

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Anna Victoria Almeida Ferri

A OBSCENA SENHORA D: ECOS PESSOANOS EM HILDA HILST

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2021

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Anna Victoria Almeida Ferri

A OBSCENA SENHORA D: ECOS PESSOANOS EM HILDA HILST

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Profa. Dra. Vera Bastazin, área de concentração Estudos Comparados e Historiografia

SÃO PAULO

2021

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Tese de Mestrado por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura_____

Data_____

*e-mail*_____

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo -
Ficha Catalográfica com dados fornecidos pelo autor

F388 Ferri, Anna Victoria Almeida
A OBSCENA SENHORA D: ECOS PESSOANOS EM HILDA
HILST / Anna VictoriaAlmeida Ferri. -- São Paulo:
[s.n.], 2021.
119p ; 30 cm.

Orientador: Vera Lúcia Bastazin.
Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós
Graduados em Literatura e Crítica Literária.

1. Literatura Brasileira. 2. Literatura
Portuguesa. 3. Ressonância. I. Bastazin, Vera Lúcia.
II. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária. III. Título.

CDD

Anna Victoria Almeida Ferri

A Obscena Senhora D: Ecos Pessoanos em Hilda Hilst

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Profa. Dra. Vera Bastazin, área de concentração Estudos Comparados e Historiografia

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Vera Bastazin
PUC-SP

Profa. Dra. Simone Nacaguma
UNIFESP

Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira
PUC-SP

Dedico este trabalho aos meus pais, Avani e Carlos, razões da minha existência, e ao meu noivo, Eduardo, que é para mim a mais bonita das poesias.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço especialmente

À professora Dra. Vera Bastazin, orientadora dessa dissertação, que me incentivou a seguir a carreira acadêmica desde quando eu era apenas uma adolescente cheia de inseguranças e com a qual eu pude compartilhar a minha imensurável paixão pela Literatura desde a Iniciação Científica.

À professora Simone Nacaguma, pelos delicados e esclarecedores apontamentos no Exame de Qualificação e por todo incentivo e afetuosidade.

À professora Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira, pela leitura atenciosa e por todos os direcionamentos que sem dúvidas enriqueceram esse trabalho.

Às professoras do Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pelas enriquecedoras aulas ministradas com tanto carinho e pelo respeito e comprometimento com cada um de nós.

À Ana Albertina, pelos e-mails, ligações e conversas que não só me ajudaram a organizar e dar conta de todas as demandas burocráticas, mas que também acalentaram o meu coração nos momentos de maior agonia.

Aos meus colegas, sem exceção, por todo carinho, suporte e incentivo, os quais foram essenciais durante esses dois anos. Cada qual, ao seu jeito, cultivou em mim admiração e amor. Anas (Ana Máximo, Ana Paula, Ana Estaregui), Priscilas (Pinheiro e Miranda), Adele, Juliana, Débora, Elieni, Luisa, Luciana, Luara e Lion, esta pesquisa carrega um pouquinho de cada um de vocês.

A todos os profissionais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo que fazem a instituição funcionar, desde a equipe de limpeza e audiovisual até os funcionários da secretaria e da administração.

À minha família, meus pais, meu noivo e à Maria Eduarda, minha enteada, pelo incentivo e amor incondicional durante todos os dias, vocês são minha base e minha força.

*“Toda a ordem das coisas me enche de uma
sensação de angústia, desde o mosquito até os
mistérios da encarnação; tudo me é inteiramente
ininteligível, em especial minha própria pessoa.
Grande, e sem limites, é a minha tristeza.”*

Soren Kierkegaard

FERRI, Anna Victoria Almeida. **A Obscena Senhora D: Ecos Pessoaanos em Hilda Hilst**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. PUC-SP, SP, Brasil, 2021.

RESUMO

O presente estudo propõe uma reflexão acerca do projeto poético de Hilda Hilst (1930-2004) e de Fernando Pessoa (1888-1935), por meio da análise de suas estruturas, linguagens e temáticas, as quais acreditamos evidenciar um diálogo entre suas obras. Sua importância se justifica ao observarmos que, apesar da obra da escritora brasileira ser bastante investigada, são escassas as produções que sugerem um diálogo com o vulto da literatura portuguesa. Dessa forma, a pesquisa em questão parte da seguinte indagação: como se constitui a ressonância que permeia as escrituras de Hilda Hilst e Fernando Pessoa no corpus selecionado? Lançamos a hipótese de que os textos de Hilst e Pessoa se aproximam não só pelas temáticas metafísicas, como também pela escrita que evidencia uma confluência de gêneros e uma carga sensacionista que reverbera uma das principais ideias trabalhadas por Pessoa ao longo de sua vida: o Sensacionismo. Assim, se colocam como principais objetivos desse estudo: evidenciar o projeto poético de Hilst e Pessoa de modo a identificar conexões estruturais e temáticas, propor novas leituras das obras em questão, visando contribuir com a fortuna crítica do corpus e do assunto pesquisados. Organizada em dois capítulos, a dissertação apresenta, primeiramente, um breve panorama a respeito do projeto poético dos dois escritores, pautado na investigação de outros pesquisadores e teóricos, como Alcir Pécora, Cristiano Diniz, José Gil e Fernando Cabral de Martins. Em seguida, as análises do corpus selecionado, as quais foram divididas em duas vertentes, a primeira referente à ficção hilstiana *A obscena senhora D* (2001), juntamente com o drama estático pessoano *O Marinheiro* (2018), na qual identificamos uma aproximação por meio da estrutura dos textos; e a segunda, a respeito dos diálogos entre as temáticas reincidentes presentes nos poemas do heterônimo Álvaro de Campos e também na prosa *A obscena senhora D*, que se inscreve num processo revelador de vozes, as quais se misturam e se recompõem em diferentes tons e significados.

Palavras-chave: Hilda Hilst. *A obscena senhora D*. Fernando Pessoa. Álvaro de Campos. Ressonâncias poéticas.

FERRI, Anna Victoria Almeida. ***A Obscena Senhora D***: Ecos Pessoaanos em Hilda Hilst. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. PUC-SP, SP, Brasil, 2021.

ABSTRACT

This study purposes a reflection on the poetic project of Hilda Hilst (1930-2004) and Fernando Pessoa (1888-1935), through the analysis of their structures, languages and themes, which we believe represents a dialogue between their works. The study importance is justified when we observe that, although the work of the Brazilian writer is extensively investigated, there are few productions that suggest a dialogue with the contours of Portuguese literature. Thus, the present research starts from the following question: how is the resonance that permeates the scriptures of Hilda Hilst and Fernando Pessoa in the selected corpus? We aim the hypothesis that the texts of Hilst and Pessoa are approached not only by metaphysical themes, but also by a writing that shows a confluence of genres and a sensationalist charge that reverberates one of the main ideas worked by Pessoa throughout his life: the Sensationism. Therefore, the main objectives of this study are: to evidence the poetic project of Hilst and Pessoa in order to identify structural and thematic connections, to propose new readings of the works in question, aiming to contribute to the critic's treasure of the corpus and the researched subject. Organized in two chapters, the dissertation initially presents a brief overview of the poetic project of the two writers, based on the investigation of other researchers and theorists, such as Álcir Pécora, Cristiano Diniz, José Gil and Fernando Cabral de Martins. Then, the selected corpus was analyzed, which was divided into two aspects, the first referring to Hilst's fiction *The obscene madame D* (2001), together with the static personal drama *O Marinheiro* (2018), in which we identified an approximation through the structure of the texts; and the second, about the dialogues between the recurring themes present in the poems of the heteronym Álvaro de Campos and also in the prose *The obscene madame D*, which is part of a revealing process of voices, which are mixed and composed in different tones and meanings.

Keywords: Hilda Hilst. *The obscene madame D*. Fernando Pessoa. Álvaro de Campos. Poetic resonances.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
I. HILST E PESSOA: INTERFERÊNCIAS BIOGRÁFICAS	17
1.1 Hilda Hilst: a densidade do seu Projeto Poético e a resistência da Crítica.....	17
1.1.1 A fortuna crítica de Hilst	19
1.2 Fernando Pessoa: heteronímia e sensacionismo.....	25
II. RESSONÂNCIAS POÉTICAS	33
2.1 Drama, romance ou poesia?	35
2.2 As temáticas reincidentes e a metafísica das sensações.....	51
2.2.1 As temáticas reincidentes	53
2.2.2 A metafísica das sensações.....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS.....	75
ANEXOS	81

INTRODUÇÃO

Na mitologia greco-romana, o Mito de Eco e Narciso narra a história de dois jovens que tinham a vaidade como traço marcante de personalidade. Eco era uma jovem ninfa que passava seus dias em distrações campestres e adorava falar, no entanto, em toda conversa e discussão queria sempre dar a última palavra, o que não agradava as demais ninfas e deusas com as quais convivia.

A rainha dos deuses, Juno, que buscava desmascarar as supostas traições de seu marido, descobriu que Eco havia utilizado da sua habilidade comunicativa para enganá-la e impedi-la de descobrir a infidelidade de seu companheiro, por este motivo, acabou condenando-a a repetir, somente, os últimos sons que ouvisse. Assim, Eco estava fadada à punição de Juno, quando se viu perdidamente apaixonada por Narciso, jovem que despertava a atenção de todas as mulheres por sua beleza atordoante. No entanto, como sabia das suas limitações para conquistar o amor de Narciso, Eco passou a segui-lo e a repetir as últimas palavras pronunciadas pelo amado, o que acabou intrigando o jovem. Todavia, o belo rapaz acaba por se apaixonar pela voz que o seguia, sem, contudo, saber exatamente onde estaria sua origem. Narciso é tomado pela tristeza de não ter seu amor correspondido e refugia-se à beira de um lago de águas cristalinas que refletiam sua imagem, deixando-o maravilhado com a beleza da alma que se mostrava. O rapaz passou o resto de seus dias tentando estabelecer contato com seu reflexo nas águas, enquanto Eco, ainda escondida, observava seu grande amor definhando, sem conseguir se fazer escutar.

O mito de Eco e Narciso pode ser interpretado por meio da antítese da imagem e do som, representados pela beleza de Narciso e pela voz de Eco. Jean Luc-Nancy, em seu texto *À Escuta* (2013), tratou de desenvolver a relação filosófica da construção dos conceitos de escuta, som, sentido e ressonância. Para o autor, a filosofia deveria ser “o estremecimento de um som”¹, uma vez que ela busca suprimir o entendimento pela escuta e ofuscar a voz para se realizar. Nessa perspectiva, o entendimento de uma ideia só é possível se o sujeito se coloca à escuta, isto é, não pela simples decodificação dos sons por

¹ Entrevista a Revista Telerama, do Le Monde, em 2012, traduzida por Paola Ghetti, "Uma filosofia que seja o estremecer de um som: sobre o sentido em Jean-Luc Nancy." *in* outra travessia n.15 (2013): 147-155.

aparelhos auditivos, mas por meio da compreensão da verdade, que carece da disposição do sujeito para ser escutada:

“Escutar” também quer dizer “compreender”, como se “escutar” fosse antes de tudo “escutar dizer” (mais que “escutar rumorejar”) ou melhor, como se em todo “escutar” devesse haver um “escutar dizer”, seja ou não o som percebido proveniente de uma fala. (NANCY, 2013, p. 162 / 163)

O autor compreende que a forma predispõe de um som, já que, ao ser percebida, ela emite um sentido, que também carece de escuta para ser compreendido, ou seja, a voz carece de um corpo para ser compreendida. Dessa maneira, pode-se traçar uma analogia com o mito greco-romano, pois assim como Narciso - representante da forma – necessitava da concretização do contato, isto é, da escuta da voz do reflexo pela qual estava apaixonado, Eco – representante do som - sofria por não conseguir se comunicar e carecia da compreensão, da escuta do sujeito.

Além disso, Nancy desenvolve uma análise dos conceitos de escuta e de sentido a partir da ideia de ressonância. Para o autor, o ato da escuta não se limita a ouvir unicamente os sons, buscando sua finalidade, mas sim a escutar a sua ressonância, a partir da subjetividade do sujeito:

Mas isso mesmo, talvez, é reversível: em todo dizer (e quero dizer, em todo discurso, em toda cadeia de sentido) há um escutar, e no próprio escutar, em seu fundo, uma escuta; o que quer dizer: é porventura necessário que o sentido não se restrinja a fazer sentido (ou de ser *logos*), mas que além disso ressoe. Tudo que vou propor irá girar em torno dessa ressonância fundamental, ao redor de uma ressonância enquanto fundo, enquanto profundidade primeira ou última do próprio “sentido” (ou da verdade). (NANCY, 2013, p. 163)

Em outras palavras, escutar seria apreender uma forma que ressoa um sentido. Logo, a ressonância seria esse sentido que ecoa no indivíduo que se põe à escuta. Esse conceito pode, então, auxiliar a compreensão de um fenômeno que se evidencia ao longo de algumas leituras literárias: o diálogo entre vozes que entrelaçam escritas de diferentes autores.

Na presente pesquisa analisaremos um diálogo inquietante provocado pela leitura de *A obscena senhora D*, quinta obra de ficção de Hilda Hilst, buscando evidenciar as relações que acreditamos ser estabelecidas com o

projeto poético de Fernando Pessoa, especialmente em seu heterônimo Álvaro de Campos, por meio do conceito de ressonância.

Dessa forma, ressalta-se a hipótese de que os textos de Hilst e Pessoa se aproximam não só pela temática metafísica, como também pela escrita que evidencia uma confluência de gêneros e uma carga sensacionista que reverbera uma das principais ideias trabalhadas por Pessoa ao longo de sua vida: o Sensacionismo.

Portanto, selecionamos como *corpus* de investigação *A obscena senhora D*, obra publicada em 1982, que narra a história de Hillé, viúva sexagenária, em estado de luto, que se afasta da vida em sociedade e passa a viver apenas com suas lembranças e questionamentos metafísicos. A protagonista é, em grande parte do texto, o *eu* enunciador, ora denominado Hillé, ora senhora D, que busca se constituir em unidade, afirmando a simultaneidade dessas duas personalidades. Neste sentido, o *eu* enunciador mergulha no infindável questionamento sobre a vida e a morte, a ponto de atingir lucidez sobre a impossibilidade de alcançar uma resposta a suas indagações, o que se torna uma justificativa para seu sofrimento. Assolada pela situação de abandono, Hillé renuncia aos pactos sociais que marcam a nossa civilização, como o cuidado com a aparência e a sociabilização.

No que tange a obra de Fernando Pessoa, organizamos nossa abordagem em duas vertentes. A primeira delas em função das questões estéticas e estruturais, pautadas na confluência de gêneros e na dramatização do discurso, para isso, abordaremos o drama estático *O Marinheiro* (PESSOA, 2018). A segunda vertente se refere às temáticas reincidentes, como a morte e a humanização do divino, as quais são reveladas por meio de um pensamento estruturado em contínua indagação, que permeia os textos dos dois escritores. Para isso, selecionamos para juntar-se ao *corpus* central da pesquisa os poemas do heterônimo Álvaro de Campos reunidos na antologia *Ficções do Interlúdio* (2016).

A fundamentação teórica está dividida em duas partes: títulos da teoria literária e bibliografia complementar. Como conceitos de teoria da literatura, consideramos as ideias trabalhadas por Roland Barthes, em sua obra *O rumor da língua*, nas quais se evidencia a linguagem poética como aquela que toma a forma por objeto e não seu conteúdo, voltando-se ao seu *próprio mundo*, tal

como postula Roman Jakobson (1995) ao trabalhar as funções da linguagem. Para falar dessa linguagem que se manifesta, diferenciando-se da fala ordinária pela qual nos comunicamos e, afastando-se da automatização cotidiana – para oferecer a sensação como visão em um procedimento que singulariza os objetos, aumentando a dificuldade e a duração da percepção das coisas -, consideramos os conceitos trabalhados por Victor Chklovski (1973).

Ainda na primeira parte, abordamos os textos sobre o sensacionismo e a poesia metafísica. Para isso, consultamos os verbetes inseridos no *Dicionário de Fernando Pessoa e no Modernismo Português*, de Fernando Cabral Martins, nos quais se evidenciam a necessidade de se compreender a estética sensacionista como base para os demais fenômenos que se manifestam na poesia de Pessoa. No que diz respeito à poesia metafísica, pautamo-nos nas discussões propostas por José Gil em sua obra *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, na qual é abordada a necessidade do poeta em provocar no leitor uma “emoção metafísica”, que pode ser considerada como a inquietude da incógnita da existência e suas próprias dúvidas.

Para complementarmos a análise da obra, lançamos mão da segunda parte de nossa fundamentação teórica e percorremos algumas discussões sobre alteridade, angústia e morte. Com objetivo de lançar luzes à leitura das duas obras e evidenciar possíveis reverberações pessoais no projeto poético de Hilda Hilst, retomamos à questão da alteridade, pautando-nos no conceito proposto por Emmanuel Levinás. No conceito em questão, destacam-se a complexidade das relações humanas e a necessidade de uma existência plural, pautada na relação entre o *eu* e o *outro* e não mais na totalidade do eu, assim como o sensacionismo (PESSOA, 1916), cujos argumentos, publicados na revista *Orpheu* e assinados por Álvaro de Campos, afirmam a não existência de uma realidade, mas sim de sensações.

Para falar da angústia que se manifesta ao longo do romance, buscamos as obras de Soren Kierkegaard - autor dinamarquês que trata a questão como elemento que constitui a natureza humana e condena o indivíduo a um precipício de possibilidades, ao mesmo tempo em que busca persuadi-lo a tornar-se responsável por sua existência completa -, e de Martin Heidegger, filósofo alemão que, por sua vez, dedicou grande parte do seu tempo investigando o sentido do ser e analisando o homem como aquele que,

em toda a natureza, é o único que compreende sua própria existência, gerando uma angústia que lhe é característica. Pautamo-nos, também, nas discussões filosóficas propostas por Ernest Becker na obra *A negação da morte*, na qual não só os autores supracitados são mencionados, mas estabelecem relações com a temática da morte. Para o autor, a consciência da morte (e o medo provocado por ela) persegue o homem a ponto de se tentar negá-la como única certeza da vida. Esta leitura também é considerada primordial para a pesquisa dos aspectos filosóficos e reflexivos, principalmente os evidenciados na prosa de Hilst, grande leitora do filósofo.

Por meio dessas leituras, buscamos alcançar uma melhor compreensão dos procedimentos poéticos, bem como dos intertextos que compõem a obra dos autores em questão, a partir do problema que se coloca como motivação maior para a pesquisa: como se constitui a ressonância que permeia as escrituras de Hilda Hilst e Fernando Pessoa no corpus selecionado? De que forma esta ressonância pode renovar a leitura e os estudos referentes às obras destes autores?

Assim, a organização da presente pesquisa se dá em dois capítulos: o primeiro deles faz uma breve apresentação de Hilda Hilst, e da fortuna crítica de sua obra, além de abordar também o fenômeno heteronímico de Fernando Pessoa e seu projeto sensacionista. O segundo contempla a análise do *corpus* em sua temática e em sua estrutura, evidenciando as ressonâncias que ecoam na escrita de ambos os escritores: Pessoa e Hilst.

Portanto, além do interesse despertado pela hipótese formulada - que aproxima e identifica a ressonância dessas duas vozes -, a pesquisa também se justifica, pelo diferente enfoque dado à obra de Hilda Hilst, já que as pesquisas até então desenvolvidas se relacionam, predominantemente, à teatralidade, às marcas do erotismo em sua escritura e ao viés culturalista impresso nas escrituras da autora. Logo, a qualidade eminentemente poética – hoje, pode-se dizer, reconhecida e respeitada – abre um caminho, cada vez mais fecundo, para a pesquisa acadêmica, tornando-se uma motivação maior, inclusive, para o trabalho que ora propomos.

I. HILST E PESSOA: INTERFERÊNCIAS BIOGRÁFICAS

1.1 Hilda Hilst: a densidade do seu Projeto Poético e a resistência da Crítica

Ao longo de mais de cinquenta anos dedicados à Literatura, ressaltam-se, acerca do nome de Hilda Hilst, grandes polêmicas que respingam no reconhecimento de suas obras, as quais merecem ser devidamente pontuadas, uma vez que um dos objetivos da presente pesquisa é, também, fomentar a crítica que revela a potência literária da escritora.

Nascida em Jaú, interior de São Paulo, em 1930, Hilda Hilst começou a desenvolver, desde muito nova, seu apreço pela Literatura. A escritora tinha como motivação o seu próprio pai, o poeta Apolônio de Almeida Prado Hilst, também conhecido pelo pseudônimo Luís Bruma. Apesar de se tratar de um aspecto pessoal, a relação entre os dois se manifesta ao abordar a obra da escritora, uma vez que Hilst fez questão de apontar, enfaticamente, a genialidade que enxergava nos escritos do pai e o seu desejo de construir uma obra que despertasse nele muito orgulho.

Mesmo evidenciando, desde cedo, sua ambição com a escrita, Hilst, sempre se destacou, também, por seu desempenho acadêmico, tendo ingressado na Faculdade de Direito, do Largo São Francisco, da Universidade de São Paulo. No entanto, não chegou a atuar muito tempo na área, como advogada, passando a dedicar-se integralmente à criação literária. Sua carreira começou com o lançamento de seus primeiros livros de poesia: *Presságio* (1950) e *Balada de Alzira* (1951), além da oportunidade de ser tornar curadora das obras de seu pai. Nos anos seguintes, Hilst continuou se dedicando as suas criações literárias, publicando mais cinco livros de poesia, entre eles *Sete cantos do poeta para o anjo*, pelo qual recebeu o “Prêmio Pen Clube de São Paulo”, em 1962.

Entretanto, não tendo alcançado tantos leitores quanto esperava com suas poesias, a partir de 1967, a autora começou a se dedicar a outros gêneros, como a prosa e a dramaturgia. Deste período, até 1970, Hilst já havia escrito oito peças teatrais, dentre elas *O visitante* e *O rato no muro*, as quais foram encenadas no Teatro Anchieta, pelos alunos da Escola de Artes da USP, e *O verdugo*, reconhecida pelo “Prêmio Anchieta de Teatro”. Foi também, neste

período, que ela publicou sua primeira ficção, *Fluxo-floema*, reconhecida como inovadora pela crítica da época.

Nos anos setenta, Hilst trabalhava em um experimento com gravações de vozes que era muito desacreditado pela comunidade intelectual. O caráter sobrenatural da proposta fazia com que todas as suas tentativas de explorar o tema em entrevistas, por exemplo, fossem menosprezadas por entrevistadores ou repórteres. Porém, a escritora participaria como conferencista de um congresso de parapsicologia, o que a tornaria uma pioneira desse tipo de pesquisa no país e despertaria o interesse de várias pessoas sobre as gravações, as quais requisitaram até mesmo aulas sobre o assunto, fazendo, assim, com que ela se tornasse referência sobre a questão.

Em 1982, após lançar mais algumas ficções e ganhar o “Grande Prêmio da Crítica” pelo conjunto de sua obra, pela Associação de Críticos de Arte (APCA), Hilda Hilst lançou *A obscena senhora D*, texto que consideramos representar uma nova fase de sua carreira como escritora, uma vez que a obra potencializa temas de sua prosa ficcional, os quais iremos desenvolver na presente pesquisa.

No entanto, mesmo após anos de dedicação à poesia, dramaturgia e ficção, Hilda Hilst continuou não sendo lida como gostaria, nesse aspecto, muito se especula; um deles se relaciona à dificuldade de leitura imposta por seus textos, além da densidade e da forma como seus livros eram tratados pela crítica. Outro aspecto, relaciona-se ao investimento bastante limitado das editoras. Ainda em relação à escassez de seu público, evidencia-se o fato de as obras circularem majoritariamente pelo eixo Rio-São Paulo, e contarem com tiragens sempre muito pequenas. Foi nesse momento, então, sob o embate destas várias questões que, Hilst deu início à polêmica *fase pornográfica*, lançando a famosa *tetralogia obscena*, que inclui *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990) - uma das suas obras mais conhecidas, a qual escandalizou a crítica da época e marcou a autora, para grande parte da crítica, como escritora erótica – *Contos d’escárnio: textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992).

Já na última fase de sua carreira, em 1992, a autora começou a escrever crônicas no jornal *Correio Popular* e, no ano seguinte, ganhou o Prêmio Jabuti pelo livro *Rutilo nada*. Em relação ao romance *A obscena*

senhora D, Hilst teve uma adaptação teatral no Rio de Janeiro e outra, mais recente, em São Paulo. Nos anos seguintes, seu arquivo pessoal foi comprado pelo Centro de Documentação Alexandre Eulálio do Instituto da Linguagem da Unicamp, onde a autora reeditou algumas de suas obras e recebeu, mais uma vez, o “Grande prêmio da crítica” pela APCA; a partir de então, a Editora Globo passou a ser responsável por todas as suas publicações.

Hilst morreu em fevereiro de 2004, aos 74 anos, após ficar um mês internada em decorrência de uma infecção grave em sua perna, provocada por uma queda. Hoje, todo seu acervo se divide entre a Sala de Memória Casa do Sol e o Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio da Universidade Estadual de Campinas (Cedae-Unicamp), onde foi Artista Residente, em 1982.

Nos últimos tempos, o nome de Hilda Hilst esteve bastante presente na academia, no entanto, muito se discute, ainda, sobre a maneira como suas obras são recebidas pelos leitores e críticos brasileiros. Em relação à fortuna crítica atual, há de se ressaltar excelentes produções, principalmente se consideramos as Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado, além dos artigos publicados em periódicos científicos. Todavia, apesar da variedade e do alto nível das abordagens, pode-se afirmar que, dada a expressão da autora no contexto da Literatura Brasileira, a produção crítica ainda é tímida frente a grandeza do seu projeto poético.

Assim, visando captar a magnitude do seu trabalho como escritora, desenvolvemos a presente pesquisa, na perspectiva de evidenciar a latência da poética pessoana inscrita na narrativa de Hilst, além de contribuir com uma fortuna crítica mais voltada às questões internas da obra, as quais ainda são pouco dimensionadas quando se observa a densidade de sua escritura.

1.1.1 A fortuna crítica de Hilst

A escritora produziu mais de quarenta títulos, entre poesia, teatro e ficção, e escreveu por quase 50 anos. O pesquisador da UNICAMP, Cristiano Diniz, fez um completo levantamento da fortuna crítica da autora, o qual foi publicado, em 2018, com o título *A Fortuna Crítica de Hilda Hilst*, nesse sentido, Diniz foi o responsável por recolher e selecionar todo tipo de publicação relacionado à obra e à autora, desde sua primeira menção, em 1949, até 2017. Neste período, foram produzidos a respeito de sua produção

“209 capítulos e livros; 782 artigos em periódicos científicos, jornais e revistas; 88 entrevistas e 184 trabalhos acadêmicos (monografias, dissertações e teses), totalizando 1.263 referências” (DINIZ, 2018, p. 9).

O que nos interessa, a princípio, são os dados referentes ao meio acadêmico, em cujo espaço Hilda demorou para ser reconhecida. Alcir Pécora², em nota publicada em 2018 a respeito do livro de Diniz, no qual também foi responsável pelo prefácio, desenvolveu um ensaio avaliando justamente o desempenho acadêmico da crítica frente a obra hilstiana. Neste texto, Pécora, amigo pessoal da autora e responsável pela organização e edição de suas diversas obras, cataloga e avalia os trabalhos sobre Hilst.

Resumidamente, é possível dizer, que os estudos sobre sua obra se estendem por quase todo Brasil, entretanto têm maior expressividade no Estado de São Paulo. Além disso, as pesquisas restringem-se, basicamente, aos cursos de Letras, apesar de contaminar também outras áreas das humanidades. No que diz respeito aos gêneros, a prosa de ficção e a poesia dominam os estudos; em seguida, os materiais sobre teatro e, em proporção menor, sobre a crônica. Ademais, Pécora pontua a atenção que o nome de Hilst passou a receber na academia entre 2002 e 2004, o que se deve, segundo ele, à distribuição da obra da escritora pela editora Globo - o que possibilitou um maior acesso do público - além da morte da autora no começo de 2004, como já mencionado anteriormente. Foi a partir dessas duas ocorrências que, para Alcir Pécora, a produção acadêmica aumentou incrivelmente e continua a aumentar, uma vez que, hoje, Hilst está dentre os escritores mais mencionados, anualmente, em trabalhos acadêmicos. Fora isso, o crítico também menciona aspectos mais estruturais para tentar justificar o fenômeno acadêmico em que a autora se transformou:

² Grande parte dos livros de Hilda Hilst foi publicada, originalmente, pelo célebre editor Massao Ohno, com volumes feitos com sofisticado apuro estético, apesar de ter alcançado uma circulação muito inferior ao esperado. Em 2001, toda a produção da autora foi relançada em vinte volumes, com a organização de Alcir Pécora. Professor livre-docente da Universidade Estadual de Campinas. Pécora foi responsável por reunir, organizar e reeditar sua obra completa. O professor e crítico escolheu abrir a coleção com *A obscena senhora D* por considerar o livro uma narrativa certeira, para apresentá-la, aos seus leitores, *sem preâmbulos ou meias medidas*. De acordo com Pécora, a fixação de uma imagem pública de Hilda Hilst como tipo excêntrico teria predominado largamente sobre o conhecimento de sua obra, comprometendo, inclusive, seu tratamento como produção literária. Para ele, Hilda Hilst nunca teve uma crítica abrangente e esclarecedora, embora tenha alcançado grande notoriedade pessoal por sua inteligência incomum, temperamento exuberante e capacidade de, sempre, surpreender, como mulher e escritora.

“O primeiro fator relevante, para mim, foi o enfrentamento crítico da doxa nacionalista e sociológica vigente no Brasil, e particularmente enunciada a partir da USP, cujo foco teleológico estava todo posto sobre o modernismo paulista. Enquanto isso era assim, a discussão literária e a eleição dos seus autores centrais dependiam sempre da submissão a critérios como os de valor nacional, registro linguístico informal, perspectiva laica e racionalista, engajamento político e perspectiva ética edificante. Se dependesse de qualquer um desses critérios, Hilda Hilst não passaria no vestibular da universidade, ou do chamado cânone literário brasileiro.” (PÉCORA, 2018, p. 7-8)

Em outras palavras, a crítica da época, cuja base foi o modernismo - movimento no qual se estabeleceu como modelo a informalidade da linguagem, a forte conotação política e uma literatura que pensa o Brasil - jamais chegaria aos textos de Hilst, uma vez que nenhum desses aspectos são encontrados em sua obra, o que explica a colocação “(...) se dependesse de qualquer um desses critérios, Hilda Hilst não passaria no vestibular da universidade, ou no chamado cânone literário brasileiro.” Fora isso, destaca-se o crescimento nacional dos estudos culturais, dentre eles, o discurso militante em prol dos direitos das minorias (gays, mulheres, negros etc.) que ganhou força também neste início de século. Esses aspectos, então, para Pécora, formaram uma “tempestade perfeita”, que levou Hilda Hilst ao centro do cânone e da discussão literária no Brasil.

Entendido o fenômeno do despertar da crítica, vale ressaltar, que os textos hilstianos transitam por diversos gêneros. Nesse sentido, Diniz apontou, em seu levantamento, que, até 2018, *A Obscena Senhora D* registrou ter motivado pesquisas em 24 dissertações e 12 teses, seguida por *Fluxo-Floema*, 14 dissertações, 16 teses; *O caderno rosa de Lori Lamby*, 15 dissertações e oito teses; *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (a primeira em poesia), 13 dissertações e seis teses; *Cartas de um sedutor*, 11 dissertações e sete teses; *Contos d'escárnio: textos grotescos*, nove dissertações e seis teses; *Kadosh* e *Do Desejo*, ambas com dez dissertações e três teses; *Da morte*, sete dissertações e cinco teses; e *Tu não te moves de ti*, sete dissertações e quatro teses. Em síntese, a prosa se destaca como o tipo textual mais estudado.

Para além disso, os temas, de acordo com Alcir Pécora, são os mais impressionantes, pois situam-se dentre questões comparativas com outros

autores, além de temáticas sobre o obsceno, a pornografia; à dramaturgia, o teatro e a teatralidade. Somam-se, ainda, as temáticas referentes à morte; assuntos ligados a própria Hilda Hilst; ao erotismo e sexualidade; à mulher e ao gênero feminino; Deus; poesia, poética e lírica; à espiritualidade, ao misticismo e à concepção de sagrado. Todos esses temas são relacionados à obra hilstiana dentre os mais de 200 elencados por Cristiano Diniz.

Nesse sentido, Pécora ressalta dois aspectos, primeiramente a quantidade de comparações que são feitas de sua obra com a de outros autores. Para o crítico, tudo parece querer *ajustar* a imagem de Hilda à de outros escritores nacionais e internacionais, o que remete simplesmente à uma operação de acomodação da obra de Hilst à história literária mais conhecida. Neste sentido, interessa-nos entender, em especial, qual é a base dos estudos comparativos. As notas pontuadas por Pécora estabelecem um tom crítico pejorativo no momento em que expõe as relações deste tipo, apontando que Hilda é majoritariamente estudada em conjunto com outras mulheres, reafirmando o estudo de gênero com viés culturalista já mencionado, o qual explicita muito mais uma discussão militante do feminino na literatura do que às questões internas de suas escrituras.

Entretanto, ressaltamos com cuidado suas críticas aos estudos comparativos, não só porque a presente pesquisa evidencia um diálogo com a obra de outro escritor, mas também porque entende-se que o que pode ser pontuado como problemática não sejam as comparações, mas sim o que está sendo comparado. Estimular as comparações que se pautem em fatores externos à obra ou, então, que visem apenas a amplificação encomiástica da própria Hilda Hilst, a nosso ver, realmente não contribui com as investigações. Todavia, isso se deve ao viés escolhido e não a menor relevância dos estudos comparados.

Diante desse cenário, torna-se pertinente pensar o que essas informações representam para os próximos estudiosos que estão dispostos a contribuir com essa fortuna crítica que não para de crescer. Parece-nos que ela corrobora com uma imagem de desgaste quando na verdade carece de fôlego e expressividade, isto é, carece de estudos que resgatem de fato os traços marcantes de sua obra, sua ruptura, como bem mencionado por Pécora em uma entrevista concedida ao jornal da Unicamp: “O seu cosmopolitismo

atemporal, a sua metafísica suja, de que participam mortos e vivos, deuses e mortais...” (KASSAB, 2018).

Novos estudos sobre Hilda Hilst se justificam ainda pela resistência de boa parte da crítica e das próprias editoras em aceitarem sua produção durante todo seu percurso como escritora. As dificuldades encontradas pela romancista e poeta, quando viva, trouxeram como reverberação, por longo tempo, não só a ausência de um público mais expressivo - na medida em que era considerada uma escritora hermética, portanto, direcionada a poucos leitores e uma autora pouco atraente para a pesquisa literária -, como também um interesse restrito aos estudos relacionados à teatralidade e às obras marcadas pelo erótico - que chegam, às vezes, a beirar o pornográfico, despertando polêmicas discussões da crítica e do público em geral. Portanto, evidencia-se a escassez de trabalhos que reverberam de maneira significativa a qualidade eminentemente poética de sua escritura.

É dessa maneira que o levantamento minucioso dos estudos feitos por Cristiano Diniz e as notas críticas bem posicionadas de Alcir Pécora podem ser considerados um estímulo ou, por que não, um convite para que novos olhares e perspectivas se voltem à obra de Hilda Hilst. É nesse cenário que gostaríamos de situar nossa pesquisa sobre a obra hilstiana mais estudada, *A obscena senhora D.* Assim, pretendemos nos voltar ao fazer literário e estabelecer um diálogo, visando aproximar as escrituras e as vozes que ecoam entre os textos e não os autores. Isso porque, como já estabelecido, Hilda é uma escritora que se basta, não precisa de nomes marcados no cânone para se destacar, entretanto, seu texto precisa ser relido, reposicionado para que suas aparições acadêmicas continuem a se elevar, mas não só de forma quantitativa, mas também qualitativamente, de modo que reverbere, primordialmente, sua expressividade e singularidade textual.

Nesse sentido, considerando a vasta fortuna crítica da autora, selecionamos, dentre as produções que são mais relevantes para nossa investigação, a tese desenvolvida por Sherry Morgana Justino de Almeida, intitulada *Do drama estático de Fernando Pessoa à prosa do êxtase de Hilda Hilst: Uma escritura teatral*, na qual são apresentados diversos aspectos que interrelacionam a escrita dos dois escritores.

A pesquisa de Almeida possibilita uma leitura comparada entre as obras que se conectam pela concepção de teatro de Fernando Pessoa. Nesse sentido, a pesquisadora apresenta um cruzamento biográfico dos autores, no qual é evidenciado o comportamento social, em que se destaca a condição de *outsiders* que eles assumiram em relação aos seus projetos literários e o processo de ficcionalização de si, presente nas obras.

De forma mais detalhada, a autora aponta diversos fatos biográficos que aproximam a vida de ambos. O primeiro deles é o medo da loucura, que se manifesta em Hilst pelo prematuro contato com a esquizofrenia de seu pai e, em Pessoa, pela infância com sua avó paterna que fora diagnosticada louca.

Um outro aspecto mencionado por Almeida é que ambos vivenciaram experiências paranormais, Hilda Hilst com suas polêmicas tentativas de captar vozes de pessoas mortas com um gravador e Fernando Pessoa com seu declarado interesse pelo esoterismo e pelos episódios em que declarou ter tido contato com alienígenas ou vivenciado uma visão etérea despertada pela crise mental de seu amigo Sá-Carneiro. Por fim, o ponto destacado como o mais relevante tem a ver com o exílio literário em que ambos viveram. O distanciamento da sociedade, para os dois autores, decorreu de uma escolha consciente em função de seus projetos literários, Pessoa, apesar de viver em uma movimentada cidade como Lisboa, se isolava em sua casa, pois sentia incompatibilidade intelectual com o mundo, essa mesma falta de afinidade foi o que motivou Hilst a se mudar para a Casa do Sol e abandonar sua agitada vida na capital paulista. Assim, ambos se isolam do convívio social por aceitarem o desafio de se dedicarem a uma literatura que além do valor estético possuísse valor existencial.

A autora evidencia a base estética e filosófica que acredita interligar as obras, a qual se pauta na tradição da literatura metafísica ocidental e no sensacionismo pessoano, assim como fundamenta a hipótese de reinvenção do gênero dramático na prosa ficcional de Hilda Hilst a partir do projeto teórico de Fernando Pessoa. Dessa forma, no trabalho de Almeida são apresentados alguns textos de Campos, os quais são analisados em conjunto com fragmento do livro *Poemas, malditos, gozosos e devotos* de Hilst. Assim como há análises a respeito da ficção *A obscena senhora D*, mas que são aproximadas do texto teatral *A morte e o Príncipe*, de Pessoa e em alguns momentos de fragmentos

de poemas de Caeiro, do livro *O guardador de rebanhos*. O texto *O Marinheiro* também é analisado pela pesquisadora, porém, juntamente com a peça *O Rato no muro*, de Hilst.

Além disso, Almeida aponta a concepção sensacionista ao analisar *Estar Sendo. Ter sido*, pois a autora o considera como um livro síntese da prosa ficcional de Hilst, mas esclarece que o trabalho com o sensacionismo proposto pela autora pode ser detectado em toda sua obra (ALMEIDA, 2013, p. 94).

Dessa forma, uma abertura é deixada pela pesquisadora, a qual motiva outras tentativas e relações que podem ser estabelecidas ao aproximar os textos de Pessoa e Hilst, como um mosaico que pode ser estruturado de diversas formas. É nesse sentido que propomos uma outra possibilidade de leitura que evidencia um diálogo entre as escrituras desses dois autores, o qual propomos como ressonâncias.

Assim, a presente pesquisa responde ao chamado, deixado por Almeida em seu texto, para participar desse labirinto de leitura que propõe diversos percursos. Neste trajeto que escolhemos propomos outras conexões, ou seja, elegemos *A obscena senhora D* como síntese da escrita hilstiana, e ao analisá-la, destacamos as ressonâncias com o projeto poético de Fernando Pessoa por duas ramificações, uma temática, que se evidencia nos poemas de Campos, reunidos no livro *Ficções do Interlúdio*, e outra estrutural, que se manifesta em *O Marinheiro*.

1.2 Fernando Pessoa: heteronímia e sensacionismo

Nascido em Lisboa em 1888, Fernando Pessoa vivia com sua mãe e sua avó paterna. Ainda pequeno, já havia presenciado grandes perdas, como a morte de seu pai e a de um irmão. Aos seis anos ele já demonstrava seu apreço pela escrita, principalmente pela poesia, pois escrevia pequenos textos, como quadras, para familiares.

O poeta passou anos da sua infância em Durban, colônia inglesa localizada na África do Sul, onde estudou, demonstrando bom rendimento escolar. Na adolescência, retornou a Portugal para cursar a Faculdade de Letras, mas acabou abandonando após os dois primeiros anos, passando a

seguir os estudos por conta própria na Biblioteca Nacional. Após a morte de seu padrasto e de sua avó³, o escritor passou a viver com a mãe e os irmãos, no local onde hoje é a Casa Fernando Pessoa, em Lisboa.

Trabalhando como tradutor e correspondente estrangeiro em firmas comerciais, Pessoa conseguiu se manter financeiramente, e dedicar-se à realização de sua obra literária. No entanto, parte de seus escritos não chegaram a ser publicados. Lembramos aqui da arca onde foram encontrados esses textos, alguns deles publicados postumamente.

No conjunto de sua produção foram encontrados os mais diversos gêneros desde poesia, peças teatrais, contos, até teorias linguísticas, crítica literária e cartas astrológicas. No entanto, não é só a diversidade de gêneros trabalhados pelo escritor que marcam seu projeto literário, mas ressalta-se, também, e sobretudo, a multiplicação do poeta em diferentes *eus*, ou seja, seu desdobramento em heterônimos. Assim, pode-se dizer que seus textos são divididos em duas categorias: obra ortônima e heterônima. A primeira delas é composta por textos assinados pelo próprio Pessoa, enquanto a segunda, por diversas personalidades literárias criadas, entre as quais destacam-se: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Entretanto, muitos outros assinaram seus textos, como é o caso do semi-heterônimo Bernardo Soares, Alexander Search, Charles Robert Anon e Jean Seul.

Segundo um verbete publicado por Fernando Cabral Martins (2010), foi aproximadamente em 1917, na revista *Athenas*, que todos os heterônimos fizeram juntos a primeira aparição. No entanto, até os dias de hoje o fenômeno heteronímico se destaca como ponto central da personalidade artística de Pessoa, que se considerava um poeta dramático.

Parece-nos imprescindível lembrar que a heteronímia não foi explorada exclusivamente por Fernando Pessoa. Segundo Fernando Guimarães (apud MARTINS, 2010, p. 328), por ser um fenômeno que se revela pela alteridade, ele pode manifestar-se de diferentes formas, como os *dramatic poems* de

³ Fernando Pessoa conviveu, diretamente, durante sua infância com a avó paterna, que era doente mental. Na obra *Fernando Pessoa: uma quase autobiografia*, de José Cavalcanti Filho (2011), a avó é definida como uma mulher a beira da demência, “que gritava obscenidades, a ponto de ter que ser trancada em um quarto” (p.25). Com exceção do *pequeno Fernando*, ela odiava crianças. A figura da avó louca foi constante na vida do poeta português que, também de acordo com Cavalcanti Filho, tinha um “medo obsessivo da loucura” (p.57).

Robert Browning e a *teoria das máscaras* de William Butler Yeats⁴. No entanto, o caso do poeta português se destaca, principalmente, porque a sua constituição em outros se manifesta de forma global em toda a sua obra.

São inúmeras as suposições sobre a gênese do desdobramento pessoano; as principais informações estão registradas em cartas que foram trocadas entre Pessoa e Casais Monteiro, dentre as quais destacamos uma, de 1935, na qual fica nítida a estrita relação entre a sua auto titulação de poeta dramático e seu desdobramento em diferentes *eus*:

O que sou essencialmente - por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinados e do que mais haja - é dramaturgo. O fenômeno da minha despersonalização instintiva a que aludi minha carta anterior, para a explicação dos heterônimos, conduz naturalmente a essa definição. (PESSOA, 1999, p. 350)

Sendo assim, uma vez que a heteronímia cria uma personagem fictícia, a despersonalização do autor torna-se um fenômeno que se aproxima da dramatização; logo, são heterônimos resultantes desse papel de dramaturgo que Pessoa assume como poeta. Nesse sentido, a dramatização, muito presente na obra, traz consigo artifícios como o fingimento, o papel personificado do autor e o caráter marcadamente dramático da sua poesia.

Como já pontuado, Pessoa escreveu em vários gêneros bastante distintos. Para este trabalho, faz-se importante destacar, dentre outros, seus textos teóricos e ensaísticos. A teorização de muitas de suas ideias pautaram movimentos responsáveis pela construção e desenvolvimento da estética modernista portuguesa. Lembramos aqui, o Paulismo, originado do poema “Pauis”, que é marcado por uma escrita de raízes simbolistas, mas que se constituiu no desejo de mudar os pilares da poesia da época, por isso, se utiliza de recursos formais e estilísticos, além de uma exercitação da escrita heteronímica, apontando, insistentemente uma fusão entre *um eu e um outro*.

⁴ Flávio Penteadó e Caio Gagliardi (2016, p. 165) analisam os textos teóricos de Robert Browning e Fernando Pessoa buscando as convergências e divergências entre os monólogos dramáticos do escritor vitoriano e o projeto heteronímico do poeta português, inclusive, incluindo a geração de Elliot, Pound e Yeats como sucessora dos conceitos trabalhados por Browning a partir do uso sistemático de máscaras literárias como meio de problematizar a questão do autor.

Palavras como *nada*, *outro* e *vazio* são tratadas com sentidos semelhantes, além de serem altamente recorrentes em toda sua poética. É, também, por fragmentadas impressões do poeta, que a presença do *outro* é representada em sua obra, o que ressalta a questão da alteridade. É possível se observar uma procura reflexiva permanente pelo modo de perceber o eu e o outro, enquanto unidade, que é, concomitante e paradoxalmente múltipla. Em outras palavras, pode-se dizer que, a voz poética está sempre representando o vazio em transformação e em comunhão com o outro. Logo, a angústia da consciência de *ser nada* traça como obsessão a busca pelo mistério da vida, o medo da loucura, o sentimento de rejeição.

Assim, destaca-se a necessidade de compreender que nenhum dos heterônimos pode ser interpretado como uma réplica de Pessoa, mas sim como uma versão desconstruída do autor, cujas partes permeiam as personalidades heteronímicas, tal como um ator que interpreta diversos personagens:

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa sonhá-lo, e eu não. Para criar destruí-me. Tanto me exteriorizei dentro de mim que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena nua onde passam vários atores representando várias peças. (Pessoa, 2017, p.288)

Como já mencionado, Pessoa se dedicou não só à criação literária, mas também à elaboração de textos teóricos. Motivado pelas novidades que afloravam na Europa, foram muitos os “ismos” teorizados pelo poeta. Dentre eles, destaca-se o Sensacionismo, construído em parceria com Mário de Sá de Carneiro - os amigos foram responsáveis por teorizar e praticar as propostas do movimento que visava acolher todas as artes, com sua natureza híbrida e interdisciplinar.

A análise do Sensacionismo, permite perceber sua relação com o projeto heteronímico de Pessoa, isto porque o movimento se caracteriza por uma diversidade, que abriga os vários estilhaços do eu provocados pelo desdobramento do poeta, isto é, a estética chama para si todos os heterônimos pessoanos.

O movimento foi dividido em três dimensões: a primeira corresponderia ao Paulismo, a segunda ao Interseccionismo e a terceira ao que se denominou como Fusionista ou Sensacionista Total.

No Paulismo, as sensações são objetificadas pela intersecção de planos que se estabelecem na sucessão de imagens formadas no texto, pelo uso de figuras de linguagem, tal como as metáforas que tornam possível sua visualização. Já no Interseccionismo, as facetas materiais e espirituais das imagens se perpassam e, por suas fissuras, possibilitam sentidos diversos. Por fim, no Fusionismo, as sensações são reveladas por uma forma mais complexa, pois, ao serem sentidas ao extremo, dão vazão a cada uma das diferentes sensações, isto é, à dramatização das almas que pode ser interpretada como o fenômeno heteronímico.

Os textos sobre todas estas questões, encontrados após a morte de Pessoa, denunciam a necessidade de uma nova escola, que fosse capaz de exprimir a alma do povo daquela época. Isto porque, no início do século XX, com a queda da monarquia portuguesa, houve uma grande transformação cultural provocada pelos novos movimentos - Futurismo e o Cubismo - trazidos pelos intelectuais que regressaram ao país.

Assim, a fim de defender os valores estéticos dessa modernidade, um grupo de jovens artistas, dentre eles Fernando Pessoa e Mario de Sá-Carneiro, fundou a revista Orpheu, espaço em que seriam publicadas manifestações artísticas revolucionárias, as quais estabeleciam “de forma constante o intercâmbio entre os dois núcleos do processo poético: a emoção e o pensamento” (MATOS, 2015, p. 6).

No entanto, a revista não durou muito tempo, uma vez que, após alguns conflitos ocasionados pela falta de unidade do grupo, começou a acontecer manifestações que rotulavam os artistas como futuristas ou simbolistas. O embate só chega ao fim com o suicídio de Sá-Carneiro. É possível afirmar que tanto a estética sensacionista, quanto as polêmicas dela originadas foram frutos de ações do grupo Orpheu.

Dessa forma, o estilo cosmopolita que visava “criar uma arte onde todas as artes se cruzassem” (MATOS, 2015, p.7) resultou na estética que Pessoa defendia como “tipicamente moderna”.

Que a nossa arte seja uma ode a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo ultra da Oceania e o maquinismo decadente da Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma arte-todas-as-artes, uma inspiração espontaneamente complexa...

(PESSOA, *apud* MATOS, 2015, p. 7)

O *Sensacionismo pessoano*, marco inicial do Modernismo Português, afirma que não existe realidade, mas apenas sensações. Este conceito se manifesta majoritariamente nos poemas de Campos, heterônimo que busca, em seus textos, conhecer e apreender o mundo pelas sensações.

Segundo Matos (2015), o heterônimo Álvaro de Campos, em um de seus textos não publicados, atribui à amizade entre Pessoa e Sá-Carneiro a origem do Sensacionismo, relação que foi retomada por Robert Brechón, em sua obra *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*, na qual evidencia-se a constatação de que, enquanto Pessoa *sabia pensar*, foi somente com a interferência do amigo que ele passou a *saber sentir*.

Além disso, foi Álvaro de Campos que considerou Alberto Caeiro como o mestre do sensacionismo, não só por substituir, em suas poesias, o pensamento pela sensação, tornando-se um sensacionista no plano objetivo, mas também por buscar “uma identificação das sensações com o seu objeto” (CAMPOS, 2016, p.11). Já em seus textos, Álvaro de Campos aplicava a estética subjetivamente, voltando-se apenas para a percepção das sensações e ignorando o “objeto causador”.

Para Pessoa, há processos que devem ser respeitados para que se possa exprimir uma sensação, os quais foram propostos da seguinte forma:

1. A sensação, puramente tal.
2. A consciência da sensação, que dá a essa sensação um valor e, portanto, um cunho estético.
3. A consciência dessa consciência da sensação, de onde resulta uma intelectualização de uma intelectualização, isto é, o poder de expressão. (PESSOA, 1966, p. 192)

Portanto, para expressar a sensação, o poeta, à priori, toma consciência dela e, posteriormente, precisa compreender essa consciência. Neste sentido,

Pessoa apresenta os princípios do Sensacionismo: “1. Todo o objeto é uma sensação nossa; 2. Toda a arte é a conversão de uma sensação em objeto; 3. Toda a arte é a conversão de uma sensação em outra sensação” (PESSOA, 1976, p. 426).

Assim, a capacidade de apreender e intelectualizar as emoções corresponde ao sensacionismo proposto por Fernando Pessoa, o que, por sua vez, identificamos como uma forma reverberativa na escritura hilstiana em *A Obscena Senhora D* (2001).

Dessa maneira, por ser na Literatura o espaço no qual a linguagem atinge sua maior potencialidade, não é novidade que por ela se manifestem as mais diversas reflexões filosóficas e metafísicas. Nesta perspectiva, Almeida (2013) apresenta em seu trabalho uma relação que nos interessa, que é a aproximação das discussões filosóficas nas obras dos autores, no tocante à tradição metafísica. De acordo com a pesquisadora, sendo o sistema metafísico aquele que trata das questões últimas da Filosofia, a poesia metafísica não pode ser confundida com a filosófica, isto porque, enquanto a última se refere à expressão de um sistema de ideias sobre uma concepção moral ou universal, a primeira não tem a mínima pretensão de elucidar nenhuma dessas questões.

Sendo assim, a proposta deste trabalho é considerar a poética de Hilst e Pessoa sob as perspectivas metafísica e sensacionista, pois elas tentam unificar, pela linguagem, as emoções e os pensamentos, por meio da dramatização do eu, que se desdobra em múltiplos outros.

Para esta aproximação, portanto, consideramos poemas assinados por Álvaro de Campos, visto que, nesse heterônimo, pode-se notar uma aproximação quanto à maneira em que as reflexões sobre a morte, o divino e o místico são abordadas, com alta reincidência. Outra observação refere-se à proximidade entre uma perspectiva humanizada e o profano ou grotesco, assim como ocorre quando se discute a morte por um viés metafísico mais escrachado e questionador.

[...] porque todas as perdas estão aqui na Terra, e o Outro está a salvo, nas lanjuras, en el cielo, a salvo de todas as perdas e tiranias e como é essa coisa de nos deixar a nós dentro da miséria? que amor é esse que empurra a cabeça do outro na

privada e deixa a salvo pela eternidade sua própria cabeça? e o que Ele fez com Jó, te lembras? (OSD⁵, p.49)

De acordo com a estética sensacionista, que retoma todas as vanguardas e “todas as partes do mundo”⁶, a obra de Hilst pode ser entendida como uma literatura não circunscrita às vanguardas centradas em uma certa temporalidade. O sentir é evidenciado em trechos das escrituras de Campos, e em alguns momentos, nota-se que a busca incessante por obter todas as sensações leva o eu-lírico a multiplicar-se, pois não há limitações para o sentir, o que faz com que a alma se desdobre:

[...] Multipliquei-me, para me sentir,
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me, entreguei-me,
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente [...] (CAMPOS, 2016, p. 219)

Por que me chamo Hillé e estou na Terra? E aprendi o nome das coisas, das gentes, deve haver muita coisa sem nome, milhares de coisas sem nome, e nem porisso [sic] elas deixam de ser o que são, eu se não fosse Hillé seria quem? Alguém olhando e sentindo o mundo. (OSD, p 31)

A multiplicação mencionada pelo eu-lírico pessoano no primeiro fragmento escancara o sensacionismo proposto pelo poeta, isto porque a necessidade de ser muitos revela a dramatização do *eu*, que voltado ao desejo de sentir tudo de todas as maneiras, se entrega por inteiro ao encenar vários outros *eus*, tornando-se também um pouco desses outros. No excerto de Hilst, nessa mesma perspectiva, nota-se a ressonância relevante do sentir frente a irrelevância da identificação do *eu*.

⁵ A partir desta citação, todas as demais que ocorrerem em relação ao romance *A obscena Senhora D* serão indicadas apenas com a sigla OSD, seguida do número da página. Os demais dados encontram-se completos nas Referências finais.

⁶ Expressão pessoana retomada no artigo de MIRANDA (2014, p.132): “A arte sensacionista engloba, assim como o Orfismo, ‘todas as partes do mundo’, todos os outros ‘ismos’ literários.”

II. RESSONÂNCIAS POÉTICAS

Pensar Hilda Hilst como leitora é um dos pontos de partida possíveis para introduzir o diálogo proposto pela presente pesquisa. Para isso, investigar a biblioteca da escritora seria uma alternativa, e nesse sentido, o trabalho de Barbosa (2020), *Hilda Hilst leitora: uma introdução à biblioteca da Casa do Sol*, pode contribuir com informações que revelam como o repertório da escritora impactou no seu estilo de escrita.

Barbosa retoma algumas teorias de construção textual que partem de Bakhtin, estendendo-se até Genette, e consideram o texto como “infinito entretencimento” (2020, p.147). Essa ideia também pode ser compreendida nos conceitos postulados por Julia Kristeva (1974), cujo texto *Introdução à Semanálise* aborda a construção textual sob a perspectiva da intertextualidade, ou seja, como um “mosaico de citações” que se constitui pela absorção e transformação de outros textos (p. 68).

Dessa forma, como bem sintetiza Barbosa:

Ao dialogar com uma variedade de textos presentes em sua vida, Hilda Hilst parece estar construindo procedimentos de escrita. A apropriação voraz do alheio a partir de uma prática de leitura intensiva – sempre acompanhada de um escrever – reverbera, ao que tudo indica, em sua própria construção discursiva. Além dos diálogos implícitos ou explícitos com os livros que Hilst realiza em seus textos, a dinâmica de leitura em si parece atravessar sua escrita, imprimindo gestos textuais que tendem ao múltiplo, ao fragmentário, ao dispersivo. (2020, p.148)

Assim, ao pensar nessas leituras, primeiramente, se destacam aquelas que eram explicitamente comentadas pela escritora durante entrevistas ou até mesmo que foram mencionadas em seus livros, como é o caso de Ernest Becker.

Barbosa retoma algumas entrevistas da autora com o objetivo de explorar o aspecto reflexivo que se manifesta em praticamente todas as

personagens de Hilst, nesse sentido, ela menciona um comentário da própria escritora em uma entrevista concedida à José Castello, em 1994:

Todos os meus personagens têm o mau hábito de pensar. Mesmo quando decidi escrever literatura pornográfica, meus personagens viviam com a cabeça cheia de pensamentos. Eles pensam sem parar. Até no meio do sexo decidem fazer perguntas supercomplicadas (*In*: BARBOSA, 2020, p. 150).

Ainda segundo Barbosa (2020, p. 150):

Nos dois últimos livros da trilogia erótica são fartas as citações à “alta cultura”.
Em *Contos de Escárnio, Textos Grotescos*: Vladimir Horowitz, Lucrecio, Ezra Pound, Shakespeare, Grieg, Tchaikovsky, Bach, Spinoza, Kierkegaard, Keats, Yeats, Dante, D.H. Lawrence, Catulo, Freud, Polanski, Fernando Pessoa, Dostoiévsky [...]

Assim, há registros como esse que comprovam a posição de Hilst como leitora do poeta português. Entretanto, de qualquer maneira, acreditamos que, mesmo sem esses registros, Fernando Pessoa possa ser considerado um precursor de Hilda Hilst, ou, sob enfoque inverso, Hilst como uma *seguidora* de Pessoa.

Retomando a ideia do poeta português como precursor de Hilda Hilst, lembramos de Borges que, em *Outras Inquisições*, fala sobre a questão dos precursores, isso é, dos textos literários que poderiam ter dado origem à escrita de Kafka. Nessa perspectiva, o autor coloca como desafio investigar a voz e os hábitos do escritor tcheco em “diversas literaturas de diversos tempos” (2000, p. 107).

Entre os textos elencados por Borges (2000, p. 108), o apólogo de Han Yu é colocado como precursor de Kafka, no entanto, a justificativa do autor argentino traz um aspecto interessante: a afinidade entre os textos “não está na forma e sim no tom”. Além disso, Borges, ao mencionar um diálogo entre Kafka e Kierkegaard, afirma que a “afinidade mental de ambos os escritores é coisa por ninguém ignorada”.

Desta forma, entendemos que as ressonâncias aqui apontadas são relevantes, independentemente do fato de Hilst ter sido ou não leitora de Fernando Pessoa. De acordo com as palavras de Borges (2000, p.109):

No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.

Logo, os precursores se conectam de formas sensíveis, seja pelo tom ou até mesmo, pela afinidade mental. Portanto, ponderamos as ressonâncias aqui destacadas, levando em consideração que a obra de Hilst e de Pessoa se conectam por idiosincrasia: “uma leitura afina e desvia sensivelmente a outra” (BORGES, 2000, p. 109).

Para isso, a organização do presente capítulo é dividida em duas partes, a primeira que analisa o texto hilstiano, observando seus aspectos estruturais e estabelecendo relações por ressonância com o texto pessoano, “O Marinheiro”; e a segunda que abarca questões temáticas, as quais se aproximam da escrita do heterônimo Álvaro de Campos.

2.1 Drama, romance ou poesia?

Da primeira à última página, não há pausa na expressão intensa dos sentimentos e pensamentos da personagem Hillé. A intensidade verbal que parece transbordar a narrativa coloca o leitor em situação de permanente desconforto, isto porque, ao mesmo tempo em que ele luta para identificar personagens, tempo, espaço e o próprio narrador, ele se vê desamparado para a apreensão desta protagonista que narra, mas também se afasta da narrativa para deixar em aberto as indagações que, de antemão, já se sabe que não terão respostas.

O ato de leitura acaba por se traduzir numa busca conflitante pela compreensão de um discurso intenso, que se apresenta confuso, seja pela quebra de uma pontuação tradicional, seja pela indefinição de uma estrutura composicional que gera multiplicidade temporal e se inscreve, simultaneamente, ora como narrativa, ora como poesia e ora, ainda, como ensaio ou dramaturgia. As formas poéticas se hibridizam, estilizando qualquer modelo pré-concebido.

Esse aspecto híbrido pode ser entendido sob a perspectiva das tendências da ficção contemporânea, cujos procedimentos cultivam as rupturas de espaço e tempo, assim como ignoram também qualquer normatização de gênero literário, pluralizando vozes discursivas de maneira a criar um verdadeiro jogo lúdico entre aqueles que habitam a narrativa, de forma a construir inovações constantes no modo de narrar.

Segundo Arnaut (2018, p.33), o gênero romance já teve quase todas as suas características canônicas dissolvidas, isto é, o narrador, as ações, o tempo, o espaço e as personagens “implodem em vários níveis e graus”.

Essa nova tendência discutida pela autora aborda as narrativas de ficção como “um reflexo da fluidez do mundo e do modo como o próprio eu se encena e encena o outro.” Ainda segundo Arnaut (2018, p. 35-6), a caracterização das personagens já não se pauta em um retrato físico e psicológico de forma definida e detalhada, buscando estabelecer um retrato fiel da realidade, mas pelo contrário, “a personagem, na esteira do que já é possível verificar em certos romances post-modernistas, parece cada vez mais despenhar-se ‘no parapeito de si mesm[a]’”. Ou seja, a imprecisão das descrições da personagem possibilita um afastamento de possíveis estereótipos, o que possibilita um maior protagonismo da voz que se manifesta no texto e das denúncias e reflexões a respeito do próprio eu que se materializam por ela.

Assim, Hillé personifica uma voz que ecoa as dores e inquietações do homem por meio de questionamentos, ruídos e urros que evocam sensações:

a personagem do romance hipercontemporâneo é construída em vibrato, ou em diferentes escalas de vibrato, de acordo com as particularidades técnicas do autor, isto é, não através de uma sonoridade límpida, clara, mas, pelo contrário, através de ondulações expressivas, de quase ecos, em certos momentos, do som tornado escrita. (ARNAUT, 2018, p.38)

Além da questão das personagens, o tempo também se manifesta por fragmentação nesse tipo de texto, ou seja, não há mais uma precisão na progressão das ações que estruturam a narrativa. Isso pode ser observado, primeiramente, ao notar que os acontecimentos costumam ser mais estáticos

nas ficções contemporâneas, isto é, não há uma progressão clara dos fatos, pois muitas vezes eles se desenvolvem no âmbito da psique.

Em *A obscena senhora D*, a questão temporal se estrutura de maneira individual e não meramente cronológica, segundo aquilo que pode ser entendido como tempo psicológico por Benedito Nunes (1999).

Enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas, que se baseiam em estalões unitários constantes, para o cômputo da duração, o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimento e lembranças, 'intervalos heterogêneos incomparáveis' (p.19).

Portanto, a duração dos fatos descritos não corresponde à maneira como eles ocorrem, pois sempre há uma carga subjetiva que altera a constituição do fato relatado, encurtando ou prolongando sua duração.

Desta forma, no texto hilstiano, o ambiente narrado é propício para uma dimensão de diferentes temporalidades, pois Hillé, a viúva sexagenária, possui experiências suficientes para refletir sobre o tempo e, assim, recordar o passado, acessando a memória que estrutura a narrativa.

Neste cenário de temporalidade múltipla e imprecisa, o pensamento da protagonista oscila entre o presente, o passado e o futuro, tal como podemos ver já na primeira linha do romance: “*VI-ME AFASTADA DO CENTRO* de alguma coisa que não *sei* dar nome, nem por isso [sic] *irei* à sacristia, [...]” (OSD, p.17– grifos nossos). O uso das diferentes flexões verbais, em simultaneidade, numa mesma oração traz ao leitor instabilidade interpretativa desde sua entrada no texto.

O mesmo artifício composicional pode ser observado em outros momentos:

[...] Agora que EHUD morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada, há um ano atrás (sic) quando ele ainda vivia, quando tomei este lugar da casa, algumas palavras ainda, ele subindo as escadas

Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada? você está me ouvindo Hillé? olhe não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima, será que você não entende que não há resposta? Não, não compreendia e nem compreendo [...] (OSD, p. 18-19)

Na primeira parte da citação, observa-se uma lembrança de Hillé sobre sua relação com o falecido marido, o que remete cronologicamente ao presente narrativo, comprovado pelas flexões verbais no pretérito nas falas da senhora D: “quanto ele ainda vivia, quando tomei este lugar da casa”. No entanto, ao acessar a memória, as falas de Ehud invadem a cena e deslocam o tempo narrativo para o passado, momento em que o marido ainda estava vivo, o que se evidencia com o uso dos verbos no presente do indicativo nos questionamentos feitos à esposa: “é definitivo isso de morar no vão da escada?”. No fim, contudo, a fala da protagonista retoma o presente narrativo com o uso do pretérito imperfeito do indicativo para responder à provocação de Ehud: “não, não compreendia”, articulando-o com o presente do indicativo em “nem compreendo”.

Portanto, o tempo na obra se manifesta em alternância entre o presente, o passado e o futuro – representados respectivamente pelos pensamentos de Hillé, as memórias do marido e as dúvidas e indagações da personagem.

Retomando as contribuições de Arnaut acerca da literatura pós-modernista, outros aspectos podem ser destacados:

a mistura de gêneros e a decorrente fluidez geológica, num culto ostensivo e quase sempre subversivo; a insistente e crescente polifonia, em algumas situações a tocar as fronteiras do indecível, da fragmentação e da (aparente) perda de narratividade; os exercícios metaficcionalis, já presentes em romances cômicos e satíricos do século XVIII, mas agora renovados em grau e qualidade e alargados da escrita da história à (re)escrita da História. (2018, p.12)

No caso da ficção hilstiana, apesar de ser um texto narrado em grande parte pela voz da Senhora D - personagem protagonista -, a polifonia se estabelece com a entrada de vozes de outras personagens, como a de seu marido, Ehud; a de seus vizinhos; e a do Porco-Menino, que transpassam o texto e se diluem, ao longo da narrativa, quase que se integrando ao fluxo de consciência da protagonista.

O monólogo identificado, inicialmente, como resultado de um fluxo de consciência, também se torna impreciso, quando se observa a entrada ou inserção de vozes de outras personagens, como é o caso de Ehud, o falecido marido, representando as lembranças ou mesmo presença do

passado no conflito de sentimentos do presente - o que implicaria pensar em registros de memória na sucessão de instantes.

Se a gente não faz isso Antonão, a vida fica triste. é tá certo, isso de comer e de meter faz muito gosto, que coisa que tem mais na vida? Depois da morte dos bicho, nem fumo pra pito, nem meteção nem nada, depois da morte aquela fome, aquela escuridão, tu acredita em alma de defunto seu Tunico? (...) Miudez, quentura, gosto. Mover-se pouco. Não dizer. As mãos na parede. No corpo. Pensar o corpo, tentar Nitidez. Hillé menina tateia EHUD menino. Dedos dos pés. Se a gente mastigasse a carne um do outro, que gosto? E uma sopa de tornozelo? E uma sopa de pés? Na comida não se põe pé de porco? Por que tudo deve morrer hen EHUD? (OSD, p.41-42)

Nesse trecho, a multiplicidade de vozes que se manifesta no texto fica evidente. Nas primeiras linhas, nota-se um diálogo entre dois homens, *Antonão* e *seu Tunico*, vozes secundárias que representam a vizinhança, marcadas por um sotaque regional e uma carga machista. Em seguida, uma ruptura brusca apresenta algumas reflexões, o que entendemos como uma manifestação da narradora, uma vez que se diferencia muito dos períodos seguintes, nos quais a voz da protagonista se destaca, principalmente com a marcação do vocativo EHUD.

A memória no texto, então, é construída pela fala no presente, anunciando um mundo que é construído com imprecisão, referenciando algo distante e apagado pelo tempo, mas não perdido. Destacamos, ainda, em relação a esses instantes, que eles marcariam um outro aspecto muito presente no fazer literário de Hilda Hilst: a fragmentação. A memória é um produto da imaginação e, por isso, se constitui por rastros ou fragmentos do que é lembrado⁷. Ao recordar e registrar essas lembranças, a personagem revive os acontecimentos, preenchendo lacunas ou recriando-os de uma outra maneira. Esse aspecto se confirma também em relação ao espaço físico onde vive a protagonista, pois, sabe-se apenas que ele se restringe ao vão da escada, onde ela permanece durante toda a narrativa.

Além da diversidade de procedimentos narrativos e rupturas com as quais o leitor se depara no avançar do texto, causam estranheza as falas em

⁷ Para uma abordagem pontual sobre rastros/ fragmentos, indicamos a consulta ao texto *Verdade e memória do passado*, de Jeanne Marie Gagnebin (1998).

outras línguas que, inesperadamente, tomam conta do discurso e manifestam uma desestabilização do discurso:

[...] escuto-me a mim mesma, há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se mas não compreendo, pulsam, respiram, há um código no centro, um grande umbigo, dilata-se, tenta falar comigo, espio-me, curvada, Windows flowersastonishedbirds, mynameis Hillé, meinname madame D, Ehud ismyhusband, mio marido, mi hombre [...] (OSD, p.21-22).

Assim, são muitos os aspectos que evidenciam que o texto de Hilda Hilst, mesmo tendo sido publicado em 1982, rompe o paradigma estabelecido a sua época, inovando os processos de sua escrita e apresentando uma narrativa que desestabiliza o leitor, para quem é colocado o desafio de interligar os fragmentos que compõe a obra, estruturada por “diversos graus de ausência de narratividade” (ARNAUT, 2016, p. 18).

Nessa mesma perspectiva, acreditamos que o drama estático escrito por Fernando Pessoa revela um caráter transgressor, o qual muitas vezes pode ser analisado em ressonância com o texto de Hilst.

Ao ler os dois textos, um detalhe inicial chama nossa atenção de leitor: as dedicatórias. Essas, ao serem observadas ressaltam características importantes sobre seus autores, que se revelam estudiosos, acima de tudo, que dedicam seus textos a pessoas que marcaram outras áreas do conhecimento.

No caso de Hilda Hilst, logo nas primeiras páginas de *A obscena senhora D*, há uma homenagem direcionada à Ernest Becker, pensador e antropólogo cultural estadunidense, escritor da obra “A negação da morte”, a qual recebeu o Prêmio Pulitzer⁸ de Não-Ficção Geral em 1974. Na obra, o autor fala sobre psicologia e filosofia e disserta a respeito da morte e do ser humano, que vive destinado a esta fatalidade: “Dedico este trabalho, assim como o anterior, *Da morte. Odes mínimas*, e também meus trabalhos futuros (se houver) à memória de Ernest Becker, por quem sinto incontida veemente apaixonada admiração. H.H.” (OSD, dedicatória, p.7).

⁸ O Prêmio Pulitzer é um prêmio estadunidense outorgado a pessoas que realizam trabalhos de excelência na área do jornalismo, literatura e composição musical, desde 1917. É administrado pela Universidade de Colúmbia, em Nova Iorque.

A escritora citou Becker muitas vezes, não só em suas obras, mas também em entrevistas que costumava dar. Em um encontro organizado por Nelly Novaes Coelho, a autora evidencia, sua admiração ao trabalho do autor:

Há um homem de quem eu gosto muito, que parece ter vindo de uma outra galáxia. Chama-se Ernest Becker. Escreveu um livro chamado *A negação da morte*, que considero um dos maiores livros escritos nestas décadas. (DINIZ, 2013, p. 114).

No texto *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, não é diferente, a primeira linha é ocupada por uma dedicatória à Carlos Franco, professor e pintor português que atuou como um dos principais defensores dos interesses da região do Algarve. Na cidade do Faro, ele foi o responsável por abrir as portas para o que mais tarde ficaria conhecido como movimento futurista, por liderar o periódico que viria a se tornar o melhor do Algarve: *O Herald*. Assim, estabeleceu ligações diretas com o movimento Orpheu, o qual teve como um de seus fundadores Fernando Pessoa e tinha como objetivo romper com as heranças do romantismo.

O jornal comandado por Franco tinha não só uma orientação política muito próxima do Partido Democrático liderado por Afonso Costa, amigo pessoal do pintor, como também uma apresentação gráfica ilustrada por gravuras, algumas, inclusive, feitas manualmente em cobre ou madeira. Assim, o periódico mantinha seu compromisso político, que era perpetuado desde sua origem, no entanto, se tornava cada vez mais artístico e literário.

Dessa forma, após Franco estabelecer uma relação mais íntima com os expoentes do Orpheu - Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Fernando Pessoa -, *O Herald* foi o primeiro periódico a manter publicamente uma sessão literária intitulada “Futurismo”, fazendo referência ao movimento que buscava criar um futuro para as artes extinguindo o tradicionalismo e evidenciando a paixão pela liberdade, pela violência e pelas máquinas, cultivando a originalidade. O movimento futurista repercutiu por volta de 1915 e teve como seus principais organizadores Sá-Carneiro e Pessoa que, por meio de seu heterônimo Álvaro de Campos, assinou a *Ode Marítima* e a *Ode Triunfal* os quais viriam a ser consideradas obras-primas do futurismo português. Sobre o movimento, Mesquita afirma:

Na poesia tudo isto se traduzia num verso livre, sem métrica e sem musicalidade, procurando explorar a inquietação, a insatisfação, o ocultismo, a astrologia e o metapsiquismo. Estávamos, portanto, em presença de uma declaração de guerra ao idealismo romântico. (1894, p. 139)

No entanto, nos textos de Hilda Hilst e Fernando Pessoa, as referências não se restringem à dedicatória. No caso de *A obscena senhora D*, não são poucas as menções à obra de Becker estabelecidas pelas discussões temáticas recorrentes. Assim como no caso do texto pessoano que, de maneira um pouco mais implícita, contempla outras referências ao longo de seus poemas.

Voltando aos aspectos que aproximam essas obras, logo na primeira página de “O Marinho”, o leitor se depara com uma breve descrição do cenário: num quarto, de um castelo, com uma pequena janela, se encontra um caixão guardado por quatro tochas. Três donzelas velam um defunto e travam um diálogo, configurando uma contextualização teatral à encenação.

Num primeiro momento, a impessoalidade em relação às veladoras, que aparentemente são as protagonistas da história, chama atenção. Como se o objetivo fosse despersonalizar as donzelas, eximir-se da responsabilidade de possibilitar ao leitor a imaginação de suas imagens, não há descrições precisas sobre os aspectos físicos e psicológicos dessas personagens, como se os diálogos se caracterizassem apenas por vozes que vão constituir a trama.

A intencionalidade interpretada no tocante à descaracterização das personagens pode ser analisada como possível ressonância em relação ao que ocorre em *A obscena senhora D*, que apesar de ter suas personagens nomeadas, apresenta bem poucas descrições, o que acaba provocando um efeito de vozes narrativas intensificadas pela impessoalidade, como se não houvesse importância em quem fala, mas sim no que é falado.

Esse foco na voz e no discurso provocado pela descaracterização das personagens fica explícito logo no início da narrativa; após a breve descrição do cenário, o diálogo das veladoras entra em cena, à princípio relacionado às horas e às possibilidades de conversas que pudessem auxiliar na passagem do tempo:

PRIMEIRA VELADORA - Ainda não deu hora nenhuma.

SEGUNDA - Não se pode ouvir. Não há relógio aqui perto.
Dentro em pouco deve ser dia.

TERCEIRA - Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos
contando o que fomos? É belo e é sempre falso... (OM, p.135)⁹

Entretanto, em uma fração mínima de tempo, a conversa se expande à níveis ontológicos, quando a segunda veladora, ao responder a proposta da primeira, diz: “Não, não falemos disso. De resto, fomos nós alguma coisa?” (OM, p.136). Desse momento em diante, a conversa oscila entre temáticas mundanas e reflexões metafísicas, muitas vezes provocadas pela própria observação. Na fala da primeira veladora, que segue a resposta da segunda, observa-se, claramente, essa transição:

PRIMEIRA - Talvez. Eu não sei. Mas ainda assim, sempre é belo falar do passado... As horas têm caído e nós temos guardado silêncio. Para mim, tenho estado a olhar para a chama daquela vela. Às vezes treme, outras torna-se mais amarela, outras vezes empalidece. Eu não sei por que é que isso se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, por que se dá qualquer coisa?... (OM, p.136)

A veladora fala da pouca pressa das horas, ao observar o movimento da chama da vela, o que caracteriza uma observação simples provocada por uma conversa corriqueira. No entanto, já na linha seguinte, há uma quebra na simplicidade da fala da personagem, uma vez que ao questionar “por que se dá qualquer coisa?” ela abre uma gama de possibilidades atribuídas a estudos de caráter ontológico, ou seja, por que o tempo passa? Por que é que as coisas mudam? O que são as coisas? Por que elas existem? Por que nós existimos? Por que vemos e pensamos a respeito das coisas?

Em a obscena senhora D, questões semelhantes são propostas.

Hillé, andam estranhando teu jeito de olhar
Que jeito?
Você sabe
É que não compreendo
Não compreende o quê?
Não compreendo o olho, e tento chegar perto
Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a
sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nessa

⁹ A partir desta citação, todas as demais que ocorrerem em relação ao texto em tela serão indicadas apenas com a sigla OM – iniciais do nome do texto -, seguida do número da página. Os demais dados encontram-se completos nas Referências finais.

vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, para onde Ehad, o que são essas senhoras velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que pensam de si mesmos os tolos, as crianças, o que é pensar, o que é nítido, sonoro, o que é som, trinado, urro, grito, o que é asa hen? (OSD, p. 21)

No trecho em destaque, ao ser indagada sobre seu jeito estranho de olhar, Hillé, torna o diálogo com Ehad um motivo para reflexões existenciais que partem de observações mundanas. Dessa forma, percebe-se uma oscilação entre questões corriqueiras, como a forma de seu olhar, os rostos que a observam na vila, as senhoras velhas e os homens curvos, e questões de caráter filosófico conceitual relacionadas ao corpo, ao tempo, aos sons e ao próprio ato de pensar.

Outro aspecto que, apesar de não estruturar as narrativas, se manifesta nos textos e, também, pode ser analisado sob a perspectiva das tendências da ficção pós-moderna compiladas por Arnaut (2018) é a metalinguagem. Apesar de se apresentarem de forma sutil nas obras aqui analisadas, consideramos como mais uma ressonância, principalmente porque marcam uma outra característica que evidencia um eco estrutural entre os textos: o caráter reflexivo.

A metalinguagem na escrita hilstiana não se dá de maneira explícita e isso pode ser compreendido à luz dos conceitos trabalhados por Linda Hutcheon. Segundo a autora, a metaficção pode se manifestar em uma narrativa de forma explícita ou implícita. Quando explícita, a consciência e a reflexão sobre o processo são evidentes e, em grande parte das vezes, explicitamente tematizadas ou alegorizadas dentro da ficção. Já em sua forma implícita, no entanto, isto se manifesta como parte de sua estrutura, logo, um texto pode manifestar um processo metaficcional em uma modalidade linguística implícita, na qual ele se coloca como auto-reflexivo, mas não necessariamente autoconsciente. Em outras palavras, ao desnudar-se o processo da escrita a metaficção se configura como metalinguagem, isto é, a reflexão da linguagem pela própria linguagem, mas de forma diluída na narrativa.

Por que me chamo Hillé e estou na Terra? E aprendi o nome das coisas, das gentes, deve haver muita coisa sem nome,

milhares de coisas sem nome, e nem por isso elas deixam de ser o que são, eu se não fosse Hillé seria quem? Alguém olhando e sentindo o mundo Alguém, nome de ninguém. (OSD, p. 43-44)

Evidencia-se neste trecho a experiência de escrita. Entre as memórias e reflexões da protagonista Hillé, a busca pela linguagem se sobressai e denuncia suas limitações. Como já mencionado, os acontecimentos em *A obscena senhora D* não são de fato o que mais importa na obra, isso ocorre principalmente porque não há uma progressão de fatos, pelo contrário, o texto se estrutura, exclusivamente, nas reflexões da protagonista. É como se na tentativa de narrar os acontecimentos de sua vida - de sua degradante situação - a personagem tivesse de enfrentar sempre a angústia da reflexão inesgotável sobre si mesma e o mundo que a circunda, em outras palavras, Hillé vê-se, ininterruptamente, buscando significados para questões como a existência, o amor, a morte, o Absoluto, não escapando nem mesmo a própria língua de suas infundáveis indagações.

No texto de Pessoa, por sua vez, há indícios dessa mesma característica. Ainda durante o diálogo entre as três veladoras, no qual a passagem do tempo e a relevância do passado eram o assunto principal, a primeira veladora responde: “Não dizeis senão palavras. É triste falar! É um modo tão falso de nos esquecermos! Se passeássemos? [...]” (OM, p.136).

Assim como as falas de Hillé revelam um tom reflexivo, o diálogo entre as veladoras também assume um caráter filosófico em certos momentos, perpassando diversas temáticas entre as quais a própria linguagem:

TERCEIRA - Tenho horror a daqui a pouco vos ter já dito o que vos vou dizer. As minhas palavras presentes, mal eu as diga, pertencerão logo ao passado, ficarão fora de mim, não sei onde, rígidas e fatais...Falo, e penso nisto na minha garganta, e as minhas palavras parecem-me gente...Tenho um medo maior do que eu. (OM, p.140)

Refletir sobre a simultaneidade da fala e do pensamento sobre a linguagem que é apenas discurso e que, como discurso, é a única coisa que se faz real, revela a profundidade dos pensamentos que constituem a narrativa no lugar das ações.

Assim, nos dois textos, observa-se que essa imprecisão provocada pela estrutura aponta para vários tipos textuais. Em um primeiro momento, o tom

dramatúrgico se destaca, em *O Marinheiro* de forma mais clara, uma vez que os diálogos são marcados pelo nome das personagens e há, inclusive, rubricas, as quais são utilizadas em grande parte do texto para marcar as pausas, mas em apenas cinco para descrever a cena (para encenação): “(De repente, olhando para o caixão, e estremecendo), (OM, p.145); [...] (Mais baixo, numa voz muito lenta)”,(OM, p. 150); “Não lhe respondem. E ninguém olhara de nenhuma maneira)” e “(para a SEGUNDA)” e “(Numa voz muito lenta e apagada)” (OM, p. 151 e 152).

Indicadas por itálico e dispostas entre parênteses, as rubricas se diferenciam do restante do texto, no entanto, elas são muito sutis e pouco específicas, o que acaba descaracterizando o que se espera, ou seja, as indicações para encenação. Na maioria dos textos dramáticos, as rubricas são utilizadas para indicar gestos ou movimentos dos atores e, por isso, ocorrem com frequência ao longo da narrativa.

No texto de Hilst, não há rubricas, no entanto, a organização estrutural se dá pela entrada e saída de vozes que se manifestam como personagens que se deslocam para dentro e para fora do palco durante a encenação. O comportamento obsceno de Hillé também pode ser interpretado a partir dessa perspectiva dramatúrgica, isto é, como se todas as suas reflexões e seu comportamento indicassem uma tentativa de escancarar, colocar em cena aquilo que deveria permanecer escondido: o corpo, a velhice, o sexo, a morte, o sagrado.

Entretanto, a ação propriamente dita não ocorre nas narrativas aqui analisadas. Nos dois textos, a dramatização se manifesta num campo reflexivo, no qual as ideias se tornam centrais. O tempo, o movimento e as ações são construídos no interior das personagens e se constituem por lembranças de um passado, ou, então, por dúvidas existenciais que inquietam as protagonistas, seja Hillé, em *A obscena senhora D*, sejam as veladoras, em *O Marinheiro*.

No texto pessoano, comprova-se uma experimentação prática do autor acerca da estética teatral. No entanto, acreditamos que o texto de Hilst poderia ser lido também como um drama estático. Isto porque, desde o início da narrativa, não há uma descrição precisa a respeito da personagem, sabe-se que se trata de uma mulher viúva que vive sua terceira idade em busca do sentido das coisas. Não há movimentos complexos; em todo texto as

personagens se deslocam, ou melhor, recordam de deslocamentos entre o topo da escada e o seu vão. Em alguns momentos, há também a tentativa de se aproximar daquilo que seria um retrato para a realidade: a janela - que representa a movimentação mais intensa da personagem.

Na Orpheu, O marinheiro carrega o subtítulo “drama estático”. A expressão designa bem sua natureza distinta, aparentemente escrita mais para ser lida do que assistida: um teatro sem acções, com personagens imóveis, não caracterizadas, que apenas falam num cenário solto no espaço e situado num tempo indefinido. (MARTINS, 2010, p.440)

Sendo assim, o aspecto dramático identificado como estático se constitui pela falta de ações ao longo da narrativa, bem como o protagonismo de vozes que evocam reflexões filosóficas. Assim, retomando o que foi proposto, pelo próprio Fernando Pessoa, um teatro estático seria:

Aquele cujo enredo dramático não constitui acção - isso é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocar-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção – mas mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e da criação de situações... (MARTINS, 2010, p. 440)

Os dois textos ressoam essas características, principalmente porque se estruturam por meio de vozes narrativas, isto é, pela revelação das almas em palavras trocadas. No texto de Hilst, a narrativa se constrói pelo monólogo que, paradoxalmente, implica uma multiplicidade de vozes, e, no de Pessoa, pelo diálogo das veladoras, que, ao invés de evidenciar a distinção entre essas vozes, acaba se misturando, chegando até mesmo a confundir o leitor.

Assim, esse aspecto confuso provocado pelo tom monocórdico das falas no texto pessoano acaba se aproximando de um monólogo, como se houvesse apenas uma veladora refletindo consigo mesma. Além disso, há momentos em que as personagens assumem o papel de narradoras, pois se tonam responsáveis por revelar narrar seus pensamentos e sonhos.

No texto de Hilst isso acontece de forma mais sutil, provocando um efeito no leitor, que não entende muito bem se os diálogos entre Hillé e Ehud são lembranças, ou se o falecido marido faz aparições à esposa, que é julgada em toda narrativa como louca.

Há momentos em que o marido morto se manifesta como fantasma, pois apesar da explícita revelação de sua morte, a personagem continua se referindo a ele enquanto fala:

Não estou bem Ehud,
ninguém está bem, estamos todos morrendo
Antes havia ilusões não havia? Morávamos nas ilusões. Ehud,
e se eu costurasse máscaras de seda... (OSD, p.24)

Em outros trechos não há muita precisão, pode-se interpretar a manifestação do marido como uma recordação, ou então, como uma presença fantasmagórica:

escute Senhora D, estou descendo a escada, bem devagar,
está ouvindo os meus passos?
sim
então estou descendo, escuta, também posso foder nesse
ridículo vão de escada... (OSD, p.23)

Em *O Marinheiro*, a existência das personagens é constituída por meio de suas falas, no entanto, ao narrar seu sonho, a segunda veladora começa a estranhar a sua própria voz, como se ela deixasse de controlar sua fala.

Não sinto nada...Sinto as minhas sensações como uma coisa
que se não sente...Quem é que eu estou sendo?...Quem é que
está falando com a minha voz?... Ah, escutai... (OM, p.152)

Esse acontecimento provoca a sensação de dúvida a respeito da real existência daquelas personagens, isto é, como se uma outra pessoa guiasse o diálogo. Assim como a pluralidade que se manifesta nas falas de Hillé, essa desintegração das falas se manifesta numa pluralidade de linguagens, ou como mencionado por Seabra, no texto de Gagliardi (*apud* MARTINS, 2010, p. 441): um poemodrama em um poetodrama.

Ainda segundo Gagliardi (2010, p.441), é nesse ponto que Pessoa inicia o processo de “desprendimento do eu de si mesmo, como uma consciência boiando sobre a sensação, e das sensações sentido, portanto, a sós”, ou seja, a manifestação do projeto sensacionista de Pessoa propriamente dita.

Assim, de acordo com essa perspectiva, pode-se considerar a leitura de Tabucchi - de *O Marinheiro* - como “uma charada shakespeariana que exhibe o centro dramático da escrita de Pessoa” (2010, p.441), isto é, um texto que pode ser lido pela perspectiva metalinguística, no qual se revela o sonho de um sonho: a imaginação de uma das veladoras a qual também é produto da imaginação do poeta. Segundo Gagliardi (2010, p.441):

O marinheiro, que é ‘sonho de um sonho’ – que é fruto da imaginação da segunda veladora, que, por sua vez, é fruto da imaginação do poeta -, quando começa a sonhar, produz nova realidade, seu próprio passado, isto é o marinheiro, de sonhado torna-se sonhador, de personagem migra para o lado do autor. O marinheiro é agora quem narra. Feito isso, Pessoa inverte as coisas: a aparência ilusória de verdade, a ‘verdade fingida’ que se encontra no plano das veladoras, do marinheiro, torna-se menos real do que aquilo que o marinheiro sonhou (do sonho dentro do sonho).

Ademais, apesar desses textos serem escritos em prosa, ambos apresentam um tom predominantemente poético. Esse aspecto, a priori, poderia ser interpretado meramente como uma narrativa com trechos em que se evidencia uma prosa poética. No entanto, a nomenclatura “poesia dramática” torna-se mais adequada, uma vez que os aspectos teatrais se manifestam fortemente em ambas as composições.

O conceito de “poesia dramática” é contemplado por Fernando Cabral Martins em seu *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, e pode ser entendido como um drama versificado. Segundo o autor, essa associação já era proposta pelo próprio Pessoa, que relacionava “o drama como gênero e o fingimento como poesia” (MARTINS, 2010, p.665). Nas palavras do poeta:

“Para mim, pois, a arte é essencialmente dramática, e o maior artista será aquele que, na arte que professa — porque em todas as artes, condicionado isto pela “matéria” delas, se podem fazer dramas, isto é, sentir dramaticamente — mais intensa, profusa e complexamente viver tudo quanto não é ele, isto é, que mais intensa, profusa e complexamente exprimir tudo quanto em verdade não sente, ou, em outras palavras, sente apenas para exprimir” (PESSOA, apud MARTINS, 2012, p.665)

Nesse sentido, a ideia do poeta como aquele que mente e que, por este motivo, é capaz de exprimir melhor a vida, pois ao fingir ser vários – se desdobra em heterônimos – transforma palavras em conteúdos sensíveis que apreendem uma gama de sensações múltiplas, explica a voz poética que encena, e por este motivo é dramática.

José Gil (2020), nesse mesmo sentido, se questiona: “Que devemos entender por ‘drama’, ‘dramaturgo’? Os heterônimos são considerados por Pessoa como personagens de teatro?” (p.197) Mais do que isso, acreditamos que os heterônimos são resultado da intelectualização da emoção, que pode ser entendida pela “escala de despersonalização”, proposta por Pessoa, que classifica em cinco graus a poesia lírica.

Pessoa (apud GIL, 2020, p. 198-99) elenca cinco “graus da poesia lírica”: o 1º grau é o tipo mais comum de poetas, que expressam um conjunto único de emoções; o 2º grau é para o poeta “mais intelectual”, que não apresenta um texto tão simples e monótono, abarcando diversos temas, mas com estilos semelhantes; o 3º grau é sobre o poeta ainda mais intelectual, que já consegue exprimir uma sensação, sem senti-la, só porque “pensa que sente (...) porque simplesmente os compreende”. É pelo seu estilo, para Pessoa, que sua obra será unificada; o 4º grau é aquele “muito mais raro”, no qual o poeta alcança plenamente a despersonalização, não só sentindo, mas “vivendo os estados da alma que não tem diretamente”. Para ele, aqui, “nem já o estilo define a unidade do homem: só o que no estilo há de intelectual a denota”; por fim, o 5º grau é o mais alto da despersonalização, no qual o poeta não só sente, mas define “uma pessoa fictícia que os sente sinceramente”.

Logo, ao apontar Hilst e Pessoa como poetas dramáticos (ou metafísicos), pode-se categorizá-los de acordo com os graus postulados pelo escritor português. Dessa forma, a escritura de Hilda Hilst contemplaria o 4º grau, isto é, aquele que abarca um poeta “mais intelectual”, que não só sente, mas também experiencia, como um outro, múltiplos estados de alma, uma vez que em seu texto há uma alta carga reflexiva que anuncia, por meio das máscaras de Hillé, uma tendência ao desdobramento em outros *eus*. Já a de Fernando Pessoa, contemplaria o quinto grau, ou seja, aquele que revela maior nível de despersonalização, a qual é representada não só pelo fenômeno heteronímico, mas, também, pela autoconsciência da necessidade da

despersonalização para o afinamento do sentir, que é manifestado em seus textos pela voz poética.

2.2 As temáticas recorrentes e a metafísica das sensações

Ler *A obscena senhora D* é, antes de mais nada, deparar-se com um convite instigante para se refletir sobre o fazer literário. Assim como em outras obras canônicas, o enredo não é, de fato, o que mais importa nesta obra. Na verdade, ele poderia ser lido como um pretexto para se pensar a linguagem literária, sua estrutura e a densidade de seus significados. É, nesse sentido, que se desdobra o interesse de pesquisar não só essa obra de Hilda Hilst, mas também de compreender cada vez melhor o fenômeno da linguagem sob a perspectiva da leitura e da apreensão de novas formas de ver e de compreender o homem e o universo que o cerca.

No eixo temático do romance em questão, podemos dizer que a ação realizada pela personagem se expressa na rotina de Hillé, viúva sexagenária, que inscreve sua solidão e o abismo que vive diante do seu estado de luto. No vão da escada, espaço da casa que eleger para se isolar em seu processo reflexivo, a protagonista e, em certa medida, também narradora, valendo-se do que se pode chamar de fluxo de consciência ou monólogos interiores, cruza páginas e páginas dando vazão a uma intensidade incomensurável de sentimentos, ideias e indagações que vão constituir toda a essência da trama romanesca.

Assim, as reflexões e os pensamentos da senhora D se tornam um eixo estrutural do texto. Por meio de recordações, a personagem reflete sobre a vida, Deus, o sexo, o corpo, a voz, a linguagem - inicialmente como algo corriqueiro, que se observa diante de qualquer cena cotidiana, mas muito rapidamente se tornam discussões metafísicas.

A ideia de metafísica aqui compreendida toma duas dimensões, a primeira estritamente filosófica, como ramo responsável pelo estudo da existência do ser, que se manifesta pelas indagações da personagem diante da vida, da morte e do sagrado; e a segunda que se direciona àquilo que foi

chamado por Fernando Pessoa de sensacionismo, isto é, uma metafísica das sensações, a qual busca se dedicar ao entendimento das sensações propriamente ditas e acaba se tornando, por excelência, a base do fenômeno artístico.

Nessa perspectiva, identificamos uma outra ressonância que se manifesta entre o texto hilstiano e o pessoano, a qual pode ser evidenciada por uma perspectiva temática que se estrutura por um viés sensacionista. Para isso, visando iluminar nossas leituras, atentamo-nos às ideias postuladas por José Gil em sua obra *Fernando Pessoa ou as Metafísicas das Sensações*, as quais entendem o fenômeno heteronímico do poeta português como correspondente da estética sensacionista, desenvolvida pelo mesmo, na qual sentir-se outro, ser outro desde o primeiro ato poético possibilita a multiplicação em diferentes eus, pois supõe pensar e sentir como outra pessoa.

Gil (2020), para falar da manifestação do sensacionismo na obra do poeta utiliza o termo “laboratório poético”, com o qual ele sugere que o poeta seja um produtor de sensações convertidas em poema, isto é, como se Pessoa não tivesse apenas buscado teorizar a estética sensacionista, mas também exercitá-la, pois em grande parte dos seus poemas, os questionamentos sobre o sentir se manifestam e extrapolam o entendimento da realidade. Assim, a experiência estética exercida pelo escritor é capaz de captar seu impacto na construção poética, ou seja, entender como toda a obra “nasce igualmente destas experiências” (GIL, 2020, p.19).

Em outras palavras, é como se Pessoa admitisse o sensacionismo como uma ciência que busca concentrar todas as sensações, e assim pudesse ser entendido como o ponto de partida, o real projeto poético pelo qual se constituiu a gênese dos heterônimos e o viés dramático de sua obra.

Sentir tudo de todas as maneiras institui-se assim como princípio poético, o princípio primeiro da arte poética pessoana. Encontram-se-lhe imediatamente subordinadas duas exigências: tornar literários os órgãos dos sentidos; e ser-se capaz de muitos devires-outros. (GIL, 2020, p.28)

Portanto, é a partir da poesia e dos recursos expressivos nela trabalhados, que as sensações podem ser exprimidas. Assim, o poeta se torna

“uma máquina de sentir” que capta a origem das sensações e passa a viver em outros *eus*, o que lhe possibilita viver outros modos de sentir.

“Se a criação artística traz necessariamente consigo a desestruturação do eu, conduz também logicamente à construção de outros “sujeitos”, que representam outros tantos modos de sentir. Pois cada modo de sentir, ou até cada sensação deve ‘encarnar-se’ (termo utilizado por Bernardo Soares) numa ‘alma’.” (GIL, 2020, p. 29)

Nesse sentido, elencamos os textos assinados pelo heterônimo Álvaro de Campos para evidenciar as ressonâncias com a narrativa de Hilst. Assim, organizamos os diálogos encontrados em dois segmentos: o primeiro, considerando a abordagem dada às discussões metafísicas; e o segundo, analisando a manifestação da estética sensacionista nos dois textos.

2.2.1 As temáticas recorrentes

As questões metafísicas são um dos aspectos que mais se destacam nos textos de Pessoa e Hilst; as frequentes indagações acerca da vida e da morte costuram as escrituras do começo ao fim. Esse aspecto pode ser observado em muitos momentos, mas destacamos um, em Hilda Hilst, que é quando a personagem, vivendo isolada no vão da escada de sua casa, se desloca para uma janela, inaugurando, na narrativa, seu contato com o mundo exterior. Os vizinhos se aproximam para lhe oferecer pão¹⁰, mas são recebidos agressivamente com a exposição gratuita da nudez da personagem que se utiliza do umbral da janela como palco para expor-se aos olhos de um público que a enfrenta com agressividade e repúdio. A cena remete o leitor a um momento de interpretação dramatúrgica, no qual é possível pontuar-se o drama desempenhado pela mulher, Hillé, que sai dos bastidores para se expor aos vizinhos, provocando impacto e indignação.

¹⁰ O pão é um alimento de forte conotação sagrada que remete à passagem bíblica da divisão do corpo de Cristo, na Santa Ceia. Dessa forma, pode-se considerar que a oferta deste alimento pela vizinhança simbolize a tentativa de resgatar aquela mulher, personagem acometida por seus pecados, sem a presença de Deus, que por conta de suas atitudes, é taxada como uma alma perdida aos olhos dos demais.

[...] essas caras que a senhora anda pondo quando resolve abrir a janela assustam [...] não faz assim agora, isso é coisa de mulher desavergonhada, ai que é isso madona, tá mostrando as vergonhas [...] tá pelada, ai gente, embiroutou, credo nossa senhora, é caso de polícia essa mulher. (OSD, p. 23)

Agora que Ehud morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada, há um ano atrás quando ele ainda vivia, quando tomei esse lugar da casa, algumas palavras ainda, ele subindo as escadas [...] Casa da Porca, assim agora chamam a minha casa, fiquei mulher desse Porco-Menino Construtor do Mundo, abro a janela nuns urros compassados. (OSD, p.17-18)

Assim como se percebe a tentativa de aproximação da vizinhança ao levar o pão até a janela de Hillé, em um ato de aparente solidariedade, percebe-se, também, uma tentativa de aproximar a senhora D do corpo de Cristo. Dessa forma, o repertório bíblico, filosófico e cultural vai emergindo e ressignificando os acontecimentos. Ou seja, as poucas ações cotidianas, tal como a aproximação da janela ou a tentativa de contato de uma vizinha, são registradas com uma carga reflexiva muito intensa da voz que se manifesta no texto.

A visita do Padre à casa da senhora D também imprime uma carga sagrada na narrativa de Hilst, no entanto, os excertos apresentados podem ser lidos como uma manifestação crítica a respeito da dualidade do sagrado e do profano, que se reafirma com a presença do representante da Igreja na casa de Hillé e sua postura reativa por meio do permanente questionamento acerca do *mysterium iniquitatis*¹¹, citado pelo vigário:

Venho, Senhora D, a pedido da vila, a confissão, a comunhão, não quer? meu nome é
De onde vem o Mal senhor?
mysterium iniquitatis, Senhora D, há milênios lutamos com a resposta, coexistem bons e maus, o corpo do Mal é separado do divino.
quem criou o corpo do Mal?
Senhora D, o Mal não foi criado, fez-se, arde como ferro em brasa, e quanto quer esfria, é gelo, neve, tem muitas máscaras, por sinal, não gostaria de se desfazer das suas, e trazer a paz de volta à vizinhança? (OSD, p. 31)

¹¹ Termo em latim, que significa o mistério do mal, propriamente dito. É um conceito-chave presente na Segunda Epístola de São Paulo aos Tessalonicenses, que faz parte do Novo Testamento da Bíblia.

A personagem Hillé demonstra, em diversas passagens, seus conhecimentos sobre os textos bíblicos, sua religiosidade e, ainda, sobre questões relacionadas ao sagrado e ao profano. A citação sobre Jonathas e David¹² é um exemplo:

ah por que não me colocaram uma crosta calosa, ao invés da carne, uma matéria de fibras muito duras, e esticadas e tesas, essas cordas do arco, justapostas, ligadas, Jonathas e David fundidos, cordas de outra carne, massa imbatível e viva sobre Hillé, iria suportar a caduquice do mundo, o soco, a selvageria, a bestialidade do século, a fetidez da terra, iria suportar até com Jonathas e David fundidos sobre a carne, as retinas cruas, as córneas espelhadas, as mil perguntas mortas. Iria? suportaria guardar no peito esse reservatório de desejos, estanque, gelatinoso, esse caminhar nítido para a morte. (OSD, p. 33)

Conforme já pontuado, o movimento da narrativa enfatiza, cada vez mais, a voz da protagonista em busca de respostas às questões de cunho existencial. As perguntas que já faziam parte de sua vida quando Ehud ainda vivia, eram, reiteradamente, destacadas por ele como verdadeiras aporias e, em função disto, objetos de ironia e desprezo.

esses doutos, falantes, esses da filosofia, ai, devemos nos amar, Hillé, para sempre, eu te dizia: tu tens vinte agora, eu vinte e cinco, pensa tudo isso não vai voltar, não terás mais vinte nem eu vinte e cinco, teremos cinquenta cinquenta e cinco, e vais ficar triste de teres perdido o tempo com perguntas, pensa como serás aos sessenta, eu estarei morto, por quê? causa mortis? acúmulo de perguntas de sua mulher Hillé. (OSD, p. 34)

A morte de Ehud não diminui e tampouco ameniza a tensão gerada pelas perguntas de Hillé; o isolamento e a solidão, ao contrário, acentuam as inquietações sobre si mesma, sobre o outro e, por extensão, sobre o Absoluto.

Também pode ser considerada uma referência ao repertório bíblico da escritora a escolha do nome Ehud, ou em português Eúde, uma personagem

¹² Estas personagens têm sido alvo de diversas disputas no campo religioso atualmente, por conta de seu relacionamento, aparentemente, homossexual. Os dois são protagonistas de Samuel 1 e 2 e a história de David “evoca os mais diversos sermões e inspira a atuação de líderes e fiéis como o fato dele ter se tornado o maior rei de Israel, por ser considerado um dos antepassados na genealogia terrena de Jesus”, que desenvolveu uma relação de amizade com Jonathas, príncipe herdeiro do trono de Israel. A relação foi marcada por um amor fileo, porém, com diversas passagens a respeito de que a amizade deles “era mais preciosa que o amor das mulheres” (2 Samuel 1, 26). Para maiores informações, consultar artigo de Freitas Silva, 2017.

bíblica conhecida como “juiz canhoto”, o qual libertou os israelenses do reino do Moabe, região próxima à Israel, atual Jordânia, ao assassinar o rei moabita, Eglom, de maneira sorrateira, sem ser percebido, apunhalando-o em sua barriga. Sua história está presente no livro Juízes, Capítulo III, e é considerada uma das únicas histórias a tratar uma personagem com ironia e desdém, pois nela o nome do rei remete ao termo hebraico “bezerro gordo”, que está pronto para o abate:

Eúde entrou a ele, e o rei estava sentado inteiramente a sós na sua sala de verão. Disse Eúde: Tenho que dizer-te uma palavra da parte de Deus. O rei levantou-se logo da sua cadeira. Então Eúde, estendendo a mão esquerda, tirou o punhal de sobre a coxa direita, e lhe cravou no ventre. O cabo também entrou após a folha, e a gordura fechou-se sobre ela, porque não tirou do ventre o punhal. Saíram as fezes. Eúde, saindo ao pórtico, cerrou sobre ele as portas da sala, e trancou-as. Depois de ter ele saído, vieram os servos do rei. Olharam, e eis que as portas da sala estavam trancadas. Disseram: Sem dúvida ele está aliviando o ventre na privada do seu quarto. (Juízes, III, 20-24)

Essa passagem revela um outro aspecto muito marcante no texto hilstiano: a humanização do divino pelo viés grotesco. A escolha do nome feita pela autora, cuja memória remete a um personagem que se associa à derrota de um rei (uma figura mais próxima ao divino) de maneira tão repugnante - deixando-o morrer em seus próprios excrementos, o que expõe a necessidade humana de defecar, aproximando a figura sagrada do rei de uma ação tida como profana - certamente foi proposital.

Portanto, toda essa bagagem teórica que se manifesta na escritura hilstiana não pode ser considerada mera coincidência, e esse é um aspecto que também deve ser evidenciado no texto pessoano. Na antologia que reúne os poemas de Álvaro de Campos, *Ficções de um Interlúdio*, alguns textos evidenciam também uma base teórica forte, tanto no que diz respeito ao conhecimento dos conceitos filosóficos quanto dos livros bíblicos.

Ali não havia eletricidade
Por isso foi à luz de uma vela mortiça
Que li, inserto na cama,
O que estava à mão para ler –

A Bíblia, em português, porque (coisa curiosa!) eram protestantes.
E reli a “Primeira Epístola aos Coríntios”.
[...] Reli-a à luz de uma vela subitamente antiquíssima,
E um grande mar de emoções chorava dentro de mim...
Sou nada...
Sou uma ficção...
Que ando eu a querer de mim ou de tudo neste mundo?
“Se eu não tivesse a caridade.”
E a soberana luz manda, e do alto dos séculos,
A grande mensagem com que a alma é livre...
“Se eu não tivesse a caridade...”
Meu Deus, e eu não tenho a caridade!
(CAMPOS, 2016, p.288-9)

No poema em referência, pode-se observar uma menção à Bíblia, especificamente à Primeira Epístola aos Coríntios, texto de Paulo (apóstolo dos Não-Judeus) em que se pode encontrar, no capítulo 13, a famosa passagem sobre a importância do amor genuíno¹³ (*ágape*, em grego), a qual é considerada por muitos uma das epístolas mais poéticas:

Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse amor, seria como o metal que soa ou como o sino que tine.
E ainda que tivesse o dom de profecia, e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência, e ainda que tivesse toda a fé, de maneira tal que transportasse os montes, e não tivesse amor, nada seria. (1 Coríntios, 13:1,2)

Nos versos de Campos, o eu-lírico é tomado pela poeticidade do texto bíblico ao falar do amor, em sua tradução, da caridade, o qual o leva a reafirmar a angústia metafísica de não ser nada. Segundo Paulo, mesmo com todos os poderes e habilidades, se o homem não praticasse o amor ao próximo, ou seja, a caridade, ele nada seria.

Em um outro trecho, agora do poema *Ode Marcial*, há uma menção à personagem mítica, o judeu errante, cujo nome varia entre Asvero, Ashver, Aasvero e Ahasverus, que faz parte da tradição oral cristã associada à Sexta-Feira da Paixão.

Sim, fui eu o culpado de tudo, fui eu o soldado todos eles
Que matou, violentou, queimou e quebrou,

¹³ Em algumas traduções do texto bíblico, a palavra “amor” é substituída pelo vocábulo “caridade”, o que ocorre na tradução para a Língua Portuguesa da versão protestante da Bíblia, citada no quinto verso do poema de Álvaro de Campos: “A Bíblia, em português, porque (coisa curiosa!) eram protestantes”.

Fui eu e a minha vergonha e o meu remorso como uma sombra
disforme
Passeiam por todo o mundo como Ashavero,
Mas atrás dos meus passos soam passos do tamanho do
infinito (CAMPOS, 2016, p. 318)

Em uma das versões da lenda¹⁴, Ashavero (grafia utilizada por Campos), era um judeu que trabalhava num curtume como sapateiro em Jerusalém, em uma das ruas onde transitavam os condenados à crucificação. No mito, quando Jesus passou com sua cruz nas costas, na Sexta-Feira da Paixão, a personagem fez zombarias de sua condição, ao gritar que ele caminhasse rapidamente, e Jesus (em tom condenatório) respondeu que seria ele quem caminharia pelo mundo até o fim dos tempos.

Nos versos do poema, confere-se esse aspecto de remorso diante de uma ação pecadora, isto é, pela qual foi condenado àquele percurso sem rumo, de “passos infinitos” como a caminhada até o fim dos tempos protagonizada pela personagem bíblica.

Além disso, outras referências também podem ser encontradas, principalmente a nomes que se destacam na tradição universal, como Dostoiévski, Gorki, no poema *Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa*, quando o eu-lírico menciona: “Tudo mais é estúpido como um Dostoiévski ou um Gorki” (CAMPOS, 2016, p.315); além de Kant e Hegel, que são mencionados no trecho abaixo do poema *Gostava de gostar de gostar*:

Que no desenvolvimento da metafísica
De Kant a Hegel
Alguma coisa se perdeu.
Concordo em absoluto.
Estive realmente a ouvir.
Nondum amabam et amare amabam (Santo Agostinho).
Que coisa curiosa estas associações de ideias!
Estou fatigado de estar pensando em sentir outra coisa.
Obrigado. Deixa-me acender. Continua. Hegel... (CAMPOS,
2016, p. 296-7)

¹⁴ Por se tratar de um texto de tradição oral, muitas versões podem ser encontradas, no entanto, é relevante ressaltar que apesar das pequenas alterações, em todas se evidencia o peso da punição atribuído ao comportamento de desdém em relação à figura de Cristo. Para mais detalhes sobre a personagem, conferir artigo de Jerusa Pires Ferreira: *O judeu errante: a materialidade da lenda*, 2000.

Em meio ao mar de questionamentos metafísicos, as vozes que se manifestam nos textos em questão, empreendem uma luta contra uma única certeza: a morte, a qual é recusada como destino certo dos homens:

Quando Ehad morreu, morreram também os peixes do pequeno aquário, então recortei dois peixes pardos de papel, estão comigo aqui no vão da escada, no aquário d'água, não os mesmos, a cada semana recorto novos peixes de papel pardo, não quero mais ver coisa muito viva, peixes lustrosos não, nem gerânios maçãs romãs, nem sumos, suculências, nem laranjas

Engolia o corpo de deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabres, engoli o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito. (OSD, p.19)

A personagem se vê em situação de abandono – de derrelição –, não apenas pelo estado de luto, mas também e, talvez, sobretudo, pelo sentimento de orfandade, que Deus lhe impõe. Hillé é uma personagem em desespero, solitária, aniquilada - o que lhe desencadeia uma espécie de revolta sobre a passagem do tempo, o abandono e a eternidade divina.

como será a cara DELE hen? é só luz? uma gigantesca tampinha prateada? não há vínculo entre ELE e nós? não dizem que é PAI? não fez um acordo conosco? fez, fez é PAI, somos filhos. não é o PAI obrigado a cuidar da prole, a zelar ainda que a contragosto? é PAI relapso. (OSD, p. 38)

Nesse estado de revolta e abandono, o discurso de Hillé revela uma tentativa de humanizar o divino, deixando de lado todo respeito que se costuma ter diante do sagrado/religioso, o que pode ser pontuado como uma das facetas da obscenidade presente na obra. A personagem quer colocar às claras tudo aquilo que é ocultado *por Deus*, quer desnudar os mistérios da vida e da morte e, para isso, diviniza o corpo profano e humaniza o divino.

A obscenidade é outra característica marcante na obra hilstiana e pode ser observado desde o título. O termo *obsceno*, na contemporaneidade, tem como sentido aquilo que é vulgar, sem pudor, devasso. Entretanto, ao buscar essa palavra etimologicamente, percebe-se que ela se relaciona com algo que está oculto em uma cena, isto é, o obsceno tem o sentido de revelar, colocar às

claras. Nesse sentido, Hillé é realmente alguém obscena que, contrariando seu estado de reclusão, põe às claras todos os questionamentos sobre a vida e a morte; sobre um eu pessoal e íntimo; ou sobre o Outro Absoluto.

Nos textos de Álvaro de Campos, esses aspectos também se revelam. No poema *Lisbon Revisited*, pode-se reconhecer essa recusa a respeito do destino dos homens, sobre o fardo de carregar a lucidez acerca da única conclusão que os homens podem acessar com uma espécie de certeza, a morte:

Não: não quero nada.
Já disse que não quero nada.
Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer. [...]
Que mal fiz eu aos deuses todos? (CAMPOS, 2016, p.235)

Outro aspecto que também se destaca ao falar dessa relação, ou melhor, dos sentimentos provocados por essas inquietações, é o grotesco, que de acordo com a concepção do não clássico, seria uma espécie de adorno que imita o tosco e o rude, uma tendência de representar o que deve ser temido e combatido pelo homem, uma vez que apresenta um viés profanador, que viola o sagrado. Em diversos momentos, o uso deste artifício de linguagem provoca no leitor uma reação de repulsa e asco.

[...] bocas fétidas de escarro e estupidez
Gordas bundas esperando a vez. De que? De cagar nas
panelas
Sovacos de excremento
Buraco de verme no oco dos dentes
O pau do porco
A buceta da vaca
A pata do teu filho cutucando o ranho (OSD, p.48)

Rolim (2007) exalta o papel da mulher envelhecida enrugada, que pode simbolizar não apenas sua decadência moral, mas também seu perfil de maldade, que é carregado por um sentimento interior deprimente. Hillé é a materialização desse grotesco; a idade avançada marca sua pele e seu corpo, o que deixa transparecer toda sua angústia:

Sabe, Hillé, você deve ver as pessoas, você deve foder
comigo, deve se arrumar um pouco [...] Se sou zebu também

caminho aos bandos, sou triste de olhar, quero dizer que não
terás muita luz no olho se me olhares [...] (OSD, p. 26)

Nessa perspectiva, a náusea é colocada nos versos de Campos como expressão desse grotesco suscitado pela angústia da realidade. Em *Bicarbonato de Soda* é possível notar essa ressonância:

Súbita, uma angústia...
Ah, que angústia, que náusea do estômago à alma!
Que amigos tenho tido!
Que vazias de tudo as cidades que tenho percorrido!
Que esterco metafísico os meus propósitos todos!
Uma angústia,
Uma desconsolação da epiderme da alma,
Um deixar cair os braços ao sol-pôr do esforço...
Renego.
Renego tudo.” (CAMPOS, 2016, p. 268)

O grotesco se manifesta na expressão daquilo que é considerado como realidade para o eu-lírico, a angústia toma o corpo do sujeito que alcança a lucidez a respeito do destino dos homens, mas nega, não aceita a finitude. O Deus relapso que abandona seus filhos, que garante sua vida eterna, mas condiciona os seus fiéis à finitude, também pode ser identificado nos textos pessoais.

A obra *A negação da morte* (1973), de Becker, analisa o problema da morte humana e a maneira como se configura a relação entre o homem e a consciência dessa realidade. Para isso, o autor sistematiza os mais relevantes textos desenvolvidos sobre o tema ao longo da história, nas diversas áreas do conhecimento.

Ao tentar compreender e solucionar o enigma da essência do animal racional, segundo Becker, chega-se somente a uma consciência angustiante que é incorporada a um composto orgânico. Este dilema existencial do humano é o que o autor nomeia como uma *condição de individualidade dentro da finitude*. Ele se encontra dividido entre sua finitude e necessidade física de ser e sua capacidade de abstração e imaginação, cuja dimensão é infinita.

Apoiando-se em uma gama de pensadores, entre os quais Pascal e Kierkegaard - esse último retomado constantemente em sua obra -, Becker aponta uma condição paradoxal só possível por conta da consciência

dilacerada, presente como causa desta sina experiencial humana, que não sabe lidar com a força de uma realidade indiferente e hostil aos nossos sonhos, ilusões, fantasias e expectativas.

‘Sendo assim, Becker defende que “a ideia da morte e medo que ela [morte] inspira perseguem o animal humano como nenhuma outra coisa”, isto é, como “uma proposição universal da condição humana” (BECKER, 2007, p.11).

Os conceitos trabalhados pelo antropólogo permitem uma leitura ainda mais atenta das temáticas recorrentes no texto de Hilst e nos poemas de Campos. Em *A obscena senhora D*, ao narrar a vida de Hillé, logo nas primeiras páginas pode-se apreender a devoção da personagem à busca de respostas para a finitude da vida: “eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas” (OSD, p.17). Nos primeiros versos de *Tabacaria, por sua vez*, essas ideias de ser um nada em busca de respostas metafísicas e ontológicas também pode ser apreendida: “Não sou nada. Nunca serei nada. Não posso querer nada. À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.” (CAMPOS, 2016, p.243]

Nessa mesma perspectiva, pensar a loucura, à luz dos conceitos postulados por Foucault, evidenciarão a reincidência dessa ideia nas obras em questão. Em sua obra *História da loucura na Idade Clássica*, Foucault aborda a loucura como forma de exclusão e segregação social, para ele, a loucura se caracteriza principalmente pela maneira como é experienciada pela sociedade. Assim, o autor aborda a concepção da loucura como doença mental e atesta que “A loucura não pode ser encontrada no estado selvagem. A loucura só existe em uma sociedade, ela não existe fora das normas da sensibilidade que a isolam e das formas de repulsa que a excluem ou capturam” (FOUCAULT, *apud* PROVIDELLO e YASUI, 2013, p. 1517).

Dessa forma, o filósofo, apesar de não estabelecer uma explicação para o conceito, defende que aquilo que conhecemos como loucura, isto é, como doença mental, foi criado pelo homem e perdeu sua significação enquanto revelação e sensibilidade:

Na Idade Média, e depois no Renascimento, a loucura está presente no horizonte social como um fato estético ou cotidiano; depois, no século XVII – a partir da internação – a loucura atravessa um período de silêncio, de exclusão. Ela perdeu essa função de manifestação, de revelação que ela tinha na época de Shakespeare e de Cervantes (Foucault, 2006, p.163).

Na Idade Média, a loucura caracterizava aqueles que diziam a verdade, mesmo que com algumas particularidades. No entanto, já na Idade Clássica, a louco se misturou aos portadores de doenças venéreas, suicidas e tantos outros que passaram a ser excluídos socialmente pela internação, o que para Foucault revela uma descontinuidade em relação aos saberes médicos que se modernizavam.

Foucault demonstra com clareza que a loucura, após o Renascimento, foi capturada por um discurso amplo que a desqualificava enquanto linguagem, pois a enredava em um jogo de forças com a razão, razão essa que se tornava o ponto alto do regime de verdade ocidental. Enquanto isso, a loucura se tornava uma linguagem falsa, incapaz de falar a verdade. (PROVIDELLO e YASUI, 2013, p. 1520)

Contanto, considerando a concepção do conceito na Idade Média, quando a linguagem se manifesta como verdade, pode-se compreender a relação entre a arte e a loucura:

a familiaridade que muitos ainda veem entre loucura e arte, familiaridade que liga esses dois domínios no imaginário social. De qualquer forma, as artes acabaram por levantar, por outro viés que não as técnicas psicanalíticas e psiquiátricas, o interdito sobre a linguagem da loucura. (PROVIDELLO e YASUI, 2013, p. 1522)

Ao nos voltarmos para o discurso de Hillé e de Campos, podemos observar a manifestação de uma linguagem que se aproxima dessa loucura. Segundo Almeida (2013) no texto em que se discute o exílio social e a loucura, encontramos uma proximidade com a escrita de Hilst e de Pessoa.

Se para a percepção da loucura pelo senso comum é sempre alguém desajustado a normas sociais, alguém sem capacidade de controlar suas ações e, portanto, dado à extravagância, para nossos autores, a loucura é apenas outra face de uma extrema lucidez (p.34).

Para Almeida, a loucura é trabalhada artisticamente por Hilst e Pessoa, que revelam cultivar uma visão comum sobre o fenômeno. Para ambos, a loucura se manifesta na consciência da morte em vida. O que se confirma na análise de Providello e Yasui (2013, p.22) feita sobre a obra de Foucault: “A verdade jamais é totalmente apagada do imaginário sobre a loucura, e a loucura como discurso de verdade ainda assombra o pensamento ocidental, mesmo no período em que a experiência crítica reina”.

Esse trabalho artístico com a loucura se manifesta em Pessoa pelo fenômeno heteronímico, que pode, como mencionado pelo próprio poeta, ser entendido à luz dos conhecimentos clínicos sobre a mente e, em Hilst, pela vasta lista de personagens/ máscaras cujo comportamento os aproximam do que é considerado louco pela nossa sociedade.

2.2.2 A metafísica das sensações

Na pós-modernidade, o texto literário e as reflexões sobre a composição da linguagem, assim como o próprio homem enquanto sujeito, parecem ter se tornado a própria indagação literária. Compreender a si e ao outro, traz à tona, em nossos dias, cada vez com mais intensidade, diversas reflexões sobre o significado do vazio. O *outro* ganha relevância e impõe-se como compreensão indubitavelmente necessária.

O outro – que completa o eu, mas é também completado por ele – constitui o fundamento da Alteridade. Na Filosofia, a relação entre o sujeito pensante (o eu) e o objeto pensado (o *não eu*) é a base da reflexão sobre a constituição do sujeito. Esta consciência que se impõe, sem restrições para o homem moderno, se faz presente de forma latente e precípua na obra de Hilst.

Emmanuel Lévinas desenvolveu uma filosofia que se baseia na ideia de *Alteridade*. Para isso, os conceitos de *Totalidade*, *Rosto* e *Outro* foram trabalhados e definidos pelo autor. Para o filósofo francês, a necessidade de romper com a filosofia ocidental se dava justamente pela desconsideração da *Alteridade* como fundamento ético, o que acabava promovendo uma perspectiva reducionista em relação ao *Outro* e constituía uma realidade centrada no *eu*, considerada por Levinás como *Totalidade*.

Assim, é proposto pelo filósofo, o equilíbrio entre a Alteridade e a Totalidade, de modo que o *eu* não seja impedido de ver o *Rosto do Outro* e, conseqüentemente, possa ser afetado por ele. Logo, a relação ética proposta pelo autor visa a percepção do *Outro* como algo irreduzível ao pensamento, sem reducionismos e possessão, mas sim como acolhimento.

A alteridade pode ser compreendida, então, como “Ser outro, pôr-se ou constituir-se como outro” (ABBAGNANO, 2007, p. 35). Todorov (2003, p.3) desenvolve a relação entre o eu e o outro, ao considerar que “Pode-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro”. Em outras palavras, pode-se dizer que o eu e o outro se misturam, de modo que objetiva a sua identidade na figura do outro, sendo assim um todo em comunhão.

A possível experiência do contato da protagonista, Hillé, com o Outro se inicia no momento em que ela se metamorfoseia, assim como quando usa as máscaras para se apresentar, pela janela, à vizinhança:

[...] lhes falei que recorto uns ovais feitos de estopa, ajusto-os na cara e desenho sobranceiras negras, olhos, bocas brancas abertas? Há máscaras de focinheira e espinhos amarelos (canudos de papelão, pintados pregos), há uma máscara de ferrugem e esterco a boca cheia de dentes, há uma desastrosa lembrança de mim mesma, alguém-mulher querendo compreender a penumbra, a crueldade – quadrados negros pontilhados de negro – alguém-mulher caminhando levíssima entre as gentes, olhando fixamente as caras, detendo-se no aquoso das córneas, no maldito brilho (OSD, p. 19)

Esse movimento de *ser vários*, ou ainda, de buscar no desdobramento de si, um preenchimento do espaço a ser ocupado pelo outro, é questão pulsante e se inscreve como ecos no romance, propondo interpretações que extrapolam a própria obra, atingindo ressonâncias que, no caso do presente estudo, despertam reverberações pessoais.

Em seu projeto poético, Fernando Pessoa tem como traço marcante sua multiplicação em diferentes *eus*, ou seja, desdobramentos em heterônimos. Conforme já abordado, neste trabalho, entende-se por heterônimos as várias vozes que habitam um único poeta, cada uma delas, com biografia e poética singulares. Em outras palavras, a heteronímia se dá quando, fragmentados,

múltiplos *eus* se alimentam dentro do artista, resultando na produção de poesias totalmente diversas.

Em relação a este fenômeno, é necessário compreender que, segundo Collot (2013), o sujeito lírico nunca foi redutível a uma identidade estritamente pessoal, nem a uma interioridade transpessoal e universal, por isso, ele se abriu, na poesia moderna, à alteridade e à exterioridade. Assim, como já abordado, em relação à escrita hilstiana, ela é composta por múltiplas facetas, uma delas advinda dos primeiros anos, quando a escritora se dedicava apenas à poesia. Dessa forma, pode-se aproximar a manifestação da multiplicidade e da alteridade que se inscreve na poesia pessoana com a da prosa-poética hilstiana.

Em *A obscena senhora D*, a protagonista pode ser entendida como uma voz que busca no outro, um preenchimento para o vazio do seu próprio eu. Apesar de fenômenos diferentes, Hillé procura exatamente, na multiplicidade de vozes, os vários outros que poderiam preencher o vazio que ressoa em si mesma. Assim, criaturas mascaradas e o próprio Menino Porco poderiam ser desdobramentos do eu, tal como um *Porco/Corpo Menino* que lhe daria alguma resposta em cujos limites da sua orfandade lhe parecem impossível conseguir.

Neste mesmo sentido, de acordo com Simeoni (2009), a criação heteronímica de Pessoa remete à negação do *eu* como unidade constituída e as diversas formas com que os heterônimos foram desenvolvidos revelam a angústia da procura sobre o desvendamento dos *mistérios* da vida. Simeoni define a *crise de identidade* como parte de um processo de mudança, que mexe com a estrutura das sociedades modernas e abala a estabilidade dos indivíduos no mundo social, gerando, assim, o surgimento de novas identidades, além da fragmentação do indivíduo.

É nesse sentido que interpretamos as ressonâncias do projeto poético pessoano na obra de Hilst. Isso se evidencia no trecho “Uma Hillé lagamar, escura, presa à Terra, outra Hillé nubívaga, frescor e molhamento, e entre as duas uma outra que se fazia o instante, externa, oniparente” (HILST, 2001, p. 55). A passagem permite notar as várias Hillés, ou os fragmentos de uma única, que vivem em um incessante estado de dúvida, tal como a expressão de uma *crise de identidade*.

Retomando Sherry Morgana de Almeida (2013), a loucura e o exílio social são temas indissociáveis porque são comuns àqueles que vivem na linha tênue entre a loucura e a lucidez e necessários para entender o caráter caleidoscópico da escrita de Pessoa e Hilst que manifestam a multiplicação de seus *eus* ficcionais em faces de si mesmos.

Logo, a ficcionalização da escrita de si, na nossa concepção, apresenta-se nas obras como uma estratégia de crítica social, a qual aponta para o indivíduo como aquele que usa máscaras ao longo da vida para se adequar aos contextos sociais.

A heteronímia pessoana e os narradores em possessão hilstianos são recriações do mundo a partir do discurso literário. São essas “carapaças simbólicas” que marcam alteridade fazendo desta o sentido das obras desses autores: é a multiplicidade do “eu” para representá-lo em crise. Eles efetuam seus discursos transgressores dentro da sociedade a partir das máscaras que criam de si com seus personagens, ao mesmo tempo em que efetuam sondagens existenciais, descobrindo o sentido do Ser. (ALMEIDA, 2013, p.64)

Logo, a multiplicidade dos *eus* se manifesta de forma semelhante nas obras, assim como os *eus* pessoanos são reconhecidos por suas diferenças, as máscaras de Hilst se manifestam, segundo Pécora (apud Almeida, 2013, p.175), “a cada vez por uma personagem discursiva e estilística imediatamente reconhecível e distinta de todos os outros em questão.”

No entanto, a ideia de máscara também se manifesta nos textos de Campos. No excerto a seguir, pode-se observar uma ideia que ultrapassa os aspectos heteronímicos de desdobramento, comuns aos textos pessoanos:

Depus a máscara e vi-me ao espelho. —
Era a criança de há quantos anos.
Não tinha mudado nada...
É essa a vantagem de saber tirar a máscara.
É-se sempre a criança,
O passado que foi
A criança.
Depus a máscara e tornei a pô-la.
Assim é melhor,
Assim sou a máscara.
E volto à personalidade como a um terminus de linha.
(CAMPOS, 2016, p. 285)

O verso “Depus a máscara, e tornei a pô-la” pode ser analisado pela perspectiva que trata o uso das máscaras pelos indivíduos como um artifício para se adequarem aos contextos sociais, ou seja, a dicotomia aparência *versus* essência, o que se confirma no quarto e no oitavo verso quando é destacada pelo eu lírico a vantagem de se saber “tirar a máscara” e depois a necessidade de “tornar a colocá-la”. Ao retirar a máscara, o eu-lírico se vê criança novamente, ideia que pode ser interpretada como o uso da imagem do infante como símbolo máximo da pureza do ser. Além disso, é importante também evidenciar as possibilidades de significação do verbo “depor”, o qual é usado no primeiro e no oitavo verso e compreende a ideia de “destituir” e “testemunhar”. Dessa forma, o eu lírico pode ser interpretado como aquele que testemunha a sua própria pluralidade de significados, ou então, seu próprio desdobramento em outros eus. Nessa perspectiva, evidencia-se também a ambiguidade existente nos versos entre a ação de *depor* e *por*. Ao colocar a máscara, o eu lírico visita seus quatro anos de idade, mas ao perceber que não havia mudado, se sente aliviado por dominar a habilidade de saber retirar a máscara. Essa ideia pode ser apreendida no quinto verso, no qual ele parece registrar a progressão das ações, ele põe e depõe a máscara, como se pudesse ser ele e outros em frações de segundo. Por fim, nos dois últimos versos do poema, o eu-lírico se assume como a máscara (*Assim sou a máscara*) e volta à sua personalidade, ou seja, ao outro que vem com a máscara e que acaba se tornando uma parte do sujeito.

Ainda analisando a multiplicidade ou desdobramento em diferentes eus, no trecho que se segue, do poema *Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir?*, essa ideia também se evidencia, principalmente porque se coloca como pressuposto para ampliar as possibilidades sensitivas, ou seja, quanto mais o eu lírico se multiplica, ou se desdobra, maiores e mais variadas são as sensações experienciadas por ele:

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias
pessoas,
Quanto mais personalidades eu tiver,
Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
Quanto mais simultaneamente sentir como todas elas [...]
(CAMPOS, 2016, p. 304)

No fragmento acima, há uma enfática repetição da expressão “quanto mais”, de forma a potencializar tanto a intensidade das sensações diversas vivenciadas pelo eu lírico quanto sua capacidade de se desdobrar em diferentes personalidades. Nesse sentido, nos dois primeiros versos, o pronome pessoal “eu” se repete, enquanto nos dois seguintes, o *eu* desaparece como se já estivesse fundindo-se em um *outro*. Ou seja, as reflexões do eu-lírico se materializam na construção da linguagem. Além disso, os advérbios utilizados explicitam o modo como essas personalidades são experienciadas pelo eu lírico, isto é, ele se desdobra em diferentes eus ao mesmo tempo e exige de si mesmo explorá-los com todo rigor e potencialidade. Em outras palavras, ele busca elevar sua capacidade sensitiva ao nível máximo: ser tudo e de todas as maneiras ao mesmo tempo.

Assim, segundo José Gil (2020), “a arte implica também um devir-outro”, ou seja, é necessário deixar de ser *eu* para se aperfeiçoar nas maneiras de sentir. A respeito da criação artística, o autor diz:

é preciso que nasçam de nada, que as sensações surjam, como pela primeira vez, para que haja criação poética, é preciso que se faça vácuo, que se obtenha a virgindade, o vazio absoluto, total, de tudo – do sentido e das formas, das cores e dos sons, das palavras e das emoções, dos atos e da vontade. (GIL, 2020, p.31)

Esse aspecto de acessar a sensação absoluta, de levar a palavra ao vazio, lapidar os seus sentidos é um dos aspectos que caracterizam a metafísica das sensações trabalhadas nos textos pessoanos, mas que podem ser observados também em fragmentos do texto hilstiano:

“Desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calcas, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender, Ehad”. (OSD, p.17)

No fragmento acima, a expressão “alma em vaziez” pode significar a essência do ser que, para além do vazio, permanece em esvaziamento,

buscando a plenitude por meio dessa tentativa de alcançar o nada absoluto.

Nesse sentido, a repetição de palavras com cargas semânticas semelhantes – cantis, vincos, dobras, frisos, fios, nós - intensifica a minuciosidade da busca, que como oximoros parecem evidenciar ideias paradoxais, ou seja, evidenciam espaços que são encobertos e visíveis ao mesmo tempo. A ambiguidade da palavra “nós” também chama atenção, uma vez que pode ser lida como substantivo, completando a ideia de busca minuciosa, ou como pronome, explicitando uma busca no interior do indivíduo.

Assim, a ânsia por respostas, por compreensão, e a recusa de se sentir nada são narradas explorando as sensações da busca de um objeto comum, como se pudesse ser achado como uma nota fiscal: tateando cantos, bolsos. No entanto, o trabalho com a linguagem vai se aprimorando, o trabalho com as sensações são apurados, tentando alcançar a dimensão do que se busca.

Em *Passagem das Horas*, de Campos, a angústia, o esmorecimento provocado pela busca, pela dor e pelo desejo de exprimir em palavras a sensação total do eu-lírico também se evidencia:

“Seja o que for, era melhor não ter nascido,
Porque, de tão interessante que é a todos os momentos,
A vida chega a doer, a enjoar, a cortar, a roçar, a ranger,
A dar vontade de dar gritos, de dar pulos, de ficar no chão, de sair
Para fora de todas as casas, de todas as lógicas e de todas as sacadas,
E ir ser selvagem para a morte entre árvores e esquecimentos
Entre tombos, e perigos e ausência de amanhã,
E tudo isto devia ser qualquer outra coisa mais parecida com o
que eu penso,
Com o que eu penso ou sinto, que eu nem sei qual é, ó vida.”
(CAMPOS, 2016, p.216)

Há um aspecto sinestésico ao mesclar variados sentidos para representar as sensações incitadas pela vida, as quais provocam uma melancolia no eu-lírico: a dor interna do enjoo, que pode ser provocada por uma visão ou por um paladar; o cortar, o ranger, o roçar que estão associados ao tato, o grito pela audição e assim por diante. Nesse sentido, de acordo com Pessoa: “cada sensação [é], na realidade, constituída por diversas sensações mescladas” (apud GIL, 2020, p.38). Ou seja, essas sensações que se

estruturam por diversas outras sensações provocam, no eu-lírico, uma insatisfação pelo excesso de sentir.

A angústia provocada por esse excesso de sensações suscita, no eu-lírico, o desejo de sair “*Para fora de todas as casas, de todas as lógicas e de todas as sacadas*”. Esse verso, em específico, ocupa uma posição central na estrofe, como se ele fosse a própria sacada, que sai dos limites da casa e avança para fora, para além do “fora da casa”, ou seja, como a materialização da imagem provocada pelo poema.

Dessa forma, evidencia-se um aspecto de contemplação filosófica pela busca de um conhecimento que se aproxima da verdade, mas que é interferida pela multiplicidade de um sujeito que se desdobra em outros *eus*.

No texto hilstiano, essa mescla de sensações vai se manifestando com frequência, mas por meio de uma busca minuciosa por respostas, que vai tomando o leitor como toma a personagem, a qual tenta ultrapassar a dificuldade de materializar um turbilhão de sentimentos provocados pela necessidade de encontrar respostas sobre a vida, mesmo tendo consciência de que não é possível encontrá-las.

As horas. Êxtase. Secura. Ardi diante do lá fora, bebi o ar, as cores, as nuances, parei de respirar diante de uns ocre, umas fibras de folha, uns pardos pequeninos, umas plumas que caíam do telhado, branco-cinza, cinza-pedra, cinza-metal espelhado, e tendo visto, tendo visto quem fui, sou esta agora? (OSD, p. 24)

Tal como no poema de Campos, no romance de Hilst, a inversão intencional dos sentidos auxilia na tentativa de lapidar os significados das palavras, devolvendo-as a sua virgindade, na perspectiva de buscar a apreensão das sensações de forma absoluta. Na *Ode Triunfal*, texto que exalta o homem moderno, como aquele que representa o processo de industrialização capitalista, o eu-lírico acompanha o progresso das indústrias e o início do desenvolvimento tecnológico, pelo qual demonstra admiração, mas também apreensão, uma vez que as máquinas elevaram as expectativas sobre o homem. Assim, o eu-lírico passa a evidenciar as múltiplas sensações de euforia frente ao maquinário: como a irregularidade rítmica presente nos versos do poema, a qual provoca uma sintonia com os ruídos caóticos das áreas

urbanas industriais; e o excesso de enunciados exclamativos, que reforçam a euforia do sujeito perante a modernidade:

O cheiro fresco a tinta de tipografia!
Os cartazes postos há pouco, molhados!
Vients-de-parâitre amarelos com uma cinta branca!
Como eu vos amo a todos, a todos, a todos,
Como eu vos amo de todas as maneiras,
Com o tacto (o que palpar-vos representa para mim!)
E com a inteligência como uma antena que fazeis vibrar!
Ah, como todos os meus sentidos têm cio de vós! (CAMPOS, 2016, p.168)

Outros aspectos acabam sendo ressaltados, como o desejo do eu-lírico de sentir tudo de todas as maneiras - o que expressa o princípio básico do sensacionismo proposto por Pessoa - algo revelado pela tentativa de chegar à sensação absoluta, mesclando as sensações de modo a lapidar e inová-las. Para isso, como exposto no fragmento do texto de Hilst, a “alma em vaziez” do eu lírico busca alcançar esse estado absoluto de ser nada para alcançar sua plenitude, assim como o poeta esvazia a palavra, a qual retorna à virgindade, e, assim, é capaz de evocar as sensações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hilda Hilst buscou, por toda sua vida, mais do que desenvolver uma carreira como escritora, alcançar e conquistar novos leitores. No entanto, ela não viveu o bastante para presenciar a atenção que sua obra receberia a partir do começo do século XXI. Fernando Pessoa, pelo contrário, ainda vivo, experienciou parcialmente o impacto que seus escritos provocaram na literatura mundial. De todo modo, ambos viveram intensamente a vida literária e desenvolveram projetos poéticos que atraíram e continuam, até hoje, atraindo e instigando leitores, principalmente, pelo caráter reflexivo dos textos.

Em seu projeto literário, Hilst parte da poesia e se aventura por vários outros gêneros textuais, de forma a desenvolver uma escrita que se beneficia

desse percurso de confluências, marcado exponencialmente pela hibridização. Esse aspecto estrutural, juntamente com as reflexões de cunho filosófico marcadas pela indignação sobre a finitude da vida e pela busca por respostas metafísicas, caracteriza uma marca estética que também pode ser notada nas escrituras pessoanas.

Fernando Pessoa, por sua vez, estruturou seu projeto poético na dramatização, ou seja, no desenvolvimento de uma tendência estética sensacionista, que parte do pressuposto de que não existe realidade, mas apenas sensações. Logo, a capacidade de apreender e intelectualizar as emoções corresponde ao sensacionismo, o qual também é a base do fenômeno heteronímico, ou seja, do desdobramento do *eu* poético em outros *eus*, a fim de captar as mais diversas sensações.

Nesse sentido, retomando as ideias trabalhadas por Jorge Luis Borges, em *Outras Inquisições* (2000), muitos aspectos podem impulsionar o diálogo entre diferentes textos e indicar ou sugerir precursores. Assim, *à priori*, dada à grandiosidade do impacto da obra pessoana para a literatura, pode-se levantar a hipótese de que Fernando Pessoa teria sido um precursor de Hilda Hilst e, por este motivo, alguns aspectos de suas obras os aproximariam. No entanto, para Borges, não se trata da disposição cronológica desses textos ou da afinidade em relação aos movimentos que, possivelmente, tenham afetado àqueles que dividiram um mesmo espaço ou um mesmo período da história, mas sim a sintonia de perspectivas ou timbres que se manifestam ao escrever e acabam não só aproximando os textos, como também ampliando e afinando as leituras que deles se pode fazer.

Dessa forma, mesmo se tratando de autores que viveram épocas diferentes da história literária, é evidente o eco entre suas vozes, o que os sugere como precursores entre si, ou mesmo como contemporâneos. Ambos os escritores estruturaram suas obras sob uma perspectiva transgressora, que manifesta a angústia que existe no homem desde os seus primórdios.

Pela alteridade, tanto Hilst quanto Pessoa explicitaram em seus textos o *Outro* como aquele que não só completa o *eu*, mas também é completado por ele, temática constituinte das reflexões evidenciadas pelo caráter questionador dos textos e pelo desdobramento de suas personagens, marcado ora pelo uso de máscaras literárias, ora pela heteronímia.

Por meio do desdobramento, ação fomentada pelo caráter dramático dos textos estudados, tanto as palavras quanto as vozes poéticas se fazem *nada* em busca das sensações absolutas. Nessa busca sensacionista, a loucura se escancara apenas como outra face de uma extrema lucidez.

Desse modo, a leitura proposta nessa pesquisa busca demonstrar, pelas reflexões e análises textuais, uma aproximação entre o projeto poético de Hilda Hilst e Fernando Pessoa. Portanto, considerando a ressonância como o sentido que ecoa no indivíduo ao se por à escuta, acredita-se que o percurso seguido no presente estudo seja uma nova possibilidade de modificar a visão a respeito destes textos, mas não a única. Assim, pretende-se instigar outros leitores a buscar diferentes caminhos que ampliem as ressonâncias entre esses textos, permitindo que as vozes que neles ecoam continuem sendo ouvidas e ressignificadas.

REFERÊNCIAS

1. Corpus da Pesquisa

CAMPOS, Álvaro de. **Ficções do Interlúdio**. In: Obra Poética de Fernando Pessoa – vol. 2. São Paulo: Nova Fronteira, p. 157-328, 2016.

HILST, Hilda. **A obscena senhora D**. Rio de Janeiro: Globo, 2001.

PESSOA, Fernando. O Marinheiro: drama estático em um quadro. In: Org. GONÇALVES, Zetho Cunha. **Contos completos: fábulas & crônicas decorativas**. São Paulo: Carambaia, 2018.

2. Geral

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALMEIDA, Sherry Morgana Justino de. **Do drama estático de Fernando Pessoa à prosa do êxtase de Hilda Hilst: Uma escritura teatral**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

ARISTÓTELES et. al. **A Poética Clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARNAUT, Ana Paula. Do post-modernismo ao hipercontemporâneo: morfologia (s) do romance e (re) figurações da personagem. **Revista de Estudos Literários**, v. 8, p. 19-44, 2018.

ARNAUT, Ana Paula. A insólita construção da personagem post-modernista. **Revista Abusões**, v. 3, n. 3, p. 7-34, 2016.

BAKHTIN, M. M. [1952-1953]. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. Martins Fontes: São Paulo, 2003.

BARBOSA, Aline Leal Fernandes. Hilda Hilst leitora: uma introdução à biblioteca da Casa do Sol. **Revista Texto Poético**, v. 16, n. 30, p. 142-160, 2020.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BECKER, Ernest. **A negação da morte**. 1 ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

BECKER, Ernest. **A negação da morte**: uma abordagem psicológica sobre a finitude humana. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus Precursores. *In*: Outras inquisições (1952). _____. **Obras completas**, v. 2, 1952-1972, Rio de Janeiro: Editora Globo, 2000.

BRÉCHON, Robert. **Estranho estrangeiro**: uma biografia de Fernando Pessoa. Editora Record, 1998.

CANDIDO, Antônio et al. O direito à literatura In: **Vários escritos**, v. 3, 1995. p. 235-263.

CHKLOVSKI, Victor et al. **A arte como procedimento**. In: Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, p. 39-56, 1973.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, v. 45, 2013.

DINIZ, Cristiano. Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018). **Campinas: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações**, 2018.

FERREIRA, Jerusa Pires. **O judeu errante**: a materialidade da lenda. Olhar, São Carlos, p. 24-30, 2000.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** São Paulo: Vega. 1992.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Leya, 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica** São Paulo: Perspectiva. 2005.

GAGLIARDI, Caio. **Verbetes: O Marinheiro**. In: MARTINS, Fernando Cabral. Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português. São Paulo: Leya, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Verdade e memória do passado**. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 17, 1998.

GIL, José. **Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações**. n-1 edições, 2020.

GIROLA, Maristela Kirst de Lima. **O humano desumanizado num mundo sem sentido**: Samuel Beckett e o herói absurdo. Acta scientiarum. Language and culture, v. 33, n. 1, p. 55-61, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. Wilfrid Laurier Univ. Press, 2014.

JO, A. et al. Do sublime e do grotesco: a obscenidade em Hilda Hilst. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 38, n. 3, p. 29-299, 2016.

KASSAB, Álvaro. **Hilda Hilst, do desterro à canequinha**. Jornal da Unicamp, 2018. Disponível

em:<<https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2018/07/24/hilda-hilst-do-desterro-canequinha> >. Acesso em: 28 de novembro de 2019.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Ed. Perspectiva, 1974.

LÉVINAS, Emmanuel. **Entre Nós**. Ensaios sobre alteridade. Petrópolis-RJ: Vozes, 2005.

LÉVINAS, Emmanuel. **O humanismo do outro homem**. 3a ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

MARTINS, Fernando Cabral. **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

MATOS, Anderson Hakenhoar de. **Origem do Sensacionismo no grupo Orpheu**. Nau Literária, v. 11, n. 1, 2015.

MESQUITA, José Carlos Vilhena. Faro e o Movimento do Orfeu. In: **3º Congresso do Algarve 1988-Actas**. Racial Clube de Silves, 1984. p. 135-146.

MIRANDA, Karine Costa; QUEIROZ, Geisiane Dias; CAMPOS, Maria Elvira Brito. O sentir em excesso: o sensacionismo em Álvaro de Campos e Mário de Sá-Carneiro. **Revista Desassossego**, n. 11, p. 128-137, 2014.

NANCY, Jean-Luc. À escuta (parte I). **outra travessia**, n. 15, p. 159-172, 2013.

NUNES, Benedito. **Tempo e Narrativa**. São Paulo; Ática, 1999.

OLIVEIRA, Angelo Bruno Lucas de. **Blanchot e o canto das sereias**: uma alegoria da literatura. **Outra travessia**, n. 18, p. 139-160, 2014.

PÉCORA, Alcir. **Notas sobre a fortuna crítica de Hilda Hilst** In: DINIZ, Cristiano. *Fortuna Crítica de Hilda Hilst*, Campinas: IEL, 2018.

PENTEADO, Flávio Rodrigo; GAGLIARDI, Caio. The Art of Drama According to Browning and Pessoa. **Portuguese Literary and Cultural Studies**, p. 164-187, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

FERNANDO PESSOA. **Páginas íntimas de auto-interpretação**. Textos estabelecidos e prefaciados por G. R. Lind e J. Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

PESSOA, Fernando. **Correspondência 1923-1935**. ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2016.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PIMENTEL, Davi Andrade. **A Literatura de Hilda Hilst na perspectiva de Maurice Blanchot**. 2009. 322 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza-CE, 2009.

PROVIDELLO, Guilherme Gonzaga Duarte; YASUI, Silvio. **A loucura em Foucault: arte e loucura, loucura e desrazão**. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 20, n. 4, p. 1515-1529, 2013.

ROLIM, Marina Ambrozio Galindo. Resenha: **ECO, Umberto. História da feiúra**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007. Em Tese, v. 13, p. 116-120.

SILVA, Natanael de Freitas. “**Tua amizade me era mais preciosa que o amor das mulheres**”: entre a amizade e a homossexualidade, uma reflexão sobre a história de Davi e Jônatas. RJ, p. 1-11, julho de 2017.

SIMEONI, Cristiane Prando Martini. A desconstrução do eu em Fernando Pessoa. **Revista Desassossego**, n. 1, p. 39-47, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do outro. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

UMBERTO, Eco. O feio, o cômico, o obscuro. *In*: **História da Feiúra**. São Paulo: Cortez, Record. Rio de Janeiro RJ, 2007. p. 131- 152.

ANEXOS

ANEXO A - PESSOA, Fernando. Livro do Desassossego. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, p. 288, 2017.

ANEXO B - CAMPOS, Álvaro de. **Ficções do Interlúdio**. In: Obra Poética de Fernando Pessoa – vol. 2. São Paulo: Nova Fronteira, p.214-231, 2016.

ANEXO C – CAMPOS, Álvaro de. **Ficções do Interlúdio**. In: Obra Poética de Fernando Pessoa – vol. 2. São Paulo: Nova Fronteira, p. 288-289, 2016.

ANEXO D - CAMPOS, Álvaro de. **Ficções do Interlúdio**. In: Obra Poética de Fernando Pessoa – vol. 2. São Paulo: Nova Fronteira, p. 317-18, 2016.

ANEXO E - CAMPOS, Álvaro de. **Ficções do Interlúdio**. In: Obra Poética de Fernando Pessoa – vol. 2. São Paulo: Nova Fronteira, p. 314-16, 2016.

ANEXO F - CAMPOS, Álvaro de. **Ficções do Interlúdio**. In: Obra Poética de Fernando Pessoa – vol. 2. São Paulo: Nova Fronteira, p. 235-6, 2016.

ANEXO G – CAMPOS, Álvaro de. **Ficções do Interlúdio**. In: Obra Poética de Fernando Pessoa – vol. 2. São Paulo: Nova Fronteira, p. 268-9, 2016.

ANEXO H - CAMPOS, Álvaro de. **Ficções do Interlúdio**. In: Obra Poética de Fernando Pessoa – vol. 2. São Paulo: Nova Fronteira, p. 243-8, 2016.

ANEXO I - CAMPOS, Álvaro de. **Ficções do Interlúdio**. In: Obra Poética de Fernando Pessoa – vol. 2. São Paulo: Nova Fronteira, p. 304-7, 2016.

ANEXO J - CAMPOS, Álvaro de. **Ficções do Interlúdio**. In: Obra Poética de Fernando Pessoa – vol. 2. São Paulo: Nova Fronteira, p. 167-174, 2016.

ANEXO A - PESSOA, Fernando. Livro do Desassossego. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, p. 288, 2017.

Cada vez que viajo, viajo imenso. O cansaço que trago comigo de uma viagem de comboio até Cascais é como se fosse o de ter, nesse pouco tempo, percorrido as paisagens de campo e cidade de quatro ou cinco países.

Cada casa por que passo, cada chalé, cada casita isolada caiada de branco e de silencio - em cada uma delas num momento me concebo vivendo, primeiro feliz, depois tedioso, cansado depois; e sinto que tendo-a abandonado, trago comigo uma saudade enorme do tempo em que lá vivi. De modo que todas as minhas viagens são uma colheita dolorosa e feliz de grandes alegrias, de tédios enormes, de inúmeras falsas saudades.

Depois, ao passar diante de casas, de vilas, de chalés, vou vivendo em mim todas as vidas das criaturas que ali estão. Vivo todas aquelas vidas domésticas ao mesmo tempo. Sou o pai, a mãe, os filhos, os primos, a criada e o primo da criada, ao mesmo tempo e tudo junto, pela arte especial que tenho de sentir ao mesmo [tempo] várias sensações diversas, de viver ao mesmo tempo - e ao mesmo tempo por fora, vendo-as, e por dentro sentindo-mas - as vidas de várias criaturas.

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não.

Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários atores representando várias peças.

ANEXO B - CAMPOS, Álvaro de. **Ficções do Interlúdio**. In: Obra Poética de Fernando Pessoa – vol. 2. São Paulo: Nova Fronteira, p.214-231, 2016.

[240] 22-5-1916 - PASSAGEM DAS HORAS

Trago dentro do meu coração,
Como num cofre que se não pode fechar de cheio, Todos os lugares onde estive,
Todos os portos a que cheguei,
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias, Ou de tombadilhos, sonhando,
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.

A entrada de Singapura, manhã subindo, cor verde, O coral das Maldivas em passagem cálida,
Macau à uma hora da noite... Acordo de repente... Yat-lô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô... Ghi
—...

E aquilo soa-me do fundo de uma outra realidade... A estatura norte-africana quase de Zanzibar ao sol... Dar-es-Salaam (a saída é difícil)...

[ainda?

Majunga, Nossi-Bé, verduras de Madagascar... Tempestades em torno ao Guardaful...
E o Cabo da Boa Esperança nítido ao sol da madrugada... E a Cidade do Cabo com a Montanha da Mesa ao fundo...

Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei...
Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos... Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti, Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir
E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz.

A certos momentos do dia recordo tudo isto e apavoro-me,
Penso em que é que me ficará desta vida aos bocados, deste auge, Desta estrada às curvas, deste automóvel à beira da estrada,

[deste aviso,

[e as Canárias.

Não sei se a vida é pouco ou demais para mim,
Não sei se sinto de mais ou de menos, não sei
Se me falta escrúpulo espiritual, ponto-de-apoio na inteligência,
Consanguinidade com o mistério das coisas, choque
Aos contatos, sangue sob golpes, estremeção aos ruídos,
Ou se há outra significação para isto mais cômoda e feliz.

Seja o que for, era melhor não ter nascido,
Porque, de tão interessante que é a todos os momentos,
A vida chega a doer, a enjoar, a cortar, a roçar, a ranger,
A dar vontade de dar gritos, de dar pulos, de ficar no chão, de sair Para fora de
todas as casas, de todas as lógicas e de todas as sacadas, E ir ser selvagem
para a morte entre árvores e esquecimentos,

Desta turbulência tranquila de sensações desencontradas,
Desta transfusão, desta insubsistência, desta convergência iriada, Deste
desassossego no fundo de todos os cálices,
Desta angústia no fundo de todos os prazeres,
Desta saciedade antecipada na asa de todas as chávenas,
Deste jogo de cartas fastiento entre o Cabo da Boa Esperança

Entre tombos, e perigos e ausência de amanhã,
E tudo isto devia ser qualquer outra coisa mais parecida com

Com o que eu penso ou sinto, que eu nem sei qual é, ó vida.

Cruzo os braços sobre a mesa, ponho a cabeça sobre os braços, E preciso
querer chorar, mas não sei ir buscar as lágrimas... Por mais que me esforce por
ter uma grande pena de mim,

Tenho a alma rachada sob o indicador curvo que lhe toca... Que há de ser de
mim? Que há de ser de mim?

Correram o bobo a chicote do palácio, sem razão,
Fizeram o mendigo levantar-se do degrau onde caíra. Bateram na criança
abandonada e tiraram-lhe o pão das mãos. Oh mágoa imensa do mundo, o que
falta é agir...

Tão decadente, tão decadente, tão decadente...
Só estou bem quando ouço música, e nem então.
Jardins do século dezoito antes de 89,
Onde estais vós, que eu quero chorar de qualquer maneira?

Como um bálsamo que não consola senão pela ideia de que

[é um bálsamo, A tarde de hoje e de todos os dias pouco a pouco, monótona,
cai.

Acenderam as luzes, cai a noite, a vida substitui-se. Seja de que maneira for, é
preciso continuar a viver. Arde-me a alma como se fosse uma mão,
fisicamente. Estou no caminho de todos e esbarram comigo. Minha quinta na
província,

Haver menos que um comboio, uma diligência e a decisão de
[partir entre mim e ti.

Assim fico, fico... Eu sou o que sempre quer partir,

E fica sempre, fica sempre, fica sempre,
Até à morte fica, mesmo que parta, fica, fica, fica...

[o que eu penso,

[não choro,

Torna-me humano, ó noite, torna-me fraterno e solícito.
Só humanitariamente é que se pode viver.
Só amando os homens, as ações, a banalidade dos trabalhos, Só assim — ai
de mim! —, só assim se pode viver.
Só assim, ó noite, e eu nunca poderei ser assim!

Vi todas as coisas, e maravilhei-me de tudo,
Mas tudo ou sobrou ou foi pouco — não sei qual — e eu sofri.
Vivi todas as emoções, todos os pensamentos, todos os gestos,
E fiquei tão triste como se tivesse querido vivê-los e não conseguisse.

Amei e odiei como toda a gente,
Mas para toda a gente isso foi normal e instintivo,
E para mim foi sempre a exceção, o choque, a válvula, o espasmo.

Vem, ó noite, e apaga-me, vem e afoga-me em ti.
Ó carinhosa do Além, senhora do luto infinito, Mágoa externa da Terra, choro
silencioso do Mundo, Mãe suave e antiga das emoções sem gesto,

Irmã mais velha, virgem e triste, das ideias sem nexos,
Noiva esperando sempre os nossos propósitos incompletos, A direção
constantemente abandonada do nosso destino,
A nossa incerteza pagã sem alegria,
A nossa fraqueza cristã sem fé,
O nosso budismo inerte, sem amor pelas coisas nem êxtases, A nossa febre, a
nossa palidez, a nossa impaciência de fracos, A nossa vida, ó mãe, a nossa
perdida vida...

Não sei sentir, não sei ser humano, conviver
De dentro da alma triste com os homens meus irmãos na terra. Não sei ser útil
mesmo sentindo, ser prático, ser quotidiano, nítido, Ter um lugar na vida, ter
um destino entre os homens,
Ter uma obra, uma força, uma vontade, uma horta,
Uma razão para descansar, uma necessidade de me distrair,
Uma coisa vinda diretamente da natureza para mim.

Por isso sê para mim materna, ó noite tranquila...
Tu, que tiras o mundo ao mundo, tu que és a paz,
Tu que não existes, que és só a ausência da luz,
Tu que não és uma coisa, um lugar, uma essência, uma vida, Penélope da teia,
amanhã desfeita, da tua escuridão,

Circe irreal dos febris, dos angustiados sem causa, Vem para mim, ó noite,
estende para mim as mãos, E sê frescor e alívio, ó noite, sobre a minha
frente...

Tu, cuja vinda é tão suave que parece um afastamento,
Cujo fluxo e refluxo de treva, quando a lua bafeja,
Tem ondas de carinho morto, frio de mares de sonho,
Brisas de paisagens supostas para a nossa angústia excessiva... Tu,
palidamente, tu, flébil, tu, liquidamente,

Aroma de morte entre flores, hálito de febre sobre margens, Tu, rainha, tu,
castelã, tu, dona pálida, vem...

Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo

Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos Num só momento
difuso, profuso, completo e longínquo.

Eu quero ser sempre aquilo com quem simpatizo,
Eu torno-me sempre, mais tarde ou mais cedo,
Aquilo com quem simpatizo, seja uma pedra ou uma ânsia,
Seja uma flor ou uma ideia abstrata,
Seja uma multidão ou um modo de compreender Deus.
E eu simpatizo com tudo, vivo de tudo em tudo.
São-me simpáticos os homens superiores porque são superiores, E são-me
simpáticos os homens inferiores porque são superiores

Porque ser inferior é diferente de ser superior,
E por isso é uma superioridade a certos momentos de visão. Simpatizo com
alguns homens pelas suas qualidades de caráter, tempo, também,

E simpatizo com outros pela sua falta dessas qualidades, E com outros ainda
simpatizo por simpatizar com eles,

E há momentos absolutamente orgânicos em que esses são

Sim, como sou rei absoluto na minha simpatia, Basta que ela exista para que
tenha razão de ser. Estreito ao meu peito arfante num abraço comovido (No
mesmo abraço comovido)

O homem que dá a camisa ao pobre que desconhece,
O soldado que morre pela pátria sem saber o que é pátria,
E o matricida, o fratricida, o incestuoso, o violador de crianças, O ladrão de
estradas, o salteador dos mares,
O gatuno de carteiras, a sombra que espera nas vielas —
Todos são a minha amante predileta pelo menos um momento

Beijo na boca todas as prostitutas,
Beijo sobre os olhos todos os *souteneurs*,
A minha passividade jaz aos pés de todos os assassinos,
E a minha capa à espanhola esconde a retirada a todos os ladrões. Tudo é a
razão de ser da minha vida.

Cometi todos os crimes,
Vivi dentro de todos os crimes
(Eu próprio fui, não um nem o outro no vício,
Mas o próprio vício-pessoa praticado entre eles,
E dessas são as horas mais arco-de-triunfo da minha vida).

Multipliquei-me, para me sentir,
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me, entreguei-me,
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.

Os braços de todos os atletas apertaram-me subitamente todos os homens. na
vida.

E eu só de pensar nisso desmaiei entre músculos supostos.

Foram dados na minha boca os beijos de todos os encontros, Acenaram no
meu coração os lenços de todas as despedidas, Todos os chamamentos
obscenos de gesto e olhares

Batem-me em cheio em todo o corpo com sede nos centros sexuais. Fui todos
os ascetas, todos os postos-de-parte, todos os como

E todos os pederastas — absolutamente todos (não faltou que esquecidos,
nenhum).

Rendez-vous a vermelho e negro no fundo-inferno da minha alma! (Freddie, eu
chamava-te Baby, porque tu eras louro, branco e eu amava-te,

Quantas imperatrizes por reinar e princesas destronadas tu

[foste para mim!) Mary, com quem eu lia Burns em dias tristes como sentir-se
viver,

Mary, mal tu sabes quantos casais honestos, quantas famílias felizes,

Viveram em ti os meus olhos e o meu braço cingindo e a minha consciência
incerta,

A sua vida pacata, as suas casas suburbanas com jardim, os seus [*half-*
holidays inesperados...

Mary, eu sou infeliz...
Freddie, eu sou infeliz...
Oh, vós todos, todos vós, casuais, demorados,
Quantas vezes tereis pensado em pensar em mim, sem que o

Ah, quão pouco eu fui no que sois, quão pouco, quão pouco — Sim, e o que
tenho eu sido, ó meu subjetivo universo,
Ó meu sol, meu luar, minhas estrelas, meu momento,
Ó parte externa de mim perdida em labirintos de Deus!

Passa tudo, todas as coisas num desfile por mim dentro, fizésseis, feminino,

E todas as cidades do mundo rumorejam-se dentro de mim...

Meu coração tribunal, meu coração mercado, meu coração sala
[da Bolsa, meu coração balcão de Banco,

Meu coração *rendez-vous* de toda a humanidade,
Meu coração banco de jardim público, hospedaria, estalagem,

[calabouço número qualquer coisa (*Aquí estuvo el Manolo en vísperas de ir al patíbulo*)

Meu coração *club*, sala, plateia, capacho, *guichet*, portaló,

Ponte, cancela, excursão, marcha, viagem, leilão, feira, arraial, Meu coração
postigo,
Meu coração encomenda,
Meu coração carta, bagagem, satisfação, entrega,

Meu coração a margem, o limite, a súmula, o índice, Eh-lá, eh-lá, eh-lá, bazar o
meu coração.

Todos os amantes beijaram-se na minh'alma,
Todos os vadios dormiram um momento em cima de mim, Todos os
desprezados encostaram-se um momento ao meu

Atravessaram a rua, ao meu braço, todos os velhos e os doentes, E houve um
segredo que me disseram todos os assassinos.

(Aquele cujo sorriso sugere a paz que eu não tenho,
Em cujo baixar-de-olhos há uma paisagem da Holanda, Com as cabeças
femininas *coiffées de lin*
E todo o esforço quotidiano de um povo pacífico e limpo... Aquela que é o anel
deixado em cima da cômoda,
E a fita entalada com o fechar da gaveta,
Fita cor-de-rosa, não gosto da cor mas da fita entalada, Assim como não gosto
da vida, mas gosto de senti-la...

Dormir como um cão corrido no caminho, ao sol, Definitivamente para todo o resto do Universo,
E que os carros me passem por cima.)

[ombro,

Fui para a cama com todos os sentimentos,
Fui *souteneur* de todas as emoções,
Pagaram-me bebidas todos os acasos das sensações, Troquei olhares com todos os motivos de agir,
Estive mão em mão com todos os impulsos para partir, Febre imensa das horas!

Angústia da forja das emoções!
Raiva, espuma, a imensidão que não cabe no meu lenço, A cadela a uivar de noite,
O tanque da quinta a passear à roda da minha insônia,
O bosque como foi à tarde, quando lá passeamos, a rosa,

A madeixa indiferente, o musgo, os pinheiros,
Toda a raiva de não conter isto tudo, de não deter isto tudo, Ó fome abstrata das coisas, cio impotente dos momentos, Orgia intelectual de sentir a vida!

Obter tudo por suficiência divina —
As vésperas, os consentimentos, os avisos,
As coisas belas da vida —
O talento, a virtude, a impunidade,
A tendência para acompanhar os outros a casa,
A situação de passageiro,
A conveniência em embarcar já para ter lugar,
E falta sempre uma coisa, um copo, uma brisa, uma frase, E a vida dói quanto mais se goza e quanto mais se inventa.

Poder rir, rir, rir despejadamente,
Rir como um copo entornado,
Absolutamente doido só por sentir, Absolutamente roto por me roçar contra coisas, Ferido na boca por morder coisas,

Com as unhas em sangue por me agarrar a coisas,
E depois deem-me a cela que quiserem que eu me lembrarei

[da vida.

Sentir tudo de todas as maneiras,
Ter todas as opiniões,
Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,
Desagradar a si próprio pela plena liberalidade de espírito, E amar as coisas como Deus.

Eu, que sou mais irmão de uma árvore que de um operário,
Eu, que sinto mais a dor suposta do mar ao bater na praia
Que a dor real das crianças em quem batem
(Ah, como isto deve ser falso, pobres crianças em quem batem — E porque é
que as minhas sensações se revezam tão depressa?) Eu, enfim, que sou um
diálogo contínuo,

Um falar-alto incompreensível, alta-noite na torre,
Quando os sinos oscilam vagamente sem que mão lhes toque

E faz pena saber que há vida que viver amanhã. Eu, enfim, literalmente eu,
E eu metaforicamente também,
Eu, o poeta sensacionista, enviado do Acaso Às leis irrepreensíveis da Vida,

Eu, o fumador de cigarros por profissão adequada,
O indivíduo que fuma ópio, que toma absinto, mas que, enfim, Prefere pensar
em fumar ópio a fumá-lo
E acha mais seu olhar para o absinto a beber que bebê-lo... Eu, este
degenerado superior sem arquivos na alma,
Sem personalidade com valor declarado,
Eu, o investigador solene das coisas fúteis,
Que era capaz de ir viver na Sibéria só por embirrar com isso, E que acho que
não faz mal não ligar importância à pátria Porque não tenho raiz, como uma
árvore, e portanto não tenho

Eu, que tantas vezes me sinto tão real como uma metáfora, Como uma frase
escrita por um doente no livro da rapariga raiz...

[que encontrou no terraço, Ou uma partida de xadrez no convés dum
transatlântico,

Eu, a ama que empurra os *perambulators* em todos os jardins

Eu, o polícia que a olha, parado para trás na álea,
Eu, a criança no carro, que acena à sua inconsciência lúcida com

Eu, a paisagem por detrás disto tudo, a paz citadina Coada através das árvores
do jardim público,
Eu, o que os espera a todos em casa,
Eu, o que eles encontram na rua,

Eu, o que eles não sabem de si próprios,
Eu, aquela coisa em que estás pensando e te marca esse sorriso, Eu, o
contraditório, o fictício, o aranzel, a espuma,
O cartaz posto agora, as ancas da francesa, o olhar do padre,
O largo onde se encontram as duas ruas e os *chauffeurs* dormem

A cicatriz do sargento mal-encarado,
O sebo na gola do explicador doente que volta para casa, A chávena que era
por onde o pequenito que morreu bebia

E tem uma falha na asa (e tudo isto cabe num coração de mãe

Eu, o ditado de francês da pequenita que mexe nas ligas,
Eu, os pés que se tocam por baixo do *bridge* sob o lustre,
Eu, a carta escondida, o calor do lenço, a sacada com a janela

O portão de serviço onde a criada fala com os desejos do primo, O sacana do José que prometeu vir e não veio
E a gente tinha uma partida para lhe fazer...
Eu, tudo isto, e além disto o resto do mundo...

Tanta coisa, as portas que se abrem, e a razão por que elas se

E as coisas que já fizeram as mãos que abrem as portas...
Eu, a infelicidade-nata de todas as expressões,
A impossibilidade de exprimir todos os sentimentos,
Sem que haja uma lápide no cemitério para o irmão de tudo isto, E o que parece não querer dizer nada sempre quer dizer qualquer

[um colar com guizos,

[públicos,

[contra os carros,

[sempre, [e enche-o)...

[entreaberta,

[abrem,

[coisa...

Sim, eu, o engenheiro naval que sou supersticioso como uma
[camponesa madrinha,

E uso monóculo para não parecer igual à ideia real que faço Que levo às vezes três horas a vestir-me e nem por isso acho

Mas acho-o metafísico e se me batem à porta zango-me, Não tanto por me interromperem a gravata como por ficar

[de mim, [isso natural,

Sim, enfim, eu o destinatário das cartas lacradas,
O baú das iniciais gastas,
A intonação das vozes que nunca ouviremos mais —
Deus guarda isso tudo no Mistério, e às vezes sentimo-lo
E a vida pesa de repente e faz muito frio mais perto que o corpo. A Brígida

prima da minha tia,
O general em que elas falavam — general quando elas eram

E a vida era guerra civil a todas as esquinas...

Vive le mélodrame où Margot a pleuré!

Caem folhas secas no chão irregularmente, Mas o fato é que sempre é outono
no outono,

E o inverno vem depois fatalmente,
E há só um caminho para a vida, que é a vida...

Esse velho insignificante, mas que ainda conheceu os românticos, Esse
opúsculo político do tempo das revoluções constitucionais, E a dor que tudo
isso deixa, sem que se saiba a razão
Nem haja para chorar tudo mais razão que senti-lo.

Viro todos os dias todas as esquinas de todas as ruas,
E sempre que estou pensando numa coisa, estou pensando noutra. Não me
subordino senão por atavismo,
E há sempre razões para emigrar para quem não está de cama.

Das *terrasses* de todos os cafés de todas as cidades

[pequenas,

[sabendo que há a vida...

Acessíveis à imaginação
Reparo para a vida que passa, sigo-a sem me mexer, Pertenço-lhe sem tirar
um gesto da algibeira,
Nem tomar nota do que vi para depois fingir que o vi.

No automóvel amarelo a mulher definitiva de alguém passa,
Vou ao lado dela sem ela saber.
No *trottoir* imediato eles encontram-se por um acaso combinado, Mas antes do
encontro deles lá estar já eu estava com eles lá. Não há maneira de se
esquivarem a encontrar-me, não há modo

[de eu não estar em toda a parte.

O meu privilégio é tudo
(*Brevetée, Sans Garantie de Dieu*, a minh'Alma).

Assisto a tudo e definitivamente.
Não há joia para mulher que não seja comprada por mim e

Não há intenção de estar esperando que não seja minha de

Não há resultado de conversa que não seja meu por acaso, Não há toque de sino em Lisboa há trinta anos, noite de

[para mim, [qualquer maneira,

Que não seja para mim por uma galanteria deposta.

Fui educado pela Imaginação,
Viajei pela mão dela sempre,
Amei, odiei, falei, pensei sempre por isso,
E todos os dias têm essa janela por diante,
E todas as horas parecem minhas dessa maneira.

Cavalgada explosiva, explodida, como uma bomba que rebenta, Cavalgada rebentando para todos os lados ao mesmo tempo, Cavalgada por cima do espaço, salto por cima do tempo,
Galga, cavalo electrónico, sistema solar resumido

Por dentro da ação dos êmbolos, por fora do giro dos volantes. Dentro dos êmbolos, tornado velocidade abstrata e louca,

[S. Carlos há cinquenta

Ajo a ferro e velocidade, vaivém, loucura, raiva contida, Atado ao rasto de todos os volantes giro assombrosas horas, E todo o universo range, estroleja e estropia-se em mim.

Ho-ho-ho-ho-ho!...

Cada vez mais depressa, cada vez mais com o espírito adiante

Adiante da própria ideia veloz do corpo projetado, Com o espírito atrás adiante do corpo, sombra, chispa, He-la-ho-ho... Helahoho...

Toda a energia é a mesma e toda a natureza é o mesmo...

A seiva da seiva das árvores é a mesma energia que mexe As rodas da locomotiva, as rodas do eléctrico, os volantes dos

E um carro puxado a mulas ou a gasolina é puxado pela mesma

Raiva panteísta de sentir em mim formidantemente,
Com todos os meus sentidos em ebulição, com todos os meus

[do corpo

[poros em fumo, Que tudo é uma só velocidade, uma só energia, uma só divina

De si para si, parada a ciclar violências de velocidade louca... Ho----

Ave, salve, viva a unidade veloz de tudo! Ave, salve, viva a igualdade de tudo em seta!

Ave, salve, viva a grande máquina universo!
Ave, que sois o mesmo, árvores, máquinas, leis!
Ave, que sois o mesmo, vermes, êmbolos, ideias abstratas,
A mesma seiva vos enche, a mesma seiva vos torna,
A mesma coisa sois, e o resto é por fora e falso,
O resto, o estático resto que fica nos olhos que param,
Mas não nos meus nervos motor de explosão a óleos pesados

[Diesel, [coisa.

[linha

Não nos meus nervos todas as máquinas, todos os sistemas de

[engrenagem, Nos meus nervos locomotiva, carro-elétrico, automóvel,
debulhadora

[a vapor, Nos meus nervos máquina marítima, Diesel, semi-Diesel, Campbell,

Nos meus nervos instalação absoluta a vapor, a gás, a óleo e a

Máquina universal movida por correias de todos os momentos!

Todas as madrugadas são a madrugada e a vida.

Todas as auroras raiam no mesmo lugar:

Infinito...

Todas as alegrias de ave vêm da mesma garganta,

Todos os estremecimentos de folhas são da mesma árvore, E todos os que se
levantam cedo para ir trabalhar eletricidade,

Vão da mesma casa para a mesma fábrica por o mesmo caminho...

Rola, bola grande, formigueiro de consciências, terra, Rola, aureada,
entardecida, a prumo sob sóis, noturna, Rola no espaço abstrato, na noite mal
iluminada realmente Rola...

Sinto na minha cabeça a velocidade de giro da terra,

E todos os países e todas as pessoas giram dentro de mim, Centrífuga ânsia,
raiva de ir por os ares até aos astros

Bate pancadas de encontro ao interior do meu crânio,

Põe-me alfinetes vendados por toda a consciência do meu corpo, Faz-me
levantar-me mil vezes e dirigir-me para Abstrato,

Para inencontrável, Ali sem restrições nenhuma,

A Meta invisível — todos os pontos onde eu não estou — e

Ah, não estar parado nem a andar, Não estar deitado nem de pé, Nem
acordado nem a dormir, ao mesmo tempo... ou leves,

Nem aqui nem noutro ponto qualquer,

Resolver a equação desta inquietação prolixa,

Saber onde estar para poder estar em toda a parte,
Saber onde deitar-me para estar passeando por todas as ruas...

Ho-ho-ho-ho-ho-ho-ho

Cavalgada alada de mim por cima de todas as coisas,
Cavalgada estalada de mim por baixo de todas as coisas, Cavalgada alada e
estalada de mim por causa de todas as coisas...

Hup-la por cima das árvores, hup-la por baixo dos tanques, Hup-la contra as
paredes, hup-la raspando nos troncos, Hup-la no ar, hup-la no vento, hup-la,
hup-la nas praias, Numa velocidade crescente, insistente, violenta,

Hup-la hup-la hup-la hup-la...

Cavalgada panteísta de mim por dentro de todas as coisas, Cavalgada
energética por dentro de todas as energias, Cavalgada de mim por dentro do
carvão que se queima, da

Clarim claro da manhã ao fundo
Do semicírculo frio do horizonte,
Ténue clarim longínquo como bandeiras incertas Desfraldadas para além de
onde as cores são visíveis...

Clarim trêmulo, poeira parada, onde a noite cessa, Poeira de ouro parada no
fundo da visibilidade...

Carro que chia limpidamente, vapor que apita,
Guindaste que começa a girar no meu ouvido,
Tosse seca, nova do que sai de casa,
Leve arrepio matutino na alegria de viver,
Gargalhada súbita velada pela bruma exterior não sei como, Costureira fadada
para pior que a manhã que sente, Operário tísico desfeito para feliz nesta hora

[lâmpada que arde,

Inevitavelmente vital,
Em que o relevo das coisas é suave, certo e simpático,
Em que os muros são frescos ao contato da mão, e as casas Abrem aqui e ali
os olhos cortinados a branco...

Toda a madrugada é uma cortina que oscila, e caminha
tudo

Para a hora cheia de luz em que as lojas baixam as pálpebras E rumor tráfego
carroça comboio eu sinto sol estruge

Vertigem do meio-dia emoldurada a vertigens —
Sol nos vértices e nos... da minha visão estriada,

Do rodopio parado da minha retentiva seca,
Do abrumado clarão fixo da minha consciência de viver.

Rumor tráfego carroça comboio carros eu sinto sol rua, Aros caixotes *trolley*
loja rua *vitrines* saia olhos Rapidamente calhas carroças caixotes rua
atravessar rua Passeio lojistas “perdão” rua

Rua a passear por mim a passear pela rua por mim
Tudo espelhos as lojas de cá dentro das lojas de lá
A velocidade dos carros ao contrário nos espelhos oblíquos

[das montras, O chão no ar o sol por baixo dos pés rua regas flores no cesto
rua

O meu passado rua estremece *camion* rua não me recordo rua

Eu de cabeça pra baixo no centro da minha consciência de mim Rua sem
poder encontrar uma sensação só de cada vez rua
Rua pra trás e pra diante debaixo dos meus pés
Rua em X em Y em Z por dentro dos meus braços

Rua pelo meu monóculo em círculos de cinematógrafo pequeno, Caleidoscópio
em curvas iriadas nítidas rua.

Bebedeira da rua e de sentir ver ouvir tudo ao mesmo tempo. Bater das fontes
de estar vindo para cá ao mesmo tempo que vou para lá,

-

Comboio parte-te de encontro ao resguardo da linha de desvio! Vapor navega
direito ao cais e racha-te contra ele!

Automóvel guiado pela loucura de todo o universo precipita-te Por todos os
precipícios abaixo
E choca-te, trz!, esfrangalha-te no fundo do meu coração!

À *moi*, todos os objetos projéteis!

À *moi*, todos os objetos direções!

À *moi*, todos os objetos invisíveis de velozes!

Batam-me, trespassem-me, ultrapassem-me!

Sou eu que me bato, que me trespasso, que me ultrapasso! A raiva de todos os
ímpetos fecha em círculo-mim!

Hela-hoho comboio, automóvel, aeroplano minhas ânsias, Velocidade entra por
todas as ideias dentro,

Choca de encontro a todos os sonhos e parte-os, Chamusca todos os ideais
humanitários e úteis,

Atropela todos os sentimentos normais, decentes, concordantes, Colhe no giro
do teu volante vertiginoso e pesado

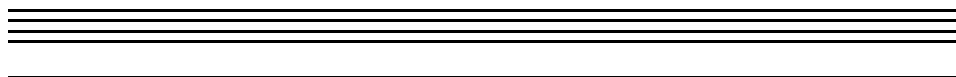
Os corpos de todas as filosofias, os tropos de todos os poemas, Esfrangalha-os e fica só tu, volante abstrato nos ares,

Senhor supremo da hora europeia, metálico a cio. Vamos, que a cavalgada não tenha fim nem em Deus!

Dói-me a imaginação não sei como, mas é ela que dói, Declina dentro de mim o sol no alto do céu.

Começa a tender a entardecer no azul e nos meus nervos. Vamos ó cavalgada, quem mais me consegues tornar? Eu que, veloz, voraz, comilão da energia.

abstrata, Queria comer, beber, esfolar e arranhar o mundo,



Eu, que só me contentaria com calcar o universo aos pés, Calcar, calcar, calcar até não sentir.

Eu, sinto que ficou fora do que imaginei tudo o que quis, Que embora eu quisesse tudo, tudo me faltou.

Cavalgada desmantelada por cima de todos os cimos,
Cavalgada desarticulada por baixo de todos os poços,
Cavalgada voo, cavalgada seta, cavalgada pensamento-relâmpago, Cavalgada eu, cavalgada eu, cavalgada o universo — eu. Helahoho-o-o-o-o-o-o-o...

Meu ser elástico, mola, agulha, trepidação...

ANEXO C – CAMPOS, Álvaro de. **Ficções do Interlúdio**. In: Obra Poética de Fernando Pessoa – vol. 2. São Paulo: Nova Fronteira, p. 288-289, 2016.

[294] 20-12-1934

Ali não havia eletricidade.
Por isso foi à luz de uma vela mortiça
Que li, inserto na cama,
O que estava à mão para ler —
A Bíblia, em português, porque (coisa curiosa!) eram protestantes. E reli a
“Primeira Epístola aos Coríntios”.
Em torno de mim o sossego excessivo das noites de província Fazia um
grande barulho ao contrário,
Dava-me uma tendência do choro para a desolação.
A Primeira Epístola aos Coríntios...

Reli-a à luz de uma vela subitamente antiquíssima,
E um grande mar de emoção chorava dentro de mim... Sou nada...
Sou uma ficção...
Que ando eu a querer de mim ou de tudo neste mundo? “Se eu não tivesse a
caridade.”
E a soberana voz manda, do alto dos séculos,
A grande mensagem com que a alma fica livre...
“Se eu não tivesse a caridade...”
Meu Deus, e eu que não tenho a caridade!...

ANEXO D - CAMPOS, Álvaro de. **Ficções do Interlúdio**. In: Obra Poética de Fernando Pessoa – vol. 2. São Paulo: Nova Fronteira, p. 317-18, 2016.

[330] ODE MARCIAL

Inúmero rio sem água — só gente e coisas, Pavorosamente sem água!

Soam tambores longínquos no meu ouvido,
E eu não sei se vejo o rio se ouço os tambores, Como se não pudesse ouvir e
ver ao mesmo tempo!

Helahoho! helahoho!

A máquina de costura da pobre viúva morta à baioneta... Ela cosia à tarde
indeterminadamente...

A mesa onde jogavam os velhos,

Tudo misturado, tudo misturado com corpos, com sangues, Tudo um só rio,
uma só onda, um só arrastado horror.

Helahoho! helahoho!

Desenterrei o comboio de lata da criança calcado no meio da

E chorei como todas as mães do mundo sobre o horror da vida. Os meus pés
panteístas tropeçaram na máquina de costura da

[estrada,

[viúva que mataram à baioneta E esse pobre instrumento de paz meteu uma
lança no meu coração.

Sim, fui eu o culpado de tudo, fui eu o soldado todos eles
Que matou, violou, queimou e quebrou,
Fui eu e a minha vergonha e o meu remorso como uma sombra

Passeiam por todo o mundo como Ashavero,

[disforme

Mas atrás dos meus passos soam passos do tamanho do infinito

E um pavor físico de prestar contas a Deus faz-me fechar os
[olhos de repente.

Cristo absurdo da expiação de todos os crimes e de todas as

A minha cruz está dentro de mim, hirta, a escaldar, a quebrar E tudo dói na
minha alma extensa como um Universo.

Arranquei o pobre brinquedo das mãos da criança e bati-lhe, Os seus olhos
assustados do meu filho que talvez terei e que

[violências,

Pediram-me sem saber como toda a piedade por todos.

Do quarto da velha arranquei o retrato do filho e rasguei-o, Ela, cheia de medo,
chorou e não fez nada...

Senti de repente que ela era minha mãe e pela espinha abaixo

[passou-me o sopro de Deus.

Quebrei a máquina de costura da viúva pobre.

Ela chorava a um canto sem pensar na máquina de costura. Haverá outro
mundo onde eu tenha que ter uma filha que

[enviúve e a quem aconteça isto?

Mandei, capitão, fuzilar os camponeses trêmulos,

Deixei violar as filhas de todos os pais atados a árvores,

Agora vi que foi dentro de meu coração que tudo isso se passou, E tudo
escalda e sufoca e eu não me posso mexer sem que

Deus tenha piedade de mim que a não tive de ninguém!

ANEXO E - CAMPOS, Álvaro de. **Ficções do Interlúdio**. In: Obra Poética de Fernando Pessoa – vol. 2. São Paulo: Nova Fronteira, p. 314-16, 2016.

[326]

Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa Aquele homem malvestido, pedinte por profissão que se lhe [vê na cara,

Que simpatiza comigo e eu simpatizo com ele;
E reciprocamente, num gesto largo, transbordante, dei-lhe tudo [quanto tinha

(Exceto, naturalmente, o que estava na algibeira onde trago [mais dinheiro:

Não sou parvo nem romancista russo, aplicado, E romantismo, sim, mas devagar...),

Sinto uma simpatia por essa gente toda, Sobretudo quando não merece simpatia. Sim, eu sou também vadio e pedinte,
E sou-o também por minha culpa.

Ser vadio e pedinte não é ser vadio e pedinte:

É estar ao lado da escala social,
É não ser adaptável às normas da vida,
Às normas reais ou sentimentais da vida —
Não ser Juiz do Supremo, empregado certo, prostituta,
Não ser pobre a valer, operário explorado,
Não ser doente de uma doença incurável,
Não ser sedento de justiça, ou capitão de cavalaria,
Não ser, enfim, aquelas pessoas sociais dos novelistas
Que se fartam de letras porque têm razão para chorar lágrimas,
E se revoltam contra a vida social porque têm razão para isso supor.

Não: tudo menos ter razão!
Tudo menos importar-me com a humanidade!
Tudo menos ceder ao humanitarismo!
De que serve uma sensação se há uma razão exterior para ela?

Sim, ser vadio e pedinte, como eu sou,
Não é ser vadio e pedinte, o que é corrente:
É ser isolado na alma, e isso é que é ser vadio,
É ter pedir aos dias que passem, e nos deixem, e isso é que é [ser pedinte.

Tudo mais é estúpido como um Dostoiévski ou um Gorki. Tudo mais é ter fome ou não ter que vestir.

E, mesmo que isso aconteça, isso acontece a tanta gente
Que nem vale a pena ter pena da gente a quem isso acontece.

Sou vadio e pedinte a valer, isto é, no sentido translato, E estou-me rebolando numa grande caridade por mim.

Coitado do Álvaro de Campos!
Tão isolado na vida! Tão deprimido nas sensações!
Coitado dele, enfiado na poltrona da sua melancolia!
Coitado dele, que com lágrimas (autênticas) nos olhos,
Deu hoje, num gesto largo, liberal e moscovita,
Tudo quanto tinha, na algibeira em que tinha pouco, àquele Pobre que não era pobre, que tinha olhos tristes por profissão.

Coitado do Álvaro de Campos, com quem ninguém se importa! Coitado dele que tem tanta pena de si mesmo!

E, sim, coitado dele!
Mais coitado dele que de muitos que são vadios e vadiam, Que são pedintes e pedem,
Porque a alma humana é um abismo.

Eu é que sei. Coitado dele!
Que bom poder-me revoltar num comício dentro da minha [alma!

Mas até nem parvo sou!
Nem tenho a defesa de poder ter opiniões sociais. Não tenho, mesmo, defesa nenhuma: sou lúcido.

Não me queiram converter a convicção: sou lúcido.

Já disse: sou lúcido.
Nada de estéticas com coração: sou lúcido. Merda! Sou lúcido.

ANEXO F - CAMPOS, Álvaro de. **Ficções do Interlúdio**. In: Obra Poética de Fernando Pessoa – vol. 2. São Paulo: Nova Fronteira, p. 235-6, 2016.

[245] 1923 LISBON REVISITED

Não: não quero nada.
Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões! A única conclusão é morrer.

Não me tragam estéticas!
Não me falem em moral!
Tirem-me daqui a metafísica!
Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas Das
ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) —

Das ciências, das artes, da civilização moderna! Que mal fiz eu aos deuses
todos? Se têm a verdade, guardem-a!

Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica. Fora disso sou doido,
com todo o direito a sê-lo.
Com todo o direito a sê-lo, ouviram?

Não me macem, por amor de Deus!

Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável? Queriam-me o contrário
disto, o contrário de qualquer coisa?

Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade. Assim, como sou,
tenham paciência!
Vão para o diabo sem mim,
Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!

Para que haveremos de ir juntos?

Não me peguem no braço!
Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho, Já disse que sou só
sozinho!
Ah, que maçada quererem que eu seja de companhia!

Ó céu azul — o mesmo da minha infância —, Eterna verdade vazia e perfeita!
Ó macio Tejo ancestral e mudo,
Pequena verdade onde o céu se reflete!

Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.

Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...
E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho!

ANEXO G – CAMPOS, Álvaro de. **Ficções do Interlúdio**. In: Obra Poética de Fernando Pessoa – vol. 2. São Paulo: Nova Fronteira, p. 268-9, 2016.

BICARBONATO DE SODA

[270] 20-6-1930

Súbita, uma angústia...

Ah, que angústia, que náusea do estômago à alma! Que amigos que tenho tido!

Que vazias de tudo as cidades que tenho percorrido! Que esterco metafísico os meus propósitos todos!

Uma angústia,

Uma desconsolação da epiderme da alma,

Um deixar cair os braços ao sol-pôr do esforço...

Renego.

Renego tudo.

Renego mais do que tudo.

Renego a gládio e fim todos os Deuses e a negação deles. Mas o que é que me falta, que o sinto faltar-me no estômago

Que atordoamento vazio me esfalfa no cérebro?

Devo tomar qualquer coisa ou suicidar-me? Não: vou existir. Arre! Vou existir.

E-xis-tir...

E--xis--tir...

Meu Deus! Que budismo me esfria no sangue! Renunciar de portas todas abertas,

Perante a paisagem todas as paisagens,

Sem esperança, em liberdade,

Sem nexos,

Acidente da inconsequência da superfície das coisas, Monótono mas dorminhoco,

E que brisas quando as portas e as janelas estão todas abertas! Que verão agradável dos outros!

Deem-me de beber, que não tenho sede!

ANEXO H - CAMPOS, Álvaro de. **Ficções do Interlúdio**. In: Obra Poética de Fernando Pessoa – vol. 2. São Paulo: Nova Fronteira, p. 243-8, 2016.

TABACARIA

[251] 15-1-1928

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

Janelas do meu quarto,
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém [sabe quem é

(E se soubessem quem é, o que saberiam?),
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por [gente,

Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa, Com o mistério
das coisas por baixo das pedras e dos seres,

Com a morte a pôr umidade nas paredes e cabelos brancos [nos homens,

Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,
E não tivesse mais irmandade com as coisas
Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua A fileira de
carruagens de um comboio, e uma partida apitada De dentro da minha cabeça,

E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.

Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu. Estou hoje
dividido entre a lealdade que devo
À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,
E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.

Falhei em tudo.
Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada. A aprendizagem que
me deram,
Desci dela pela janela das traseiras da casa.

Fui até ao campo com grandes propósitos,
Mas lá encontrei só ervas e árvores,
E quando havia gente era igual à outra.
Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei de pensar?

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver [tantos!

Gênio? Neste momento
Cem mil cérebros se concebem em sonho gênios como eu, E a história não
marcará, quem sabe?, nem um,
Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras. Não, não creio em
mim.

Em todos os manicômios há doidos malucos com tantas certezas! Eu, que não
tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos [certo?

Não, nem em mim...
Em quantas mansardas e não mansardas do mundo
Não estão nesta hora gênios-para-si-mesmos sonhando? Quantas aspirações
altas e nobres e lúcidas —
Sim, verdadeiramente altas e nobres e lúcidas —,
E quem sabe se realizáveis,
Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente? O mundo é para
quem nasce para o conquistar
E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que [tenha razão.

Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que [Cristo.

Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu. Mas sou, e
talvez serei sempre, o da mansarda,
Ainda que não more nela;
Serei sempre *o que não nasceu para isso*;

Serei sempre só *o que tinha qualidades*;
Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de [uma parede
sem porta,

E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira, E ouviu a voz de Deus num poço
tapado.

Crer em mim? Não, nem em nada.
Derrame-me a Natureza sobre a cabeça ardente
O seu sol, a sua chuva, o vento que me acha o cabelo,
E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha. Escravos cardíacos
das estrelas,
Conquistamos todo o mundo antes de nos levantar da cama; Mas acordamos e
ele é opaco,
Levantamo-nos e ele é alheio,
Saímos de casa e ele é a terra inteira,
Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido.

(Come chocolates, pequena;
Come chocolates!

Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates. Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria. Come, pequena suja, come!

Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que [comes!

Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folha de [estanho,

Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.)

Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei

A caligrafia rápida destes versos,

Pórtico partido para o Impossível.

Mas ao menos consagro a mim mesmo um desprezo sem [lágrimas,

Nobre ao menos no gesto largo com que atiro

A roupa suja que sou, sem rol, pra o decurso das coisas, E fico em casa sem camisa.

(Tu, que consolas, que não existes e por isso consolas,

Ou deusa grega, concebida como estátua que fosse viva,

Ou patrícia romana, impossivelmente nobre e nefasta,

Ou princesa de trovadores, gentilíssima e colorida,

Ou marquesa do século dezoito, decotada e longínqua,

Ou cocote célebre do tempo dos nossos pais,

Ou não sei quê moderno — não concebo bem o quê —,

Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que inspire!

Meu coração é um balde despejado.

Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco A mim mesmo e não encontro nada.

Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta. Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam, Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam,

Vejo os cães que também existem,

E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo, E tudo isto é estrangeiro, como tudo.)

Vivi, estudei, amei, e até cri,

E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu. Olho a cada um os andrajos e as chagas e a mentira,

E penso: talvez nunca vivesses nem estudasses nem amasses [nem cresses

(Porque é possível fazer a realidade de tudo isso sem fazer [nada disso);

Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam [o rabo

E que é rabo para aquém do lagarto remexidamente.

Fiz de mim o que não soube,
E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominó que vesti era errado.
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e [perdi-me.

Quando quis tirar a máscara, Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho, Já tinha envelhecido.

Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado. Deitei fora a máscara e dormi no vestiário
Como um cão tolerado pela gerência
Por ser inofensivo

E vou escrever esta história para provar que sou sublime.

Essência musical dos meus versos inúteis,
Quem me dera encontrar-te como coisa que eu fizesse, E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte,

Calcando aos pés a consciência de estar existindo,
Como um tapete em que um bêbado tropeça
Ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada.

Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta. Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada
E com o desconforto da alma mal-entendendo.
Ele morrerá e eu morrerei.

Ele deixará a tabuleta, eu deixarei versos.
A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos também. Depois de certa altura morrerá a rua onde estive a tabuleta,
E a língua em que foram escritos os versos.
Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.
Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo [de coisas como tabuletas,

Sempre uma coisa defronte da outra,
Sempre uma coisa tão inútil como a outra,
Sempre o impossível tão estúpido como o real,
Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério [da superfície,

Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra.

Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?), E a realidade plausível cai de repente em cima de mim. Semiergo-me enérgico, convencido, humano,
E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.

Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los
E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos. Sigo o fumo como

a uma rota própria,
E gozo, num momento sensitivo e competente,
A libertação de todas as especulações
E a consciência de que a metafísica é uma consequência de [estar mal disposto.

Depois deito-me para trás na cadeira
E continuo fumando.
Enquanto o Destino mo conceder, continuarei fumando.

(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira

Talvez fosse feliz.)
Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à janela.

O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das [calças?]).

Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica.
(O Dono da Tabacaria chegou à porta.)
Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me. Acenou-me adeus,
gritei-lhe *Adeus ó Esteves!*, e o universo Reconstruiu-se-me sem ideal nem
esperança, e o Dono da [Tabacaria sorriu.

ANEXO I - CAMPOS, Álvaro de. **Ficções do Interlúdio**. In: Obra Poética de Fernando Pessoa – vol. 2. São Paulo: Nova Fronteira, p. 304-7, 2016.

[313]

Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir.
Sentir tudo de todas as maneiras.
Sentir tudo excessivamente,
Porque todas as coisas são, em verdade, excessivas E toda a realidade é um
excesso, uma violência, Uma alucinação extraordinariamente nítida

Que vivemos todos em comum com a fúria das almas,
O centro para onde tendem as estranhas forças centrífugas Que são as
psiques humanas no seu acordo de sentidos.

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas, Quanto mais
personalidades eu tiver,
Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,

Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atento, Estiver, sentir,
viver, for,
Mais possuirei a existência total do universo,
Mais completo serei pelo espaço inteiro fora,

Mais análogo serei a Deus, seja ele quem for, Porque, seja ele quem for, com
certeza que é Tudo,

E fora d'Ele há só Ele, e Tudo para Ele é pouco.

Cada alma é uma escada para Deus,
Cada alma é um corredor-Universo para Deus,

Cada alma é um rio correndo por margens de Externo Para Deus e em Deus
com um sussurro soturno.

Sursum corda! Erguei as almas! Toda a Matéria é Espírito,

Porque Matéria e Espírito são apenas nomes confusos Dados à grande sombra
que ensopa o Exterior em sonho E funde em Noite e Mistério o Universo
Excessivo! *Sursum corda!* Na noite acordo, o silêncio é grande,
As coisas, de braços cruzados sobre o peito, reparam

Com uma tristeza nobre para os meus olhos abertos Que as vê como vagos
vultos noturnos na noite negra. *Sursum corda!* Acordo na noite e sinto-me
diverso. Todo o Mundo com a sua forma visível do costume, Jaz no fundo dum
poço e faz um ruído confuso,

Escuto-o, e no meu coração um grande pasmo soluça.

Sursum corda! Ó Terra, jardim suspenso, berço
Que embala a Alma dispersa da humanidade sucessiva! Mãe verde e florida
todos os anos recente,
Todos os anos vernal, estival, outonal, hiemal,
Todos os anos celebrando às mancheias as festas de Adônis Num rito anterior
a todas as significações,
Num grande culto em tumulto pelas montanhas e os vales! Grande coração
pulsando no peito nu dos vulcões,
Grande voz acordando em cataratas e mares,
Grande bacante ébria do Movimento e da Mudança,
Em cio de vegetação e florescência rompendo
Teu próprio corpo de terra e rochas, teu corpo submisso

À tua própria vontade transtornadora e eterna!
Mãe carinhosa e unânime dos ventos, dos mares, dos prados, Vertiginosa mãe
dos vendavais e ciclones,
Mãe caprichosa que faz vegetar e secar,
Que perturba as próprias estações e confunde
Num beijo imaterial os sóis e as chuvas e os ventos!

Sursum corda! Reparo para ti e todo eu sou um hino! Tudo em mim como um
satélite da tua dinâmica íntima Volteia serpenteando, ficando como um anel
Nevoento, de sensações reminescidas e vagas,

Em torno ao teu vulto interno túrgido e fervoroso.
Ocupa de toda a tua força e de todo o teu poder quente
Meu coração a ti aberto!
Como uma espada traspassando meu ser erguido e extático, Intersecciona
com o meu sangue, com a minha pele e os meus [nervos,

Teu movimento contínuo, contíguo a ti própria sempre.

Sou um monte confuso de forças cheias de infinito
Tendendo em todas as direções para todos os lados do espaço,
A Vida, essa coisa enorme, é que prende tudo e tudo une
E faz com que todas as forças que raivam dentro de mim
Não passem de mim, não quebrem meu ser, não partam meu corpo, Não me
arremessem, como uma bomba de Espírito que estoura Em sangue e carne e
alma espiritualizados para entre as estrelas, Para além dos sóis de outros
sistemas e dos astros remotos.

Tudo o que há dentro de mim tende a voltar a ser tudo.
Tudo o que há dentro de mim tende a despejar-me no chão, No vasto chão
supremo que não está em cima nem em baixo Mas sob as estrelas e os sóis,
sob as almas e os corpos
Por uma oblíqua posse dos nossos sentidos intelectuais.

Sou uma chama ascendendo, mas ascendo para baixo e para cima, Ascendo
para todos os lados ao mesmo tempo, sou um globo

De chamas explosivas buscando Deus e queimando A crosta dos meus sentidos, o muro da minha lógica, A minha inteligência limitadora e gelada.

Sou uma grande máquina movida por grandes correias
De que só vejo a parte que pega nos meus tambores,
O resto vai para além dos astros, passa para além dos sóis, E nunca parece chegar ao tambor donde parte...

Meu corpo é um centro dum volante estupendo e infinito
Em marcha sempre vertiginosamente em torno de si, Cruzando-se em todas as direções com outros volantes,
Que se entrecruzam e misturam, porque isto não é no espaço Mas não sei onde espacial de uma outra maneira-Deus.

Dentro de mim estão presos e atados ao chão
Todos os movimentos que compõem o universo,
A fúria minuciosa e dos átomos,
A fúria de todas as chamas, a raiva de todos os ventos, A espuma furiosa de todos os rios, que se precipitam,

E a chuva como pedras atiradas de catapultas
De enormes exércitos de anões escondidos no céu.

Sou um formidável dinamismo obrigado ao equilíbrio
De estar dentro do meu corpo, de não transbordar da minh'alma. Ruge,
estoura, vence, quebra, estrondeia, sacode,
Freme, treme, espuma, venta, viola, explode,
Perde-te, transcende-te, circunda-te, vive-te, rompe e foge,
Sê com todo o meu corpo todo o universo e a vida,
Arde com todo o meu ser todos os lumes e luzes,
Risca com toda a minha alma todos os relâmpagos e fogos, Sobrevive-me em minha vida em todas as direções!

ANEXO J - CAMPOS, Álvaro de. **Ficções do Interlúdio**. In: Obra Poética de Fernando Pessoa – vol. 2. São Paulo: Nova Fronteira, p. 167-174, 2016.

[235] 6-1914 ODE TRIUNFAL

À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica Tenho febre e escrevo.

Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto, Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, *r-r-r-r-r-r* eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto! Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical — Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força —
Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro, Porque o presente é todo o passado e todo o futuro

E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes elétricas Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,
E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta, Átomos que hão de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do [século cem,

Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos [e por estes volantes,

Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando, Fazendo-me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia [à alma.

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime! Ser completo como uma máquina!

Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo! Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto, Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento A todos os perfumes de óleos e calores e carvões

Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!

Fraternidade com todas as dinâmicas! Promíscua fúria de ser parte-agente Do rodar férreo e cosmopolita
Dos comboios estrênuos,

Da faina transportadora-de-cargas dos navios,
Do giro lúbrico e lento dos guindastes,
Do tumulto disciplinado das fábricas,
E do quase-silêncio ciciante e monótono das correias de transmissão!

Horas europeias, produtoras, entaladas Entre maquinismos e afazeres úteis!
Grandes cidades paradas nos cafés,
Nos cafés — oásis de inutilidades ruidosas Onde se cristalizam e se precipitam

Os rumores e os gestos do Útil
E as rodas, e as rodas-dentadas e as chumaceiras do Progressivo!

Nova Minerva sem-alma dos cais e das gares!
Novos entusiasmos de estatura do Momento!
Quilhas de chapas de ferro sorrindo encostadas às docas, Ou a seco, erguidas,
nos planos-inclinados dos portos! Atividade internacional, transatlântica,
Canadian-Pacific! Luzes e febris perdas de tempo nos bares, nos hotéis,
Nos Longchamps e nos Derbies e nos Ascots,
E Piccadillies e Avenues de l'Opéra que entram
Pela minh'alma dentro!

Hé-lá as ruas, hé-lá as praças, hé-lá-hô la *foule!*
Tudo o que passa, tudo o que para às montras!
Comerciantes; vadios; *escrocs* exageradamente bem-vestidos; Membros
evidentes de *clubs* aristocráticos;
Esquálidas figuras dúbias; chefes de família vagamente felizes

E paternais até na corrente de ouro que atravessa o colete De algibeira a
algibeira!
Tudo o que passa, tudo o que passa e nunca passa! Presença
demasiadamente acentuada das *cocottes*; Banalidade interessante (e quem
sabe o quê por dentro?) Das burguesinhas, mãe e filha geralmente,

Que andam na rua com um fim qualquer;
A graça feminil e falsa dos pederastas que passam, lentos;
E toda a gente simplesmente elegante que passeia e se mostra E afinal tem
alma lá dentro!

(Ah, como eu desejaria ser o *souteneur* disto tudo!)

A maravilhosa beleza das corrupções políticas, Deliciosos escândalos
financeiros e diplomáticos, Agressões políticas nas ruas,
E de vez em quando o cometa dum regicídio

Que ilumina de Prodígio e Fanfarra os céus Usuais e lúcidos da Civilização
quotidiana!

Notícias desmentidas dos jornais,
Artigos políticos insinceramente sinceros,
Notícias *passez à-la-caisse*, grandes crimes —
Duas colunas deles passando para a segunda página! O cheiro fresco a tinta
de tipografia!
Os cartazes postos há pouco, molhados! *Vients-de-paraitre* amarelos com uma
cinta branca! Como eu vos amo a todos, a todos, a todos,
Como eu vos amo de todas as maneiras,
Com os olhos e com os ouvidos e com o olfato

E com o tacto (o que palpar-vos representa para mim!)
E com a inteligência como uma antena que fazeis vibrar! Ah, como todos os
meus sentidos têm cio de vós!

Adubos, debulhadoras a vapor, progressos da agricultura! Química agrícola, e
o comércio quase uma ciência!
Ó mostruários dos caixeiros-viajantes,
Dos caixeiros-viajantes, cavaleiros-andantes da Indústria, Prolongamentos
humanos das fábricas e dos calmos escritórios!

Ó fazendas nas montras! ó manequins! ó últimos figurinos! Ó artigos inúteis
que toda a gente quer comprar!
Olá grandes armazéns com várias seções!
Olá anúncios elétricos que vêm e estão e desaparecem!

Olá tudo com que hoje se constrói, com que hoje se é diferente [de ontem!

Eh, cimento armado, *béton* de cimento, novos processos! Progressos dos
armamentos gloriosamente mortíferos! Couraças, canhões, metralhadoras,
submarinos, aeroplanos!

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera. Amo-vos carnivoramente,
Pervertidamente e enroscando a minha vista Em vós, ó coisas grandes, banais,
úteis, inúteis, Ó coisas todas modernas,

Ó minhas contemporâneas, forma atual e próxima Do sistema imediato do
Universo!
Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!

Ó fábricas, ó laboratórios, ó *music-halls*, ó Luna-Parks, Ó couraçados, ó
pontes, ó docas flutuantes —
Na minha mente turbulenta e incandescida
Possuo-vos como a uma mulher bela,

Completamente vos possuo como a uma mulher bela que não [se ama,

Que se encontra casualmente e se acha interessantíssima.

Eh-lá-hô fachadas das grandes lojas!
Eh-lá-hô elevadores dos grandes edifícios! Eh-lá-hô recomposições

ministeriais! Parlamentos, políticas, relatores de orçamentos, Orçamentos falsificados!
(Um orçamento é tão natural como uma árvore E um parlamento tão belo como uma borboleta).

Eh lá o interesse por tudo na vida,
Porque tudo é a vida, desde os brilhantes nas montras Até à noite ponte misteriosa entre os astros
E o mar antigo e solene, lavando as costas

E sendo misericordiosamente o mesmo
Que era quando Platão era realmente Platão
Na sua presença real e na sua carne com a alma dentro,
E falava com Aristóteles, que havia de não ser discípulo dele.

Eu podia morrer triturado por um motor
Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.

Atirem-me para dentro das fornalhas! Metam-me debaixo dos comboios!
Espanquem-me a bordo de navios!
Masoquismo através de maquinismos!
Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!

Up-lá hô joguei que ganhaste o Derby, Morder entre dentes o teu *cap* de duas cores!

(Ser tão alto que não pudesse entrar por nenhuma porta! Ah, olhar é em mim uma perversão sexual!)

Eh-lá, eh-lá, eh-lá, catedrais!
Deixai-me partir a cabeça de encontro às vossas esquinas, E ser levantado da rua cheio de sangue

Sem ninguém saber quem eu sou!

Ó *tramways*, funiculares, metropolitanos, Roçai-vos por mim até ao espasmo!
Hilla! hilla! hilla-hô!
Dai-me gargalhadas em plena cara,

Ó automóveis apinhados de pândegos e de putas,
Ó multidões quotidianas nem alegres nem tristes das ruas, Rio multicolor anônimo e onde eu não me posso banhar como [quereria!

Ah, que vidas complexas, que coisas lá pelas casas de tudo isto! Ah, saber-lhes as vidas a todos, as dificuldades de dinheiro,
As dissensões domésticas, os deboches que não se suspeitam, Os pensamentos que cada um tem a sós consigo no seu quarto E os gestos que faz quando ninguém o pode ver!

Não saber tudo isto é ignorar tudo, ó raiva,
Ó raiva que como uma febre e um cio e uma fome Me põe a magro o rosto e
me agita às vezes as mãos Em crispações absurdas em pleno meio das turbas
Nas ruas cheias de encontrões!

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma, Que emprega
palavrões como palavras usuais,
Cujos filhos roubam às portas das mercearias
E cujas filhas aos oito anos — e eu acho isto belo e amo-o! — Masturbam
homens de aspecto decente nos vãos de escada.

A gentalha que anda pelos andaimes e que vai para casa Por velas quase
irreais de estreiteza e podridão. Maravilhosa gente humana que vive como os
cães,
Que está abaixo de todos os sistemas morais,

Para quem nenhuma religião foi feita,
Nenhuma arte criada,
Nenhuma política destinada para eles!
Como eu vos amo a todos, porque sois assim,
Nem imorais de tão baixos que sois, nem bons nem maus,

Inatingíveis por todos os progressos,
Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!

(Na nora do quintal da minha casa
O burro anda à roda, anda à roda,
E o mistério do mundo é do tamanho disto.
Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente. A luz do sol abafa o
silêncio das esferas
E havemos todos de morrer,
Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
Do que eu sou hoje...)

Mas, ah outra vez a raiva mecânica constante!
Outra vez a obsessão movimentada dos ônibus.
E outra vez a fúria de estar indo ao mesmo tempo dentro de [todos os
comboios

De todas as partes do mundo,

De estar dizendo adeus de bordo de todos os navios,
Que a estas horas estão levantando ferro ou afastando-se das [docas.

Ó ferro, ó aço, ó alumínio, ó chapas de ferro ondulado!
Ó cais, ó portos, ó comboios, ó guindastes, ó rebocadores!

Eh-lá grandes desastres de comboios!
Eh-lá desabamentos de galerias de minas!

Eh-lá naufrágios deliciosos dos grandes transatlânticos! Eh-lá-hô revoluções aqui, ali, acolá,
Alterações de constituições, guerras, tratados, invasões, Ruído, injustiças, violências, e talvez para breve o fim, A grande invasão dos bárbaros amarelos pela Europa, E outro Sol no novo Horizonte!

Que importa tudo isto, mas que importa tudo isto Ao fúlgido e rubro ruído contemporâneo,

Ao ruído cruel e delicioso da civilização de hoje? Tudo isso apaga tudo, salvo o Momento,
O Momento de tronco nu e quente como um fogueiro, O momento estridentemente ruidoso e mecânico,
O Momento dinâmico passagem de todas as bacantes Do ferro e do bronze e da bebedeira dos metais.

Eia comboios, eia pontes, eia hotéis à hora do jantar,
Eia aparelhos de todas as espécies, férreos, brutos, mínimos, Instrumentos de precisão, aparelhos de triturar, de cavar, Engenhos, brocas, máquinas rotativas!
Eia! eia! eia!
Eia eletricidade, nervos doentes da Matéria!
Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente! Eia túneis, eia canais, Panamá, Kiel, Suez!
Eia todo o passado dentro do presente!
Eia todo o futuro já dentro de nós! eia!
Eia! eia! eia!
Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita!
Eia! eia! eia! eia-hô-ô-ô!
Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeio, engenho-me. Engatam-me em todos os comboios.

lçam-me em todos os cais.
Giro dentro das hélices de todos os navios.
Eia! eia-hô! eia!
Eia! sou o calor mecânico e a eletricidade!
Eia! e os *rails* e as casas de máquinas e a Europa!
Eia e hurrah por mim-tudo e tudo, máquinas a trabalhar, eia!

Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!

Hup-lá, hup-lá, hup-lá-hô, hup-lá! Hé-há! Hé-hô! Ho-o-o-o-o! Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!

Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!

