

## **A HORA DO DIABO: FRAGMENTOS DE UMA NARRATIVA FANTÁSTICA?**

Luciano de Souza<sup>1</sup>

**RESUMO:** Relativamente desconhecido do leitor comum e ainda pouco explorado pelos especialistas que já sabem de sua existência, o conto *A Hora do Diabo* é um dos textos mais intrigantes de Fernando Pessoa. Em razão das numerosas referências feitas na narrativa a diversos tópicos associados ao esoterismo ocidental, qualquer tentativa de decifrar seu significado haveria de ter como foco principal o elemento hermético. Todavia, este artigo tenciona propor uma abordagem diferente, a saber, uma interpretação de *A Hora do Diabo* fundamentada na teoria do fantástico de Tzvetan Todorov. A fim de alcançar tal objetivo, alguns fragmentos selecionados do conto serão examinados a partir da perspectiva do sistema de Todorov, de modo que se possa verificar em que âmbito as situações vistas na narrativa propiciam a hesitação do leitor que, por sua vez, corrobora a referida teoria.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fernando Pessoa; Diabo; fantástico; Todorov

## **A HORA DO DIABO: FRAGMENTS OF A FANTASTIC NARRATIVE?**

**ABSTRACT:** Relatively unknown to the general reader and still little explored by scholars already familiar with it, the short-story *A Hora do Diabo* is one of Fernando Pessoa's most intriguing texts. Due to the profuse references made in the narrative to several topics within the scope of Western esotericism, any attempt to decipher its contents would have to focus largely on its hermetic tone. Nevertheless, this paper intends to propose a different approach, that is, an interpretation of *A Hora do Diabo* based on Tzvetan Todorov's theory of the fantastic. In order to do so, a few selected fragments of Pessoa's short story are going to be examined from the perspective of Todorov's system with the purpose of verifying to what extent the situations seen in the narrative lead to the reader's hesitation, which in turn supports the aforementioned theory.

**KEYWORDS:** Fernando Pessoa; the Devil; fantastic; Todorov

---

<sup>1</sup> Doutorando pelo Departamento de Letras Contemporâneas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. Atualmente prepara a tese de doutoramento intitulada *In Sorte Diaboli: Satã e satanismo(s) na obra de Fernando Pessoa*, a qual conta com o auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP.

*Eu diria que a literatura fantástica faz parte da realidade, uma vez que a realidade deve abranger tudo. É absurdo supor que esse tudo é aquilo que mostram de manhã os jornais [...]*

Jorge Luis Borges

*O certo é que a humanidade erra pelo fantástico, que a natureza está toda sobrecarregada de fantástico.*

Cruz e Sousa

O crítico literário é, antes de tudo, um fetichista. Ainda que essa denominação não seja aceita por ele, suas investigações inegavelmente traem, em certas ocasiões, uma peculiar tendência a se satisfazer com o desnudamento minucioso, não raro por meio de leituras heterodoxas, de determinados pormenores ocultos nas entrelinhas de um romance ou poema. Tal prática, no entanto, não é vista sem desagravo. Jorge Luis Borges, no prólogo que escreveu para *Los nombres de la muerte*, de sua conterrânea María Esther Vázquez, nota, com alguma acrimônia, que os contos presentes naquele livro “não foram escritos para ilustrar tal ou qual tese literária ou para promover um debate, e sim por uma necessidade do espírito e para deleite do leitor” (BORGES, 2010, p. 230). Borges, ele mesmo um dedicado estudioso da escrita ficcional ao longo de décadas, parece ignorar em seu depoimento que toda obra, malgrado o feitiço e a função que lhe couberam em sua concepção, está sujeita em algum momento ao voyeurismo de críticos e comentadores que, guiados pelo olhar detalhista que os aparta do leitor “quotidiano e tributável”, perscrutam o texto literário em busca de impressões e sensações que lhes façam transcender aquele gozo propiciado por leituras triviais, mesmo que apaixonadas.

É ao fetiche exegético da crítica literária, julgado por vezes desatinado e infecundo, que se pode creditar a aparição, em 1988, do conto *A Hora do Diabo*, de Fernando Pessoa. Composto por textos fragmentários localizados entre os muitos papéis existentes no espólio do poeta, essa narrativa deve sua publicação inicial ao zeloso trabalho de Teresa Rita Lopes, estudiosa de Pessoa que, de posse dos textos previamente agrupados em um dossiê no referido espólio, tomou para si a incumbência de simultaneamente organizá-los em uma sequência narrativa e dedicar-lhes também o primeiro comentário crítico (LOPES in PESSOA, 2004, p. 9 e LOPES in PESSOA, 2004, p. 59)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> *A Hora do Diabo* foi publicado por duas editoras distintas. A primeira edição, de 1988, ficou a cargo das Edições Rolim e as posteriores, de 1997 e 2004, da Assírio e Alvim. As notas originalmente preparadas por Teresa Rita Lopes para as edições de cada casa apresentam semelhanças, embora seu teor e estrutura difiram em alguns pontos. Daí a necessidade de consultar e se reportar aos dois estudos.

Fosse-lhe confiada a tarefa de prefaciá-lo conto de Pessoa, Borges talvez afirmasse, em conformidade com suas palavras no prólogo mencionado acima, que o intuito de Teresa Rita Lopes ao ordenar e publicar os fragmentos que constituem *A Hora do Diabo* não era oferecer aquele conto a esta ou aquela interpretação crítica, mas sim cumprir os desígnios que lhe cabem enquanto investigadora e divulgadora da obra pessoana. Essa hipotética avaliação encontraria mesmo o respaldo de Lopes, declaradamente decidida a incluir o conto de Pessoa em uma coleção de textos fantásticos com o intuito de chamar atenção do “leitor comum, sem distintivo de especialista”, já que, para a pesquisadora, “os especialistas não se lêem uns aos outros senão por mero utilitarismo” (LOPES in PESSOA, 1988, p. 59).

Todavia, a estudiosa do poeta luso inadvertidamente aguça o fetichismo literário de alguns desses especialistas ao iniciar seu posfácio à primeira edição de *A Hora do Diabo* nos seguintes termos: “PESSOA NUMA COLECÇÃO DE HISTÓRIAS FANTÁSTICAS – Porque não?” (LOPES in PESSOA, 1988, p. 39). Com uma enfática assertiva em caixa alta e um questionamento algo provocativo, Teresa Rita Lopes implicitamente reconhece de antemão a inusitada associação entre o nome de Fernando Pessoa e o fantástico literário, justificando seu raciocínio, na sequência, como resistência a uma vã solenização da escrita do autor: “Não queria contribuir para que a obra de Pessoa fosse um monumento oficial – venerado mas não lido” (LOPES in PESSOA, 1988, p. 39).

Não interessa a este estudo, porém, aprofundar o debate sobre os motivos que levaram Teresa Rita Lopes a publicar o conto de Pessoa na “Coleção Fantástico”<sup>3</sup> ou sua insatisfação com a postura assumida por críticos literários, pessoanos ou não. O que de fato se pretende, a partir da hipótese indiretamente proposta pela pesquisadora em seu texto, é investigar, por meio de um breve exercício interpretativo, de que forma é possível compreender *A Hora do Diabo* como uma narrativa fantástica.

De acordo com a organização estabelecida por Teresa Rita Lopes, *A Hora do Diabo* narra o encontro, em uma dimensão além do tempo e do espaço, entre uma mulher chamada Maria, grávida de três meses, e Satã, figura consideravelmente presente nos

---

<sup>3</sup> Essa coleção, lançada na década de 1980 pelas Edições Rolim, de certa forma prefigura e corrobora a temática do dossiê da presente edição da *Revista Desassossego*, tendo publicado, entre outros, textos fantásticos de Camilo Castelo Branco, Mário de Sá Carneiro, Almada Negreiros, Fialho de Almeida e Eça de Queiroz, os dois últimos compartilhando um volume intitulado *Contos do Diabo*.

escritos juvenis de Pessoa e que, no conto, atua como uma espécie de hierofante do filho que sua interlocutora carrega no ventre.

Não é necessário muito mais para evidenciar o componente fantástico da trama. No entanto, quando utiliza o termo “histórias fantásticas”, Teresa Rita Lopes não confere ao adjetivo “fantástico” um sentido literário específico, associando-o antes àquilo que Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 9) descreve como o “que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso”. Embora tal concepção seja indiscutivelmente passível de aplicação a um “fenômeno de caráter artístico, como é a literatura” (Ibidem), o fantástico enquanto mera noção daquilo que escapa ao senso comum e põe em xeque os limites do que se concebe como real não atendeu plenamente aos critérios de alguns especialistas que se dedicaram ao estudo daquelas obras marcadas pela sucessão de prodígios e fantasmagorias de toda sorte, mas que não raro se distinguem umas das outras no modo como o elemento fantástico é representado em suas páginas.

Dos diversos mecanismos de análise que foram propostos para uma melhor compreensão do fantástico na literatura, provavelmente o mais referido é aquele ideado por Tzvetan Todorov na segunda metade do século XX. Posto que existissem então outras perspectivas teóricas sobre o tema (TODOROV, 2007, p. 32) e que certos pontos da fundamentação pensada por Todorov viessem a ser posteriormente questionados (RODRIGUES, 1988, p. 29), o sistema do teórico franco-búlgaro permanece relevante, com frequência servindo de parâmetro para o aprimoramento de outras formas de compreensão da literatura fantástica (RODRIGUES, 1988, p. 75). Por essa razão, a manifestação do fantástico em *A Hora do Diabo* será estudada aqui a partir de um diálogo com a teoria concebida por Todorov. Esteada no princípio de que a incerteza e a ambiguidade do leitor representam o ponto fulcral de uma narrativa fantástica (TODOROV, 2007, p. 36), tal teoria se estrutura em três condições basais:

[...] é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; [...]. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto

a interpretação alegórica quanto a interpretação poética (TODOROV, 2007, p. 39)

Ao posteriormente retomar suas considerações sobre a terceira condição para a concretização do fantástico, Todorov ressalta a necessidade de refutar a leitura poética, afirmando, ainda, que “o fantástico não pode subsistir senão na ficção” (TODOROV, 2007, p. 68). Por fim, ele arremata seu raciocínio com a observação seguir:

Geralmente, o discurso poético é assinalado por numerosas propriedades secundárias, e sabemos de imediato que, em determinado texto, não se deverá procurar o fantástico: as rimas, o metro regular, o discurso emotivo etc., dele nos afastam. Aí não existe grande risco de confusão. Mas certos textos em prosa exigem diferentes níveis de leitura (Ibidem).

Convém citar, à luz dessa reflexão, uma curiosa passagem do primeiro comentário crítico que Teresa Rita Lopes redige para *A Hora do Diabo*: “Como toda a obra de Pessoa, este texto põe em causa os gêneros literários porque participa de todos eles – o narrativo, o dramático, o lírico, – sem ser o puro sangue de nenhum” (LOPES in PESSOA, 1988, p. 58). Por certo, o componente lírico identificado por Lopes não é suficiente para afiançar uma leitura poética do conto pessoano e nem igualá-lo àqueles “certos textos em prosa” a que Todorov se refere posteriormente – como *Aurélia*, de Nerval. Entretanto, o hibridismo de gêneros referido pela pesquisadora de certa forma instaura um descompasso entre o texto de Pessoa e a concepção todoroviana do fantástico em sua formulação mais ortodoxa.

Pode-se observar outra dissonância ainda mais aguda entre as circunstâncias que facultam a ocorrência do fantástico em *A Hora do Diabo* e os termos estabelecidos por Todorov. Basta, para isso, contrapor a figura do narrador no conto de Pessoa ao modo como o estudioso franco-búlgaro concebe a representação da voz narrativa no plano de expressão, isto é, como um recurso para a consecução da hesitação que deve ser inerente ao texto fantástico. Assim, se a opinião de Teresa Rita Lopes é de que no conto de Pessoa “[...] até deixa de ser importante saber quem é o narrador” (LOPES in PESSOA, 2004, p. 19), visto que ele “[...] não fez mais que pôr em diálogo o dito poema e acrescentar-lhe um princípio e um fim [...]” (LOPES in PESSOA, 1988, p. 54, 55), para o autor de *Introdução à literatura fantástica*,

O narrador representado convém pois perfeitamente ao fantástico. [...] ele é igualmente preferível ao narrador não representado, [já que] se o acontecimento sobrenatural nos fosse contado por um narrador desse tipo estaríamos imediatamente no maravilhoso; não haveria possibilidade, com efeito, de duvidar de suas palavras; mas o fantástico, nós o sabemos, exige a dúvida (TODOROV, 2007, p. 91).

Para os fins deste estudo, todavia, é imprescindível que se atente para a voz do narrador não representado, pois é graças a ela que a dúvida referida por Todorov de fato começa a se insinuar e provocar o leitor:

Sáiram do terminus, e, ao chegar à rua, ela viu com pasmo que estava na própria rua onde morava, a poucos passos de casa. Estacou. 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. Entrou, subiu; no andar de cima encontrou, ainda desperto, o marido. Lia, no escritório, e, quando ela entrou, depôs o livro.

“Então?” perguntou ele.

E ela, “Correu tudo muito bem. O baile foi muito interessante”. E acrescentou, antes que ele perguntasse: “Uma gente que estava lá no baile trouxe-me de automóvel até ao princípio da rua. Não quis que eles viessem até à porta. Sai ali mesmo; insisti. Ah, que cansada que estou!”

E, num gesto de grande cansaço e esquecendo-se de um beijo, foi-se deitar (PESSOA, 2004, p. 41).

Maria, como o mítico Orfeu que desceu ao Hades, volta-se para trás ao final de sua viagem. Diferentemente do amado de Eurídice, porém, não foi um descuido que impeliu a mulher a se virar, mas sim seu assombro ao se certificar que, na saída da estação, encontrava-se a rua em que residia. Atrás de si, porém, já não havia sinal de nenhum terminal e tampouco da figura que lhe acompanhava. A menção a um “companheiro” e a forma plural do verbo sair, porém, indicam a presença anterior de uma segunda personagem. Convém lembrar aqui que, sendo esse o primeiro fragmento do conto, estão ainda velados ao leitor os mistérios da jornada de Maria e a identidade de seu companheiro. Logo, a repentina solidão da mulher e o surgimento e subsequente desaparecimento da estação de comboios nas cercanias de sua casa, nas condições descritas, são fatores que podem legitimamente suscitar no leitor a hesitação característica da primeira condição do fantástico segundo a teoria todoroviana.

Essa impressão se acentua, ainda, pela total ausência de referências feitas por Maria, quando recepcionada pelo marido com um vago questionamento, a qualquer um dos insólitos eventos por ela testemunhados em seu retorno. Com efeito, a mulher simplesmente presta contas de como regressou ao lar graças a uma carona oferecida e faz um comentário sucinto sobre um baile onde supostamente estivera. No leitor, todavia, o cotejo de tais informações com o relato do narrador planta a dúvida sobre o caráter sobrenatural dos acontecimentos descritos no início da narrativa. Teria Maria deliberadamente urdido as omissões e inverdades ditas na conversa com o marido, talvez a fim de preservar-se da desconfiança de um companheiro que não veria em sua experiência sobrenatural nada além de sinais de adultério ou insanidade? Ou o misterioso companheiro e as visões da estação fantasma não passaram de imagens sonhadas pela mulher no banco do automóvel que lhe deixou em casa após um baile? No solo regado pelas brumas dessa incerteza germina o fantástico em *A Hora do Diabo*.

Com algumas pequenas variações, aqueles arranjos contextuais que introduzem o fantástico no conto de Fernando Pessoa aparecerão uma vez mais em dois fragmentos que, renunciando o término da narrativa, reproduzem a cena de abertura.

Destaca-se, no primeiro deles, a revelação de detalhes, até então ignorados pelo leitor, que determinam a abrupta solidude que recai sobre Maria no desfecho de sua viagem ao lado de Satã:

“Não imagina quanto apreciei a sua conversa. Nunca ouvi falar assim.”  
Tinham saído para a rua, cheia de luar, na qual ela não reparara. Ela calou-se um momento.  
“Mas, sabe – é curioso – sabe realmente, e no fim de tudo, o que sinto?”  
“O quê?” perguntou o Diabo.  
Ela voltou para ele olhos subitamente marejados.  
“Uma grande pena de si!...”  
Uma expressão de angústia, como ninguém julgaria que pudesse haver, passou pelo rosto e pelos olhos do homem vermelho. Deixou cair de súbito o braço que enlaçava o dela. Parou. Ela deu uns passos, constrangida. Depois voltou-se para trás para dizer qualquer coisa — não sabia o quê porque nada percebera — para se desculpar da mágoa que viu que causara. (PESSOA, 2004, p. 60-61)

Franco e misericordioso, o sentimento de compaixão que Maria confessa nutrir por seu acompanhante tem o inesperado efeito de um exorcismo, já que, ao ouvir aquelas

palavras, o Diabo perturba-se e aflige-se de tal maneira que lhe é impossível manter o contato com a mulher ou sequer permanecer em sua presença.

Figura, então, no excerto seguinte, aquilo que já fora retratado no início do conto: a surpresa de Maria por sua súbita solidão, a constatação de que a estação que a deixara à porta de casa evanesceu e o encantamento noturno de um cenário marcado pela presença do luar preponderante:

Ficou atônita. Estava sozinha.  
Sim, era a rua dela, o topo da rua, mas além dela não estava ali ninguém. O luar batia, claríssimo, não na saída do funicular, mas nas duas portas fechadas da serrallaria 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. (PESSOA, 2004, p. 61)

Também se encontra reproduzida ao final da narrativa, logo após o excerto acima, a conversa em que Maria, ao informar como chegara a casa, omite do marido aquelas situações extraordinárias que a desconcertaram na volta de seu encontro com Satã. A respeito desse trecho, importa notar que, desta feita, ao manifestar-se para além do laconismo de um mero “então?”, a voz do cônjuge denota certo grau de desconfiança diante das explicações que a mulher lhe oferece com convicção, o que, por sua vez, reforça a dúvida do leitor:

“Vim com gente conhecida. Como vinham para os mesmos lados...”  
“E como vieste? A pé?!”  
“Não. Vim de automóvel.”  
“Essa é boa! Não ouvi.”  
“Não até a porta”, disse ela sem hesitação. “Passaram ali à esquina, e eu pedi que me não trouxessem até aqui, porque queria andar este bocado de rua com este luar tão lindo. E está lindo... Olha, vou-me deitar. Boa noite...”  
E foi, sorrindo, mas sem lhe dar um beijo – o do costume, que ninguém ao dar sabe se é costume se é beijo.  
Nenhum deles reparou que se não tinham beijado (PESSOA, 2007, p. 63).

Gravita cintilante, ao redor dos fragmentos examinados até o momento, a hesitação fulcral para o reconhecimento do fantástico em *A Hora do Diabo* segundo a sistematização de Tzvetan Todorov.



Há, no entanto, um último excerto a ser considerado para o devido arremate do estudo. Diferentemente daqueles fragmentos vistos anteriormente, aqui não se ouve o narrador, testemunha única no conto da satânica aventura de Maria. Agora, ao término da narrativa, sobressaem-se as falas da mulher e de seu filho, vozes contrastantes que, de resto, exacerbam e corroboram as irresoluções até aqui incutidas no leitor:

“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...” (PESSOA, 2004, p. 65).

As imagens que povoam os sonhos do filho de Maria remetem a todo o percurso a que a mulher fora conduzida por Satã, incluindo as passagens onde predominam os solilóquios do Tentador sobre temas que vão de sua real incumbência na tentação a Cristo (PESSOA, 2004, p. 43) até ao seu dilema existencial como “um pobre mito” (PESSOA, 2004, p. 59). Dessa forma, ao atribuir seus inusitados sonhos a possíveis lembranças da mãe, o rapaz de certa forma sugestiona o leitor a acreditar na veracidade dos eventos relatados pelo narrador nos fragmentos acima, pois, ainda que se possa guardar reminiscências de sonhos, como o próprio filho demonstra em seu relato, o termo “memória” tende a estar mais comumente associado à revisitação de experiências vividas do que a episódios oníricos. Além disso, parece não haver dúvidas de que, ao mencionar “memórias maternas”, o rapaz esteja se referindo a recordações de situações ocorridas antes de seu nascimento, ou seja, ao longo do período em que, numa dada ocasião, três meses após sua concepção (PESSOA, 2004, p. 55), o Diabo indiretamente ensinou-lhe mistérios revelados à sua mãe de boca a ouvido.

Entretanto, reconduzida àquele estranho dia pelas palavras de seu filho, Maria não dá sinais de se recordar daquela “conversa interessantíssima” (PESSOA, 2004, p. 59) que mantivera com Satã e tampouco dos cenários onde se deu o colóquio, apegando-se, antes,

em sua explicação, aos mesmos fatos que relatara ao esposo quando de seu retorno naquela noite:

Maria depôs no colo a sua costura. E, virando-se para a Antónia, disse: “Ora isto tem graça. Está claro que aquilo dos comboios e automóveis e tudo mais é sonho, mas, realmente, há uma parte de verdade... Foi aquele baile no Clube Azul, no Carnaval, aqui há muitos anos — sim, uns cinco — uns seis — meses antes de este nascer. Lembras-te? Eu dancei com um rapaz qualquer vestido de Mefistófeles, e depois vocês vieram trazer-me a casa no seu automóvel, e eu fiquei, até, no fim da rua (olha, onde ele diz que saiu do abismo...)...” (PESSOA, 2004, p. 65, 66).

Note-se que, ao comentar com a amiga os sonhos do filho, Maria aviva em sua mente não só a lembrança daqueles elementos já evidenciados, anos atrás, na conversa com o marido. Um detalhe novo, talvez intencionalmente ocultado do cônjuge então, surge agora como a única menção feita pela mulher a um possível contato com Satã. Ou com uma entidade infernal, já que, a fim de explicar a figura do loquaz “homem de vermelho” a que seu filho alude, Maria evoca Mefistófeles, o sagaz demônio celebrizado nas obras de Marlowe, Goethe e tantos outros que concederam tratamento literário ao mito fáustico. Nas memórias de Maria, porém, nada há de sobrenatural nesse Mefisto que, de resto, não passaria de um “rapaz qualquer” diabolicamente trajado para um baile de Carnaval.

Considerando os excertos examinados até aqui, a esta altura já se delineia aos olhos do leitor a existência de uma tênue, porém significativa, contraposição entre a sobrenaturalidade dos eventos descritos nas passagens onde prevalecem as vozes do narrador e do filho e a trivialidade das situações relatadas em uníssono por Maria e Antónia, já que esta, por fim, vem a corroborar as explicações e justificativas da amiga: “Oh, filha, lembro-me perfeitamente... Nós queríamos vir até à porta de casa, aqui, e tu não quiseste. Disseste que gostavas de andar este bocadito ao luar...” (Ibidem, p. 66). A polarização daqueles discursos, por sua vez, consolida em *A Hora do Diabo* a primeira condição do fantástico segundo Todorov, ou seja, a dúvida experimentada pelo leitor frente ao que é representado no texto.

Também o segundo atributo de uma narrativa fantástica pelos critérios da teoria todoroviana, a hesitação diante da realidade de um dado evento manifestada no próprio plano ficcional, poderia se fazer reconhecer, em termos, na última fala de Maria:

“Isso mesmo... Mas é engraçado, filho, que tu tenhas acertado com certas coisas que estou certa que nunca te contei. É claro, não têm importância nenhuma... Que coisas curiosas que são os sonhos! Como é que se pode arranjar assim uma história, em que há coisas verdadeiras — e que a própria pessoa não podia adivinhar — e tantos grandes disparates, como o comboio e a ponte e o subterrâneo?” (Ibidem).

Uma vez que, no entendimento da mulher, nada de extraordinário ocorreu durante sua gravidez, não surpreende que os acontecimentos observados em sonho por seu filho tampouco fossem creditados por ela a qualquer fator sobrenatural. No entanto, mesmo que Maria julgasse as incongruentes fantasias de seu filho tão somente como delírios oníricos, sua derradeira fala inegavelmente denota um relativo desconcerto propiciado pelo relato dos sonhos do rapaz, principalmente por conta da inexplicável presença neles de elementos que se correlacionam com exatidão a certos fatos que a mulher reconhece como verdadeiros, mas que jamais foram confidenciados ao filho. Curiosamente, é possível divisar certa proximidade entre o juízo de Maria e aquilo que ensina Penélope na *Odisseia*:

[...] os sonhos são embaraçosos, de sentido ambíguo, e nem todos se cumprem no mundo. Os leves sonhos têm duas portas, uma feita de chifre e outra de marfim; dos sonhos, uns passam pela de marfim serrado; esses enganam, trazendo promessas que não se cumprem; outros saem pela porta de chifre polido e, quando alguém os tem, convertem-se em realidade (HOMERO, 2006, p. 234).

A perplexidade de Maria em *A Hora do Diabo* advém, pois, não do embate entre real e sobrenatural, como é defendido por Todorov, mas daquilo que se afigura à mulher como uma inapreensível permutabilidade entre verdade e fantasia nos domínios de Morfeu. O próprio estudioso franco-búlgaro, entretanto, aponta que a representação do fantástico na narrativa é uma condição facultativa (TODOROV, 2007, p. 37), enfatizando que é a hesitação do leitor o principal aspecto de uma obra de literatura fantástica nos moldes definidos em seu sistema.

Seria imprudente afirmar que *A Hora do Diabo* atende a todos os critérios estabelecidos por Tzvetan Todorov em sua sistematização do fantástico. Primeiramente, não se trata de uma narrativa convencional, sobretudo em termos de estrutura. Além disso, como se viu ao longo deste estudo, determinados aspectos da teoria todoroviana não encontram terreno fértil na escrita de Fernando Pessoa. Por fim, é sempre conveniente

exercer cautela ao submeter qualquer texto literário a um escrutínio fundamentado em conceitos reconhecidamente restritivos (CALASANS, 1988, p. 29), como é o caso do sistema de Todorov. No entanto, com base nos argumentos desenvolvidos neste ensaio, é possível reconhecer uma significativa afinidade entre o conto de Pessoa – inicialmente apresentado por Teresa Rita Lopes como uma narrativa fantástica *lato sensu* – e aquela que permanece uma das principais teorias de interpretação do fantástico literário.

#### **BIBLIOGRAFIA:**

BORGES, Jorge Luis. *Prólogos, com um prólogo de prólogos*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. *Sobre os sonhos e outros diálogos*. Tradução e organização John O’Kuinghttons. São Paulo: Hedra, 2009.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução, introdução e notas Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2006.

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

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

\_\_\_\_\_. *Pessoa Inédito (organização de Teresa Rita Lopes)*. Lisboa. Livros Horizonte, 1993.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo. Perspectiva, 2007.

---

**Artigo recebido em 15 de abril de 2014**

**Artigo aceito em 15 de junho de 2014**