece de viver o que sabe no mesmo nível em que o sabe (PESSOA, 1989, p. 177).

Em outro desses textos, chamado “Três espécies de iniciação”, Fernando Pessoa refere-se às seguintes classes de iniciação: a exotérica, a esotérica e a divina, sendo que, sobre a última, ele diz que “[...] vem diretamente, e por cima destes todos, das mesmas mãos, do que chamamos Deus [...]. Iniciado Divino é, por exemplo, um Shakespeare. A este tipo de iniciação vulgarmente se chama gênio” (PESSOA, 1989, p. 168-169). O cotejo dessa nota com um texto escrito em 1932, no qual Goethe é indiretamente associado ao homem de gênio, permite conjecturar que, para Pessoa, também o autor alemão seria um iniciado: “O homem de gênio é um intuitivo que se serve da inteligência para exprimir as suas intuições. A obra de gênio — seja um poema ou uma batalha — é a transmutação em termos de inteligência de uma operação superintelectual” (PESSOA *apud* LIND; COELHO, 1966, p. 123)⁵⁴. Deve-se, por fim, citar um texto publicado por Pedro T. Mota, em que Pessoa novamente estabelece como uma tríade o percurso iniciático:

São trez os caminhos da iniciação – pela emoção, pela vontade e pela intelligencia (pelo enxofre, pelo sal, e pelo mercúrio). [...] A iniciação pela intelligencia faz-se solitariamente, sem contacto fluido ou solido com qualquer religião ou ordem; o único contacto é aquele, angelico, com os Superiores Incognitos. É esta ultima a iniciação pela chamada forumula da RC [Rosa Cruz] (PESSOA, 1988, p. 195).

Além dos poemas do referido ciclo esotérico, textos como esses, abundantes no espólio de Fernando Pessoa, atraíram o interesse de diversos comentadores que, dedicados ao exame do pensamento esotérico na obra do autor, legaram uma extensa fortuna crítica sobre o *topos* da iniciação. É matéria comum a esses estudos, aliás, a noção de que na obra de Pessoa

⁵⁴ Ainda que em momento algum se refira nominalmente a Goethe, o texto recebeu o nome do poeta como título, o que por certo valida a proposição apresentada.

o fazer poético está relacionado ao processo iniciático – como as observações sobre Shakespeare e Goethe de resto deixam entrever. Georg R. Lind (1981, p. 290), por exemplo, postula que iniciação e poesia estão “estritamente relacionadas no pensamento de Fernando Pessoa”, enquanto José Augusto Seabra (1982, p. 152) nota que “[...] a experiência poética não é, em Pessoa, mais do que uma ‘via’ iniciática para o ‘Oculto’, transcendente e imanente ao mesmo tempo à poesia”. Por fim, António Quadros (n/d, 280-285) afirma que Pessoa, em sua poesia, deu a conhecer as três vias de iniciação que lhe eram mais caras, a saber: a iniciação dionisíaca e órfica, a iniciação templária e, finalmente, a iniciação rosa-cruciana, cada qual referida, respectivamente, segundo Quadros, nos poemas “O último sortilégio”, “Eros e Psique” e “No Túmulo de Christian Rosencreutz”.

Claro está, pois, que as questões envolvendo a iniciação constituem um aspecto cabal dos escritos de Fernando Pessoa. E, como tanto, a presença dessas questões na fragmentada narrativa de *A Hora do Diabo* não somente revela, por afinidade temática, a pertinência do conto no contexto da poética pessoana, como instaura mais um vínculo, além daqueles já aludidos nos capítulos anteriores, entre esse exemplar da prosa hermética e outras expressões da produção do autor.

Como já mencionado na Introdução deste trabalho, foi Teresa Rita Lopes, no prefácio que intitulou “História e alcance de *A Hora do Diabo*”, quem primeiramente identificou uma faceta iniciática no discurso e nos atos de Satanás, conforme descritos no conto:

[...] o Diabo quer encarnar nessa criatura da terra já a caminho da vida no seio de uma mulher. Por isso a rapta do seu trivial quotidiano e durante uma “viagem iniciática” lhe ministra os ensinamentos que são, afinal, dirigidos ao filho que traz no ventre e o Diabo quer iniciar – isto é, sagrar poeta. Os longos monólogos do Diabo, declaradamente dirigidos ao Filho e não à Mãe (que apenas faz, espaçadamente, breves intervenções) têm afinal o alcance de uma iniciação (LOPES *in* PESSOA, 2004, p. 19).

Tomando como ponto de partida as observações de Lopes, o que se pretende neste capítulo é analisar a fala de Satã em seu colóquio com Maria e, nessa exposição, identificar os termos de uma iniciação que, conquanto não esteja entre aquelas identificadas por Quadros ou definidas pelo próprio Fernando Pessoa, está intrinsecamente ligada ao fazer poético. Essa quarta forma de iniciação é definida, neste trabalho, como uma iniciação diabólica, tendo em vista que “a criação literária é, para Fernando Pessoa, uma das faces do mistério iniciático” (CENTENO, 1985, p. 11) e que Satã, ao fecundar o feto no ventre de Maria pelo Verbo, confere-lhe o grau de poeta-gênio (LOPES *in* PESSOA, 2004, p. 21).

Esse satânico percurso iniciático se distende ao longo de todos os fragmentos que constituem *A Hora do Diabo* e instaura entre eles uma espécie de linearidade coesiva que guia a leitura e a compreensão do conto. Embora haja nessa iniciação um acentuado viés literário, como visto nas significativas referências feitas por Satã a Maria – objeto de consideração do capítulo III deste trabalho –, o teor de boa parte da narrativa põe em evidência diversos tópicos pertencentes à esfera do esoterismo. Por essa razão, o exame da voz do Diabo nesses excertos fundamentar-se-á na identificação desses tópicos e do seu valor semântico para a questão da iniciação diabólica que se deseja identificar no conto. Deve-se ater para o fato de que, por si só, sem o auxílio de mínimas noções da ciência hermética, essas passagens em regra carecem de profundidade literária quando submetidas ao exercício da análise. Tal é o caso, por exemplo, da seguinte observação feita por Satanás: “Foram os gregos que, pela interposição da Balança, fizeram doze os dez signos primitivos do Zodíaco” (p. 48)⁵⁵. Todavia, a interpretação de trechos de semelhante feitio no devido contexto é primordial para o correto entendimento de como a criação poética, ou o poeta, surge na narrativa como uma obra do Diabo enquanto iniciador.

E é com mais um comentário de Pessoa proveniente do “Ensaio sobre a iniciação” que se inaugura de vez o estudo da iniciação satânica em *A Hora do Diabo*:

O caminho da iniciação não pode ser alcançado através dos portais de qualquer das igrejas, mas antes através dos portais de todas ao mesmo tempo ou de nenhuma. Seguidamente, ele [aquele que busca a iniciação] deve familiarizar-se com sistemas religiosos de todas as espécies, com sistemas filosóficos.... (ut supra) (PESSOA *apud* CENTENO, 1985, p. 67).

Na narrativa de Pessoa, o Diabo, com ares de pensador, cita abertamente o sistema filosófico de Immanuel Kant em seu comércio iniciático com Maria: “Mas, se eu não existisse, nada existiria, porque não havia a que opor-se, como a pomba do meu discípulo

⁵⁵ Há dois momentos no conto em que é feita menção a conhecimentos astrológicos. O primeiro é o trecho acima; o segundo, um comentário do narrador a ser examinado em detalhes no próximo capítulo, fornece informações determinantes para a compreensão da figura do poeta-gênio herdeiro de Satã.

Ainda no que concerne à referência supra, vale apontar que afirmação do Diabo é parcialmente refutada nas páginas da *Doutrina Secreta* – uma das leituras herméticas de Fernando Pessoa e sobre a qual se falará adiante: “[...] é erro crer que os antigos conheciam só dez signos do Zodíaco. Eles conheciam os doze, mas os viam de maneira diferente da nossa. Não consideravam Virgo nem Escorpião separados, mas como dois em um, pois se referiam direta e simbolicamente ao primitivo homem dual e à sua separação em sexos. [...] Durante a reforma do Zodíaco, adicionou-se Libra como o duodécimo signo, conquanto seja apenas um signo equilibrador no ponto crítico: o mistério do homem separado.” (BLAVATSKY, 1978, 412).

Satanás, por seu turno, de fato não desconhecia a cisão do “homem dual” primordial, mas, em sua concepção, aquele feito coube a outro ator que não à Balança: “Foi a Serpente que, pela imposição da crítica, tornou realmente dois a diade primitiva. Não reconheceram, em verdade, que eram unos; reconheceram que eram dois”.

Kant que, voando bem no ar leve, julga que poderia voar melhor no vácuo”⁵⁶ (p. 44). Tal como Satanás, Fernando Pessoa emprega esse mesmo conceito da filosofia kantiana em um comentário sobre a relação entre os graus iniciáticos e o conhecimento, dizendo que não se pode ser poeta se não houver cultura, pois sem esta “[...] a intuição trabalha no vácuo. (A pomba de Kant) (Porque não há vácuo absoluto, nem incultura absoluta, de algum modo, enfim, se pode a pomba intuitiva mover.)” (PESSOA, 1989, p. 172). Perceba-se que essa cultura de que falam Pessoa e o Diabo de certa forma surge no conto com as noções de literatura que permeiam as conversas entre Maria e o Caído.

Consoante às várias especulações religiosas de Satã no conto, os comentários que seguem foram selecionados justamente por sua afinidade com a questão iniciática:

“[...] todas as religiões são verdadeiras, por mais opostas que pareçam entre si. São símbolos diferentes da mesma realidade, são como a mesma frase dita em várias línguas” (p. 52). Comparando com uma nota sem data do espólio de Pessoa, percebe-se que Satã, em sua fala, ecoou, com um significativo lapso, palavras ditas pelo autor português: “O segredo da M[açonaria] é simplesmente este – que todas as religiões são igualmente verdadeiras, que dizer Júpiter ou Jeová é, não dizer coisas diferentes, mas como quem diz a mesma coisa em línguas diferentes.” (PESSOA *apud* LOPES, 1993, p. 337). Vê-se, portanto, que Satanás, ainda que não deixe patente a procedência de seus ensinamentos, vale-se de reflexões sobre religião para revelar a Maria aquilo que Fernando Pessoa declarou ser o mistério da Maçonaria. Tais noções do pensamento maçônico, com efeito, são de grande importância e surgirão no conto com certa frequência, como será observado mais abaixo.

Exemplificando o que fora expresso no início de sua argumentação, o Diabo prossegue em seu raciocínio com a sincretização de elementos de credos diversos:

[...] Um selvagem olha para a tormenta do mesmo modo que um judeu para Jeová, um selvagem olha para o Sol do mesmo modo que um cristão para o Cristo. E por que, minha senhora? Porque trovão e Jeová, Sol e Cristo, são símbolos diversos da mesma coisa (p. 52-53).

E, subsequentemente ao último comentário, dá-se um interessante diálogo:

“Meu marido disse-me uma vez que Cristo era o símbolo do sol...”.

⁵⁶ Na terceira parte da introdução da “Crítica da razão pura”, Kant escreve: “A propensão a estender os conhecimentos, imbuída com esta prova do poder da razão, não vê limites para o seu desenvolvimento. A pomba ligeira agitando o ar com seu livre voo, cuja resistência nota, poderia imaginar que o seu voo seria mais fácil no vácuo” (KANT, 2001, p. 41).

“Sim, minha senhora. E por que não será verdade o contrário – que o Sol é o símbolo de Cristo?”

“Mas o senhor vira tudo do avesso...”

“É o meu dever, minha senhora. Não sou, como disse Goethe, o espírito que nega, mas o espírito que contraria”

“Contrariar é feio...”

“Contrariar atos, sim... Contrariar ideias, não” (p. 53).⁵⁷

Satã continua então com uma breve explicação sobre a diferença entre contrariar atos e ideias, mas essa discussão não interessa aqui. Importa observar que, como nas menções à filosofia de Kant e nas apreciações acerca de diferentes religiões, há uma correlação entre o que é dito pelo Caído acerca da simbologia entre o sol e Cristo em *A Hora do Diabo* e aquilo que consta em um escrito teórico de Pessoa. E, ao se analisar essa correlação, descobre-se que a razão daquilo que Maria qualifica como “inversão” no raciocínio de Satã não se deve, ao menos não especificamente neste caso, a uma inexorável atitude contrariante de seu interlocutor, mas, sim, do que se pode apreender como o comprometimento dele em realizar a iniciação diabólica com diligência: “Dizer que Cristo é um símbolo do sol é colocar erradamente o processo iniciático. É o sol que é símbolo de Cristo. Por outras Palavras, Cristo é a realidade e o sol é a ilusão, Cristo a luz e o sol a sombra” (PESSOA, 1989, p. 178)⁵⁸.

Cabe observar que é possível reconhecer no Demônio, nessa passagem, a figura do outro. Mas não o *Doppelgänger* de Deus, como apresentado no capítulo IV desta dissertação. Não... O “outro” aqui é aquele que, na rua do fascínio, em uma noite como esta ilustrada no conto, encarna o encanto – ardente, mesmo que fugaz – que o “um”, por acomodação, talvez, tenha perdido ou deixado perder. Pois, ainda que Satã renegue e justifique seu desinteresse erótico em Maria⁵⁹, ele de fato incorpora no conto o sedutor, o perfeito cavalheiro que detém

⁵⁷ Cf. a nota 40 para uma análise da recusa do Diabo pessoano em aceitar a alcunha dada a ele por Goethe em seu *Fausto*.

⁵⁸ Em mais uma de suas considerações sobre religião na narrativa, Satanás expressa sua crença na incapacidade dos homens dissociarem-se do paganismo: “A humanidade é pagã. Nunca qualquer religião a penetrou.” (p. 50). Essa fala, por seu turno, está em consonância com um comentário feito por Fernando Pessoa (1989, p. 117) em um texto chamado “Teoria do Paganismo”, possivelmente datado de 1915: “(Para a humanidade só o paganismo *pode* ser real, *é* real.)”. Aqui, além da já discutida analogia entre o discurso de Satã e o teor dos escritos ensaísticos de Pessoa, há ainda a possibilidade de ao menos supor uma data aproximada para os fragmentos que compõem a *A Hora do Diabo*, uma vez que eles não trazem a indicação de quando foram redigidos. É claro que não se pode cravar que todos os textos foram compostos no mesmo período, ou mesmo que a passagem aqui citada date de 1915, mas a recorrência de um mesmo raciocínio em documentos diferentes é indicativa ou de um interesse do autor por um determinado assunto que se faz refletir em ângulos diversos de sua produção durante certo período, ou de um tema do qual ele se ocupou ao longo de toda vida.

⁵⁹ As razões dadas pelo Demônio são três. A primeira deve-se ao seu já comentado cavalheirismo (cf. o capítulo III); a segunda é que, segundo ele, o desejo sexual restringe-se aos animais da Terra, nos quais se incluem os homens; por fim, a terceira razão é a mítica ausência de sexo nos anjos. Todavia, como de hábito no conto, o Adversário se contraria nesse argumento, pois, logo após mencionar que as criaturas angelicais não têm sexo, ele completa dizendo que, para a integridade de Maria, “[...] essa é, neste caso pelo menos, a principal garantia” (p. 46). Vê-se que até mesmo o Diabo pode agir ao contrário do que lhe é usual em determinadas situações...

os mistérios que o marido daquela não soube – ou não quis – compartilhar, e que agora são revelados a ela na palavra iniciática que o Diabo dirige à criança em seu seio.

A relação que Maria mantém com o cônjuge, que, acordado, a vê chegar de seu *rendez-vous* diabólico (p. 41), é simbolizada pelo recolhimento da mulher ao leito sem o “beijo do costume” – gesto indefinido, insípido, “que ninguém sabe se é costume se é beijo” (p. 63), fogo-fátuo de uma paixão arrefecida, que talvez já não exista. Já em seu trato com Satanás, entretanto, a mulher, que sorri em diversas ocasiões (p. 47, 52), vê-se admitida a uma conversa “interessantíssima” (p. 59) na qual declara jamais ter ouvido palavras como as proferidas pelo Tentador (p. 60). Ainda, ao anjo poeta que, dizem, traz no nome a luz, e que pergunta a Maria “Que homem pousou sobre teus seios aquela mão que foi minha? Que beijo te deram que fosse igual ao meu?” (p. 57), a mulher confessa, mesmo que relutante, tê-lo recebido em seus sonhos como “o que acariciasse como ninguém acaricia, o que fosse seu como se a incluísse em ele, o que fosse, no mesmo tempo, o pai, o marido, o filho, numa tripla sensação que é só uma” (p. 47-48).

Não se pode asseverar se é por curiosidade, que tanto aguça os sentidos femininos, ou pelo enfado do matrimônio – ou por ambos –, mas o fato é que Maria se deixa levar e enlevar por aquele ente que se revelou a ela em seus sonhos como trindade profana e perfeita e cujo semblante *in loco* lhe causa tanto medo como prazer (p. 45). À mulher, contudo, não é feita qualquer anunciação, permanecendo-lhe secreto, assim, o motivo de sua abdução por Satanás, o qual nega mesmo a existência de uma causa propícia para seu ato: “Talvez não saiba porque é que a trouxe aqui, nesta viagem sem termo real nem propósito útil” (p. 46). Tivesse Blaise Pascal (*apud* CHAUI, 2000, p. 70) tratado, em seus *Pensamentos*, dos desígnios de Satã em *A Hora do Diabo*, sua conclusão talvez fosse a de que o Tentador tem “suas razões, que a razão desconhece”.

Mas pode-se constatar que há, sim, método naquele diabolismo quando se atenta para algumas passagens da narrativa, como, por exemplo, a réplica de Satã a Maria após ela manifestar incompreensão diante dos ensinamentos que lhe são ministrados: “Não percebe: ouça. Outros perceberão” (p. 48). Com efeito, o Demônio poderia ter se valido aqui do pronome em sua forma singular, pois em outra ocasião ele deixa patente a quem se destinam suas palavras: “Não estou falando contigo, mas com teu filho...” (p. 55). É escusado apontar

Com efeito, nos três primeiros séculos da era cristã acreditava-se, segundo um relato no livro de Enoque, que a razão que havia levado alguns anjos e seu líder (chamado Semihazah) à ruína foi a luxúria, pois eles haviam se encantado pelas mulheres da Terra (LINK, 1998, p. 33-35 e FORSYTH, 1989, p. 156, 157; 163-166). Diferentemente do que se tem em *A Hora do Diabo*, porém, o fruto da união entre os filhos de Deus e as filhas dos homens não foram poetas, mas sim os nefilins (“caídos” em hebraico), associados aos heróis da Antiguidade ou a gigantes.

que o intento subjacente àquilo que o Gênio das Trevas primeiramente insinua e, posteriormente, explicita, é a iniciação diabólica do filho de Maria. Todavia, esse fim permanece encoberto na narrativa, e somente é possível deduzi-lo com clareza mediante a compreensão das passagens citadas neste parágrafo à luz das referências feitas pelo narrador ao intelecto e à poesia do filho, já adulto, e do relato de um sonho que este faz à sua mãe⁶⁰.

É oportuno, aliás, lançar um olhar ao modo como Fernando Pessoa concebe a figura do iniciado em um de seus apontamentos teóricos de cunho ocultista: “[...] há certas disposições íntimas e próprias, que fazem com que o indivíduo seja chamado, e assim, ele recebe o que nasceu para merecer”. O “chamado”, claro está, é a iniciação; vê-se então que, para Pessoa, tornar-se um iniciado depende de atributos inatos que determinam que alguém trilhe um percurso iniciático de certa forma previamente pavimentado. Continuando, na mesma nota, o poeta exemplifica com um caso por ele comentado, como visto antes, sobre a iniciação de gênio:

Por isto foi que Shakespeare, desde que a Grande Fraternidade o chamou a si sem lhe falar, pôde adquirir aquele comando de sua própria alma que o ergueu, como expressor, acima de todos os poetas do mundo; por isso é que este homem que não buscou, senão com a substância íntima do seu ser, entrou em mais íntima (embora inconsciente) posse dos Segredos Maiores do que o buscador Flood ou o maçom Bacon.

Na *Tormenta* estão dados mais íntimos mistérios que em todo o Flood, e estão dados em beleza, porque têm o sinal de Deus na Matéria, que é essa mesma beleza⁶¹ (PESSOA, 1989, p. 214).

Para o autor português, a grandiosidade – ou genialidade, para usar um termo mais condizente com as especulações de Pessoa – da criação artística de William Shakespeare é consequência de sua condição de verdadeiro iniciado, ou seja, aquele que o é sem ter desejado, conscientemente, sê-lo. A mesma noção de iniciado aplica-se inquestionavelmente

⁶⁰ Essa arguição constitui o cerne do capítulo a seguir, cujo objetivo é lançar luz aos sinais que possibilitam identificar, na poética e nas referências à personalidade do filho de Maria, o legado da iniciação satânica que lhe foi ministrada.

⁶¹ Os nomes citados por Fernando Pessoa referem-se a Francis Bacon, reconhecido pelo poeta como “iniciado esotérico” (PESSOA, 1989, p. 169), e Robert Fludd (a grafia empregada por Pessoa no trecho acima está incorreta), ocultista cujo Tratado De Astrologia Geral constava na biblioteca de Pessoa (CENTENO, 1985, p. 9). Ambos, contemporâneos e compatriotas de William Shakespeare, são referidos pelo autor português como corruptores da doutrina Rosa-Cruz (CENTENO, 1988, p. 120, 130-131).

“*A Tormenta*”, ou “*A Tempestade*”, como é mais conhecida, é considerada a última peça de William Shakespeare. O comentário de Pessoa reflete a visão de alguns estudiosos que identificam naquela obra um nítido teor hermético (MEBANE, 1989, p. 178). Tal discussão, porém, não cabe aqui.

É interessante notar, em *A Hora do Diabo*, um eco distante de um dos mais conhecidos verso d’ “*A Tempestade*” (“Somos da mesma matéria de que se fazem os sonhos” [KERMODE, 2006, p. 424. Tradução de Bárbara Heliodora]), na seguinte fala de Satã: “Só os sonhos são sempre o que são. É o lado de nós em que nascemos e em que somos sempre naturais e nossos” (p. 44).

ao filho de Maria, que, como Shakespeare, não buscou, ao menos de modo cômico, a iniciação diabólica que lhe foi destinada e que o alçou, em vida adulta, à condição de “homem de gênio” (p. 42).

Em outro texto, Fernando Pessoa conceitua o iniciado como “um viajante que toma um comboio para uma estação cuja distância desconhece: em nenhum ponto da linha sabe a que altura sai da viagem.” (PESSOA *apud* CENTENO, 1985, p. 54-55). Tal concepção, desprovida do caráter metafórico, reaparece no fragmento que enceta *A Hora do Diabo*:

Saíram do terminus, e, ao chegar à rua, ela viu com pasmo que estava na própria rua onde morava, a poucos passos de casa. Depois voltou-se para trás, para exprimir esse pasmo ao companheiro; mas atrás dela não vinha ninguém. Estava a rua, lunar e deserta, nem havia nela edifício que pudesse ser ou parecer ser um terminus de estação de comboios.
Tonta, sonolenta, mas interiormente desperta e alarmada, foi até casa. (p. 41)

Descrito nessa passagem está o retorno de Maria daquilo que Teresa Rita Lopes (*in* PESSOA, 2004, p. 19) reconheceu como uma “viagem iniciática”, o que, a princípio, tornaria plausível o reconhecimento na mulher da figura do iniciado aludido na nota de Pessoa. Contudo, como é revelado ao longo da narrativa, ao ser levada por Satã – por certo o homem que, como o terminal, desvanece num instante – nessa jornada fantástica, Maria estava já em seu terceiro mês de gestação (p. 55), sendo justamente a criança em seu ventre que interessava ao Gênio das Trevas. Por isso, é evidente que cabe ao filho, e não à mãe, a condição de viandante que desconhece seu itinerário no caminho da iniciação. No caso, a iniciação diabólica. Reside aí, inclusive, uma explicação para a oposição entre a languidez “externa” de Maria e o estado de vigília e desassossego na “substância íntima de seu ser”, que, em uma grávida, não deixa de ser uma manifestação do próprio feto que ela carrega.

No relato da viagem na qual Maria é conduzida pelo Diabo, constata-se que a iniciação satânica ocorre em um local fora da realidade, onde a Terra é vista de uma perspectiva celestial:

Em baixo [*sic*], a uma distância mais que impossível, estavam, como astros espalhados, grandes manchas de luz – cidades, sem dúvida, da terra. O Diabo apontou-lhas. “São as grandes cidades do mundo: aquela é Londres” – e apontou uma na distância descida. “Aquele é Berlim”, e apontou outra. “E aquela, ali, é Paris. São manchas de luz na treva, e nós, nesta ponte, passamos alto sobre elas, peregrinos do mistério e do conhecimento. (p. 42)

A imagem que se tem no início do percurso é a de cidades da Terra resplandecendo, como estrelas, nas trevas exteriores ao mundo. Três daquelas cidades são identificadas e mencionadas por Satã quase como se fizessem parte de uma constelação naquele firmamento telúrico – poder-se-ia denominá-la “Civilização”⁶². É possível até notar certa semelhança entre esse fragmento do conto e as estrofes 77 a 80 do canto X d’*Os lusíadas*, quando a nereida Tétis leva Vasco da Gama a uma montanha a fim de desvelar-lhe os segredos da máquina do Mundo. Observe-se também que a autoridade que emana das palavras de Satanás é apropriada àquele que foi denominado “príncipe deste mundo” (João 14: 30), de quem Pessoa (*apud* CENTENO, 1985, p. 18), aliás, diz serem súditos os que são iniciados ao Grau de Mestre do Átrio na Ordem de Cristo de Portugal...

Na altura para onde fora alçada por Satã, Maria assombra-se e encanta-se, de maneira quase pueril, com as urbes que cintilam sob si e seu companheiro. O Adversário, então, aproveitando-se de um questionamento que lhe é feito, principia a revelar à mulher o “mistério e o conhecimento” que se destinam ao filho em seu seio:

“Que coisa tão pavorosa e bonita! O que é aquilo tudo ali embaixo?”
“Aquilo, minha senhora, é o mundo. Foi de aqui que, por incumbência de Deus, tentei seu Filho, Jesus. Mas não deu resultado, como eu já esperava, porque o Filho era mais iniciado que o Pai, e estava em contacto direto com os Superiores Incógnitos da Ordem. Foi uma provação, como se diz em linguagem iniciática, e o Candidato portou-se admiravelmente” (p. 43).

Em seus primeiros ensinamentos a Maria, Satã alude ao episódio das tentações de Cristo, mais especificamente da terceira: “Tornou o diabo a levá-lo, agora para um monte muito alto. E mostrou-lhe todos os reinos do mundo com o seu esplendor e disse-lhe: ‘Tudo isto te darei, se, prostrado, me adorares’” (Mateus 4: 8-9). Conquanto a mulher não desconheça aquele evento contado nas Escrituras, no relato do Demônio, todavia, a tentação a que o Nazareno fora submetido é retratada como um ato iniciático, como fica patente na apresentação de Jesus como um “iniciado” e no emprego de uma “linguagem iniciática” para tratar da passagem em questão⁶³.

⁶² Em um poema não datado, Álvaro de Campos também canta as “grandes cidades do mundo” em sua feição sideral, chamando-as de “estrelas cosmopolitas”. Citam-se, aqui, os dois primeiros e os dois últimos versos; estes, por seu teor hermético, poderiam ter sido soprados a Campos pelo Satanás do conto de Pessoa: “O dia está a intentar raiar. As estrelas cosmopolitas/ Fecham-se para nada no céu [?solene?] [...] Raça contraditória do abismo,/ Começamos a esfinges.” (PESSOA, 2002, p. 262).

⁶³ Os “Superiores Incógnitos da Ordem”, com quem Cristo supostamente teria relações estreitas, são citados pelo Diabo mais uma vez na narrativa: “[...] nós, os que somos deuses, não temos mais que um grau mais alto numa Ordem cujos Superiores Incógnitos não sabemos quem sejam” (p. 58). Nenhuma outra referência direta é feita àqueles indivíduos no conto. Porém, o caráter enigmático de sua identidade prevalece em um poema datado de 9/5/1934, que, na edição de *Mensagem/ poemas esotéricos* organizada por José Augusto Seabra, aparece com o

É fato que as reminiscências que compõem o relato não dogmático do Demônio acerca da tentação de Cristo contêm parte dos ensinamentos que ele administra no processo iniciático do filho de Maria. Daí, pode-se verificar que um dos aspectos distintivos da iniciação satânica em *A Hora do Diabo* é a metalinguagem, pois o que se tem, nesta passagem da narrativa, é uma iniciação que dá notícia de e se encerra em outra iniciação.

Ainda que insólita, a encenação da tentação de Jesus por Satã como um procedimento iniciático não deve ser apreendida como um “desvario” literário fomentado pelos interesses esotéricos de Fernando Pessoa e que somente neles encontraria justificativa. De fato, mesmo a ótica cristã observa no episódio da terceira tentação de Cristo um caráter de iniciação. Veja-se, por exemplo, o que o católico Giovanni Papini (s/d, p. 95) diz a propósito daquela passagem e como, curiosamente, sua interpretação se aproxima do que é descrito na narrativa de Pessoa:

[...] Antes de dar começo à sua obra de Mestre, era no entanto necessário que Ele [Jesus] fosse tentado pelo Demônio. Esta tentação era pois uma prova, à qual o Redentor não podia eximir-se. Era uma condição e uma preparação à Sua divina tarefa.

Embora Papini não utilize o vocábulo “iniciação” em nenhum momento, há de se identificar uma relação sinonímica entre aquele termo e “prova” e “preparação” (lembrando que, no conto de Pessoa, o próprio Satã fala em “provação”). Pelo raciocínio de Papini, portanto, depreende-se que a tentação no episódio bíblico se iguala a uma iniciação, e o Tentador, a um iniciador. Aliás, ocupando-se igualmente da passagem das tentações no Evangelho de Mateus, Henry Ansgar Kelly (2008, p. 105-106) aponta que, ao entrar em cena, na primeira tentação, o Diabo é apresentado justamente como “o Tentador” (*ho Peirazon*, “Aquele que testa”, em grego), papel por ele mantido nos outros dois atos daquele drama e, também, em *A Hora do Diabo*.

título “Sup. Inc. [superior Incógnito]”. Reproduz-se, aqui, a primeira estrofe: “Nunca os vi nem lhes falei/ E eles me teem guiado/ Segundo a fôrma e a lei/ Do que, inda que conhecido,/ Tem que ficar ignorado” (PESSOA, 1997, p. 175).

Voltando os olhos para o início deste capítulo, lê-se, em um dos excertos em que Fernando Pessoa discorre sobre as vias iniciáticas, que os Superiores Incógnitos estariam relacionados à iniciação pela inteligência, na qual o único contato que se tem é de ordem angélica. Pois, se Jesus esteve em “contacto direto com os Superiores Incógnitos da Ordem”, ele de fato seria um iniciado no referido caminho apontado por Pessoa. Além disso, considerando que na mencionada iniciação havia contato angelical e que, para o autor luso, ser iniciado era ser admitido “[...] à conversa com os Anjos” (PESSOA, 1989, p. 228), pode-se mesmo identificar em Satã, reconhecidamente um ente seráfico, a figura de um Superior Incógnito não declarado que iniciou Cristo. E agora faz o mesmo com o filho de Maria.

A propósito, voltando os olhos para o texto de Pessoa, nota-se que Satanás, ao responder a primeira pergunta que Maria lhe faz, arroga-se a mesma função, ressaltando que agira daquela forma em uma missão que lhe fora confiada por Deus. O que, por seu turno, reflete a cordialidade entre o pai e o tentador de Cristo no conto – um assunto de família já tratado no capítulo IV deste trabalho, inclusive. Com efeito, segundo Henry A. Kelly (2008, p. 109), essa relação cortês é observada também na Bíblia, por ocasião da mesma passagem dos Evangelhos: “um efeito logrado por Mateus por meio da dramatização das técnicas de testar de Satã é o estabelecimento da relação entre ele e Jesus em uma base cavalheiresca”.

Ainda sobre os eventos descritos em Mateus 4: 8-9, Henry A. Kelly (2008, p. 107) aponta que “O teste final a que Satã submete Jesus envolve também uma transferência física ou talvez uma mudança espiritual de alguma natureza, já que não há na Terra nenhum ponto tão alto que corresponda à alta montanha do texto”. Ao ressaltar a altura inaudita do local onde Satanás tenta Cristo, evidenciando assim o caráter prodigioso daquela provação, o argumento de Kelly enseja a compreensão tanto da iniciação a que o Nazareno foi submetido por Satanás nas Escrituras – nos termos em que ela é apresentada na narrativa de Pessoa – como, principalmente, dos fundamentos da iniciação satânica ministrada ao filho de Maria, em *A Hora do Diabo*:

“Não percebo bem. Foi de aqui, realmente, que tentou ao Cristo?”

“Foi. Está claro que, onde agora está um vale imenso, estava então uma montanha. No abismo também há geologias. Aqui onde estamos passando era o píncaro. Que bem que me lembro!” (p. 43).

Em um texto sem data, Fernando Pessoa escreve que há três modos de ensinar algo a alguém. O terceiro processo, denominado iniciação, é caracterizado pela sugestão ao aprendiz daquilo que se quer ensinar, sendo qualificado por Pessoa como um processo simbólico, destinado à intuição (PESSOA *apud* LOPES, 1990, p. 104-105). Não parece haver dúvidas, pois, de que o discurso de Satanás em *A Hora do Diabo* não pode mesmo ser apreendido como outra coisa senão uma palestra iniciática, afinal, a referência “hermético-geológica” presente na réplica do Caído a Maria é a primeira de muitas alusões – ou sugestões –, veladas ou dissimuladamente não creditadas, que ele faz a determinados ritos ou ensinamentos da Maçonaria, como se depreende de um dos textos que compõem o projeto de ensaio denominado *Átrio*:

A expressão “vale”, de que se usa para definir o lugar das instituições maçônicas, é um ato de humildade e verdade que a Ordem seguiu por indicação superior. É a definição da baixa qualidade da iniciação que ela ministra, em relação à alta iniciação, nas Altas Ordens, referida sempre a uma montanha, seja a de Heredom, seja a de Abiegno. (PESSOA, 1989, p. 176).

É possível pensar que, ao revelar tais noções a Maria, o Diabo estivesse seguindo em mente as indicações dadas por Fernando Pessoa em outra nota não datada localizada em seu espólio:

Para que o leitor possa avaliar que fácil será a quem não é maçom o entender verdadeiramente qualquer coisa da matéria, vou enumerar as habilidades, por assim, dizer, que lhe são necessárias, indispensáveis, para tal fim. Formam elas, naturalmente, três grupos.

É essencial, em primeiro lugar, que o profano seja, de índole e mentalidade, um simbolista [...].

É essencial, ainda, que o profano estude o assunto, não só com imparcialidade, mas ainda com simpatia [...].

É essencial, por fim, que o profano possua a técnica, natural ou adquirida, de ler nas entrelinhas [...] (PESSOA *apud* CENTENO, 1985, p. 74-75).

De fato, além das passagens em que a mulher repete informações aprendidas de seu marido – de resto, informações inexatas, como observado anteriormente e como será verificado uma vez mais abaixo –, há no conto um momento em que o Diabo sugere que ela de fato tenha alguma noção daqueles assuntos. É nesta passagem, aliás, que Heredom⁶⁴, uma das duas montanhas referidas por Pessoa em sua nota, é citada nominalmente por Satã: “Debruço-me às vezes sobre a terra vasta, deitado à margem do meu planalto sobre tudo – o planalto da Montanha de Heredom, como já lhe ouvi chamar” (p. 60). Uma vez que nada mais é dito sobre o assunto, e Maria não se manifesta quanto àquilo que o Demônio lhe diz, não é possível conjecturar sobre quando e onde ele a ouviu se referir a Heredom – talvez em furtivos encontros oníricos, nos quais ela pode ter dito palavras que depois preferiu ignorar, achando que assim o Demônio fosse se esquecer... Mas, ainda assim, há de se reconhecer na mulher pelo menos alguns traços daquele profano que simpatiza com a filosofia maçônica. Note-se também, a partir das considerações de Pessoa, que o Príncipe das Trevas – que em suas próprias palavras “devera ser um alto iniciado” (p. 52) – associa-se diretamente à alta iniciação ao se declarar possuidor de Heredom.

⁶⁴ Fernando Pessoa (*apud* CENTENO, 1985, p. 41) menciona, num fragmento pertencente ao projeto *Subsolo*, “[...] o cavaleiro escocês Robert de Heredom, afinal, o fundador da M[açonaria]”.

O liame entre as expressões topológicas mencionadas pelo Adversário em *A Hora do Diabo* – insondáveis, até aqui, sem a explanação de Pessoa – e as bases maçônicas da iniciação satânica posta em prática na narrativa, é deslindado, ainda que indiretamente, também por Yvette Centeno (1985, p. 19), que, ocupando-se do hermetismo na poesia de Pessoa, tratou da simbologia do vale e da montanha em associação ao *topos* da iniciação:

A imagem do Vale, com o seu simbolismo hermético, prende-se à descrição, na Bíblia, de um lugar santo descrito pelo profeta Joel (Joel, 3/2): o vale de Josaphat. [...] Fernando Pessoa alude a este vale, no seu poema *Do Vale à Montanha*. A Montanha é a montanha sagrada de Heredom, na Escócia. Mas para lá chegar é preciso receber a iniciação, atravessar o Vale.

A estudiosa, como Fernando Pessoa, reconhece em Heredom um ponto axial no processo iniciático. Mas seu comentário tem muito mais a oferecer, pois, ao assinalar, em um poema de Pessoa, a presença dos mesmos símbolos, quais sejam, o vale e a montanha, mencionados por Satã em *A Hora do Diabo*, ela aponta para um inquestionável e significativo diálogo entre alguns dos fragmentos que constituem o conto e a obra poética, em sua vertente ocultista, do autor. De fato, além do texto mencionado por Centeno, outros poemas de temática esotérica trazem menções mais ou menos explícitas àquela simbologia. Basta citar, aqui, “Na sombra do Monte Abiegno” (PESSOA, 1997, p. 159), em que a referência, categórica, é feita àquela outra montanha citada por Pessoa, juntamente com o Heredom, na nota acima.

Parece não haver dúvidas, portanto, de que a simbólica maçônica – mormente a alegoria do movimento do vale à montanha –, mesmo não sendo explicitamente aludida nos fragmentos de *A Hora do Diabo* até aqui examinados, exerce papel fulcral na iniciação ministrada àquele que o Demônio escolheu como herdeiro de sua arte poético-satânica.

Deve-se atentar, porém, para uma ocasião na narrativa em que o Tentador, ao corrigir uma observação feita por Maria, refere-se nominalmente à Maçonaria: “[...] o meu marido tem o grau 18 da Maçonaria”, diz a mulher, em um determinado momento. Ao que Satã, imbuído de sucinta autoridade, objeta: “Da Maçonaria, não: de um rito da Maçonaria. Mas, apesar do que se tem dito, não tenho nada com a Maçonaria, e muito menos com esse grau” (p. 47). Nada mais é dito por Satanás sobre o assunto, mas, pelo exame dos escritos⁶⁵ em que

⁶⁵ No prefácio ao livro de poemas “Alma Errante”, de Eliezer Kamenezky, Pessoa (1989, p. 192) menciona o “[...] Grau 18, propriamente Príncipe Rosa-Cruz, do Rito Escocês” e, num outro texto, não datado, faz o seguinte comentário: “Enganar-se-ia porém quem supusesse que um inglês Companheiro do Rial Arco, e como tal Príncipe Maçon, está por isso inferior iniciaticamente com 29 pontos a um detentor de todos os 33 graus do Rito Escocês” (PESSOA *apud* LOPES, 1993, p. 193)

Fernando Pessoa se dedicou àquela ordem, pode-se inferir que o rito a que o Tentador se refere seja, certamente, o Rito Escocês – conhecido a fundo por Pessoa e “o mais eivado do Rosicrucismo cabalista e alquímico” dos ritos maçônicos (CENTENO, 1988, p. 59).

Esta informação que se oculta na fala de Satanás, naquela que é a única menção explícita que ele faz à Maçonaria na narrativa, pode ser igualmente apreendida, menos por uma questão ritualística do que por uma perspectiva literária, à iniciação diabólica reservada ao filho de Maria.

Citando a obra *Rituels des Sociétés secrètes*, de Pierre Mariel, Yvette Centeno (1978, p. 170) ensina que, no Rito Maçônico Escocês do 18º Grau, o postulante é “um Irmão extraviado na Floresta mística, que perdeu a Palavra aquando da segunda destruição do Templo e que aspira... a reencontrá-la”. Estando assente que o percurso iniciático examinado neste trabalho é, em essência, associado ao fazer poético, toma-se, aqui, a licença (por que não poética?) de entender a “Palavra perdida” não como aquela que “relembra o Nome Perdido do cabalismo judaico” (PESSOA, 1989, p. 193), mas como aquela que é descoberta quando se é introduzido aos mistérios do ofício do verso.

[...] A palavra – a palavra sim. Nela brota, com as suas íntimas qualidades, com as suas contradições, (...) interna, íntima e (...) a alma do indivíduo. Ela, sim, revela tudo. O gesto, a expressão simbolizam a alma. A palavra é a própria alma, manifestando-se o mais materialmente que o pode fazer o que, de natureza, o não é. (PESSOA *apud* LOPES, 1990, p. 73)

Assim Fernando Pessoa remata um texto em que louva, acima de todas as artes, a poesia, essa voz pela qual fala o homem de gênio.

Mas, para se expressar, o poeta-gênio deve ter domínio da palavra, que é por onde seu próprio âmago se exprime. Por isso, Satã, ao iniciar o filho de Maria e conferir a ele o grau de poeta, oferta-lhe a chave da alma, a palavra perdida. Talvez não a palavra que se busca encontrar de acordo com o rito maçônico, mas aquela que se revela no labor da criação literária. E que, por ser a semente do Diabo e a alma materialmente manifesta, é, de fato, satânica⁶⁶.

Como notado antes, além da mística maçônica, outras estâncias do mundo oculto estão descritas no discurso de Satanás em *A Hora do Diabo*. E, assim como ele renega o conhecimento que tem da Maçonaria, Satã tampouco se reconhece como detentor daqueles outros conhecimentos esotéricos, assim fazendo jus no conto, em algumas de suas

⁶⁶ Para uma relação entre a matéria e o elemento satânico, cf., no capítulo II deste trabalho, os textos de Rafael Baldaya.

declarações, ao epíteto de pai da mentira (João 8: 44): “Dizem-me que todas estas coisas podem ser esclarecidas à luz da Cabala e da Teosofia, mas esses são assuntos de que nada sei” (p. 59); “[...] o meu entendimento é imperfeito, como o é da Cabala, da qual os doutores da Doutrina Secreta sabem mais do que eu” (p. 47).

Ora, Satã não poderia soar mais falacioso, pois, em outros fragmentos, ele se expressa com uma retórica que denuncia inegável ciência de temas cujo teor, claramente hermético, faz-se inteligível somente pelo exame de fontes que tratam justamente das matérias que ele diz desconhecer: “[...] e eu lembro coisas antigas – sim, muito antigas – nos reinos de Edom que eram antes de Israel. Desses estive eu para ser rei, e hoje estou no exílio do que não tive” (p. 49). Antes de decifrar as palavras de Satanás, vale citar outro trecho em que ele se alonga um pouco mais sobre o assunto:

[...] sou o Deus dos mundos que foram antes do Mundo – os reis de Edom que reinaram mal antes de Israel. A minha presença neste mundo é a de quem não foi convidado. Trago comigo memórias de coisas que não chegaram a ser mas que estiveram para ser. (Então face não via face, e não havia equilíbrio.) (p. 55).

Uma monarquia que não se consumou, reinos antigos que antecederam uma criação desfeita e a ausência de equilíbrio antes de sua obliteração... A princípio nebulosas, as lembranças do Diabo têm seu sentido clarificado à luz da *Kabbala Denudata*, obra do cabalista alemão do século XVII, Knorr von Rosenroth. Aliás, esse tratado constava da biblioteca de Fernando Pessoa na conhecida tradução das partes em latim para o inglês levada a cabo por MacGregor Mathers, que lançou o trabalho com o título *Kabbalah Unveiled* (*Cabala Revelada*). A edição encontrada na biblioteca do poeta era a quarta, datada de 1926, e nela constavam diversas notas manuscritas e termos sublinhados (PASI, 2001, p. 703). Cita-se, a seguir, parte do parágrafo 56 da introdução⁶⁷ do texto:

[...] de acordo com a Cabala, antes que fosse gerada a forma definitiva do homem celestial (as dez *Sephiroth* [emanações de Deus]), alguns mundos primordiais foram criados, porém eles não puderam existir, uma vez que o equilíbrio da harmonia ainda não era perfeito, e eles foram atacados pela força não harmônica e destruídos. Esses mundos primordiais são nomeados

⁶⁷ O texto original, que certamente serviu como base para a fala de Satã no conto, é o seguinte: “[...] according to the Qabalah, before the complete form of the heavenly man (the ten Sephiroth) was produced, there were certain primordial worlds created, but these could not subsist, as the equilibrium of balance was not yet perfect, and they were convulsed by the unbalanced force and destroyed. These primordial worlds are called the "kings of ancient time," and the "kings of Edom who reigned before the monarchs of Israel." In this sense, Edom is the world of unbalanced force, and Israel is the balanced Sephiroth (Gen. xxxvi. 31). This important fact, that worlds were created and destroyed prior to the present creation, is again and again reiterated in the Zohar”.

os “reis da era passada”, e os “reis de Edom que reinaram antes dos monarcas de Israel”. Nesse sentido, Edom é o mundo da força não harmônica, e Israel é as *Sephiroth* em equilíbrio (gen. xxxvi. 31). Esse fato importante, de que os mundos foram criados e destruídos antes da atual criação, é com frequência repetido no Zohar (MATHERS, 2008, p. 53).

Reconhece-se, nas palavras do Diabo, quase a repetição literal daquilo que consta no texto de Rosenroth traduzido por Mathers, o que evidencia, pois, que o conhecimento da Cabala por parte do Tentador não é incorreto ou inexistente, como ele declara. De fato, é por meio da interpretação cabalística no estudo de Rosenroth, repercutida no discurso de Satã, que se pode investigar a associação entre Edom e o Demônio, nos termos em que este se expressa no conto de Pessoa.

Nos versículos 29-30 do capítulo 25 do Gênesis e ao longo do capítulo 36 do mesmo livro, o termo “Edom”⁶⁸ é empregado como um nome diferente para Esaú e sua terra, sendo os descendentes daquele denominados edomitas. Entretanto, em seu livro *Qabalah, Qliphoth and Goetic Magic*, Thomas Karlsson (2009, p. 60, 61) comenta que, para os cabalistas, os monarcas que governaram a terra de Edom antes que um rei israelita a conquistasse (Gênesis 36: 31) foram associados a mundos primordiais malévolos e aos seus chefes. Karlsson acrescenta ainda que “Samael, isto é, Satã, é mencionado como o governante de Edom”, uma interpretação não citada na Bíblia, mas que, segundo o teórico sueco, aparecia em certas especulações cabalísticas.

Igualmente relacionada à Cabala é a menção à “Doutrina Secreta”, cujos doutores – ou mestres, como eles são chamados em uma nota apresentada mais abaixo – seriam, segundo o Diabo, mais versados que ele próprio naquele tema. Collin Wilson (1981, p. 168) observa que “Madame Blavatsky”⁶⁹ deu à sua própria compilação incrível de ocultismo exotérico o título de *A Doutrina Secreta*, mas para a maioria dos pensadores da Idade Média e da Reforma as palavras ‘doutrina secreta’ só possuíam uma conotação: a Kabbalah”. Embora Satã mencione a Teosofia como uma das linhas do ocultismo da qual “nada sabe” – o que, em seu modo de dizer, significa justamente o oposto –, parece mais factível que Fernando Pessoa, ao se referir

⁶⁸ Esaú, que é chamado no Gênesis em algumas ocasiões de “o vermelho” (*ha-adom*), por ter nascido ruivo, passou a ser conhecido também por “Edom” (BENSION, 2006, p. 317).

⁶⁹ Qualificada por Fernando Pessoa como um “espírito confuso e fraudoso; [mas que] recebera uma mensagem e uma missão de Superiores Incógnitos [cf. nota 55]” (1989, p. 205), Helena Petrovna Blavatsky é a fundadora da Sociedade Teosófica, em fins do século XIX. Nos ensinamentos de Blavatsky, o termo “teosofia”, sinônimo de misticismo por séculos, referia-se a um “sistema de misticismo oriental e ocidental, ‘doutrina secreta’ e espiritualismo” (WILSON, 1981, p. 14-15). Foi por meio da tradução de livros de uma coleção denominada “Coleção Teosófica e Esotérica” que Fernando Pessoa travou contato com aquilo que então chamou de “religião-filosofia”, como ele mesmo declara na conhecida carta, datada de 6 de dezembro de 1915, a Mário de Sá Carneiro (PESSOA, 1999, p. 183-184).

no conto à Doutrina Secreta, aludisse a toda uma tradição mística centenária do que a uma única obra redigida em seu tempo.

Em uma nota sem data, publicada por Yvette Centeno no conjunto de textos que ela chamou de “Os Trezentos”, Pessoa trata do influxo que as arcanas autoridades da Doutrina Secreta exercem na criação poética. Influxo esse que, como será demonstrado abaixo, reflete-se também no *corpus* desta pesquisa:

[...] os Mestres da Doutrina Secreta guardam as chaves dos segredos íntimos do mundo. E o que os seus sombras temem é aquilo que na ação dos Mestres eles não podem nunca atingir – o comando da formação dos gênios, a ação íntima e intensa que incidiu sobre Shakespeare, sobre Goethe, e incidirá sobre quem se possa alçar, por nascimento e influxo dos astros [...]. (PESSOA *apud* CENTENO, 1988, p. 131).

Não interessa, aqui, indagar a identidade dos tais sombras, mas sim ter em conta, no plano da expressão de *A Hora do Diabo*, aquilo que, segundo Fernando Pessoa, atribula aqueles entes sombrios: a relação entre os Mestres e a gênese do homem de gênio.

Como visto nas reflexões herméticas legadas por Pessoa no planeado “Ensaio sobre a Iniciação”⁷⁰ e na nota imediatamente acima, Goethe e Shakespeare estão associados, no pensamento esotérico de Fernando Pessoa, à figura do gênio iniciado, ou, melhor, do indivíduo que é gênio porque iniciado. E sua existência como tal é uma consequência direta da cabalística “ação íntima e intensa” dos Doutores da Doutrina Secreta.

Pois, se no conto de Pessoa, foi a iniciação diabólica levada a cabo por Satanás que sagrou poeta a criança no seio de Maria, e, se como escreve Pessoa, os Doutores da Doutrina Secreta são, em última instância, os responsáveis pela origem dos poetas-gênio – como o filho do Diabo –, então pode-se certamente aventar que, no conto de Pessoa, o Tentador seria um agente a serviço daqueles Mestres ou, quiçá, até mesmo um deles, fingindo-se de “Diabo distrital” que sustém o mundo ao negá-lo (p. 43).

Em certo ponto da viagem, Satanás ensina a Maria que “a mais alta iniciação acaba pela pergunta incarnada de se há qualquer coisa que exista” (p. 52). Para Fernando Pessoa (*apud* CENTENO, 1985, p. 55), porém, o fim da iniciação era a escrita de poesia grandiosa. Entretanto, como a discussão acerca da “poética” do filho do Diabo será realizada no próximo capítulo, pode-se pôr, aqui, um fim às considerações tecidas até o momento.

Mais haveria a se dizer sobre os ensinamentos e os estádios que compõem a iniciação satânica retratada por Fernando Pessoa em *A Hora do Diabo*. De fato, cada fragmento do

⁷⁰ Cf. nota 54 e os respectivos argumentos que a introduzem.

conto se caracteriza como uma localidade – de línguas e costumes peculiares – em um mapa onde foi traçado o percurso iniciático percorrido, em um sono gestacional, por aquele que o Demônio elegeu como seu herdeiro. Todavia, as informações colhidas por meio das análises levadas a efeito nos locais visitados neste capítulo bastam para que se registre um roteiro de viagens que, se não é definitivo, tem por mérito conduzir o leitor a uma jornada que, ainda que não seja iniciática, é reveladora de paisagens ímpares e, até certo ponto, de difícil acesso.

Capítulo VI – “Não pasme de que eu assim fale. Sou naturalmente poeta”

Ce soir, la lune rêve avec plus de paresse;
Ainsi qu'une beauté, sur de nombreux coussins,
Qui d'une main distraite et légère caresse
Avant de s'endormir le contour de ses seins,

Sur le dos satiné des molles avalanches,
Mourante, elle se livre aux longues pâmoisons,
Et promène ses yeux sur les visions blanches
Qui montent dans l'azur comme des floraisons.

Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive,
Elle laisse filer une larme furtive,
Un poète pieux, ennemi du sommeil,

Dans le creux de sa main prend cette larme pâle,
Aux reflets irisés comme un fragment d'opale,
Et la met dans son coeur loin des yeux du soleil.
Charles Baudelaire

Et in eius parte [Saturni] sunt diabolici⁷¹
Ibn Ezra

“Como os homens se tornam poetas, ou adotando um fraseado antigo, como se encarna o caráter poético?” (BLOOM, 2002, p. 75).

A considerar o conjunto das passagens de *A Hora do Diabo* analisado no capítulo anterior, a resposta é: por obra de Satã, ou, mais exatamente, pela travessia do diabólico percurso iniciático no qual o Tentador deita sua semente poética, plena de mistérios e quimeras em seu escolhido.

Pode-se até conjecturar a existência, em algum momento, de certa consonância no influxo exercido por Deus e o Diabo na multifacetada terra da poética pessoana, pois, se o autor português reconheceu o sopro do primeiro no verso “Há um poeta em mim que Deus me disse” (PESSOA, 1997, p. 122), a prosa hermético-ficcional em seu lucífero conto faz pensar que Pessoa tenha igualmente concebido outro tipo de elã poético, esse eivado de um condão lidimamente satânico – ainda que, como visto no capítulo II deste trabalho, esse adjetivo no mais das vezes não condiga com a visão judaico-cristã que se tem de Satanás.

Com efeito, em um texto redigido quando tinha pouco mais de vinte anos, Fernando Pessoa (1966, p. 14) referiu-se, em termos não explícitos, ao mítico descenso dos anjos para

⁷¹ “E de sua parte [de Saturno] são os diabólicos”. Tradução minha.

ilustrar sua concepção de poesia: “É que poesia é espanto, admiração, como dum ser tombado dos céus em plena consciência da sua queda [...]”.

A associação entre o fazer poético e o mais proeminente – antes e depois da Queda, diga-se – daqueles seres aludidos por Pessoa foi proposta, aliás, pelo próprio crítico que formulou a pergunta que abre este capítulo, Harold Bloom. Inspirado no rebelde do *Paraíso Perdido*, Bloom (2002, p. 70), em sua teoria da influência poética, confere a Satanás a condição de poeta moderno e, como Pessoa, associa poesia à danação: “A poesia começa com a nossa consciência não da Queda, mas de que *estamos caindo*. O poeta é o nosso homem escolhido, e sua consciência de escolha lhe vem como uma maldição” (*ibidem*, p. 70-71). Portanto, o poeta é, antes de tudo, um “amaldiçoado”, que, como alguns poucos se aperceberam, por vezes “chora nos braços de estátuas mortas...” (MORAES, 1935, p. 148).

“Gênio é luciferino (em dois sentidos)” (PESSOA, 1989, p. 127), escreve Fernando Pessoa em um dos vários textos herméticos localizados em seu espólio e apresentados por Pedro T. Mota no volume *Rosea Cruz*. Mesmo a genialidade de William Shakespeare, aludida por Pessoa em várias ocasiões, é investida dessa aura satânica em dois apontamentos distintos⁷²: “Shakespeare escreve como um anjo caído; [...]” (PESSOA *apud* LOPES, 1993, p. 384); e, em outro lugar: “O homem de gênio é um iniciado na mão esquerda. Shakespeare. Ele é um iniciado que sente, mas que não sabe da sua iniciação” (PESSOA, 1989, p. 228).

Obviamente, o elemento satânico na primeira observação dispensa explicações; já sua presença no extrato imediatamente acima depende da compreensão daquilo que Pessoa pretendeu dizer com “mão esquerda”, termo que é utilizado por ele, em destaque, também no texto “Teoria do Paganismo”, já mencionado (*ibidem*, p. 117). Tanto nesse fragmento como

⁷² Ainda que se apreenda Satanás como detentor de uma natureza divina que reflete a própria essência de Deus, seu irmão e criador – como visto no capítulo IV desta dissertação –, não parece concebível que Fernando Pessoa tivesse tal pressuposto em mente quando reconheceu o gênio de Shakespeare associado a uma iniciação divina no “Ensaio sobre a Iniciação”, conforme visto no capítulo anterior. O mesmo se pode dizer acerca do texto em que o poeta escreve: “Na formula do Concílio, os Deuses dão, nós não conseguimos. O gênio é que é a Santidade” (PESSOA, 1989, p. 71). Deve-se esclarecer que a hipótese de Satanás como nume tem fundamento, a princípio, unicamente no âmbito das investigações realizadas neste estudo, o que, por seu turno, permite que se proponha um tipo de iniciação – a diabólica – que existe tão somente como um constructo desta pesquisa, não constando em qualquer registro escrito por Pessoa acerca de questões iniciáticas.

Essa divergência que se faz notar na concepção do gênio ora como um fenômeno divino, ora satânico, é, em verdade, uma característica dos textos em que Fernando Pessoa se ocupou de questões esotéricas. Esse tipo de discrepância, de acordo com Marco Pasi (2001, p. 695), pode ser representativo de contradições ou de perspectivas diferentes no desenvolvimento de um determinado raciocínio, sendo que, nesse último caso, a dificuldade é estabelecer a sequência evolutiva devido à ausência de datas na maioria dos documentos. Assim sendo, as investigações aqui realizadas cuidam do gênio enquanto inspiração divina ou satânica conforme for pertinente ao(s) texto(s) em análise, reconhecendo e respeitando as antinomias que por ventura se fizerem notar.

na nota acima parece certo que Pessoa estivesse se referindo à doutrina espiritual conhecida como “Caminho da Mão Esquerda”⁷³.

Talvez a mais significativa associação entre a “mão esquerda” e a figura de Satã seja aquela apresentada no *Livro da Iluminação (Sefer ha-Bahir)*, um dos mais antigos e importantes escritos da Cabala. Diz-se, naquele texto, a partir de um comentário da passagem de Jeremias 1: 14, que Satã é um atributo maléfico de Deus cujos domínios estão ao norte e à esquerda deste. E esse aspecto maligno de Deus, é dito claramente, tem a forma de uma mão. (KAPLAN, 1989, p. 60,61). Em seu extenso estudo sobre a figura de Satã em âmbito religioso e mitológico, Karl R. H. Frick (1982, p. 108) declara, de modo peremptório, que o Adversário é o mais importante representante do Caminho da Mão Esquerda.

Não é possível definir com exatidão, a partir da leitura dos textos disponíveis, em que medida Fernando Pessoa concebia o Caminho da Mão Esquerda em relação ao fazer poético; todavia, malgrado a escassez de informações, a menção ao homem de gênio, ou, nomeadamente, Shakespeare em contato direto com aquela doutrina, permite entrever um mínimo liame.

Tal via sinistra, da qual se diz que o Diabo é senhor, estender-se-ia, alegoricamente, no horizonte literário de outro fazedor de versos, um “homem sério, simples e forte” (DRUMMOND, 1992, p. 4) a quem, na juventude, foi atribuída “uma alma perversíssima de Satan” – mesmo que isso, segundo o próprio, não lhe fizesse jus (SANT’ANNA, 2008, p. 28). Um poeta cujo fado, tal como o do filho de Maria no conto de Pessoa, foi sentenciado pela voz de um mensageiro das trevas: “Quando nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida (DRUMMOND, 1992, p. 4)⁷⁴.

Esses versos abrem o “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, e neles se reconhece o *gauche*, definido por Affonso Romano de Sant’Anna (2008, p. 43) como

⁷³ Para mais detalhes acerca da origem do termo e dos princípios filosóficos do Caminho da Mão Esquerda, consultar Kennet Granholm (p. 87-90, in PETERSEN, J., 2009) e Stephen Flowers (p. 239-245, in PETERSEN, J., 2009).

⁷⁴ O Diabo, que dá nome e essência ao conto de Fernando Pessoa, e a lua, elemento bastante recorrente na fala do Caído por razões a serem esclarecidas posteriormente neste capítulo, também despontam na última estrofe do poema de Drummond: “Eu não devia te dizer/ mas essa lua/ mas esse conhaque/ botam a gente comovido como o diabo”. É inquestionável, em uma primeira leitura, que o “diabo” do último verso tenha sido conjurado por Drummond como mero substantivo comum intensificador cuja função é exprimir uma ideia de grande quantidade. A própria grafia do termo, em minúscula, parece confirmar essa intenção, já que o poeta em outras ocasiões utilizou-se da inicial maiúscula quando se referiu ao Tentador como uma entidade (“Deus – ou foi talvez o Diabo – deu-me este amor maduro” (DRUMMOND, 1992, p. 218); “A carne encanecida chama o Diabo” (DRUMMOND, 1996, p. 14). Entretanto, deixando-se guiar pela sedução de uma leitura que oferece o fruto da interpretação cotejadora, pode-se ver, de relance, no “diabo” do “Poema de sete faces” o Satã pessoano, que, “encarnado” na narrativa como a lua que comoveu o *gauche* Carlos, abstém-se de quaisquer vapores etílicos para confidenciar, enternecido, ser dono de um coração que sente “saudades imaginárias da terra onde nunca esteve” (p. 59).

aquele que se põe “à esquerda dos acontecimentos”, e, ainda, aquele que tem em sua imagem a figura do anjo caído (SANT’ANNA, 2008, p. 56). *Gauche*, pois, não é somente o poeta canhestro que erra por um vasto mundo – ainda que não tão vasto quanto o enganoso coração; *gauche* é também o Demônio claudicante que habita as penumbras e escolhe e condena o gênio que lhe fará companhia na desditosa confraria de poetas, da qual ele declara mesmo fazer parte: “não pisme de que eu assim fale. Sou naturalmente poeta” (p. 52). Em *A Hora do Diabo*, portanto, *gaucherie* e *diablerie* mesclam-se na figura do Satã pessoano, um “anjo torto” que “imprime sua imagem” (SANT’ANNA, 2008, p. 55) no espírito do filho de Maria ao iniciá-lo nos mistérios que o farão dominar a poesia como *ars diavoli*. Com efeito, como mencionado anteriormente, para Fernando Pessoa (1989, p. 228), “a iniciação é a admissão à conversa com os Anjos”, a qual ocorre, a julgar pelos eventos narrados no conto, independentemente da procedência do verbo angelical...

Esse diálogo iniciático, continua o autor, pode ocorrer de duas formas, pois “alguns ouvem, outros ouvem e vêem. Os primeiros estão na esquerda, os outros na direita” (*ibidem*, p. 228). Daí que, como apontou Pessoa, sendo Shakespeare um “iniciado na mão esquerda”, por certo em sua via iniciática não lhe foi permitido vislumbrar qualquer anjo, fosse ele celeste ou infernal. Do mesmo modo, considerando que o “Poema de sete faces” encerra em si um “rito de iniciação poética” (MARTINS, 2006, p. 15), é lícito supor que Drummond, ao ouvir um anjo oblíquo cravar-lhe a existência de *gauche*, tenha seguido uma rota iniciática semelhante à do bardo inglês – sentindo-a, porém sem conhecê-la; vale notar que essa rota, por sua vez, pode ter conduzido o poeta de Itabira a outro caminho, onde ele certa vez encontrou uma pedra e disse jamais se esqueceu.

Ainda que Fernando Pessoa não esclareça o que é estar à esquerda ou à direita como consequência do contato estabelecido com seres angelicais no processo iniciático, adotando-se seus critérios, Shakespeare e Drummond, por serem poetas iniciados à conversa com anjos sem os terem visto, encontrar-se-iam em posição sinistra; já ao filho de Maria estaria reservada a destra, uma vez que ele confessa ter visto, ainda que em seus sonhos, “[...] um homem de vermelho que fala muito” (p. 65), o qual, segundo sua mãe, era um “rapaz qualquer vestido de Mefistófeles” (p. 66), com quem ela dançara.

Como apontado no capítulo prévio, em nenhum momento de *A Hora do Diabo* é mencionado explicitamente que o intento de Satã é sagrar poeta o filho de Maria, porém tal fato se faz apreensível pela leitura hermenêutica e entrecruzada de determinados excertos da narrativa. E, da mesma forma que a iniciação diabólica somente pode ser entendida de tal

forma, o reconhecimento do legado de Satanás a seu herdeiro depende de um exame singular de sua poética.

Embora Teresa Rita Lopes (*in* PESSOA, 2004, p. 19) argumente que os fragmentos que compõem o diabólico conto de Pessoa possam ser lidos como o “relato em prosa” de um poema referido pelo narrador, não há, no conto, nenhuma amostra factual da escrita do filho de Maria. Daí que, para se estudar o gênio do poeta-iniciado, o material a ser analisado são as observações que o narrador tece sobre ele e seus versos, como na seguinte intervenção, a qual antecede o colóquio entre Satã e Maria:

Seu filho, quando nasceu, nasceu normal de figura, mas não tardou que mostrasse que era um homem de gênio. Os seus poemas têm uma feição estranha e lunar. Paira neles um desejo de grandes coisas, como de alguém que um dia tivesse pairado, numa vida antes desta, por sobre todas as cidades da terra. Recorre em seus versos uma visão de grandes pontes, inexplicável por qualquer experiência que se lhe conheça. E uma vez, num poema escrito quase em sonho, ele diz que qualquer coisa nele fora tentada, como Cristo, na grande altura de onde se vê todo o mundo (p. 42).

“Aconteceu-me do alto do infinito/ Esta vida.” (PESSOA, 1997, p. 130). Fossem essas palavras do filho de Satã, elas sem dúvida explicariam e legitimariam as observações que o narrador faz sobre sua poética. Pois “esta vida” pode ser inequivocamente apreendida como aquela vivida pelo verzejador que se inspira na Lua para criar uma poesia que, nos píncaros por ela evocados, exprime um anelo por magnitude; seguindo pelo mesmo raciocínio, a vida anterior referida pelo narrador equivale, como visto no capítulo precedente, à existência uterina do infante que, pelos olhos de sua mãe, contemplou a civilização de uma altura fantástica, durante a passagem por uma ponte “do alto do infinito”, como aquelas identificadas pelo narrador.

Os comentários deste, aliás, como se fossem os de um crítico literário, notabilizam-se nessa passagem por ecoar uma voz analítica que busca perscrutar os arcanos da poética do filho de Maria. Note-se, também, por esses mesmos comentários, que nessa persona do crítico está incorporada uma faceta “leiga”, dir-se-ia “não iniciada”, que, ao lançar o olhar a determinados aspectos da lírica do herdeiro de Satã, revela-se desconhecadora do contexto em que aqueles elementos vieram a se fazer influentes nos versos daquele poeta de gênio satânico. Tal estado de desentendimento por parte do narrador é sintetizado pelo juízo que ele expressa ao tratar do recorrente motivo das pontes na criação poética do herdeiro do Diabo: “[...] inexplicável por qualquer experiência que se lhe conheça”.

Com efeito, as experiências que desvelam os influxos poéticos do filho de Satanás são conhecidas no conto *a posteriori*, ao longo dos fragmentos que se sucedem no relato da viagem de Maria. E é por meio de assuntos abordados nas conversas entre a mulher e Satã, conforme observado no capítulo anterior, que algumas das questões levantadas pelo narrador em seu argumento exegético-introdutório podem ser devidamente entendidas. Por essa razão, é axiomática para este estudo a alegação de que a poética do herdeiro do Diabo pode somente ser apreendida pela iniciação satânica que lhe foi ministrada.

Diante disso, a indefinida tentação confessada pelo filho de Maria em versos redigidos na fronteira do mundo onírico explica-se e coaduna-se aos outros *topoi* identificados pelo narrador na escrita do poeta – as altitudes elevadas, as vastas pontes – justamente pelas reminiscências que este tem dos ensinamentos que o Demônio lhe confiou enquanto ele e sua mãe eram um só e caminhavam, na companhia do Tentador, na “grande altura de onde se vê todo o mundo”.

No que concerne à “feição lunar” apontada pelo narrador nos poemas do herdeiro de Satanás, faz-se necessário recordar aqui uma fala do Príncipe das Trevas já citada neste trabalho: “Deus criou-me para que eu o imitasse de noite. Ele é o Sol, eu sou a Lua” (p. 57). Essas breves palavras bastam para confirmar, categoricamente, que o aspecto lunar peculiar à lírica do poeta iniciado *in excelsis* por Satã é o testemunho literário definitivo de sua “paternidade” diabólica⁷⁵.

Note-se que, enquanto no ventre de sua mãe, o poeta-infante sempre esteve sob a constante influência do satélite nívoo – ou de Satanás –, como se depreende dos cenários descritos nos dois trechos distintos que mostram o retorno de Maria de sua viagem fantástica. Sozinha – “[...] mas atrás dela não vinha ninguém. Estava a rua, lunar e deserta [...]” (p. 41) – ou na companhia do iniciador de seu filho – “Tinham saído para a rua, cheia de luar [...]” (p. 60) –, a mulher volta à sua realidade sempre sob o fulgor da Lua.

Apercebendo-se que estava desacompanhada, após inadvertidamente esconjurar o Demônio ao revelar-lhe que tinha “uma grande pena de si!...” (p. 60), Maria, sob a claridade

⁷⁵ Além do depoimento assinalado, há, n’*A Hora do Diabo*, uma passagem em que o Caído afirma ser não somente o astro argênteo, mas também o seu pai: “[...] eu mesmo não posso contar senão por meses de Lua, que é minha filha, isto é, minha cara vista nas águas do caos” (p. 56). Nessa circunstância, o filho de Maria teria na lua a imagem de seu progenitor e também a de uma “irmã”, que seria, em verdade, a face do próprio Satanás refletida naquilo que ele chama de “águas do caos”. Uma explicação para esse termo é fornecida na *Doutrina Secreta*, de Helena Blavatsky: “A Hoste divina construiu o Universo com o Oceano ou as Águas do Caos. [...] Caos é [...] o Espaço, onde todas as coisas se contêm” (BLAVATSKY, 1978, p. 346). Dessa explanação é possível interpretar as águas do caos da fala de Satanás como o céu noturno que revela o universo aos olhos e à imaginação dos homens.

prateada “que faz sonhar os pássaros nas árvores”⁷⁶, parte então rumo ao companheiro e ao lar sem poesia, onde não mais ouviria a voz de Satã a lhe nutrir de sonhos a alma:

Ficou atônita. Estava sozinha.

Sim, era a rua dela, o topo da rua, mas além dela não estava ninguém. O luar batia, claríssimo, não na saída do funicular, mas nas duas portas fechadas da serralaria de sempre.

Não, além dela, não estava ali ninguém. Era a rua de dia vista à noite. Em vez do sol, o luar – mais nada; um luar normal muito claro que deixava naturais as casas e as sombras. O luar de sempre, e ela avançou para casa (p. 61).

A impressão que se tem, afinal, nessa cena em que o vocábulo “lunar” é repetido por quatro vezes, é a de que Pessoa desejou, com pinceladas subliminares, retratar a luz da Lua, ou antes, o Diabo travestido no brilho selênico, incidindo sobre a mulher como se, não contente em iniciar o filho dela em sua arte satânica, desejasse abraçá-la e segredar-lhe um desejo inimaginável, passível de ser exprimido tão somente, quem sabe, pela prosa lírica de um de seus desafortunados amigos poetas: “E se queres um noivo, se andas em busca de um noivo, aí tens, pois, o Luar, frio como essa natureza fria, e alvo, lirialmente alvo, como tu” (SOUSA, p. 121, 1993).

Chegando a casa, seduzida que estava pela luminescência argêntea que banhava a paisagem, a mulher confessa ao indulgente – e, no fim das contas, bem-aventurado – marido que se demorou “porque queria andar este bocado de rua com este luar tão lindo” (p. 63). Estaria ela ciente de que “este luar” era, em verdade, a manifestação da essência divina de Satanás, impregnada em seu ser e que se desenharia na pele dos versos que seu filho viria a engendrar? Por graça do Destino, que se apraz com os encontros e desencontros a que até mesmo o Caído é sujeito em sua tortuosa existência (p. 43), provavelmente não...

Mirando, por uma última vez, o trecho em que o narrador discorre sobre a poética do filho de Maria, aprende-se que este, desde cedo, é considerado um “homem de gênio”. O mesmo qualificativo, aliás, aparece novamente em outro comentário do narrador; mas, desta feita, à sua citação não se seguem predicados que caracterizam a lírica do poeta, senão elementos atinentes ao seu perfil astrológico:

⁷⁶ O verso citado provém da terceira e última estrofe do poema “Claire de Lune”, de Paul Verlaine: “ao calmo luar cheio de encanto e mágoa/ que faz sonhar aos pássaros nas árvores/ e soluçar de êxtase os jorros d’água,/ os grandes jorros d’água esveltos entre os mármore” (VERLAINE, 1983, p. 19). Esse mesmo poema inspirou Claude Debussy a nomear o terceiro movimento de sua *Suíte bergamasque* (WENK, 1976, p. 23), a qual veio a se tornar uma de suas composições mais conhecidas.

A criança, um rapaz, que nasceu cinco meses depois, veio, no decurso do tempo geral e do seu crescimento particular, a revelar-se, quando já homem, muito inteligente – um talento, talvez um gênio o que era talvez verdade, embora o dissessem alguns críticos.

Um astrólogo, que lhe [fez] o horóscopo, disse-lhe que tinha Cancer no Ascendente, e Saturno como signo. (p. 63-64)

As relações entre a genialidade e o fazer poético já foram discutidas em diferentes momentos deste trabalho. Entretanto, é somente à luz zodiacal das informações dadas no horóscopo do herdeiro de Satã que se pode divisar sua índole de gênio assumir o feitio de um soturno apanágio da iniciação diabólica que lhe foi administrada. E, porque esse infausto legado está diretamente relacionado à menção de Saturno como signo, essa “maldição” do gênio, a que Pessoa, aliás, se refere num texto inacabado (*apud* LOPES, 1990, p. 57), deve ser compreendida por meio do exame feito através de lentes astrológicas daquilo que já se conhece da lírica do filho do Diabo.

É sabido que Fernando Pessoa nutria grande apreço pela astrologia, tendo estudado-a com afinco e chegado mesmo a criar um sub-heterônimo astrólogo, chamado Rafael Baldaya (LOPES, 1990, p. 74), que veio a assinar alguns textos teóricos sobre o tema. Reflexos desse interesse também podem ser encontrados na obra poética do autor, como em um dos fragmentos da inacabada *Ode Marcial*, de Álvaro de Campos, que se apresenta encimado pelos símbolos astrológicos correspondentes a Marte e Saturno (PESSOA, 2002, p. 140); também a segunda parte da *Mensagem*, “Mar Português”, está diretamente relacionada ao zodíaco (BLANCO *in* PESSOA, 1997, p. 471); finalmente, versos como “súdito inútil de astros dominantes” (PESSOA, 1985, p. 291) e “Sob o jugo essencial e (...)/ de Saturno, e de Júpiter seu filho”⁷⁷ (PESSOA, 1994, p. 222), de autoria de Ricardo Reis, fazem clara alusão à ascendência dos corpos astrais na vida dos homens. Também em virtude de seus conhecimentos astrológicos, Fernando Pessoa chegou a traçar um sem-número de mapas-astrais, para si e para terceiros (LIND, 1981, p. 265)⁷⁸, e é certo dizer que, ainda que indiretamente, pela escrita ficcional, ele igualmente também seja o responsável pela carta astrológica do filho do Demônio em *A Hora do Diabo*.

⁷⁷ O espaço indicado pelas reticências entre parênteses foi deixada pelo próprio poeta, segundo a edição consultada.

⁷⁸ Foi, inclusive, por meio de seus conhecimentos astrológicos que Fernando Pessoa conheceu o mago inglês Aleister Crowley. A história desse encontro, incluindo a intensa correspondência entre Pessoa e Crowley, é narrada com detalhes em *Encontro Magick* (2010), editado por Miguel Roza. Esse contato, segundo apontam alguns estudiosos (CENTENO, 1985, p. 23; PASI, 2001, p. 711; CRESPO, 1988, p. 367), foi extremamente significativo para o caminho esotérico trilhado por Pessoa e para sua produção poética de inspiração ocultista em seus últimos anos de vida.

Sendo o exímio astrólogo que era, Pessoa certamente conhecia muito bem as singularidades dos “Doze signos do céu [que] o Sol percorre” (PESSOA, 1997, p. 146). Por que razão, então, ele declara que o poeta-infante tinha “Saturno como signo”? Não é preciso ter relações estreitas com a corte zodiacal para saber que nenhum de seus ilustres doze personagens atende pelo nome de Saturno...

É bem verdade que uma investigação um pouco mais aprofundada ensina que aquele planeta é o regente do signo de Capricórnio, sendo ambos, a propósito, associados a Satã (JAYANTI, 2004, p. 219 e GREENE, 1997, p. 14). Não obstante, ainda que Pessoa tivesse tal conceito em mente, é de se duvidar que sua intenção tenha sido exclusivamente a de se valer de um charadismo para anunciar, como se fora um Nostradamus, que o filho de Maria, por ter Capricórnio como signo solar, tivesse nascido sob o “signo do Diabo”. Não, a referida observação no perfil astrológico do filho de Satã deve ser de fato compreendida no sentido de “nascido sob a influência de Saturno”, um conceito astrológico que, na concepção neoplatônica, associava aquele planeta, conhecido como “estrela da melancolia”, à figura do gênio (KLIBANSKY, PANOFISKY, SAXL, 1979, p. 247)⁷⁹.

⁷⁹ Talvez uma das primeiras tentativas de compreender a relação entre a melancolia e o homem de gênio seja o conhecido texto de Aristóteles denominado *Problema XXX*, no qual é feita a pergunta: “Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem [...]?” (ARISTÓTELES, 1998, p. 81). No século IX da era cristã, astrólogos árabes estabeleceram, com base na teoria dos humores, uma associação entre a melancolia e Saturno, planeta que estaria correlacionado ao baço, o órgão responsável pela produção da bile negra (KLIBANSKY, PANOFISKY, SAXL, 1979, p. 127 - 129). Essa noção esteve em voga ao longo de toda a Idade Média, e, no Renascimento, passou a ser associada ao gênio artístico por neoplatônicos como Marsilio Ficino, para quem “Saturno raramente denota personalidades e destinos comuns, mas sim pessoas que [se apartam] das demais, divinas ou bestiais, abençoadas ou subjugadas pela mais profunda tristeza” (FICINO *apud* KLIBANSKY, PANOFISKY, SAXL, 1979, p. 159). Nos dias de hoje a ligação entre Saturno e a melancolia perdura, de modo poético, como metáfora descritiva de certos estados de ânimo e temperamentos dos quais se ocupam não mais a astrologia, mas sim a psicologia e a psicanálise. Walter Benjamin, por exemplo, referia-se à sua própria constituição melancólica nos seguintes termos: “Nasci sob o signo de Saturno – o astro de revolução mais lenta, o planeta dos desvios e das dilatações...” (*apud* SONTAG, 1986, p. 86). O texto em que Walter Benjamin faz a declaração acima se chama “Agesilaus Santander” e foi inspirado na pintura *Angelus Novus*, de Paul Klee. Para Benjamin, esse “Anjo Novo” estava intimamente associado à sua infausta condição de nascido sob o signo de Saturno (*apud* SCHOLEM, 1978, p. 204-206). Gershom Scholem, em “Walter Benjamin e seu anjo”, postula que *Agesilaus Santander* era, na verdade, um anagrama para *der Angelus Satanas*, “O Anjo Satanás” (*ibidem*, p. 216), o que explicaria o caráter nefasto de sua ascendência na vida de Walter Benjamin. A hermenêutica de Scholem, que aponta mesmo para um interesse de Benjamin no elemento satânico por influência da obra de Baudelaire (*ibidem*, p. 213) é, todavia, questionada pelo pensador italiano Giorgio Agamben, que, no ensaio “Walter Benjamin and the Demonic: Happiness and Historical Redemption” (1999, p. 138-145), lista uma série de pontos na argumentação de Scholem que revelam contradições ao pensamento de Benjamin e aspectos que carecem de coesão. Ainda assim, Agamben diz que não se pode rejeitar ou confirmar a hipótese de Scholem.

Ainda sobre as associações entre Saturno e a melancolia, deve-se ter em mente que elas são extremamente intrincadas e se distendem por diversos campos do conhecimento humano ao longo dos séculos, transitando pela medicina, pelas artes e pela sociologia, para citar alguns. Por essa razão, as informações nesta nota nada almejam além de fornecer uma breve explicação para a origem da expressão “nascido sob o signo de Saturno” e para o modo como ela se correlaciona à teoria de que o homem de gênio era um indivíduo naquela condição.

Para uma leitura aprofundada e contextualizada do tema, deve-se consultar *Saturn und Melancholie*, de Klibansky, Panofsky e Saxl, originalmente publicado em alemão e utilizado nesta dissertação em uma edição em

“Planeta fulvo e caro a necromantes e bruxos”, na visão de Paul Verlaine (1994, p. 39), Saturno fez aparições bastante assíduas nos escritos de Fernando Pessoa, não se limitando à citação horoscópica em *A Hora do Diabo*. De fato, na pergunta “O que significa *Saturno*?” (PESSOA, 1989, p. 134), feita por Pessoa em um de seus escritos ocultistas, está impresso seu fascínio (ou inquietação) por aquele astro, o qual, aliás, transita com frequência nas investigações em que o poeta-astrólogo trata da relação entre os homens e as esferas celestes:

Quando digo que devo tal sucesso de minha vida a tal aspecto de Saturno, digo ao mesmo tempo, bem e mal. Digo bem porque, seguindo a leitura do horóscopo, posso prever esse sucesso pela previsão do aspecto de Saturno, que aparentemente o causa. Não é porém o planeta Saturno que materialmente o causa: é o que o planeta Saturno representa, no mundo material, que causa o sucesso. (PESSOA, 1989, p. 149).

É interessante observar que a avaliação de Pessoa se desenvolve em termos bem próximos aos da ideia neoplatônica segundo a qual os planetas não trazem boa ou má fortuna aos homens, sendo tão somente indicadores de que esta ou aquela lhes sobrevirá na vida (KLIBANSKY, PANOFISKY, SAXL, 1979, p. 182).

Em um texto que se destinaria a um “Tratado de Astrologia”, de autoria de Rafael Baldaya, Pessoa novamente toma Saturno como um dos fundamentos de sua argumentação, desta vez conferindo traços distintos ao planeta e analisando sua conjunção com outro astro, cujo trânsito já se fez notar em outras ocasiões neste estudo:

A conj. da Lua e de Saturno é uma das grandes dificuldades da astrologia séria. [...] Lembremo-nos de que S é, ao mesmo tempo, o planeta da Tristeza, do Destino, e A conjunção com a Lua, planeta da Imaginação, tem pois um resultado certo – lançar sobre a vida do indígena um manto de desolação, de timidez e de fundo sonhador e tedioso. Imaginação inquieta, ambição insaciável sempre e sempre inquieta, grandes alterações na vida, grandes reveses e subidas... (PESSOA, 1989, p. 162)⁸⁰.

Frente a tais anotações, verifica-se que Fernando Pessoa manifestava um constante interesse – dir-se-ia mesmo certa obsessão – em relação a Saturno. Embora essa constatação

língua inglesa (cf. as referências bibliográficas para detalhes sobre essa edição).

⁸⁰ Num texto já mencionado no capítulo II – “O Satânico e o Mágico” –, o Demônio é identificado por Fernando Pessoa a Saturno; em *A Hora do Diabo*, Satanás é retratado como a Lua. Diante disso, e sem a pretensão de adentrar nos domínios do que Pessoa chama de “astrologia séria”, pode-se pressupor que a conjunção entre Saturno e a Lua constitua a conjunção satânica por excelência e, quiçá, um aspecto não revelado no mapa astral do poeta-gênio.

se sustente na demonstrada recorrência ao planeta nos escritos astrológicos do poeta e não em uma declaração expressa de sua parte, como se poderia desejar, os indícios que apontam para essa hipótese, quais sejam, o discurso convicto de quem sabe – conquanto não revele – “o que Saturno representa no mundo material” e o modo quase professoral com que alude àquele astro como o “planeta da Tristeza, do Destino”, deixam entrever que não há casualidade no repetido gesto de Pessoa voltar seus olhos a Saturno como objeto de escrutínio em seus estudos sobre os astros.

Esse magnetismo exercido por Saturno em Fernando Pessoa inspira também sua lírica, como fica demonstrado no poema “Gomes Leal”, que leva o nome do poeta novecentista pós-romântico, apostrofado “satânico” antes de buscar a conversão ao catolicismo (MACHADO, 1992, p. 124). Ainda que não caiba aos limites deste estudo uma interpretação minuciosa do soneto, sua reprodução na íntegra se faz apreciável para que se observe a força da gravidade saturnina na escrita ficcional pessoana:

Sagra, sinistro, a alguns o astro baço.
Seus trez anneis irreversíveis são
A desgraça, a tristeza, a solidão.
Oito luas fataes fitam no espaço.

Este, poeta, Apollo em seu regaço
A Saturno entregou. A plumbea mão
Lhe ergueu ao alto o aflito coração,
E, erguido, o apertou, sangrando lasso.

Inuteis oito luas da loucura
Quando a cintura triplice denota
Solidão e desgraça e amargura!

Mas da noite sem fim um rastro brota,
Vestigio de maligna formosura:
É a lua além de Deus, algida e ignota.
(PESSOA, 1997, p. 145)

Lendo esses versos, não se pode questionar a opinião de António Quadros (1984, p. 217), para quem eles estão entre os mais enigmáticos que Pessoa compôs. Na tentativa de decifrar o mistério, outro comentador de Pessoa, António Telmo, vale-se de uma revelação que, segundo ele mesmo conta, foi-lhe confidenciada em sonho. Por meio dela, o estudioso postula que, nos versos daquele soneto, Pessoa fez alusão não ao horóscopo de Gomes Leal, mas ao seu próprio, descrevendo-se como o poeta que dá notícia de uma frustrada iniciação – “se bem compreendemos o que seja a inutilidade das oito luas” – e cujo “destino natural

Saturno definiu como aziago” (*apud* QUADROS, 1984, p. 218). Apesar da heterodoxia daquilo que Quadros definiu como uma “sutil hermenêutica” (QUADROS, 1984, p. 218), a análise de Telmo é válida por aproximar-se da leitura de Robert Bréchon (1999, p. 143), que vê naquele labiríntico soneto a figura do poeta como “o iniciado, o eleito, cuja grandeza paga com ‘solidão e desgraça e amargura’”⁸¹.

Logo se percebe que o poeta referido no soneto, tal como o filho do Demônio no conto, é um iniciado que recebeu a (des)graça de ser consagrado a Saturno. Todavia, enquanto àquele um inexorável punho cinge o coração, este é exaltado como “um gênio” por aqueles que conhecem sua poesia.

Contudo, posto que, em *A Hora do Diabo*, nenhuma menção direta seja feita a qualquer traço nefasto relativo ao caráter do herdeiro de Satã, não se pode asseverar que ele de fato tenha escapado de receber o estigma de infortúnio que o “astro baço” reserva aos seus – sobretudo aos poetas, como observa Georg Lind (1981, p. 266) a partir dos versos de “Gomes Leal”. De fato, diante da afirmação de que “[...] somente o *homo melancholicus* pode se erguer às alturas mais elevadas” (WITTKOWER, 1969, p. 102), o “desejo de grandes coisas” que o narrador identifica nos versos do poeta-gênio filho de Maria por certo evoca, mesmo que metaforicamente, as “[...] ambições intelectuais demasiado altas dos saturninos” (DELUMEAU, 2003, p. 346). E, ainda que nenhuma palavra seja dita no conto sobre o filho de Maria ser um melancólico, o que se sabe de sua arte não deixa dúvidas quanto ao seu gênio saturnino.

Fernando Pessoa, inclusive, demonstrou ter se interessado bastante na desdita que recai sobre aqueles a quem, como o herdeiro de Satanás, os “deuses, em sua ira creadora/ Lançam o genio como maldição” (PESSOA, 1990, p. 57)⁸². Mesmo sem se referir a Saturno,

⁸¹ Deve-se notar que os comentários citados não mencionam o “Tratado de Astrologia”, de Rafael Baldaya, deixando assim de estabelecer um importante elo entre aquele que talvez seja o principal poema de inspiração esotérico-astrológica composto por Fernando Pessoa e um dos vários escritos teóricos que ele dedicou ao estudo dos astros. Destarte, esta nota objetiva oferecer uma introdução das teorias de Baldaya no estudo dos versos de “Gomes Leal”.

No soneto, os anéis de Saturno são descritos em número de três, representando ora “a desgraça, a tristeza e a solidão”, ora “Solidão e desgraça e amargura”; já no “Tratado”, Saturno é lembrado como o planeta de “Tristeza, do Destino” e de um terceiro e incógnito elemento caracterizador que, mesmo não mencionado textualmente, tem sua presença anunciada pela conjunção “e”, bem como pelas reticências que denotam uma lacuna a ser preenchida. De qualquer forma, ainda que não se saiba qual o termo “encoberto”, a correspondência numérica e semântica entre os atributos associados a Saturno torna evidente a convergência do olhar astrológico do sub-heterônimo Rafael Baldaya e da mirada poética de Fernando Pessoa ortônimo quando ambos – que afinal são um só, convém não esquecer – dedicam seu intelecto e sua arte àquele planeta.

⁸² Possivelmente os deuses a quem o poeta se referiu nessa afirmação eram os mesmos que o fizeram escrever na *Mensagem*, ecoando os gregos, que “Os Deuses vendem quando dão.” (PESSOA, 1997, p. 14). A propósito, no poema épico de Pessoa outra menção ao gênio e à desgraça que lhe acompanha é feita no terceiro verso do segundo poema d’“As Quinas”, “D. Fernando, Infante de Portugal”. De acordo com a edição consultada, “Sagrou-me seu em honra e em desgraça”, apresenta, em alguns documentos do Espólio, “gênio” no lugar de

Pessoa cuidou do assunto em verso e prosa, como neste excerto atribuído a uma de suas primeiras personalidades literárias, Charles Robert Anon:

“Era uma espécie de doença – uma perpétua saudade de alguma coisa que eu sentia como inatingível; um desejo de alguma coisa tão vaga, tão indefinidamente bela, que a terra não pudesse contê-la. Afectos, amores, relações sexuais – tudo isso me parecia frio, tão frio. O génio é uma doença, uma doença magnífica, mas uma grande doença” (*apud* LOPES, 1993, p. 159).

Decorreria essa enfermidade da experiência de “alguém que um dia tivesse pairado [...] por sobre todas as cidades da terra” (p. 42)? Inatingíveis seriam, talvez, as “grandes pontes” (p. 42) com as quais as limitações da existência humana somente permitem que nostalgicamente se sonhe? – afinal, “o homem de genio tem emoções e desejos de deus, com corpo e alma de homem” (PESSOA *apud* LOPES, 1990, p. 58). Seria o anelo do que está além da Terra, na “grande altura de onde se vê todo o mundo” (p. 42), a raiz desse mal que enregela, empalidece e destitui de encanto o que de mais precioso há em ser gente? Nenhum dos fragmentos de *A Hora do Diabo* cala esses questionamentos; mas, se é verdade que “O homem de genio é um mero depositario do seu genio” (PESSOA *apud* LOPES, 1990, p. 57), pode-se cogitar se esse legatário, sendo o filho do Tentador, não herdaria, juntamente com a satânica genialidade poética de seu pai, “uma expressão de angústia, como ninguém julgaria que pudesse haver” (p. 61), ou mesmo uma convicção antifaustiana e melancólica – porque expressa como um anseio velado – de quem crê que “[...] mais vale a calma e a paz de uma noite da família à lareira que toda a metafísica dos mistérios” (p. 58).

Bernardo Soares, o desassossegado ajudante de guarda-livros, talvez tenha se inspirado nas alturas saturninas cantadas na poética do filho do Demônio ao escrever que “Quanto mais alto o homem, de mais coisas tem que se privar. No píncaro não há lugar senão para o homem só. Quanto mais perfeito, mais completo; e quanto mais completo, menos outrem” (PESSOA, 2006, p. 162). Desconsoladora, a solidude que as palavras de Soares apregoam é certamente um dos tributos que o gênio paga às divindades que o escolhem para ver o mundo com olhos muito abertos, sentindo e vivenciando o que é indiferente aos demais, e, por isso, destes se apartando. Aliás, vem a propósito recordar aqui que, na altitude abissal em que o filho de Maria foi sagrado poeta-gênio, diz o Diabo que certa feita existiu um píncaro (p. 43).

“honra” e em justaposição a “desgraça”, variante que condiria com a tragicidade do poema. Prevaleceu o termo “honra”, porém, por colocar “em evidência a estatura moral e a fidelidade à pátria de D. Fernando, o Infante Santo, feito prisioneiro e refém em Fez” (SEABRA, GALHOZ *in* PESSOA, 1997, p. 28, 29).

É evidente que não se pode afirmar categoricamente que o herdeiro de Satanás seja um melancólico fadado a uma vida de infortúnios, já que em nenhum dos fragmentos do conto há uma passagem que permita corroborar essa hipótese de modo terminante. Com efeito, o objetivo da hermenêutica desenvolvida até aqui foi decifrar, contemplando o contexto em que a narrativa é analisada na dissertação, a citação “tinha Saturno como signo” em relação direta com a iniciação diabólica e com a poética do herdeiro de Satã.

E é nesse mesmo âmbito que se examinará a segunda informação dada pelo narrador a respeito do perfil astrológico do filho de Satanás, qual seja: a indicação “Cancer no Ascendente”⁸³.

Essa informação se mostra expressiva no plano da narrativa por fazer uma referência comprobatória, ainda que cifrada, à já estudada hereditariedade da “feição lunar” dos versos do herdeiro do Diabo, uma vez que o signo de Câncer é regido pela Lua (ACKER/ SAKOIAN, 1973, p. 38) e esse astro, por seu turno, é associado a Satanás no conto.

Outro indício que vem a corroborar a hipótese de que Fernando Pessoa ocultou a paternidade de Satã – e sua semente poética, convém lembrar – nas entrelinhas do comentário feito acerca do Ascendente do filho de Maria é o fato de que, segundo noções astrológicas, “a quarta casa, correspondente a Câncer e à Lua, é o domínio da infância, da origem, da família e das raízes. [...] A quarta casa geralmente é vista como sendo o *indicador do pai e do relacionamento deste com o indivíduo*” (GREENE, 1997, p. 19, 20, grifo nosso).

Mas há mais segredos ocultos no Ascendente do herdeiro de Satanás.

Já se viu que, em uma de suas investigações astrológicas, Pessoa alcunha a Lua, residente na quarta casa, de “planeta da Imaginação”. Nos fragmentos de *A Hora do Diabo*, como já se demonstrou, o astro selênico assoma na figura de Satanás, que na narrativa se reconhece como o “Deus da Imaginação” (p. 56). Por fim, escreve o poeta em uma nota sem data, que:

“Os anjos caíram através da *imaginação* [...] Os actos da imaginação em nós, através dos quais lutamos por construir mundos de sonho e realidades de sonho, por substituir a realidade do mundo, são a sobrevivência em nós da rebelião dos anjos” (PESSOA, 1989, p. 127).

⁸³ Em linhas gerais, de acordo com os fundamentos da astrologia, o Ascendente, ou primeira casa, simboliza a personalidade do indivíduo, o modo como ele expressa seu “eu” (ACKER/ SAKOIAN, 1973, p. 83). Todavia, em *A Hora do Diabo*, além do caráter de gênio, nenhuma menção é feita a qualquer aspecto atitudinal do filho de Maria. De fato, os únicos predicados que lhe são atribuídos tratam de sua poesia, que não é outra coisa senão o canal pelo qual ele se expressa, ainda que artisticamente. Nesse sentido, tendo em vista também que estas considerações não fazem parte de um estudo astrológico *per se*, mas de uma análise literária, é perfeitamente cabível, dada a argumentação desenvolvida, aplicar o conceito de Ascendente da forma como doravante se procede.

Conforme Fernando Pessoa a concebe, a imaginação seria, portanto, um atributo satânico, inerente àqueles que destronam a “realidade do mundo” e louvam “mundos e realidades de sonho”. Não é difícil reconhecer nesses hereges, muitas das vezes inspirados pela Lua, aliás, a figura do poeta, que, ao se valer de sua faculdade imaginativa para versejar, comunga com o Tentador, “mestre lunar de todos os sonhos” (p. 54)⁸⁴.

Não parece haver dúvidas, assim, de que a citação horoscópica “Câncer no Ascendente”, “decodificada” segundo os critérios astrológicos acima expostos e situada no contexto do conto, desvela-se profundamente significativa para a leitura do conto proposta por este trabalho, dada a sua relação direta com o processo iniciático em que Satanás tornou poeta o filho de Maria.

“Minha doutrina não é minha, mas daquele que me enviou” (João 7: 14-16). De acordo com o evangelista João, foi essa a resposta de Jesus àqueles que se indagavam como um iletrado poderia ter o conhecimento que ele possuía. Se discorresse sobre sua poesia, o filho do Demônio poderia parafrasear o Nazareno, pois, frente ao que se expôs neste capítulo, torna-se evidente que a matéria que insufla vida nos versos do poeta-infante é o verbo

⁸⁴ O luar e os sonhos, apontados pelo Diabo como suas “armas mágicas” (p. 44), alinham-se no firmamento da narrativa de Pessoa em uma passagem onde se menciona o tarô: “Os sonhos, ao menos, não apodrecem. Passam. Antes assim, não é verdade? É o que está significado no Arcano 18. [...] Referia-me ao Arcano 18 do Tarot, isto é, da chave de todo o universo, da qual, aliás, o meu entendimento é imperfeito [...]” (p. 47). Esse arcano citado por Satã corresponde precisamente à carta da lua, a qual está associada à energia mutável, adaptável e variável que move ou permanece em repouso (JAYANTI, 2004, p. 258, 259). Esse dado, inclusive, está em sintonia com a colocação feita pelo Diabo. Não obstante, não se tenciona aprofundar nesta pesquisa as investigações acerca do caráter lunar da poética do filho de Maria e o comentário de Satanás inspirado pela lâmina 18 do tarô.

Como visto ao longo deste trabalho, vários são os estudos que se ocupam das referências que Fernando Pessoa fez à Cabala, a ritos iniciáticos e a outros temas herméticos em sua obra. São justamente esses estudos que fornecem a fundamentação para boa parte das análises levadas a cabo nesta pesquisa. Entretanto, em toda a fortuna crítica consultada, foram escassas as referências ao tarô como um dos interesses do autor nas esferas do ocultismo. Teresa Rita Lopes (1990, p. 74) fala do estudo do “Tarot hebraico”, e Ángel Crespo, estudioso espanhol do poeta, faz este comentário: “[...] no legado de Pessoa, que não parece ter-se sentido atraído em princípio pela cartomancia, encontram-se uns apontamentos, que pude consultar, sobre o valor simbólico dos arcanos maiores do Tarot, o que parece ser uma prova da tardia influência da [Ordem Hermética da] Golden Dawn no seu pensamento esotérico” (CRESPO, 1988, p. 359). Essas notas aludidas por Ángel Crespo, fundamentais para interpretar com acuidade as palavras que Pessoa pôs na boca do Diabo, não foram publicadas, ao que se sabe. Já a menção à Golden Dawn, por seu turno, não é suficiente para iluminar o caminho exegético, pois o único texto suscetível de estabelecer um elo entre o tarô e aquela ordem seria um ensaio escrito por um de seus fundadores, MacGregor Mathers. Nesse opúsculo, contudo, as informações sobre o Arcano 18 limitam-se a um curto parágrafo predominantemente descritivo do que se vê na lâmina (MATHERS, 1993, p. 16). Como observado no capítulo anterior, Mathers era responsável pela tradução da *Kabbala Denudata* que constava na biblioteca de Fernando Pessoa e, por isso, pode-se supor que o poeta conhecesse o ensaio sobre o tarô. Mas, a considerar o feitiço substanciado do texto, é certo que outras obras tenham sido estudadas por Pessoa. Assim, não sabendo com exatidão quais as fontes possivelmente utilizadas na composição da referida passagem da narrativa, qualquer tentativa de interpretação realizada somente com o auxílio de manuais de tarô ou de livros teóricos sobre o assunto resultaria em um exercício de subjetivismo que, carecendo de uma solidez que é primordial em um trabalho acadêmico, em pouco contribuiria para os fins desta dissertação. Os liames entre a observação feita pelo Adversário com respeito à carta da lua no tarô e a poesia de seu herdeiro, todavia, permanecem no aguardo de uma investigação futura quando, e se, houver meios que propiciem uma análise menos especulativa.

diabólico. E, tal como Cristo, também o herdeiro de Satã recebe um fa(r)do estabelecido por seu pai: o gênio poético.

Aliás, em um texto pequeno, porém bastante esclarecedor para os fins deste estudo, Fernando Pessoa vislumbra a mesma sina que recai sobre o filho de Satanás nos fragmentos de seu conto:

O passo do Evangelho [Mateus 19: 11,12] sobre os que são eunucos (= iniciados) desde o ventre materno, etc., confirma que pode haver *iniciação* do Destino, que se pode *nascer iniciado*, e cumprir inconscientemente, ou quasi, um destino oculto.
O gênio – ou certo gênio – como iniciação.
Shakespeare
(a preparação em uma vida para outra) (PESSOA, 1989, p. 39).

Tivesse Pessoa, na figura do narrador-hermeneuta de *A Hora do Diabo*, cuidado de ilustrar os comentários sobre a poética do filho de Maria com alguns de seus versos de “feição estranha”, quiçá fosse possível ampliar o alcance da exegese posta em prática até aqui ou mesmo desenvolver o estudo em diferentes perspectivas. Contudo, como assinalado anteriormente, todo o conhecimento que se tem da escrita do poeta-gênio satânico decorre das reflexões do narrador. Por isso, ainda que as interpretações levadas a cabo neste capítulo ocasionalmente tenham reproduzido outras vozes, é naquelas reflexões que as análises se fundamentam. Mesmo na única passagem em que se ouve o filho de Maria – parcialmente citada no capítulo III –, o que se tem é uma repetição do que é lido nas palavras do narrador e no próprio relato da viagem:

Diga-me uma coisa mãe... Dizem que certas memórias maternas se podem transmitir aos filhos. 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. É, primeiro, um automóvel, e depois um comboio, e nessa viagem em comboio passa-se sobre uma ponte altíssima, que parece dominar toda a terra. Depois há um abismo, e uma voz que diz muitas coisas, que, se eu as ouvisse, talvez me dissessem a verdade. Depois sai-se à luz, isto é, ao luar, como se saíssemos de um subterrâneo, e é exactamente aqui no fim da rua...Ah, é verdade, no fundo ou princípio de tudo há uma espécie de baile, ou festa, em que esse homem de vermelho aparece... (p. 65).

As reminiscências da viagem que fizera no seio de sua mãe são um enigma ao poeta-gênio. O que ele vê naquela espécie de *déjà-vu* onírico aguça-lhe a sensibilidade, transtorna-o como se aquelas imagens não lhe falassem de outra coisa senão de sua origem e da essência

de sua escrita. Sem estar de todo enganado, o gênio-satânico supõe que a recorrência daqueles intrigantes eventos se explique pela hipótese de que as lembranças de determinadas situações vividas por uma mãe sejam passadas aos filhos. De fato, as imagens que o herdeiro do Diabo descreve se referem àquilo que ele mesmo viu, porém pelos olhos daquela que o deu à luz. A “viagem estranha”; o “homem de vermelho que fala muito”; o “comboio”; a “ponte altíssima”; a “voz que diz muitas coisas”; o “lunar”. Esses elementos que povoam os sonhos do filho de Maria mostram que seu depoimento, presente no último fragmento do conto, constitui uma espécie de síntese da viagem fantástica em que ele, no ventre de sua mãe, foi iniciado pelo Demônio nas artes do fazer poético.

Estivesse ele a par do que se diz de sua poesia ou do que os astros contam em seu horóscopo – como apresentado neste capítulo –, talvez então o herdeiro de Satanás conseguisse apreender os segredos de sua iniciação, de como sua concepção pela semente diabólica o tornou homem de gênio, o qual, diz Pessoa (1988, p. 134), “deve ao mesmo tempo sonhar mais e estar mais acordado que o homem normal”. E, assim, as nebulosas inquietações que o tomam de assalto em seus sonhos dissipar-se-iam, abrindo passagem a uma serena consciência que lhe ergueria os olhos ao céu noturno e o faria dizer, banhado pelo álgido luar: “Meus versos são meu sonho dado” (PESSOA, 2007, p. 376).

Essa descoberta de si traria, por fim, a revelação da mensagem oculta nos fragmentos de *A Hora do Diabo*: Satã inicia, o poeta sonha, os versos nascem. Mas, ao filho do Tentador, tal mistério permanecerá encoberto.

À guisa de conclusão...

Em *Crepúsculo dos ídolos*, última obra que escreveu antes do colapso mental que o levou à demência, Friedrich Nietzsche (2006, p. 94) fez uso de sua arte de filosofar com o martelo para cinzelar um aforismo denominado “Meu conceito de gênio”, no qual afirma que “esta é a forma da gratidão humana: ela *compreende mal* seus benfeitores”. Talvez por uma diabólica coincidência, essa observação do filósofo alemão guarda uma instigante correspondência com a asserção que determina, segundo a organização dos fragmentos prescrita por Teresa Rita Lopes, o término d’*A Hora do Diabo*: “Ingrata humanidade! Assim se agradeceu ao Diabo” (p. 66).

No âmbito do conto, essa exasperada declaração, manifestada por Fernando Pessoa pela voz do narrador, pode ser interpretada como uma reprimenda ao alheamento da “demasiado humana” Maria frente ao relato dos sonhos de seu filho. De fato, as palavras da mulher não deixam dúvida quanto ao seu esquecimento da viagem a que foi levada pelo Demônio: “[...] Mas é engraçado, filho, que tu tenhas acertado com certas coisas que estou certa que nunca te contei. É claro que não têm importância nenhuma... Que coisas curiosas que são os sonhos!” (p. 66). Ao atribuir a devaneios oníricos os “grandes disparates” (p. 66) que ela mesma vivenciou e cuja lembrança seu filho tomou emprestado em sonho, Maria mostra-se ignorante e, conseqüentemente, negligente da iniciação diabólica que fez nascer de seu ventre um poeta de gênio, tornando patente, assim, sua “ingratidão” para com Satanás e justificando o comentário do narrador.

Quando se contempla a prosa de Fernando Pessoa em *A Hora do Diabo*, todavia, por certo não se pode incluir o autor português no rol daqueles que, como Maria, não agradecem a Satã por aquilo que lhe é devido. Pois, como se observa nas análises conduzidas nesta dissertação, em sua diabólica narrativa Pessoa reconheceu no Tentador um dos gênios benfazejos a que Nietzsche se referiu, expressando assim, a seu modo, gratidão pelo sopro poético que o Demônio insufla. Poder-se-ia afirmar mesmo que Fernando Pessoa, ao contrário da “ingrata humanidade”, simpatiza com o Diabo.

“Os crentes tremem do meu nome. Mas tenho, quer queiram quer não, um papel no mundo” (p. 56), declara Satanás a Maria em um dos longos monólogos que ele dirige à mulher. Conforme visto no capítulo primeiro desta pesquisa, o papel do Caído no teatro do mundo delineou-se por diversas experiências ao longo dos tempos, desde seu fortuito

nascimento, por assim dizer, em um contexto histórico-religioso que fundamentou as bases da civilização ocidental, até sua insigne presença em expressões literárias que venceram os séculos ou que ganham vida ainda hoje. Esse percurso, de resto, é o testemunho da constante evolução de Satã no imaginário do Ocidente. E, ao construir, em seu conto, uma ponte entre a figura do Adversário e determinados temas que lhe interessaram e ou inspiraram em sua vida-obra, tais como as ciências herméticas, o dialogismo literário e os meandros da criação poética, Fernando Pessoa consegue fazer jus à complexa e lábil “personalidade” que Satanás aprimorou em suas incontáveis “andanças”.

No breve panorama que se traçou da figura do Diabo nos escritos de Fernando Pessoa, no capítulo II, viu-se que o Gênio das Trevas desde sempre exerceu significativa ascendência na obra do autor, tanto em seus escritos ficcionais como nos de cunho ensaístico. A inspiração satânica antecedeu mesmo o advento dos heterônimos, manifestando-se nos textos atribuídos a personalidades literárias que foram os embriões de Caeiro, Reis e Campos, como é o caso de Alexander Search (BRÉCHON, 1999, p. 97), autor de um insólito pacto com Satã. Observe-se ainda que, enquanto a própria gênese de *A Hora do Diabo* deve-se a uma daquelas personalidades relegadas ao olvido, David Merrick, a metafísica ocultista que permeia a narrativa – e da qual Pessoa se ocupou até seus últimos dias – pode ser mais bem compreendida graças a algumas das notas assinadas por outro daqueles proto-heterônimos da juventude de Pessoa, Raphael Baldaya. Obviamente, da pena do poeta *ipse* originaram-se também numerosos textos nos quais o Demônio trilha caminhos esotéricos que, muitas das vezes, conduzem à saída dos labirínticos fragmentos do *corpus* da dissertação.

Pode-se ouvir, em verdade, n’*A Hora do Diabo*, um constante diálogo entre os fragmentos que dão forma ao conto e algumas das diversas expressões da escrita de Fernando Pessoa, tais como notas e/ ou ensaios inacabados de especulação hermética, apontamentos teóricos sobre o fazer poético e mesmo poemas e outros textos que competem a Pessoa e seus heterônimos.

Tal intertextualidade, aliás, não se limitando a governar as relações entre os textos que orbitam no universo da escrita pessoana, reflete um dos ângulos mais expressivos da narrativa, fazendo-se notar, de modo mais ou menos manifesto, também por meio de liames estabelecidos com obras que eram sabidamente conhecidas pelo poeta e, indiretamente, com outras que seriam redigidas somente após sua morte. Por tal motivo, o diálogo entre as primeiras e o conto de Pessoa torna-se o foco das considerações desenvolvidas no terceiro capítulo da dissertação, onde, pelo exame de declaradas referências a William Shakespeare,

bem como ao *Fausto* de Goethe e ao *Paraíso Perdido*, o dialogismo na narrativa assume contornos detalhados e se pode constatar sua importância na construção do Satanás pessoano. Cômico de suas origens na mitologia judaico-cristã, o Adversário em *A Hora do Diabo* revela, em sua retórica, ser igualmente sabedor de que suas “reencarnações” literárias guiaram Fernando Pessoa em sua tarefa de moldá-lo na forma como ele surge na narrativa, mesmo que num feitiço que antagoniza tanto a visão que o “senso comum” sociocultural tem do Diabo como a “literatura satânica” canônica.

Outras ocorrências do diálogo literário nos fragmentos de *A Hora do Diabo* são examinadas, nos demais capítulos da dissertação, segundo o contexto em que elas se manifestam.

No capítulo IV, por exemplo, em que se busca decifrar as relações entre Deus e o Demônio pela chave do duplo, é possível observar uma relação intertextual na semelhança com que Fernando Pessoa e José Saramago estabelecem um parentesco entre Satanás e o Altíssimo. Mas, no que tange às discussões acerca do dialogismo entre textos, o capítulo em pauta oferece ainda outra contribuição. Pois, partindo da premissa de que o tema do *Doppelgänger* existe, via de regra, associado a contextos literários, sua presença no conto de Pessoa é, por si só, um predicado que insere a narrativa do autor luso em uma rica tradição da literatura, que, não raras vezes, divisa no Tentador o vulto do *outro*.

Mesmo nos capítulos V e VI, dedicados à investigação do processo iniciático em que Satanás confere ao filho de Maria o grau de poeta-gênio, evidencia-se a proficiência da leitura intertextual como trajetória exegética do *corpus* da pesquisa. Assim revelam, com efeito, dois elementos fulcrais para o entendimento da confluência entre o elã satânico e a criação poética em *A Hora do Diabo*: a inequívoca alusão que Fernando Pessoa faz, já nos primeiros fragmentos da narrativa, ao episódio bíblico da terceira tentação de Cristo, e o inusitado encontro, sucedido na intersecção de dois caminhos à esquerda, entre a prosa pessoana e a lírica de Carlos Drummond de Andrade.

A propósito, a expressão “iniciação diabólica”, proposta nesta pesquisa para designar o rito iniciático referido acima, ilustra com justeza a atuação de Satanás no contexto poético-ocultista que dá o tom na narrativa de Fernando Pessoa, pois é justamente como iniciador do filho de Maria que o Adversário confere à criança o dom da poesia.

Note-se que o escrutínio desse ritual, no penúltimo capítulo do trabalho, revela que sua decifração está intrinsecamente relacionada ao exame de alguns aspectos do pensamento esotérico do poeta dos heterônimos, tais como a Cabala e a Maçonaria. Presentes

principalmente nas falas de Satanás, as alusões àqueles tópicos fundamentam a iniciação diabólica administrada à criança que Maria tem no ventre. Daí que, como se constata no capítulo VI, a herança satânica que o poeta-gênio recebe de seu pai e iniciador se faz elucidar também à luz dos conhecimentos astrológicos que Pessoa tinha em alta conta. Por fim, vale lembrar que, como visto no capítulo II da dissertação, o satanismo da escrita pessoana é caracterizado, em alguns textos, por um acentuado teor ocultista.

Em um texto em que discorre sobre questões herméticas, Fernando Pessoa confessou que “as dificuldades do assunto são muitas. Nunca podemos ter a certeza sobre se estamos a ler um trabalho que valha a pena ler ou a arenga de alguém que apenas sabe alguma coisa” (PESSOA, 1989, p. 185). Considerando que existe uma série de dificuldades envolvendo o estudo de Satanás como figura literária – principalmente, como no caso de *A Hora do Diabo*, quando ela está associada a pontos aparentemente díspares como o fazer poético e as ciências esotéricas –, o mesmo poderia ser dito acerca da presente pesquisa.

Destarte, antes de pôr um termo a estas considerações, é preciso afiançar que esta dissertação, embora redigida com o real intento de expressar mais do que “a arenga de alguém que apenas sabe alguma coisa”, não tem a pretensão de explorar todas as vias exegeticas que o fragmentado conto de Fernando Pessoa convida a trilhar. De fato, ao longo de todo o período em que a pesquisa se desenvolveu, muitas leituras foram realizadas, e não é exagero dizer que, em cada uma delas, novas possibilidades de análise somavam-se àquelas já existentes. Por isso, para chegar aonde conduziram todas aquelas ideias propiciadas por diferentes miradas n’*A Hora do Diabo*, seria necessário um maior tempo de “caminhada” pelas veredas atualmente percorridas. Ou, então, retomar a jornada futuramente, com novos mapas e guias que propiciem uma renovada exploração daqueles territórios, tais como algumas passagens do *Livro do Desassossego*, escritos teóricos de Pessoa que não foram utilizados nesta pesquisa e, até, textos do Espólio do poeta que talvez falem a mesma língua satânica daqueles outros cuja voz se faz ouvir aqui.

Ocultam-se, por exemplo, em alguns dos fragmentos do conto, ainda outras possibilidades de leitura proporcionadas pela peremptória intertextualidade presente nos fragmentos de *A Hora do Diabo*. Dentre essas possibilidades, pode-se citar a temática do “diabo apaixonado”, que dá nome à novela de Jacques Cazotte (RUDWIN, 1973, p. 231) e inspira o poema *O Demônio*, do russo Lermontov (RUDWIN, 1973, p. 235-236). Latentes e inexploradas, essas leituras ampliariam a superfície de contato entre a prosa diabólica da

narrativa de Pessoa e outros textos da literatura satânica referida no capítulo primeiro deste estudo.

Cabe notar, igualmente, que os escritos de Pessoa coligidos no segundo capítulo da presente pesquisa, em conjunto com outros que, embora não referidos aqui, compartilham do mesmo cariz, formam um todo – dir-se-ia mesmo um *corpus* – cuja análise acurada aumentaria o alcance das reflexões realizadas no âmbito do Mestrado, impelindo assim a um aprofundamento daquilo que fora propositadamente exposto em síntese como um dos fundamentos deste trabalho. Em outras palavras, aqueles textos – ficcionais ou ensaísticos – cuja autoria se atribui a Pessoa ortônimo, a algum dos heterônimos ou a qualquer uma de suas personalidades literárias que citam, direta ou indiretamente, o Diabo em uma de suas *personae*, podem ser estudados no futuro com o objetivo de estabelecer, de modo criterioso e definitivo, até onde isso for possível, as diversas facetas de Satã na obra do autor lusitano.

Claro está, portanto, pelo estudo da figura de Satanás em *A Hora do Diabo*, que a revisitação de Lusbel é um exercício ao qual Fernando Pessoa se entregou, com maior ou menor diligência, em diversos momentos de sua vida-obra, deixando-se enlevar pela figura do Tentador e permitindo que ele se assenhoreasse de um obscuro confim de sua escrita, intrigando-o e inspirando-o – tal qual o poeta-gênio de sua diabólica narrativa –, conforme revelam os fragmentos que compõem o conto aqui estudado e, por certo, os demais textos do mesmo feitio que Pessoa produziu sob o signo de Satã.

Referências Bibliográficas

A. de Fernando Pessoa

PESSOA, Fernando. *A Hora do Diabo (edição e prefácio de Teresa Rita Lopes)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *A Hora do Diabo (posfácio, pesquisa, transcrição e organização de texto de Teresa Rita Lopes)*. Lisboa: Rolim, 1988.

_____. *A Procura da Verdade Oculta - Textos filosóficos e esotéricos* (Prefácio, organização e notas de António Quadros.). 2. ed. s/l: Mem Martins: Publ. Europa-América, 1989.

_____. *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal (edição e posfácio de Richard Zenith)*. São Paulo: A Girafa, 2006.

_____. / CROWLEY, Aleister. *Encontro Magick seguido de A Boca do Inferno (novela policial)*. Compilação e considerações de Miguel Roza. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. *Livro do desassossego*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

_____. *Mensagem – Poemas esotéricos (edição crítica, José Augusto Seabra – coordenador)*. s/l: ALLCA XX / SCIPIONE CULTURAL, 1997.

_____. *Obra poética – volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

_____. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho)*. Lisboa: Ática, 1966.

_____. *Poesia (1902-1917)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Poesia (1918-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Poesia (1931-1935 e não datada)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Poesia/ Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Primeiro Fausto*. São Paulo: Iluminúras, 1996.

_____. *Rosea Cruz*. Textos estabelecidos e apresentados por Pedro T. Mota. Lisboa: Edições Manuel Lencastre, 1989.

_____. *Moral, Regras de vida, Condições de iniciação*. Textos estabelecidos e apresentados por Pedro T. Mota. Lisboa: Edições Manuel Lencastre, 1988.

_____. *Textos Filosóficos (Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho)*. Vol. 1. Lisboa: Ática, 1973.

B. sobre Fernando Pessoa

BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CENTENO, Y. K., RECKERT, Stephen. *Fernando Pessoa (Tempo-Solidão-Hermetismo)*. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

CENTENO, Y. K. *Fernando Pessoa e a filosofia hermética (fragmentos do espólio)*. Lisboa: Presença, 1985.

_____. *Fernando Pessoa: o amor, a morte, a iniciação*. Lisboa. A Regra do Jogo, 1985.

_____. *Fernando Pessoa: os trezentos e outros ensaios*. Lisboa. Editorial Presença, 1988.

COSTA, Dalila Pereira da. *O esoterismo de Fernando Pessoa*. 3. ed. Porto. Lello & Irmão – Editores, 1987.

CRESPO, Ángel. *A vida plural de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1988.

_____. *Con Fernando Pessoa*. Madrid. Ediciones Libertarias, 1995.

LIND, Georg Rudolf. “A iniciação do poeta e o caminho alquímico”. In: *Estudos sobre Fernando Pessoa*. s/l. Imprensa Nacional, 1981.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa Inédito*. Lisboa. Livros Horizonte, 1993.

_____. *Pessoa por conhecer – roteiro para uma expedição*. Lisboa. Estampa, 1990.

_____. *Pessoa por conhecer – textos para um novo mapa*. Lisboa. Estampa, 1990.

PASI, Marco. “The influence of Aleister Crowley”. In: CARON, Richard; GODWIN, Joscelyn, HANEGRAAFF, Wouter J. & VIEILLARD-BARON, Jean-Louis (Edit.). *Ésotérisme, Gnoses & Imaginaire Symbolique: Mélanges offerts à Antoin FAIVRE*. Leuven: Peeters, 2001.

QUADROS, António. “Ocultismo, Iniciação, Procura Teológica”. In: *Fernando Pessoa*. 2. ed. Lisboa: Arcádia, s/d.

_____. “Para Deus e em Deus” e “Heteronímia e alquimia ou do espírito da terra ao espírito da verdade”. In: *Fernando Pessoa – Vida, Personalidade e Génio*. 2. ed. Lisboa. Publicações Dom Quixote, 1984.

SEABRA, José Augusto Seabra. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

C. sobre o Diabo

BASCHET, Jérôme. “Diabo”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMIDT, Jean-Claude (Org.). *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru: EDUSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

CLARK, Stuart. *Pensando com Demônios: A Ideia de Bruxaria no Princípio da Europa Moderna*. São Paulo: Edusp, 2006.

COX, John D. *The Devil and the Sacred in English Drama, 1350 – 1642*. Cambridge: University of Cambridge, 2000.

BLOOM, Harold. *Anjos caídos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

FLUSSER, Vilém. *A história do Diabo*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FORSYTH, Neil. *Satan and the Combat Myth*. New Jersey, 1989.

FRICK, Karl R. H. *Das Reich Satans: Luzifer, Satan, Teufel und die Mond- und Liebesgöttinnen in ihren lichten und dunkeln Aspekten: eine Darstellung ihrer ursprünglichen Wesenheiten in Mythos und Religion*. Graz: Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1982.

KELLY, Henry A. *Satã: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2008.

KASTOR, Frank S. *Milton and the Literary Satan*. Amsterdam: Rodopi N.V., 1974.

KOLAKOWSKI, Leszek. “Diabo”. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. XII. s/l: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

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

MESSADIÉ, Gerald. *A History of the Devil*. s/l: Kodansha International, 1996.

MICHELET, Jules. *A feiticeira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MILNER, Max. *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*. Paris: Librairie José Corti, 1971, 2 vol.

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

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: EDUSC, 2000.

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”, s/d.

PETERSEN, Jesper Aagaard (Edit). *Contemporary religious Satanism: a critical antholgy*. England, USA: Ashgate Publishing Company, 2009.

PRAZ, Mario. “As metamorfoses de Satanás”. In: *A carne, a morte e o Diabo na literatura romântica*. São Paulo: Editora da Unicamp, s/d.

Rajan. B. “The Problem of Satan”. In: DYSON, A. E. e LOVELOCK, Julian. *Paradise Lost – a casebook*. Hong Kong: The Macmillan Press Ltd, 1982.

RUDWIN, Maximilian. *The Devil in English Literature*. Illinois: Open Court , 1959.

SOB A SOMBRA DO DIABO. Revista História Viva Grandes Temas. Edição Especial Temática n. 12. São Paulo: Duetto Editorial, 2006.

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

VILLENEUVE, Roland. “Satã”. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

D. Geral

AGAMBEN, Giorgio. “Walter Benjamin and the Demonic: Happiness and Historical Redemption” in: *Potentialities*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, I*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

AZEVEDO, Antônio Carlos do Amaral e GEIGER, Paulo. *Dicionário histórico de religiões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

ASSIS, Machado de. “A Igreja do Diabo”. In: *A Cartomante e outros contos*. São Paulo: Editora Moderna, 1983.

AZEVEDO, Álvares. *Macário/ Noite na taverna*. São Paulo: Globo, 2007.

BLAKE, William. *O matrimônio do Céu e do Inferno/ O Livro de Thel*. Trad. José Antônio Arantes. 4. ed. Iluminuras: São Paulo, 2001.

BLAVATSKY, Helena P. *Síntese da doutrina secreta*. Introd., org., sel., e trad. Cordélia Alvarenga de Figueiredo. São Paulo: Pensamento, 1978.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Trad. Marcos Santarrita. 2 ed. Imago: Rio de Janeiro, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O livro de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRAVO, Nicole Fernandez. “Duplo”. In: BRUNEL, Pierre (org.) *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, pp. 261-287.

CALVINO, Ítalo. *O castelo dos destinos cruzados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CAZOTTE, Jacques. *O diabo enamorado*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CESAROTTO, Oscar. *No olho do Outro – “O Homem da Areia” segundo Hoffmann, Freud e Gaiman*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

DABEZIES, André. “Fausto”. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DELUMEAU, Jean. *O pecado e o medo: a culpabilização no ocidente (séculos 13-18)*. Trad. Álvaro Lorencini. 2 v. EDUSC, 2003.

DEMURGER, Alain. *Os templários: uma cavalaria cristã na Idade Média*. São Paulo: DIFEL, 2005.

ECO, Umberto. *O pêndulo de Foucault*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

ELIADE, Mircea. “Mefistófeles e o andrógino ou o mistério da totalidade”. In: *Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Occultism, Witchcraft, and Cultural Fashions: Essays in Comparative Religions*. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.

FIORILLO, Marília. *O Deus exilado: breve história de uma heresia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos*. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2006.

GHIRALDELLI JR, Paulo. “O fundador da modernidade”. In: *Revista Entre Livros: Entre Clássicos* n. 2 - Shakespeare. São Paulo: Duetto Editorial, s/d.

GIDE, André. *Dostoievski*. Paris: Plon, 1923.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – primeira parte*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

GREENE, Liz. *Saturno*. São Paulo: Pensamento, 1997.

HEINE, Heinrich. *Der Doktor Faust*. Stuttgart: Reclam, 1991.

HOFFMANN, E. T. A. *Die Serapions-Brüder*. München: Winkler Verlag, 1976.

HUYSMANS, J. K. *Là-Bas (Down There)*. New York : Dover Publications, Inc., 1972.

JAYANTI, Amber. *Living the Qabalistic Tarot: Applying an Ancient Oracle to the Challenges of Modern Life*. Boston: Red Wheel/ Weiser, LLC. 2004.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2001.

KAPLAN, Aryen. *The Bahir*. Maine: Samuel Weiser, Inc. 1979.

KARLSSON, Thomas. *Qabalah, Qliphoth and Goetic Magic*. 2 ed. Jacksonville: Ajna, 2009.

KERMODE, Frank. *A linguagem de Shakespeare*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006.

KEPPLER, Carl Francis. *Literature of the second self*. Arizona: The University of Arizona Press, 1972.

KLINANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz. *Saturn and Melancholy*. Great Britain: Nelson, 1964.

MACHADO, Álvaro Manuel. “Gomes Leal, Baudelaire e o Pós-Romantismo Finissecular”, in: *Intercâmbio*, publicação anual do Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1992.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MARLOWE, Christopher. *Fausto*. São Paulo: Hedra, 2006.

MARTINS, Maria Lúcia Milléo. *Duas artes: Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MATHERS, S. L. MacGregor. *The Kabbalah Unveiled*. s/l: Bibliobazaar, 2009.

MEBANE, John S. *Renaissance Magic and the Return of the Golden Age: The Occult Tradition and Marlowe, Jonson, & Shakespeare*. USA: the University of Nebraska Press. 1989.

MILTON, John. *Paradise Lost*. s/l: Oxford University Press, 1952.

MILTON, John. *Paraíso Perdido*. São Paulo: Edigraf, s/d.

MORAES, Vinícius de. *Forma e exegese*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1935.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Humano, demasiadamente humano II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

QUEIRÓS, Venceslau de. *Rezas do Diabo*. São Paulo: Empresa Gráfica da “Revista dos Tribunais”, 1939.

RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Coeditora Brasilica, 1939.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

SENNA, Jorge de. *A Literatura Inglesa*. São Paulo: Cultrix, 1963.

SAKOIAN/ ACKER. *The astrologer's handbook*. New York, Evanston, San Francisco, London: Harper and Row, Publishers, 1973.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Do canibalismo melancólico sobre o corpo da amada morta à eroticidade de Lúcifer". In: *O canibalismo amoroso*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. *Drummond: o gauche no tempo*. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2008

SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works of William Shakespeare*. Kent: Wordsworth, 1999.

SHELLEY, Percy Bysshe. *The poetical works of*. London.: Edward Moxon, Dover Street, 1853.

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

SCHEIDL, Ludwig. *Fausto na Literatura Portuguesa e Alemã*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

SCHOLEM, Gershom. *A Cabala e seu Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. "Walter Benjamin and his angel" in: *On Jews and Judaism in Crisis*. New York: Schocken Books, 1978.

SOUSA, Cruz e. *Missal/ Broquéis*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SONTAG, Susan. "Sob o Signo de Saturno". In: *Sob o Signo de Saturno*. Trad. Anna Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1986.

THOMPSON, Della. (ed.) *Compact Oxford English dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

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

WENK, Arthur. *Claude Debussy and the poets*. Berkley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1976.

WILSON, Colin. *O oculto*. Trad. Aldo Bocchini Netto. 2 v. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

WITTKOWER, Rudolf and Margot. *Saturn Born under Saturn – The character and Conduct of Artists: A documented History from Antiquity to the French Revolution*. New York: The Norton Library, 1969.

E) Publicações do autor

SOUZA, Luciano. *Diabolus ex machina: um estudo acerca da figura do Demônio em Paraíso Perdido e Fausto*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie – Faculdade de Filosofia, Letras e Educação, 2005. (trabalho de conclusão de curso).