

**Universidade Federal de Pernambuco  
Centro de Artes e Comunicação  
Programa de Pós-graduação em Letras**

**Sherry Morgana Justino de Almeida**

**Do drama estático de Fernando Pessoa à prosa do  
êxtase de Hilda Hilst: Uma escritura teatral**

**Recife, 2013**

**Sherry Morgana Justino de Almeida**

**Do drama estático de Fernando Pessoa à prosa do  
êxtase de Hilda Hilst: Uma escritura teatral**

Tese apresentada como requisito complementar para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração em Teoria da Literatura, do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ermelinda Maria de Araujo Ferreira

**Recife, 2013**

Catálogo na fonte  
Andréa Marinho, CRB4-1667

A447d Almeida, Sherry Morgana Justino de  
Do drama estático de Fernando Pessoa à prosa do êxtase de Hilda  
Hilst: uma escritura teatral / Sherry Morgana Justino de Almeida. – Recife:  
O Autor, 2013.  
223p.; 30 cm.

Orientadores: Ermelinda Maria Araujo Ferreira.  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC.  
Letras, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Teoria da Literatura. 2. Literatura Comparada. 3. Drama. 4. Hilst,  
Hilda. 5. Pessoa, Fernando. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araujo  
(Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC2013-52)

# **SHERRY MORGANA JUSTINO DE ALMEIDA**

## **Do Drama Estático de Fernando Pessoa à Prosa do Êxtase de Hilda Hilst: Uma Escritura Teatral**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Doutor em Teoria da Literatura em 24/1/2013.

### **TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ermelinda Maria Araujo Ferreira**  
Orientadora – LETRAS - UFPE

---

**Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola**  
LETRAS - UFPE

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria do Carmo de Siqueira Nino**  
LETRAS - UFPE

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Renata Pimentel Teixeira**  
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS – UFRPE

---

**Prof. Dr. Alexandre Furtado de Albuquerque Correa**  
LETRAS - FAFIRE

**Recife – PE**  
**2013**

*Para Maria Fernanda, Nandica, por  
reinventar a vida com seus sorrisos!*

## **AGRADECIMENTOS**

À professora Ermelinda Ferreira pela orientação.

À professora Renata Pimentel, por acreditar desde o princípio na ideia deste trabalho, por dividir conhecimento e ofertar poesia a alunos e amigos.

Ao professor Sébastien Joachim, pelas indicações de leitura, pelos ensinamentos e pelo exemplo de vida e dedicação à literatura.

A minha família pelo carinho e apoio, que me possibilitaram ser quem sou.

À Keytiane Alexandre pelo carinho e pela paciência durante as agruras do período de escritura.

Aos amigos, em especial, Cléber Ataíde e Emanuel Cordeiro, por dividirem comigo as angústias do processo de doutoramento sempre com incentivo, alegria e carinho.

*Todos os grandes homens são atores  
representando seu próprio ideal  
(Nietzche, Para Além do Bem e do Mal)*

*É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,  
Que a tanto o engenho humano não se estende.  
(Camões, Canto X, Os lusiadas)*

*O homem pensa enquanto Deus ri.  
(Provérbio iídiche)*

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é possibilitar uma leitura comparada entre as obras de Fernando Pessoa e Hilda Hilst. Especificamente, tentamos mostrar como a prosa narrativa da escritora brasileira se comunica com a concepção de teatro do poeta português. Para isso, inicialmente, apresentaremos a concepção de comparativismo que norteará nossa análise e destacamos alguns aspectos do comportamento social que se assemelham nas vidas desses autores para especular de que maneira esses aspectos repercutem nos seus projetos literários. Em seguida, oferecemos uma visão panorâmica da tradição da literatura metafísica ocidental, exemplificando o diálogo metafísico e sensacionista entre Hilst e Pessoa. Posteriormente, discutiremos a hipótese de reinvenção do gênero dramático na prosa ficcional de Hilda Hilst a partir do projeto teórico de Fernando Pessoa. Finalmente, com intuito de caracterizar a “escritura teatral” desses autores, analisaremos, comparativamente, os textos teatrais *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, e *O rato no muro*, de Hilda Hilst; a obra teatral *A morte do príncipe*, de Pessoa e a narrativa *A obscena senhora D*, de Hilst, culminando com a análise dos textos *Fausto*, de Pessoa e a narrativa “Fluxo” de Hilst.

**Palavras-chave:** Literatura comparada, gênero dramático, Hilda Hilst, Fernando Pessoa

## ABSTRACT

The objective of this work is to allow a comparative reading between the works by Fernando Pessoa and Hilda Hilst. Specifically, we try to show how the narrative prose of Brazilian writer communicates with the conception of theater of the Portuguese poet. For this, initially we will present the conception of comparativism that will guide our analysis and we outline some aspects of social behavior that resemble in the lives of these authors to speculate in what way these aspects affect in their literary projects. Then, we offer a panoramic vision of the tradition of Western metaphysics literature, exemplifying the dialogue metaphysical and sensationist between Hilst and Pessoa. Thereafter, we will discuss the hypothesis of reinvention of the dramatic genre in the Hilda Hilst's fictional prose from theoretical project of Fernando Pessoa. Finally, aiming at characterizing the "scriptures theatrical" of these authors, analyze comparatively, the theatrical texts: *O Marinheiro*, of Fernando Pessoa and *O rato no muro*, of Hilda Hilst, the theatrical work *A Morte do Príncipe*, of Pessoa and the narrative *A obscena Senhora D*, of Hilst, culminating with the analysis of the texts *Fausto*, of Pessoa, and the narrative "Fluxo" of Hilst.

Keywords: Comparative Literature, dramatic genre, Hilda Hilst, Fernando Pessoa

## RESUMÉ

L'objectif de ce travail est celui d'offrir une lecture des œuvres de Fernando Pessoa et Hilda Hilst. Plus précisément, on montrera comment la prose narrative de la écrivaine brésilienne communique avec la conception de théâtre du poète portugais. Pour cela, tout d'abord, on présentera la conception de littérature comparée qui guidera notre analyse et mettre en lumière certains aspects du comportement social qui ressemblent à la vie de ces auteurs pour comprendre comment ces aspects affectent leurs projets littéraire. Ensuite on offrera une vue panoramique de la tradition de la littérature métaphysique occidentale, en montrant comment et le dialogue métaphysique et « sensacionista » entre Hilda Hilst et Fernando Pessoa fait partie de cette tradition. Depuis, on discutera la possibilité de réinvention du genre dramatique en l'œuvre de Hilst à travers du projet théorique de Pessoa. Et finalement pour caractériser « l'écriture théâtrale » on analysera des textes *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa et *O rato no muro*, de Hilda Hilst; l'œuvres *A morte do príncipe*, de Pessoa et *A obscena senhora D* de Hilst, et enfin le *Fausto*, de Pessoa et "Fluxo" de Hilst.

**Mots-clés:** Littérature comparée, genre dramatique, Hilda Hilst, Fernando Pessoa

## RESUMEN

El objetivo de esta investigación es ofrecer una lectura comparativa de las obras de Fernando Pessoa y Hilda Hilst. En concreto, intenta mostrar como la prosa narrativa de la escritora brasileña se comunica con la concepción de teatro del poeta portugués. Para eso, inicialmente, se presenta la concepción de comparativismo que guiará nuestro análisis e se señalan algunos aspectos de la conducta social que se asemejan a la vida de estos autores y como estos aspectos influyen en sus proyectos literarios. En seguida se ofrece una visión panorámica acerca a la tradición de la literatura metafísica occidental e se ejemplifica lo diálogo metafísico e « sensacionista » de Hilst con Pessoa. Después, la atención es dirigida a la posibilidad de reivención del género dramático en la obra de ficción de Hilda Hilst a través del proyecto teórico de Fernando Pessoa. Finalmente, con el objetivo de caracterizar la escritura teatral de los autores se analizan de forma comparativa a los textos teatrales *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa y *O rato no muro*, de Hilda Hilst; la obra teatral *A morte do príncipe*, de Pessoa e la narrativa *A obscena senhora D* de Hilst, culminando con el análisis de los textos *Fausto*, de Pessoa y la narrativa *Fluxo* de Hilst.

Palabras-clave: Literatura comparada, género dramático, Hilda Hilst, Fernando Pessoa

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: UM MOSAICO INFINITO OU A BIBLIOTECA BORGEANA.....</b>	<b>12</b>
<b>1. HILDA HILST E FERNANDO PESSOA: ESCLARECIMENTOS E INTERSECÇÕES INICIAIS....</b>	<b>16</b>
1.1 <i>ESTAR SENDO</i> OUTROS. <i>TER SIDO</i> UNO: MULTIPLICANDO-SE PARA SENTIR-SE.....	22
1.2 LOUCURA E EXÍLIO SOCIAL.....	28
1.3 GÊNIOS (DES)QUALIFICADOS E DE SI FICCIONALIZADOS.....	49
1.4 FAMA E CÂNONE.....	68
<b>2. METAFÍSICA E SENSACIONISMO: CONVERGÊNCIAS FILOSÓFICAS E ESTÉTICAS.....</b>	<b>77</b>
2.1 A LITERATURA METAFÍSICA EM HILDA HILST E FERNANDO PESSOA.....	78
2.2 O SENSACIONISMO MAIS-QUE-PESSOANO DE HILDA HILST.....	87
2.3 O POETA “INOCENTE” E A “OBSCENA” SENHORA: LEITURA DA POESIA DE ALBERTO CAEIRO À LUZ DA PROSA DE HILDA HILST.....	101
2.4 ALEXANDRE SEARCH, ÁLVARO DE CAMPOS E HILDA HIST: POETAS DEVOTOS E POEMAS MALDITOS.....	117
<b>3. O TEATRO DAS IDEIAS: A REINVENÇÃO DO GÊNERO DRAMÁTICO EM FERNANDO PESSOA E HILDA HILST.....</b>	<b>128</b>
3.1 DOS GÊNEROS LITERÁRIOS AOS REGISTROS EMOCIONAIS.....	130
3.1.1 Os registros emocionais para uma escritura teatral.....	138
3.2 O GÊNERO DRAMÁTICO: TEORIAS E PRÁTICAS.....	142
3.2.1 O teatro simbolista: influências em Fernando Pessoa.....	154
3.3 O TEATRO EM FERNANDO PESSOA: UM PROJETO TEÓRICO.....	158
3.4 O TEATRO DE HILDA HILST: UMA EXECUÇÃO LITERÁRIA.....	164

3.4.1	O TEATRO QUE NASCEU TEATRO.....	165
3.4.2	OS TEXTOS QUE SE FIZERAM ESCRITURA TEATRAL.....	173
<b>4.</b>	<b>DO DRAMA ESTÁTICO DE FERNANDO PESSOA À PROSA DO ÊXTASE DE HILDA HILST: UMA ESCRITURA TEATRAL.....</b>	<b>179</b>
4.1	TEXTOS REVELADORES: ESTUDO COMPARADO DE <i>O RATO NO MURO</i> , DE HILDA HILST, E <i>O MARINHEIRO</i> , DE FERNANDO PESSOA.....	180
4.2	A PEÇA-ENSAIO <i>MORTE DO PRÍNCIPE</i> DE FERNANDO PESSOA E A PEÇA-NARRATIVA A OBSCENA SENHORA D DE HILDA HILST.....	187
4.3	FAUSTO EM FLUXO: A PERVERSÃO DE UM CLÁSSICO OU A CONCRETIZAÇÃO DE UM PROJETO.....	200
4.3.1	<i>Primeiro Fausto</i> em Fluxo.....	204
4.4	A IRONIA COMO FUGA À CONDIÇÃO TRÁGICA DA HUMANIDADE.....	209
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: EVOLUÇÃO SOBRE SI OU OROBORO.....</b>	<b>214</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>217</b>

## INTRODUÇÃO: UM MOSAICO INFINITO OU A BIBLIOTECA BORGEANA

Esse texto constitui-se como uma experiência de montagem de um mosaico infinito, cujas peças permitem inúmeras possibilidades de encaixe e que nunca mostram uma imagem apenas, pois prismaticamente se espelham umas nas outras. Cada peça desse mosaico abre a possibilidade de montagem de um novo mosaico que, por sua vez, também se mostra infinito. Isso decorre, inicialmente, da própria multiplicidade que caracteriza a obra dos dois autores estudados, Hilda Hilst e Fernando Pessoa, tanto no que diz respeito às referências individuais quanto às conexões de leitura entre ambos que aqui propomos.

Os textos de Hilst e Pessoa são as peças-prismas do mosaico-literatura que tentamos encaixar. Como peças, elas são partes do mosaico, e, como textos, acabados ou não, são um todo, um mosaico em si. Em consequência disso, cada capítulo que se propõe a lê-los e cada parte de capítulo assumem uma relativa autonomia em relação ao todo do trabalho. Contudo, todos são fundamentais para a compreensão da proposta de leitura de uma escritura teatral que, para nós, faz comunicar as obras desses autores.

Quiçá, mais que a complexidade de conexões e mais que a plurissignificação das obras lidas, outro motivo se imponha para nos ambientar em meio à sensação do ilimitado e da infinitude: a complexidade e eterna autorreferencialidade do próprio fenômeno literário. “Literatura como linguagem que fala de si ao infinito”, disse-nos Michel Foucault. (*in* MACHADO, 2005)

Imediatamente, somos remetidos ao texto “Biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges: “A Biblioteca é ilimitada e periódica. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem)” (BORGES, 1982). Essa biblioteca borgeana – formada por “um número indefinido, e talvez infinito, de galerias

hexagonais”, onde os bibliotecários parecem nascer, viver e morrer, imersos em buscas obsessivas de referências – oferece, talvez, um único segredo decifrável, que é o apelo à repetição; para que se possa ordenar o caos e, pelo menos, aparentemente, imobilizar a proliferação do sentido que é inato ao fenômeno literário.

Sintetizaríamos, então, a feição de nosso trabalho como uma “tentativa de fixação da repetição” que observamos nas leituras de textos de Hilda Hilst e Fernando Pessoa. No nosso labirinto caótico de leituras, tentamos propor uma “Ordem” às inúmeras conexões possíveis entre os textos dos dois autores, sem a pretensão de ser esta a ordem única ou incontestável na sua feição.

Eis que, assim, ordenamos nossas leituras: no primeiro capítulo, procuramos apresentar a concepção de comparativismo que norteará nossa análise, bem como iniciar o paralelo entre Fernando Pessoa e Hilda Hilst a partir de um breve entrecruzamento biográfico. Nessa parte, destacamos alguns aspectos que assemelham o comportamento social dos dois autores, com destaque para a condição de *outsiders* que assumiram em função de seus projetos literários. Mostramos, também, como se dá o processo de ficcionalização de si na obra de ambos, além de questões como participação no cânone e marginalidade literária. Para tornar possíveis tais leituras, valemo-nos das ideias, de alguns autores, além dos já citados, Jorge Luis Borges e Michel Foucault: T. S. Eliot, Tynianov, Italo Calvino, Harold Bloom, Georges Bataille, Julia Kristeva e Colin Wilson.

No segundo capítulo, propomos entender a base filosófica e estética que interliga as obras de Fernando Pessoa e Hilda Hilst. Para tanto, apresentamos um breve panorama da tradição da literatura metafísica no ocidente, para inserir esses autores nessa tradição, culminando como uma conexão entre o processo de fragmentação das percepções pessoais. Em seguida, tentamos analisar como se dá a presença do Sensacionismo – ideal estético pessoal – na obra de Hilda Hilst. Por fim, exemplificamos as especulações metafísicas dos

dois autores com duas análises comparativas: a primeira entre poemas de “O guardador de rebanhos” de Alberto Caeiro e fragmentos da prosa de ficção *A Obscena Senhora D* de Hilda Hilst; a segunda, entre poemas dos heterônimos Alexander Search e Álvaro de Campos e poemas do livro *Poemas, malditos, gozosos e devotos* de Hilda Hilst. Nesse momento surgem, em nosso auxílio, entre outros, Gilles Deleuze, Schiller e novamente George Bataille

Já no terceiro capítulo, especulamos sobre a possibilidade de uma reinvenção do gênero dramático que põe em diálogo os projetos poéticos dos autores: a partir da concepção teórica de Fernando Pessoa e da prática literária de Hilda Hilst, chegamos à ideia de uma escritura teatral presente na obra de ambos. Essa escritura teatral marcaria a criação literária independente dos gêneros literários em que se expressam. Antes de caracterizá-la, traçamos um percurso acerca de concepções dos estudos de gêneros literários, desembocando na noção contemporânea de registros emocionais. Logo em seguida, apresentamos os projetos teatrais do poeta português e da escritora brasileira. Para tanto, buscamos desde Platão e Aristóteles, passando por Hegel, Victor-Hugo, Emil Staiger, Jacques Rancière, Jean Ryngaert, Peter Szondi, Raymond Williams, Jean Jacques Roubine, dentre outros.

O quarto e último capítulo é o lugar onde mostramos nos textos literários as características da escritura teatral, com intuito de entender como o chamado drama estático pessoano chega à prosa do êxtase hilstiana. Isto é, como se apresenta a escritura teatral em suas obras. São analisadas de maneira comparativa, inicialmente, as peças *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa e *O rato no muro*, de Hilda Hilst; em seguida, a peça de Pessoa *A morte do Príncipe* é posta em confronto com *A obscena senhora D* e, por fim, *O Fausto* pessoano é relido à luz da narrativa hilstiana “Fluxo”. Aqui nos auxiliam teoricamente novamente as ideias de Michel Foucault, Collin Wilson, além de D. C. Muecke e Henri Bergson

As leituras teóricas e literárias apresentadas neste trabalho têm em comum o fato de não se pretenderem finalizadas. Acrescem-se aos autores citados a presença dos críticos

personas Robert Bréchon, Eduardo Lourenço, José Seabra, José Gil, Teresa Rita Lopes, Patrick Quiller, Pascal Dethurens, José Paulo Cavalcanti Filho e Leyla Perrone-Moisés, e, também, os críticos hilstianos, Anatol Rosenfeld, Elza Cunha Visenzo, Alcir Pécora, Renata Pallottini e Léo Gibson Ribeiro.

A ideia de por em diálogo as obras de Hilda Hilst e Fernando Pessoa surgiu quando, ao ler um texto deste após ter lido um texto daquela, a impressão de leitora foi borgeana: teríamos encontrado em Pessoa uma dicção hilstiana? A partir de então, todas as leituras dos textos de ambos nos pareciam complementares. Já nos era por demais sabido que as vozes dos heterônimos pessoanos se entrecruzam e que as personagens de Hilda Hilst são múltiplos de um mesmo ser. Contudo, descobrimos que os textos da escritora brasileira nos revelavam novos sentidos nos textos do poeta português e que, juntas, suas obras parecem compor uma mesma escritura teatral – independente de quem fale e como se expressa – seus textos resultam sempre dramáticos e dramatúrgicos.

Dessa forma, temos a intenção de apresentar leituras possíveis de um diálogo entre a obra de Hilda Hilst e Fernando Pessoa sem, entretanto, oferecer conclusões definitivas sobre os assuntos abordados. Queremos mesmo é chamar a atenção de leitores para um desvio envolvente para o qual o nosso percurso de leituras pelos labirintos hexagonais da nossa Biblioteca de Babel nos encaminhou, para que outros passem a criar novos labirintos de leitura que também conectem os dois autores.

## 1. HILDA HILST E FERNANDO PESSOA: ESCLARECIMENTOS E INTERSECÇÕES INICIAIS

*há sonhos que devem ser ressonhados,  
projetos que não podem ser esquecidos.*  
(Hilda Hilst)

Para estabelecer a intertextualidade na criação literária de Hilda Hilst e Fernando Pessoa, tomaremos como norte a concepção de Jorge Luis Borges de que a obra mais contemporânea altera a leitura da obra mais antiga. Como nos diz em *Kafka e seus precursores*: “A verdade é que cada escritor cria os seus precursores. Sua obra modifica nossa concepção do passado, como haverá de modificar o futuro. E nesta correlação não importa a identidade ou a pluralidade dos homens.” (BORGES, 1982). Isso significa dizer que, no âmbito dos estudos comparativos, queremos privilegiar o estudo das transformações em detrimento ao estudo do parentesco, da filiação. Queremos, pois, não só reconhecer na obra de Hilst os ecos pessoanos, mas também encontrar na obra de Pessoa “marcas” hilstianas que se tornaram visíveis ao longo do convívio dos textos dessa autora em confronto com os textos do escritor português. Enfim, propomos uma releitura da obra de Pessoa com um olhar que permita ver também a de Hilst.

Focalizaremos a literatura de Fernando Pessoa e Hilda Hilst e, por conseguinte, tomaremos essa multiplicidade de *personas*, traço comum em suas obras, como recursos estéticos. Contudo, propomos enxergar algo mais na obra de Pessoa: aquilo que a obra de Hilst nos revela. Trata-se de ler “o novo da tradição”, para usar das palavras do filósofo francês Jacques Rancière. Tentaremos apontar aspectos presentes na criação de Pessoa que nos parece terem sido reinventados na obra Hilst. Acreditamos, ainda, que é esse tipo de reinvenção que mantém essa “tradição” com potência de ruptura.

Postulamos, assim, que a obra de ficção narrativa da escritora brasileira desloca nosso olhar para a obra do poeta português. Convencionalmente lido pela sua poética heteronímica, quando confrontado ao texto hilstiano, o texto pessoano, em especial o texto dramático, parece-nos transfigurar o gênero, tornando-se precursor de uma escritura teatral que é característica ao texto de Hilst.

A escritura teatral é para nós aquela que, independente de gênero em que se cria, é sempre uma encenação que visa por em xeque os estatutos convencionais do real tomado como verdade e o da ficção tomada como falsidade.

Por isso, a nossa abordagem analítica tomará os textos hilstianos não como tributários dos textos de Pessoa, mas como textos dialógicos, nos quais sua inspiração criativa foi capaz, também, de nos apontar as escolhas críticas que nortearam a nossa releitura da obra pessoana. Nesse sentido, podemos dizer que, ao ler a obra de Pessoa após a leitura da obra de Hilst, o fizemos com um novo olhar, uma perspectiva distinta daquela que seria impossível sem a visada comparativista. Talvez por isso, não seja ousado dizer que encontramos em Pessoa uma “dicção hilstiana”, pois a literatura de Hilda Hilst aguça a leitura de questões presentes na sua poética.

Isso talvez aconteça porque ambos os escritores parecem partilhar de uma visão muito particular sobre a genialidade artística. Pessoa afirmava que “o fato central a respeito da verdadeira grandeza dos gênios é que eles *não são precursores*”. A “influência” artística, portanto, não adviria do “gênio” – do maior, do mais completo, do absoluto –, mas do menor, do incompleto, do relativo. Diz ele: “É curioso ver como muitos grandes poetas estão implícitos em antecessores menores; mais curioso ainda distinguir em que casos tem havido um simples caso de precursividade e em que casos uma influência real. Mas a essência de um grande artista é ser explícita, e o que era implícito era apenas implícito”. Essa ideia é discutida mais claramente quando Pessoa fala dos precursores de Cesário Verde, encontrando sua

grandeza na reelaboração de dois poemas casuais de Guilherme Braga, um escritor dez anos mais velho que ele. Porém, o que era casual no primeiro, ajudou o segundo a se descobrir e a superar o seu precursor. “O poeta que veio depois é que é o primeiro” – diz Pessoa. (PESSOA, 1974)

Mais interessante ainda é considerar como, após dizer isso, o próprio Pessoa transforma Cesário Verde no precursor do Sensacionismo, teoria estética em torno da qual se debatem os heterônimos. Isto transformaria Pessoa no poeta “primeiro” e relegaria Cesário, por sua vez, à condição de seu “precursor”: um poeta de menor porte, portanto, superado pelo mais jovem.

De acordo com Harold Bloom, em sua teoria sobre a origem revisionária da poesia, a estratégia de criação, tal como é usada por Pessoa, representaria algo bem mais complexo e aparentemente mais absurdo do que a noção irônica de Borges de que “o artista cria os seus precursores”. A ideia aqui é que o novo poeta posicionaria de tal maneira o precursor em sua obra que certas passagens dos poemas antecessores pareceriam agora não “presságios” do advento do efebo, mas sim consequentes e em débito com ele, quando não diminuídas pelo seu próprio esplendor: “Os grandes mortos retornam” – diz Bloom – “mas retornam com as nossas cores e as nossas vozes, ao menos em parte, ao menos em alguns momentos – momentos que são um testemunho da nossa persistência e não da dos precursores” (BLOOM, 1991, 183).<sup>1</sup>

Esta curiosa estratégia cria um efeito ambíguo: pois, se os discípulos superam os mestres, eles também os iluminam e os resgatam em suas obras. Trata-se de uma forma de afirmar e de homenagear a tradição, pelo viés da traição, para usarmos as palavras de Nilton Bonder, em sua *Alma Imoral* (1988). E se, ao superarem os seus precursores, eles se afirmam no mundo como referências, automaticamente também colocam a cabeça a prêmio: tornam-se

---

<sup>1</sup> Para aprofundamento dessa discussão, conferir o capítulo “Fernando Pessoa e a angústia da influência”, in: FERREIRA, Ermelinda. *Dois Estudos Pessoaanos* (2002), pp. 27-32).

passíveis de desleitura e de destronamentos na linha “sucessória” da aristocracia criativa. “O que, em última instância, transforma a questão da influência literária num problema digno apenas de uma abordagem bem-humorada ou, no máximo, de uma encenação dramática.”(FERREIRA,2002, 33)

Para corroborar essa nossa visão da influência artística, recorreremos também ao poeta naturalizado inglês, T. S. Eliot, em seu clássico ensaio *Tradição e Talento Individual*, quando este argumenta que sem uma reformulação da tradição, o poeta estaria fadado a ser um mero reproduzidor dos modelos clássicos, e possivelmente, se isso acontecesse, a reprodução de tais preceitos levaria o poeta à estagnação, a ser um repetidor de formas, mero pastiche da criação de outros poetas. Dessa forma “(...) se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a ‘tradição’ deve ser positivamente desestimulada” (ELIOT, 1989, 38).

Para corroborar essa nossa visão da influência artística, recorreremos, ainda, ao pensamento de Tynianov de que, no fenômeno literário, é possível identificar variáveis no processo de influência entre autores. O autor explica que há casos de profundas influências pessoais, psicológicas ou sociais que não deixam nenhum traço sobre o plano literário; há influências que modificam as obras literárias sem ter significação evolutiva e, por fim, há também, o caso, segundo ele “mais notável”, que é aquele “cujos índices exteriores parecem testemunhar uma influência que verdadeiramente jamais existiu”. Ou seja, na prática, as relações de diálogo em arte serão estabelecidas pelos leitores; e sua validade, ou verdade, dependerá da pertinência de sua argumentação e não dependerá da comprovação de uma influência consciente, nem proposital, entre os autores. Sobre isso, Tynianov nos esclarece:

As tribos sul-americanas criaram o mito de Prometeu sem serem influenciadas pela Antiguidade. Esses são fatos de convergência, de

coincidência. Esses fatos são de importância tal, que superam inteiramente a explicação psicológica da influência. (TYNIA NOV, 1978, 117)

Para nós, assim como, para Borges e para Tynianov nem mesmo a questão cronológica: “Quem disse primeiro?” é essencial. O momento e a direção da “influência” dependem inteiramente da existência de certas condições literárias. No caso das coincidências funcionais, o artista influenciado pode encontrar na obra “imitada” elementos formais que servem para desenvolver e estabilizar a função. Se essa “influência” não existe, uma função análoga pode, entretanto, conduzir-nos aos elementos formais análogos. (TYNIA NOV, 1978, 117)

Escolhemos para analisar comparativamente as obras dramáticas de Fernando Pessoa: *O marinheiro*, *A morte do Príncipe* e *O Primeiro Fausto*. Essas peças foram selecionadas porque acreditamos serem elas exemplares de um registro literário híbrido: são ao mesmo tempo peças teatrais e ensaios teóricos que apresentam a concepção pessoana de teatro. Serão confrontados a elas os seguintes textos de Hilda Hilst: a peça *O rato no muro* e as narrativas ficcionais *A obscena Senhora D* e *Fluxo*, respectivamente. A peça de Hilst será objeto de análise porque acreditamos que ela apresenta o germen da concepção dramática que tem com precursor o teatro de Pessoa e que será desenvolvida posteriormente pela autora brasileira na sua ficção narrativa.

Além disso, poemas de Alberto Caetano serão postos em cotejo com a narrativa *A obscena Senhora D* e poemas de Álvaro de Campos e de Alexander Search, em cotejo com poemas da obra *Poemas malditos, gozosos e devotos* de Hilda Hilst.

Antes de apresentarmos as intersecções de nossas leituras, é importante ressaltar, também, que tentamos fugir à especulação da heteronímia pessoana e das máscaras hilstianas enquanto exotismos de estilo resultantes de dificuldades pessoais da vida dos autores ou reflexos de peculiaridades sociais em suas obras. Mesmo as intersecções de fatos

biográficos, que serão aqui postos em discussão, importarão como mais um caminho possível de entendimento do texto literário.

Neste capítulo, então, apresentamos uma correlação entre aspectos da vida dos dois escritores. Dos biógrafos de Fernando Pessoa destacam-se como fonte deste estudo Eduardo Lourenço, Robert Bréchon e José Paulo Cavalcanti Filho, além do estudo psicanalítico de Leyla Perrone-Moisés. Além disso, destacaremos também, como fontes, as declarações do próprio poeta a partir das cartas e dos textos ensaísticos já publicados. Quanto aos fatos biográficos de Hilda Hilst, destacamos como fonte principal de informações o *Caderno de Literatura* do Instituto Moreira Sales, que reúne ensaios de críticos, depoimento de amigos e entrevista com a própria Hilda Hilst.

Os textos serão lidos com vistas a dar continuidade às reflexões críticas já existentes sobre suas obras, acrescentando, a partir do confronto dos textos dos autores, um novo olhar de compreensão sobre suas produções literárias, sem a intenção de elucidar a personalidade dos indivíduos que as criaram.

## 1.1 *ESTAR SENDO OUTROS. TER SIDO UNO: MULTIPLICANDO-SE PARA SENTIR-SE*<sup>2</sup>

*Je est un autre*<sup>3</sup>  
(Arthur Rimbaud)

*Tão grande ambivalência  
Concedida aos homens  
Terá sido dos deuses  
Complacência?*  
(Hilda Hilst)

*No vácuo que se forma de eu ser eu  
E da noite ser triste  
Meu ser existe sem que seja meu  
E anônimo persiste...*  
(Fernando Pessoa)

Sabemos que explorar a biografia de Fernando Pessoa em busca de explicações para sua literatura é tarefa quase exaurida pela crítica. Assim como também pode se afirmar que há sobre a obra de Hilda Hilst toda uma nuvem de discursos especulativos que buscam ver a sua vida refletida em sua literatura. Guardadas as devidas proporções de interesse e de tempo de estudo, pois comparada à longa trajetória de estudos lusófonos e estrangeiros sobre a obra do poeta português, a fortuna crítica sobre a obra da autora brasileira é ainda de pequeno número, pode-se dizer que a tendência à “psicologização”, ou seja, de tomar o texto literário como resultado de caracteres psicológicos de seus autores, é bem recorrente aos estudos da obra de Pessoa e de Hilst.

No caso de Hilda Hilst, isso talvez ocorra por solicitação, tendenciosa, da própria autora; suas obras repletas de referências que remetem a fatos de sua vida pessoal e suas declarações ligam constantemente obra e biografia. Já em relação a Fernando Pessoa, as cartas que trocou com amigos, principalmente com José Gaspar Simões e Mário de Sá Carneiro, revelam o constante conflito em que vivia o poeta enquanto indivíduo, bem como as projeções dessas crises na sua criação literária.

---

<sup>2</sup> Neste título, além da referência ao famoso verso de Fernando Pessoa, do poema “Passagem das horas”, chama-se atenção para o título do livro de Hilda Hilst *Estar sendo. Ter sido* (1997), sua última publicação, a qual poderia ser tomada como uma espécie de síntese de toda a sua produção ficcional.

<sup>3</sup> “Eu é um outro”.

Nosso interesse, contudo, não tem pretensões de estudo biográfico, queremos somente mostrar que há mais em comum entre os dois autores que a qualidade artística de suas obras.

É usual nos estudos de literatura que se proceda, antes da abordagem temática dos textos, uma contextualização histórico-biográfica dos autores. Em nosso trabalho, lidamos com “casos” no mínimo especiais no que diz respeito à relação vida e obra. O confronto de textos destes verdadeiros artistas/atores da palavra que são Fernando Pessoa e Hilda Hilst sugere-nos sucessivos e profícuos desassossegos. Inicialmente: como adentrar em textos que são resultados não apenas de um projeto literário, mas, principalmente, são projetos de vida?

No tocante a Fernando Pessoa, da imensa biblioteca constituída pela fortuna crítica destinada à sua obra, do muito que já se disse sobre todos os poetas que ele foi e de tudo que já se estudou sobre seus heterônimos, aquilo que é mais simples e mais seguro de ser afirmado é o fato de que sua vida foi o seu projeto literário.

Porém, nunca é demasiado lembrar que Fernando Pessoa viveu como todos os mortais. Nascido em Lisboa em 1888, ainda criança ficou órfão de pai. Em função da transferência do padrasto, passou a viver em Durban, África do Sul, onde recebeu uma educação inglesa que influenciou constantemente sua obra, tornando-o um poeta bilíngue. A respeito do período de infância e dessa educação, Pessoa declara laconicamente: “Decorreu tranquila (...) a minha infância e boa foi a minha educação” (PESSOA, OPr. 1974, 36)

Retornou em 1905 a Portugal. Sobre este momento, herdamos como registro poético de Álvaro de Campos, ambos como o mesmo título, *Lisboa Revisited*, em inglês, sua língua habitual na época do retorno, mas escritos em português, anos mais tarde. Os poemas apresentam a visão que ficou consagrada da relação do poeta com a cidade de Lisboa:

Outra vez te revejo  
Cidade da minha infância pavorosamente perdida...  
Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...

Eu? Mas sou eu mesmo que aqui vivi? [...]  
E aqui de novo tentei voltar?  
[...]  
Outra vez te revejo,  
Como coração mais longínquo, a alma menos minha. (PESSOA, OP, 1965, 360)

Ingressou na Faculdade de Letras de Lisboa, a qual abandonou dois anos depois e instalou uma tipografia que faliu rapidamente. Profissionalmente fracassado, sobrevivendo de empregos aquém de sua capacidade intelectual, mas sem revolta. Na verdade, seu sentimento para com a vida estava mais próximo do desdém: “Há entre mim e o mundo uma névoa que impede que eu veja as cousas como verdadeiramente são – como são para os outros. //Sinto isto” (PESSOA, OPr, 1974, 39)

Ligado ao ocultismo, projetou estabelecer-se como astrólogo em 1916. Enamorou-se, ou também projetou estar enamorado, de uma empregada do comércio, com quem trocou “cartas de amor ridículas”. Contudo, como seu destino pertencia “a outra Lei” e sendo seu projeto Literário mais forte e importante, continuou só, entre o “quase-anonimato e a quase celebridade”, para usar expressões de Octavio Paz, pois, à sua época, “ninguém ignora o nome de Fernando Pessoa mas poucos sabem que é e o que faz” (PAZ, 1996: 203). Sobre isso depõe:

Cada vez estou mais só, mais abandonado. Pouco a pouco quebram-se todos os laços. Em breve ficarei sozinho. // O meu pior mal é que não consigo nunca esquecer a minha presença metafísica na vida. (PESSOA, OPr, 1974, 39)

Leitor de Milton, Shelley, Keats, Poe e, depois, Baudelaire, escreveu poemas para revistas literárias de vida efêmera, como *Águia*, *Orpheu* e *Atena*. Num concurso da Secretaria de Propaganda Nacional, ganhou um prêmio de “segunda categoria” com seu livro *Mensagem*, cujos poemas são uma interpretação “ocultista” e simbólica da história portuguesa. Esta foi sua última experiência literária. Fernando Pessoa morreu em 1935, em Lisboa, de uma crise hepática. Durante muito tempo, a causa da doença tacitamente aceita

teria sido o alcoolismo. Entretanto, no final dos anos de 1990, alguns estudos clínicos apontam que, durante sua infância na África do Sul, o poeta teria contraído o vírus da hepatite B ou C<sup>4</sup>.

Malgrado essa existência real, a história de Pessoa “poderia reduzir-se ao trânsito entre a irreabilidade de sua vida cotidiana e a realidade de suas ficções. Estas ficções são os poetas Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e, sobretudo, o próprio Fernando Pessoa” (PAZ, 1996: 202-203). Pessoa criou poetas para dizer além do que ele, sendo “apenas ele mesmo”, poderia dizer e no embate entre as suas vidas ficcionais e a sua vida real, esta se tornou e será para sempre, aos leitores, menos interessante do que aquelas.

Resta-nos agora conhecer a outra ponta do novelo que este “tecido” quer emaranhar: Hilda Hilst. Esta viveu, sim, a realidade de uma “vida obscena de tão lúcida”. Fernando Pessoa ainda era vivo quando Hilda Hilst nasceu em Jaú, interior de São Paulo, em 1930, formou-se em Direito pela USP. Educada na infância, em internato de freiras, tinha a esperança de um dia ser santa:

Quando eu tinha oito anos, minha maior vontade era ser santa. Eu estudava em colégio de freiras, rezava demais, vivia na capela. Sabia de cor a vida das santas. Eu ouvia a história daquela Santa Margarida, que bebia a água dos leprosos, e ficava impressionadíssima. Vomitava todas as vezes que as freiras falavam disso. Elas diziam: “Não é para vomitar!” Eu queria demais ser santa. (HILST, In: CADERNOS, 30)

Poeta, dramaturga, ficcionista e cronista, lançou-se na literatura com o livro de poesias *Presságio* (1950). Embora tenha abandonado a ideia de tornar-se santa, sua obra herdou de sua formação religiosa a forte presença do sagrado: “A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus.” (HILST, *idem*)

---

<sup>44</sup> Ver Robert Bréchon (1998), conforme bibliografia *in fine*.

A figura de seu pai foi determinante para a sua criação literária. Como enfaticamente declarou: “Eu fiz minha obra por causa do meu pai. Meu pai foi a razão de eu ter me tornado escritora.”<sup>5</sup> (HILST, In: CADERNOS, 26)

Apolônio de Almeida Prado Hilst, poeta, jornalista e ensaísta que, devido a sua esquizofrenia, pouco contato teve com a filha. Os textos de Apolônio Hilst, publicados num jornal local, eram em sua maioria poemas que em certas ocasiões saíam com o pseudônimo Luís Bruma. Hilda Hilst os lia com voracidade, pois eram a única aproximação possível com aquele pai guardado apenas na lembrança.

A partir de 1954, Hilst dedicou-se integralmente à criação literária<sup>6</sup>. Em 1957 fez uma viagem à Europa, passando pela Espanha, França, Itália e Grécia. Bela, inteligente e extremamente ousada para sua época, cultivou paixões e grandes amigos no meio intelectual paulista, tais como Lygia Fagundes Telles.

Em 1966, mesmo ano da morte de seu pai, abdicou de sua badalada vida urbana e recolheu-se na chácara Casa do Sol, no interior de Campinas. No mesmo ano, passou a viver com o escultor italiano Dante Casarini. Na Casa do Sol, reduto de intelectuais, como o escritor Caio Fernando Abreu e o amigo Mora Fuentes, Hilda Hilst permaneceu em companhia das suas dezenas de cachorros até a morte.

---

<sup>5</sup> Segundo Eduardo Lourenço, “a aventura espiritual e carnal de Fernando Pessoa resume-se nessa interminável busca do pai, mesmo sendo uma figura que não aparece nunca na sua obra.” (*apud* CAVALCANTI FILHO, 2011, 42). Isso nos faz pensar em mais um ponto biográfico comum com Hilda Hilst. A figura paterna motivadora de obsessão criativa. No caso pessoano, contudo, essa figura marcaria sua vida através de uma presença na ausência que também impulsiona sua obra literária. “A criança que emudeceu”, para usar palavras do próprio Pessoa, quando da morte do pai, passaria sua existência na terra a falar do sentido de estar vivo, por si e por outros.

<sup>6</sup> A obra completa de Hilda Hilst é composta dos títulos, em poesias: *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), *Ode fragmentária* (1961), *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962) e a primeira coletânea poética *Poesia (1959/1967)*, que sai em 1967; dramaturgia: *A possessa*, inicialmente chamada *A empresa* (1967), *O rato no muro* (1967), *O visitante* (1968), *Auto da barca de Camiri*, também chamada *Estória, muito notória, de uma ação declaratória* (1968), *As aves da noite* (1968), *O novo sistema* (1968), *O verdugo* (1969) e *A morte do patriarca* (1969); ficção: *Fluxo-Floema* (1970), *Qadós* (1973), *Ficções* (1977), *Tu não te moves de ti* (1980), *A Obscena senhora D* (1982), *Com meus olhos de cão e outras novelas* (1986), *Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio. Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991), *Rútilo nada* (1993), *Estar sendo. Ter sido* (1997), *Cascos e carícias: crônicas reunidas (1992/1995)*, publicado em 1998.

Apesar de ter recebido alguns dos mais importantes prêmios literários brasileiros e de ter textos seus traduzidos para o francês, inglês, alemão e italiano, Hilda Hilst acalentou o ressentimento pela escassez de leitores da sua obra aqui no Brasil. Além disso, a crítica – que normalmente interpretava sua obra a partir de afinidades intelectuais entre o discurso filosófico e o texto literário – desagradava a autora, pois ela acreditava que esse tipo de recurso, ao invés de facilitar, complicava a leitura, por consequência, dificultava a compreensão que o leitor teria de seus textos.

Sem conseguir vender seus livros, Hilda Hilst acumulou anos de inadimplência de impostos. Como resposta à banalização e superficialidade do mercado literário brasileiro, voltou-se a escrever, debochada e criticamente, a famigerada série pornográfica. Fato que trouxe repúdio da crítica e não aumentou a popularidade de sua literatura como esperado. De qualidade literária tão boa como seus demais trabalhos, nestes textos, como ela própria depôs, não abandonou os questionamentos filosóficos.

Internada no Hospital das Clínicas da Unicamp no dia 1 de janeiro de 2004 devido a uma queda e consequente fratura de fêmur, Hilda Hilst vem a falecer no dia 4 de fevereiro, às 4 horas da madrugada, em decorrência de uma infecção generalizada. É sepultada na tarde desse mesmo dia, no Cemitério das Aléias, em Campinas.

O que demais resta conhecer dos dois? De importante a nós, leitores, sem dúvida, a literatura que criaram (ou encenaram?)... Contudo, é válido – mesmo que não imprescindível – contextualizá-los no espaço e tempo em que escreveram.

Fernando Pessoa viveu as primeiras décadas do século XX, numa Lisboa ainda provinciana, mas artística e politicamente efervescente. Foi idealizador de propostas estéticas e dinamizador do modernismo em Portugal. Vivenciou sucessivas e frustradas tentativas dos governos portugueses de desenvolver o país ao ritmo do resto da Europa e, por fim, viu Portugal cair sob o regime totalitário de Salazar. O poeta, hoje um dos maiores clássicos da

literatura em língua portuguesa, viveu uma marginalidade literária que lhe rendeu, em produção, uma obra monumental ainda em processo de publicação e descobrimento por parte da crítica.

Hilda Hilst viveu a agitação cultural do modernismo na sociedade paulistana dos anos dourados da década de 50 do mesmo século XX pessoano. Passou a juventude literária no período da política desenvolvimentista de Kubitschek e “lutou” através da escrita de seu teatro contra a repressão à liberdade de expressão durante a ditadura militar no Brasil. A escritora nunca aceitou a marginalidade literária, reclamou para sua obra a atenção de mais leitores e de menos críticos.

São mais fios em paralelo do que se pode imaginar e, embora completamente diversos enquanto cidadãos, são símiles de um destino comum: a dedicação irrestrita de suas vidas a seus projetos literários. Um mesmo caminho trilhado em cuja paisagem aparecem elementos também comuns. São alguns desses elementos que ora nos ocuparemos em apresentar.

## **1.2 LOUCURA & EXÍLIO SOCIAL**

Dedicar uma vida, abdicar de vivê-la para escrevê-la, aos olhos do senso comum é um ato que só pode explicado como decorrente de insanidade mental ou distúrbios psicológicos. Dos fatos biográficos que se podem conectar entre Hilda Hilst e Fernando Pessoa a obsessão pela loucura é, talvez, o mais flagrante, por ser também assunto recorrente em suas obras.

Contemporaneamente, embora com avanços da literatura especializada, a loucura é um fenômeno ainda não totalmente compreendido pela medicina. Tabu social, a loucura herdou da lepra, no século XVII, a condição de mazela que determina o isolamento social de indivíduos.

A partir do século XV, segundo afirma Michel Foucault, “a face da loucura assombrou a imaginação do homem ocidental” (FOUCAULT, 1999, 15). Por consequência, ela tem sido tema constante da obra de muitos artistas, assim como é circunstância de vida de muitos deles.

Georges Bataille – em estudo sobre o poeta William Blake, a respeito de quem afirma não ter sido louco, mas sim vivido na fronteira com a loucura – esclarece que a vida de um poeta em conformidade geral com a razão seria prejudicial à autenticidade de sua poesia. Explica que, tendo sua vida sempre em conformidade com a razão, seria retirado da obra “um caráter irreduzível, uma violência soberana sem os quais a poesia é mutilada”. (BATAILLE, 1989, 69) Isso significa dizer que é inata à poesia uma certa propensão à fuga do racional e ao consenso de normalidade social.

Sem receios, acreditamos ser possível estender essa apreciação às vidas e às obras de Hilda Hilst e Fernando Pessoa, porque, assim como para Blake, para ambos, a vida inteira só teve um sentido: dar “às visões de seu gênio poético a precedência sobre a realidade prosaica do mundo exterior”. (*idem*)

Inicialmente, se especularmos a vida de Hilda Hilst, constataremos que, por viver desde infância às voltas com a esquizofrenia prematura do pai, a escritora temia sua própria loucura: “Eu sempre tive muito medo de ficar louca. Na minha vida inteira o meu grande temor sempre foi esse.” (HILST, In: CADERNOS, 1999, 28)

Inclusive, o medo de gerar filhos com a herança da esquizofrenia – posto que tal doença acometa de maneira alternada as gerações familiares – aliado à sua declarada incompreensão à criança, a fez optar por não ter filhos. A figura do pai louco (e poeta), ao mesmo tempo em que se tornou uma sombra atemorizante, motivou na escritora o desejo de dedicar-se à criação literária.

Além disso, o comportamento excêntrico de Hilda Hilst não raro foi motivo de especulações sobre sua sanidade, em alguns casos especulações levianas. O caso mais célebre

desse anedotário se deu por ocasião de uma entrevista que a escritora concedeu ao programa *Fantástico*, da TV Globo, relatando suas experiências paranormais, repetindo as do sueco Jurgensson, ao captar vozes de pessoas que supostamente não estariam mais vivas por seu aparelho de rádio comum.

Para a escritora brasileira as inexplicáveis vozes a chamavam pelo nome e no final perguntavam, nitidamente: ‘E se Deus fosse o amor? Foi uma fase de escárnio de muitas pessoas que perguntavam: “A Hilda Hilst virou bruxa? Enlouqueceu? Ou quer granjear fama exibindo-se na televisão”. (RIBEIRO, 1997, 88)

Vários intelectuais se pronunciaram em defesa de Hilst, a amiga e escritora Lygia Fagundes Telles afirma em entrevista que também ouviu as vozes: “Vozes de antigos mortos sendo captadas meio confusamente no rádio ou na frase musical de algumas fitas, ouvi nitidamente alguém me chamado, me chamando... Reconheci a voz e desatei a chorar.” ( *Opus Cit.*, 15). Também o editor Massao Ohno depõe em prol da veracidade do fato: “Noutra feita, seguindo as experiências do pesquisador sueco Jurgensson, [Hilda Hilst] fez gravações das vozes de sua mãe, falecida há tempos.” (*idem*, 17).

Tais declarações, contudo, não conseguiram impedir que Hilst carregasse até a morte a pecha de louca. Até porque outras excentricidades de sua vida pessoal foram divulgadas, como o momento em que a escritora declara ter visto e falado com o amigo Caio Fernando Abreu poucas horas antes de ele falecer, sem que ele de fato a tivesse visitado fisicamente:

Ele morreu à 1 hora e veio se despedir às 10 da noite. A gente tinha combinado isso. Ele veio com um cachecol que tinha uma fita vermelha. A gente tinha combinado: o vermelho ia significar que estava tudo bem. Eu abracei o Caio, muito, e disse: “Nossa, como você está bonito! Está jovem!”. (HILST, *Opus Cit.*, p.35)

Não há como atestar, nem é nosso intuito, a verdade ou o embuste de tais fatos. Certo mesmo é que nenhum deles contribuiu para que fosse dada mais atenção à sua literatura. Pelo contrário, esse escárnio, na prática, só desviou o foco de atenção de sua obra para a sua vida.

Inclusive, a figuração da loucura, um dos *leitmotifs* obsessivos em sua obra, foi sendo tomada por muitos leitores como confirmação documental da insanidade da escritora. Conforme afirma Alcir Pécora: “a obra de Hilda Hilst acabou sendo, em certa medida, substituída por um anedotário muito animado, mas francamente mesquinho, como chave de leitura para uma obra complexa e relevante como a sua.” (PÉCORA, 2010, 9)

A obsessão pela loucura, na realidade, deveria ser entendida como mais um caminho possível de apreciação de sua escrita, pois, além de tornar-se conteúdo marcante de sua obra, apresenta-se também como marca estética na linguagem. O caráter caótico que diferencia o discurso dos loucos dos discursos das pessoas ditas “normais” influenciará sua escrita: “Então, essa coisa surpreendente dos loucos, essa desordem, tudo o que eu queria era ordenar aquilo, ordenar aquela desordem.” (HILST, *Opus Cit.*, 28)

Curiosamente, Fernando Pessoa, como é por demais sabido, também tinha medo de ficar louco. O Sentimento de medo de ficar (ser) louco acompanha o poeta desde a infância<sup>7</sup>. Assim como para Hilst, a herança genética era amedrontadora, pois sua avó paterna, com quem conviveu na infância, era louca.

Essa figura louca, que sem dúvida o assustara em muito pequeno, obcecou-o e inquietou mais tarde: via nela uma espécie de prova de sua própria alienação mental, pelo menos a ameaça sempre pendente de uma tara hereditária, como um mau-olhado, um desafio do destino. Já adulto, vai praticar a introspecção e tentará fazer-se analisar por psiquiatras, para saber se também se encontra ameaçado ou atingido pela doença mental. Toda uma parte de sua obra, em verso e em prosa, é meditação sobre a trágica grandeza da loucura. (BRÉCHON, 1998, 31)

Outro momento peculiar, bastante ressaltado pela crítica biográfica, e que atesta o grande interesse de Pessoa pelo tema da loucura e pela sua condição de inclinado aos transtornos mentais dá-se quando envia, em meados de 1919, uma carta a dois psiquiatras franceses a fim de que lhe forneçam informações sobre suas pesquisas acerca do magnetismo

---

<sup>7</sup> Sobre o medo da loucura na criança Pessoa, ver também José Paulo Cavalcanti Filho (2011).

pessoal. Nesta carta, apresenta um diagnóstico sobre sua personalidade e nomeia seu problema psíquico:

Do ponto de vista psiquiátrico, sou um *hístico-neurastênico*, mas felizmente, minha neuropsicose é bastante fraca; o elemento neurastênico domina o elemento hístico, e isto concorre para que não tenha eu traços hísticos exteriores – nenhuma necessidade de mentir, nenhuma instabilidade mórbida nas reações com os outros, etc. Minha histeria é apenas interior, é bem minha mesma; na minha vida comigo mesmo tenho toda a instabilidade de sentimentos e de sensações, toda a oscilação de emoção e de vontade que caracterizam a *neurose proteiforme*. (OP. 58) [grifos nossos]

Pessoa também teria relatado que vivenciou experiências paranormais. Tal como Hilda Hilst, que chegou a declarar ter contato com óvnis, o poeta português acreditava na comunicação para além de nossa realidade concreta, sendo bastante conhecido e discutido o seu interesse pelo esoterismo, por magia e religiões ocultas. Um fato que não se tornou tão célebre ficou registrado em cartas: o episódio em que Fernando Pessoa diz ter sentido, inconscientemente, a mesma angústia que seu amigo Mário de Sá-Carneiro em momento de crise mental:

Quando o Sá-Carneiro atravessa em Paris a grande crise mental, que o havia de levar ao suicídio, eu senti a crise aqui, caiu sobre mim uma súbita depressão vinda do exterior, que eu, ao momento, não consegui explicar-me. (PESSOA *apud* BRÉCHON, 1998, 290)

O poeta português chegou a acreditar, inclusive, em decorrência de tal episódio, que teria “aquilo a que os ocultistas chamam de ‘a visão astral’, e também a chamada ‘visão etérica’”. (PESSOA *apud* BRÉCHON, Opus Cit., 290) Aqui, talvez, possamos pensar que a intensa ligação entre ambos seja um exemplo daquilo que Carl Jung chamou de sincronicidade, termo que exprime uma coincidência significativa ou uma correspondência; quando há um acontecimento psíquico e um acontecimento físico não ligados por uma relação causal. Essas coincidências ou correspondências, segundo Jung, têm relação com processos arquetípicos do inconsciente coletivo, os quais integram uma espécie de dimensão cósmica,

ou nas palavras do psicanalista, “a noite cósmica original, que continha a alma muito antes da consciência do Eu e que a perpetuará muito além daquilo que a consciência individual pode atingir” (JUNG, 2011)

Tais fenômenos de sincronicidade aparecem quando fenômenos interiores (sonhos, visões, premonições) parecem ter uma correspondência na realidade exterior. A imagem interior ou a premonição mostrou-se verdadeira, porém existem também ideias análogas ou idênticas que ocorrem em lugares diferentes, sem a causalidade que possa explicar. Esse nos parece ser o caso que envolve Pessoa e Sá-Carneiro: a crise mental análoga à do amigo acometeu o poeta – quiçá por sua sensibilidade e sensibilidade aguçada – para Jung, por um imperativo cósmico, porque tudo na existência humana está unificado.

Em busca de um diagnóstico para essas e outras peculiaridades de comportamento, vários são os médicos que se debruçaram sobre o “paciente póstumo” Fernando Pessoa, mas não há consenso de opiniões entre eles. Desde a histeria autodiagnosticada, a esquizofrenia e, mesmo, a psicopatia foram especuladas como possíveis patologias de Pessoa. À parte de certas apreciações mais ao gosto do escândalo, encontramos também estudos científicos de psicanálise que tratam do tema da loucura na obra do poeta português, os quais enriquecem a reflexão sobre literatura<sup>8</sup>.

Como não temos pretensão de estudar a loucura sob o olhar clínico, até por não termos propriedade para isso, contentamo-nos em mudar o foco de atenção para o que diz o próprio Fernando Pessoa, em momento bem menos obcecado pelo patológico da loucura: “Vocês, os médicos, estudam as várias doenças mentais, sintomas, manifestações, etcetera e tal, mas não *tratam de averiguar o que diabo pensarão aqueles sujeitos em si*, no que se não

---

<sup>8</sup> Para aprofundar tal assunto e conhecer alguns dos diagnósticos sobre o caso clínico de Fernando Pessoa e também alguns estudos psicanalíticos de sua obra, recomendamos novamente CAVALCANTI FILHO, Opus cit, 636-638.

vê nos sintomas, vocês compreendem bem. A psiquiatria... a psiquiatria... não sei bem como se diz”. (PESSOA, *apud* CAVALCANTI FILHO, 631) [grifo nosso].

Passaremos, então, a averiguar o que os sujeitos Fernando Pessoa e Hilda Hilst pensam. Suas experiências de vida revelam coincidências pessoais que nos importam não como o fim em si deste estudo, mas enquanto ponto de partida para avaliarmos como a loucura é trabalhada artisticamente por Hilda Hilst e Fernando Pessoa. Percebe-se que eles desenvolvem a temática da loucura cada uma à sua maneira figurativa. Contudo, revelam cultivar uma visão comum do fenômeno. 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.

Michel Foucault especula sobre a existência de duas faces da loucura, explicando que a ela se ligam duas experiências. A primeira é a experiência “trágica” da loucura, a qual o filósofo associa às imagens de Bosch, Brueghel, Bouts e Dürer. Essa experiência diz respeito à abertura do sábio às figuras da alteridade, que aparecem sob a forma de uma "invasão" de figuras do "outro mundo" neste mundo.

Há um conteúdo misterioso, uma sobredeterminação, um excedente de sentidos, na linguagem do louco. Tal tema da "invasão" da loucura mostra que ela possui saber – um saber do próprio mundo –, expresso em um conhecimento esotérico que diz respeito à verdade do próprio homem.

A maioria dos heterônimos criados por Fernando Pessoa traz a loucura em seus versos. Outros muitos de seus múltiplos “eus” foram apresentados com a loucura como traço de comportamento. Inclusive, o próprio recurso à heteronímia, segundo Pessoa, só pode ser entendido à luz dos conhecimentos da clínica mental por se tratarem de resultados de uma “instabilidade de temperamento” de um “psique anômalo” (sic):

O Barão de Teive, Pessoa conhece em clínica psiquiátrica de Lisboa. C. Pacheco é “um tanto maníaco”. Antônio Mora, um internado na Casa de Saúde de Cascais. David Merick escreve Contos de um doido. Marvell Kisch, Os milhões de um doido. Diniz da Silva começa um poema confessando “sou ouço”. Florêncio Gomes escreve um Tratado de doenças mentais. De Frederick Wyatt, diz Pessoa que “mais lhe valia ser doido”. Friar Maurice é louco, embora nunca o tenha confessado. O ex-sargento Byng, heterônimo do heterônimo James Faber “apresentava incapacidade de raciocínio em relação às coisas comuns”. (PESSOA apud CAVALCANTI FILHO, 2011, 636)

Várias são também as personagens, dos textos de Hilda Hilst, cujo comportamento as aproxima ao que socialmente chamamos de louco: Vittorio, Crasso, Ruiskas, Hillé entre outras tantas narradoras-máscaras de Hilda Hilst, que, por sua vez, declara-se máscara do poeta, Luís Bruma, pseudônimo do seu pai, poeta (e louco!?), Apolônio de Almeida Hilst.

O que queremos chamar atenção, contudo, é que todos esses personagens apresentam a visão de mundo do louco como detentora de um saber inacessível aos homens ditos normais. Desses, destacamos a força do discurso de Hillé, de a *Obscena Senhora D*:

(...) e via perguntas boiando naquelas aguaduras, outras desde há muito mortas sedimentando aquele olho, e entrava no corpo do cavalo, do porco, do cachorro, segurava então minha própria cara e chorava que foi Hillé?  
o olho dos bicho, mãe  
que é que tem o olho dos bicho?  
o olho dos bicho é uma pergunta morta.  
e depois vi o olho dos homens, fúria e pompa, e mil perguntas mortas (...), caminhei dentro do olho dos homens, um mugido de medo garras sangrentas segurando ouro, (...) de seus peitos duros saíam palavras Mentira, Engodo, Morte, Hipocrisia (...) (p.p. 30 e 31).

O diálogo entre Hillé e sua mãe (a qual não se encontra fisicamente presente, porque já está morta; ela surge como um dos interlocutores dos delírios da personagem) apresenta um dos momentos em que um saber se revela de maneira trágica. Hillé vê a verdade incomunicável da existência nos olhos dos seres vivos, dos “bichos” e “dos homens” – por trás deles o Deus tanto buscado. O “mugido de medo” ao mesmo tempo em que provoca terror é atrativo, é fascinante porque é revelador. Nas palavras de Foucault, “no polo oposto a

esta natureza de trevas, a loucura fascina porque é um saber. É saber, de início, porque todas essas figuras absurdas, são, na realidade, elementos de um saber difícil, fechado, esotérico.”

A segunda experiência a que se liga a loucura é uma experiência "crítica", conceito que para Foucault apresenta-se na *Nau de Brant*, no *Elogio à Loucura* de Erasmo de Roterdã e em toda a tradição humanista. Nesse caso, a loucura não é sabedoria, mas irrisão; não demonstra nenhum ensinamento, mas é precisamente o oposto do ensinamento.

Quando a arte vem a tratar de uma sátira moral, não a favor da loucura, mas contra ela: os poemas mostram pretensões inúteis, falsas, vãs, errôneas, vagas, e o ensinamento figura não sob algum segredo que possa ser contado pela loucura, mas na ironia daquele que não se deixa enganar. Conforme Foucault, esse elemento "crítico" da loucura prevalecerá sobre o "trágico", na história, em certo sentido abrindo o espaço em que serão tornadas possíveis as experiências modernas da loucura.

Em nossos autores as duas experiências são notadas; tanto a condição trágica, quanto a crítica. Prevalece, contudo, a primeira. Hilda Hilst e Fernando Pessoa reafirmam em suas criações o vazio da existência, vislumbrado como loucura, mas que, na verdade, nada mais é que consciência da morte em vida.

A loucura é a presentificação da morte ainda em vida e é por isso que ela é temida, é trágica. Ela é a lucidez extrema; a consciência do ser nada. Sobre isso nos elucidava Foucault:

A substituição do tema da morte pelo da loucura não marca uma ruptura, mas sim uma virada no interior da mesma inquietude. Trata-se ainda do vazio da existência, mas esse vazio não é mais reconhecido como termo exterior e final, simultaneamente ameaça e conclusão; ele é sentido do interior, como forma contínua e constante da existência. (FOUCAULT, 1999, 16)

Isso é visto, entre vários exemplos, no célebre poema “Velha Angústia”, de Álvaro de Campos:

Esta velha angústia,  
Esta angustia que trago há séculos em mim,  
Transbordou da vasilha,  
Em lágrimas, em grandes imaginações,  
Em sonhos em estilo de pesadelo sem terror,  
Em grandes emoções súbitas sem sentido nenhum.  
Transbordou.

Mal sei como conduzir-me na vida  
Com este mal-estar a fazer-me pregas na alma!  
Se ao menos endoidecesse deveras!  
Mas não: é este estar entre,  
Este quase,  
Este poder ser que...,  
Isto.

Um internado num manicómio é, ao menos, alguém,  
Eu sou um internado num manicómio sem manicómio.  
*Estou doido a frio,*  
*Estou lúcido e louco,*  
*Estou alheio a tudo e igual a todos:*  
Estou dormindo desperto com sonhos que são loucura  
Porque não são sonhos.  
Estou assim...

Pobre velha casa da minha infância perdida!  
Quem te diria que eu me desacolhesse tanto!  
Que é do teu menino? Está maluco.  
Que é de quem dormia sossegado sob o teu tecto provinciano?  
Está maluco.  
Quem de quem fui? Está maluco. Hoje é quem eu sou.  
Se ao menos eu tivesse uma religião qualquer!

Por exemplo, por aquele manipanso  
Que havia em casa, lá nessa, trazido de África.  
Era feíssimo, era grotesco,  
Mas havia nele a divindade de tudo em que se crê.  
Se eu pudesse crer num manipanso qualquer –  
Júpiter, Jeová, a Humanidade –

Qualquer serviria,  
Pois o que é tudo senão o que pensamos de tudo?  
Estala, coração de vidro pintado! (PESSOA, OP, 1965, 389) [grifo nosso]

Percebem-se os tormentos que assombram o eu poético: “grandes imaginações” e “os pesadelos sem terror”. Nesse poema, podemos constatar, segundo Leyla Perrone, que o “eu” poético não toma a loucura como maldição social (como veremos também não é na obra de Hilst). Ele permanece no “entre-ser em que o imobiliza sua terrível lucidez”. Então, a ideia a comprovar pela face Álvaro de Campos de Fernando Pessoa é também a de que o liame entre

a loucura e a lucidez é bastante tênue. Algo que Hilda Hilst potenciará em suas obras, como em *Amavisse*:

Estendi-me ao lado da loucura  
Porque quis ouvir o vermelho do bronze  
[...]  
Um louco permitiu que eu juntasse a sua luz  
À minha dura noite. (HILST,1989)

As imagens mostram a loucura que traz luz, que elucida. Ela é quem permite ao eu poético a saída da noite, das trevas. Como afirma Claudio Willer (2005), nessa obra, o eu poético afirma que o louco faz parte de si, como um duplo alquímico. Esse conceito, advindo do pensamento de Jung, esclarece que o eu poético está em pleno processo de autoconhecimento, frente a frente com uma manifestação do seu inconsciente. Hilst presentifica, com seus versos, “uma realização individual e direta de uma vivência do inconsciente” (JUNG, *Opus Cit.*)

Minha sombra à minha frente desdobrada  
Sombra de sua própria sombra? Sim. Em sonhos via.  
Prateado de guizos  
O louco sussurrava um refrão erudito:  
– Ipseidade, senhora.  
– E enfeixando energia, cintilando  
Fez de nós dois um único indivíduo”.(HILST, 1989)

Nessa “ipseidade”, o eu poético revela a loucura que há em todos os seres humanos, principalmente, nos que são poetas. Tal como a poética de Pessoa, a de Hilst confirma que a loucura é instituída pelo humano. Pois, conforme Foucault, ela só existe “em cada homem, porque é o homem que a constitui no apego que ele demonstra por si mesmo e através das ilusões com que se alimenta.” (FOUCAULT, 1999, 24) Ou, como resume de maneira cirúrgica o poeta português:

A loucura, longe de ser uma anomalia, é a condição normal humana. Não ter consciência dela e ela não ser grande é ser homem normal. Não ter consciência dela e ser grande é ser louco. Ter consciência dela e ela ser

pequena e ser desiludido. Ter consciência dela e ela ser grande é ser gênio.  
(PESSOA, apud CAVALCANTI FILHO, Opus cit, 632)

Pessoa e Hilst têm plena consciência da loucura que elucida, por isso escolheram a literatura. A mensagem mais clara que toda a obra de Hilda Hilst nos oferece sobre esse tema é a de que a fala do poeta é a voz da loucura:

E o que há de ser da minha troca de inventos  
Neste entardecer.  
E do ouro que sai  
da garganta dos loucos, o que há de ser?”(HILST, 1989)

Se voltarmos ao poema de Campos, veremos um eu poético que se coloca nesse entre-lugar da loucura e da lucidez – nos versos grifados, destacamos sua afirmação: “estou lúcido e louco”; declara-se: “Eu sou um internado num manicómió sem manicómió” e expando não só sua “velha angústia”, mas também, “seu ouro”. O sentido desse ouro-palavra resume-se no seguinte verso: “Pois o que é tudo senão o que pensamos de tudo?”

Não por acaso, uma pergunta que fica sem resposta. Ela é ouro porque saiu (e só poderia sair) da boca do louco/poeta, com o fim único de inquietar pelo questionar, seja pelo seu conteúdo existencial seja pela sua forma labiríntica. Nessa pergunta ecoa “o que há de ser?” do poema hilstiano... A este seria plausível responder pessoalmente: há de ser o que pensamos que há de ser!

As duas poéticas comungam com a ideia de que o poeta é uma espécie de parvo, um louco que enuncia um discurso que não é considerado pela ciência; mas que também só a ele, em sua inocente loucura/lucidez, esse discurso se revela. A ciência não tem acesso ao saber que o estado da loucura, da poesia alcança.

Este saber, tão inacessível e temível, o Louco o detém em sua parvoíce inocente. Enquanto o homem racional e sábio só percebe desse saber algumas figuras fragmentárias – e por isso mesmo mais inquietantes –, o

Louco o carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível (FOCAULT, 1999, 21)

Dessa forma, voltamos a enunciar, com outras palavras, aquilo que, a partir de Bataille, afirmamos anteriormente: a poesia tem mais de loucura do que de racionalidade científica. Por isso, ela diz, paradoxalmente, de maneira mais íntegra, verdades do ser humano dais quais a ciência consegue apenas se aproximar. A poesia cria o jeito de dizer o indizível. O poema de Pessoa, que segue, ilustra bem tal afirmação:

É por ser mais poeta  
Que gente que sou louco?  
Ou é por ter completa  
A noção de ser pouco? (PESSOA, OP, 1965, 545)

Eis a ipseidade hilstiana: o poeta sabe-se louco e se sabe pouco. E as condições de ser poeta e de ser louco se ligam pela consciência “completa” do que significa a sua condição humana. Na verdade é saber muito, saber mais que os outros. Mais uma vez a loucura se mostra trágica, porque é consciência de se saber nada. Saber muito é saber-se nada!

Entretanto, é exatamente por terem essa “noção completa” que os poetas se tornam socialmente importantes. Bataille afirmou: “o poeta é eternamente menor no mundo disso resulta o dilaceramento de que a vida e a obra de Blake são feitos”. Novamente estendemos o raciocínio do autor à vida e à obra de Pessoa e Hilst, acrescentamos que são justamente tais visões sobre a realidade que tornam o artista maior.

A contribuição será o desvio aos demais discursos dentro da sociedade, a qual, apesar de legar ao poeta uma condição menor, fatalmente, lhe é tributária em criticidade e capacidade de transformação.

Embora a vivência pessoal com a loucura e a concepção sobre ela, trazidas em suas obras, já nos mostrem a coincidência biográfica dos autores, não é este o “ponto alto” dessa conexão. Acreditamos que o principal aspecto que assemelha as vidas de Hilst e Pessoa e que

também nos é relevante para a compreensão de suas obras trata-se da postura semelhante que assumiram enquanto escritores em relação à sociedade em que viveram: uma espécie de exílio social. Até porque, em certa medida, a loucura relaciona-se ao exílio no que tange a seu caráter socialmente isolador. O exílio, para ambos os autores, decorreu de uma escolha de vida consciente em função de seus projetos literários. Seriam dois estrangeiros, para usar o termo de Julia Kristeva, em busca de crescimento, de força interior, no distanciamento da sociedade. Isso porque, como explica Kristeva “o estrangeiro fortifica-se com esse intervalo que o separa dos outros e de si mesmo, dando-lhe um sentimento altivo, não por estar de posse da verdade, mas por relativizar a si próprio e aos demais, quando estes encontram-se nas garras da rotina da monovalência.” (KRISTEVA, 1994, 14)

A declarada inabilidade ao convívio social de Pessoa confirma que ele viveu em isolamento num meio urbano.

Temos pois que vivo há meses numa contínua sensação de incompatibilidade profunda com as criaturas que me cercam – mesmo com as mais próximas, amigos, literários é claro, porque os outros não são indivíduos com quem eu tenha que poder ter intimidade espiritual e por isso como, em matéria de relações sociais, me dou bem com toda a gente, dou-me bem com eles. // Em ninguém que me cerca eu encontro uma atitude para com a vida que bata certo com a minha íntima sensibilidade, com as minhas aspirações e ambições, com tudo quanto constitui o fundamental e o essencial do meu íntimo ser espiritual (PESSOA, OPr, 1974, 53)

O discurso do poeta deixa claro que, apesar de se dar bem com toda gente, essas relações não lhes eram significativas, pois não eram de “intimidade espiritual”, ou seja, não eram para ele profundamente importantes. Infere-se, ainda, que essa intimidade espiritual diga de seus interesses pessoais e artísticos, ou seja, sua incompatibilidade com as criaturas decorrente de sua personalidade acontece tanto no cotidiano pessoal, nos interesses gerais, quanto no âmbito intelectual, nas ideias artísticas.

No primeiro caso, isso não parece incomodá-lo, pois ele não sentia necessidade de aproximação às pessoas que o cercam. É pelo segundo caso, o dos amigos literários, que ele manifesta certo desconforto: nas pessoas conhecidas do meio artístico não encontrava identificação e, portanto, interagia com elas da mesma maneira que com as outras: apenas com a tolerância do bem conviver. O sentimento é de uma tolerância decorrente de uma indiferença que ao contrário do que se possa pensar é uma autoproteção, e não insensibilidade. Kristeva nos esclarece que “a indiferença é a carapaça do estrangeiro: insensível, distante, no fundo ele parece fora do alcance das agressões que, contudo, sente com a vulnerabilidade de uma medusa.” (KRISTEVA, 1994, 15)

Para alguém como Pessoa que abdicou dos demais setores de sua vida, colocando a literatura como seu sentido único, não encontrar em seus pares literários as mesmas “aspirações e ambições” deve ter sido difícil. Contudo, como vimos, sua declaração demonstra que isso não chegou a ser extremamente problemático. Mais que um incômodo pela sua dificuldade de interação social ela manifesta seu desejo de querer ressaltar a distinção de sua personalidade e de suas ideias artísticas. Afinal, “aos olhos do estrangeiro, os que não o são não têm vida alguma: mal existem, sejam esplêndidos ou medíocres, estão fora da corrida e, portanto, quase já corpos sem vida.” (KRISTEVA, 1994, 14)

O comportamento do poeta como cidadão de Lisboa confirma isso. Robert Bréchon considera que a imagem de Fernando Pessoa costumeiramente vista nos lugares públicos de Lisboa não passara de *títere*. Um móbil que “um outro ser (o verdadeiro Pessoa?) controlava”. O poeta se mostrou sempre “solitário, mas ainda com uma face cidadã. Não se afastou da cidade. Viveu nela embora com alma alijada para melhor observá-la” (BRÉCHON, 1998, 21)

Bréchon vê isso a que chamamos de exílio social como uma atitude deliberada do poeta com vistas a melhor elaborar sua obra. Pessoa, então, vivera “simultaneamente ausente e presente na cidade dos homens” (*idem*, 22), pois, embora fosse visto costumeiramente nas

relações cotidianas com pessoas ligadas ou não às artes, não havia um envolvimento intenso com a sociedade enquanto cidadão. Pessoa punha a máscara de cidadão apenas para poder circular por Lisboa como tal e, nas poucas ações banais do seu cotidiano público, conseguia distanciar-se o suficiente para melhor pensar os seus atos e os alheios.

Hilda Hilst, por sua vez, viveu intensamente a sociedade de sua época, frequentando e fazendo questão de ser vista e reconhecida em eventos públicos. Sua incompatibilidade com o convívio social deu-se somente na maturidade, diferentemente de Fernando Pessoa, cujos depoimentos pessoais revelam ter desde a infância uma inabilidade à interação com os outros. Mesmo tendo vivido cercada por artistas/intelectuais/amigos, tal como Pessoa, Hilst também declarou a falta de afinidade intelectual com o mundo, um sentimento de deslocamento, social, de não pertencimento ao mundo e ao momento em que viveu.

Como eu disse antes, eu já escrevi coisas deslumbrantes. Quem não entender, que se dane! Não tenho mais nada a ver com isso. Eu não sinto que esteja num mundo que seja *meu* mundo. Devo ter caído aqui por acaso. Não entendo por que fui nascer aqui na Terra. Com raríssimas exceções, não tenho nada a ver com este mundo. (HILST, cadernos, 33)

Se pesquisarmos e refletirmos sobre o assunto, veremos que esse sentimento de incompatibilidade e de insatisfação com as pessoas e com a sociedade de maneira geral não é privilégio dos escritores, pois a realidade é sempre insatisfatória aos homens. Entretanto, os artistas, ao longo da história, demonstram serem mais sensíveis para perceber e expressar esse descontentamento com o mundo que os cerca.

Sobre isso, Leyla Perrone Moisés afirma “todos os momentos da história do homem foram vividos como insatisfatórios ou mesmo insuportáveis” e complementa sua análise da relação dos artistas com o mundo apresentando o posicionamento de vários escritores, tais como Osman Lins que, parafraseando São Policarpo, chegou a afirmar “em que século e em que lugar me fizeste nascer!” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p 103)

A insatisfação com a sociedade em Hilda Hilst acontece quando ela já havia se exilado do ambiente urbano. Dos fatos biográficos de Hilda Hilst, a decisão de morar no campo, como já afirmamos, foi o mais marcante, significando um divisor de águas de sua criação literária. O “retiro” para a Casa do Sol não foi uma atitude motivada apenas pelo desejo de sossego, mas configurou-se com uma adesão filosófica e que lhe custou uma mudança completa no seu comportamento. Inspirada pela leitura do livro *Carta a El Greco*, do escritor grego Nikos Kazantzakis – que defende a tese de que é necessário isolar-se do mundo para tornar possível o conhecimento do ser humano –, Hilst recolheu-se na Casa do Sol.

Hilda Hilst optou pelo afastamento da sociedade, não por ser sua personalidade inclinada ao isolamento. Como já afirmamos, a escritora gostava de estar em público e participar de eventos na alta sociedade paulistana. Ela mesma nos explica sua atitude: “Eu tinha que ser só para compreender tudo, para desaprender e para compreender outra vez.” (p.31). Ao entendermos o porquê de sua escolha, percebemos que sua similitude com Pessoa está exatamente na opção por dedicar sua vida ao seu projeto literário. O depoimento de Carlos Vogt ratifica nossa hipótese de que a atitude de se afastar da sociedade não significa alienar-se, mas sim, constitui-se como uma ação crítica:

A legenda da Hilda reclusa guarda um segredo que é ao mesmo tempo seu projeto de vida. Ela buscou a reclusão por opção, não por temperamento. O deboche que Hilda usa como recurso social não passa de uma antítese necessária à espécie de santidade que ela pratica diariamente na sua Casa do Sol, escrevendo ou não, dando ou não sequência a sua obra já definitiva. (CARLOS VOGT, In: CADERNOS, *Opus Cit.*,19)

Apesar de a biografia de Fernando Pessoa já ter sido bastante especulada, pouco se comenta que ele também desejou uma “Casa do Sol”; pensou em viver no campo para obter condições de sossego para escrever. Aqui mais uma vez as vidas de Pessoa e Hilst se conectam.

Na carta 29 à Ophelia, Pessoa explica que, para realizar sua obra, deveria ter tranquilidade. Por isso, gostaria de viver no campo, mais precisamente, em Sintra ou em Cascais.

Cheguei à idade em que se tem o pleno domínio das próprias qualidades, e a intelligencia (sic) atingiu a força e a destreza que pode ter. É pois ocasião de realizar a minha obra litteraria (sic), completando umas cousas, agrupando outras, escrevendo outras que estão por escrever. Para realizar essa obra preciso de socego (sic) e um certo isolamento. Não posso infelizmente, abandonar os escriptorios (sic) onde trabalho (não posso, é claro, porque não tenho rendimentos) mas posso, reservando para o serviço d'esses escriptorios dois dias da semana [...], ter meus e para mim os cinco dias restantes. [...] Toda a minha vida depende de eu poder ou não fazer isto, e em breve. De resto, a minha vida gira em torno da minha obra litteraria – boa ou má, que seja ou possa ser. (PESSOA apud BRÉCHON, *Opus Cit.* 439-440)

Seu desejo de mudar-se para o campo, como sabemos, nunca se realizou e, como muitos de seus projetos, este ficou eternizado apenas em seus escritos. Contudo, mesmo no meio urbano, Fernando Pessoa exilou-se da sociedade.

Esse isolamento é, por si só um ato transgressor, pois como explica Nilton Bonder, “transgredir é um processo, e o momento em que nos voltamos para outra direção marca um novo segmento de nossas histórias individuais e coletivas”. (BONDER, 1998, 81) A nova direção dos dois autores aponta para uma necessidade de autointeriorização que requer uma diferenciação na condição de cidadão.

O que se constata é que o isolamento social se impôs como condição de criação literária na vida dos dois autores e, ao mesmo tempo, representou o fator crucial para o fomento das legendas em torno de suas personalidades. Algo que interessa ao estudo de suas obras na medida em que ambos assumem deliberadamente multiplicar em seus personagens faces de si mesmos.

Tanto para Fernando Pessoa quanto para Hilda Hilst alijar-se do convívio social configurou-se como recurso não apenas para o autoconhecimento existencial, mas também

para observar melhor a sociedade, porque estando de fora é mais fácil criticar. Essa atitude crítica pode revelar simultaneamente a visão que os autores têm de si, dos seus outros, e da sociedade.

Por tudo que já foi dito, é possível afirmar que essa visão de isolado intelectual nos parece conscientemente construída pelos escritores. Se não de maneira totalmente desejada, pelo menos parcialmente aceita como natural, como consequência de uma diferenciação intelectual.

Tal constatação, naturalmente, encaminha-nos a questionar se não estamos diante de dois casos de Outsiders? O Outsider é deslocado social, um eterno estrangeiro em relação à sociedade em que vive, por sua intelectualização. São indivíduos cujo sentimento de desajuste intensifica-se ao longo de sua história de vida, de maneira proporcional, ao aumento de seus questionamentos existenciais.

Colin Wilson caracteriza o Outsider a partir da análise das obras de personalidades como as de Henri Barbusse, Vicent Van Gogh, Albert Camus, Franz Kafka, Herman Hesse, William Blake, Friedrich Nietzsche, entre outros. A esse seleto grupo de indivíduos, juntamos mais dois nomes: Fernando Pessoa e Hida Hilst julgavam-se únicos entre os humanos em suas sabedorias e afirmavam, cada um a seu modo, que “os milhões de homens e mulheres de nossas cidades modernas são inúteis, irrealis indescritivelmente perdidos sem o saber” (WILSON, 1985, 113)

Percebemos que, cada um a seu modo, persegue o conhecimento para solucionar o mistério da vida, seja pelo viés artístico ou filosófico. Como afirma Nilton Bonder, “a natureza da experiência pode ser totalmente distinta, mas eles se tornarão parceiros enquanto ‘forasteiros’”. (BONDER, 1998,67) Serão sempre uma elite, poucos em meio à grande massa humana. E se julgam sempre distintos dessa grande massa. Afinal, ainda nas palavras de Bonder, “aqueles que se permitem as transgressões da alma com certeza são vistos e recebidos

pelos outros como estrangeiros”. (*idem*) E, para transgredir, e ser estrangeiro, é preciso ter autonomia, conforme esclarece Julia Kristeva:

Pois o estrangeiro, do alto dessa autonomia escolhida unicamente por ele, quando os outros permanecem, prudentemente, “entre si”, de forma paradoxal confronta a todos com um simbólico que se recusa à civilidade e reconduz a uma violência desnudada. O cara-a-cara (sic) dos brutos.” (KRISTEVA, 1994, 15)

O que, em meio à grande diversidade interesses e mentalidades, todos os estrangeiros (Outsiders) têm comum é o desejo de entender a finalidade da existência: não aceitam, como a maioria das pessoas, apenas viver e, por isso, passam a buscar incessantemente um sentido para a vida. Isso os torna deslocados, marginais à sociedade, como explica Colin Wilson:

Para o Outsider, o mundo no qual ele nasceu sempre é um mundo sem valores. Comparado com seu próprio desejo de finalidade e direção, o modo pelo qual a maioria dos homens vive não é absolutamente viver; é deixar-se levar. Tal é a desgraça do Outsider, pois todos os homens têm um instinto de rebanho, e ele os leva a crer que o que maioria faz deve ser certo. (WILSON, 1985, 139)

O poema *Passagem das horas*, de Álvaro de Campos, constitui-se como uma espécie de testemunho da condição outsider. Os versos a seguir resumem o sentimento de distinção do Outsider em relação à grande massa:

*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.  
(PESSOA, OP, 1965) [grifos nosso]

Por não conseguir conviver é que todo Outsider passa, então, a desenvolver um conjunto de valores que correspondam a seu propósito, porque, como explica Colin Wilson,

do contrário “melhor será jogar-se debaixo de um ônibus, pois será sempre um marginal e um desajustado.” (...) (WILSON, 1985, 139) Em palavras mais poéticas:

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 (...) (PESSOA, OP.  
1965)

Ao erigir uma obra que apresenta o conjunto dos valores sobre a vida, o poeta português mantém-se vivo mesmo achando melhor não ter nascido.

É nesse momento que destacamos, além das temáticas existenciais que desenvolveram, a consciência de si como diferenciado como fator legitimador da condição Outsider de Pessoa e Hilst. Ambos isolaram-se do convívio social por aceitar sua missão maior de erigir uma literatura que, além de valor estético, possuísse valor existencial. “Se o Outsider aceitar sem hesitar que é diferente dos outros porque é destinado a algo maior; se ele se vir no papel de poeta predestinado, de profeta predestinado, ou de alguém que vai melhorar o mundo, metade de seus problemas estará resolvida” (WILSON, *Opus cit.* 140)

Colin Wilson afirma, ainda, que não há outro meio pelo qual se possa expressar a sua auto-análise que não seja a linguagem. (WILSON, *Opus cit.* 145) Nesse “caminho de volta a si mesmo” a literatura é lugar privilegiado de expressão da possibilidade ou da necessidade de ser estrangeiro, ser Outsider, enfim, de ficcionalizar seus “eus”:

A alienação de mim mesmo, por mais dolorosa que seja, proporciona-me esse distanciamento requintado, onde se inicia tanto o prazer perverso quanto a minha possibilidade de imaginar e de pensar: é o impulso da minha cultura. Identidade desdobrada, caleidoscópio de identidades, poderíamos ser para nós mesmos um romance interminável sem sermos vistos como loucos ou falsos?” (KRISTEVA, *Opus Cit.* 21)

Retornamos ao ponto inicial desta parte. A loucura e o exílio social são temas indissociáveis porque comuns àqueles que assumem sua condição (e sua missão) de estrangeiro, de Outsider, vivem no limiar entre a lucidez e a loucura. Seja aos olhos do senso comum como o insano; seja a seus próprios olhos com o sempiterno desconforto por estar vivo.

Nesse sentido, é necessário voltar nossa especulação para entender a expressão dessa identidade caleidoscópica na literatura de Hilst e Pessoa, que é multiplicar seus “eus” ficcionais, os quais são, enfim, faces de si mesmos.

### 1.3 GÊNIOS (DES)QUALIFICADOS E DE SI FICCIONALIZADOS

*C'est lui qui, malgré les épines,  
L'envie et la dérision,  
Marche courbé dans vos ruines,  
Ramassant la tradition*<sup>9</sup>  
(Victor Hugo)

Das reflexões sobre exílio social e da condição de Outsider advém a necessidade de especular um pouco mais sobre a consciência de distinção intelectual que tanto Fernando Pessoa quanto Hida Hilst tinham em relação à sociedade em que viveram e, com isso, entender melhor recursos estéticos que adotam em suas obras.

Para tanto, voltar-nos-emos a um assunto que a crítica literária, desde o século XIX, tem se recusado a discutir alegando ser ele obsoleto: a questão do gênio na literatura.

Como não temos a intenção de formular um conceito sobre o gênio nem discutir sua viabilidade nos estudos literários, será interessante abrir espaço para um tema que teve relevância, em medidas diferentes, nas reflexões dos dois autores aqui estudados. Faremos

---

<sup>9</sup> “É ele que, apesar dos espinhos,/ A inveja e a irrisão,/ Anda curvado em vossas ruínas,/Recolhendo a tradição” (tradução literal)

apenas um breve apanhado das principais concepções de gênio que historicamente foram desenvolvidas para situarmos posteriormente Fernando Pessoa e Hilda Hilst dentro da temática.

Foi com o Renascimento que surgiu a ideia que temos hoje de “gênio” (do latim *ingenium*) como o ser possuidor de algum talento inato, que se manifesta independentemente de estudos acadêmicos, ao que parece, essa ideia era desconhecida na Idade Média, já que para o homem medieval toda a criação era fruto divino, sendo o elemento humano um mero mediador. O “ímpeto” criativo, segundo a concepção do Renascimento, seria o algo a mais que faria a diferença entre verdadeiros artistas criadores e os artesãos, meros técnicos da arte. Entre os teóricos italianos renascentistas surgiu o hábito de citar obras específicas de compositores específicos, num prenúncio do que seria o padrão após o Barroco. As ideias de “autoria” e de “originalidade” de uma obra estão vinculadas ao conceito de “gênio” que se formaria mais tarde.

Essa efervescência de ideias renascentistas acerca da questão do “gênio” foi um pouco resfriada ao longo do Barroco, período no qual as concepções de arte como instrumento de adoração divina ganharam novo fôlego, além do que as questões de autoria e originalidade das obras permaneceram quase intocadas. Apesar disso, perdurou a ideia de que o grande artista deveria ter “talento natural”.

Com o Romantismo a ideia de que o talento é algo inato a alguns “escolhidos” ganhou adeptos que difundiram e influenciaram gerações, tornando essa visão popular e, até hoje, reconhecida pelo senso comum como a verdade sobre o tema.

Na filosofia de Arthur Schopenhauer, um gênio é uma pessoa na qual o intelecto prevalece sobre a vontade muito mais do que numa pessoa mediana. Na sua Estética, esta predominância do intelecto sobre a vontade permite ao gênio criar trabalhos artísticos ou acadêmicos que são objetos de pura e desinteressada contemplação, o principal critério da

experiência estética para Schopenhauer. Seu distanciamento das preocupações mundanas significa que os gênios de Schopenhauer frequentemente demonstram características de desadaptação quanto a tais preocupações; nas palavras de Schopenhauer, “eles caem na lama enquanto fitam as estrelas”. (SCHOPENHAUER, 2005)

Admite-se que mesmo o gênio precisa de domínio técnico para que seu talento aflore. Mas, acima de tudo, a herança que nos chega do Romantismo é a de que o gênio é impetuoso, imprevisível, apaixonado, inspirado, e, claro, original. Existe ainda a questão do gênio associado ao conceito de “sublime”, uma das maiores buscas do Romantismo. Nesse sentido, o gênio seria aquele, dentre os mortais comuns, capaz de exprimir o inexprimível com sua obra, numa busca pelo sublime, que seria algo como a “perfeição inalcançável”. Neste sentido, o “gênio romântico” nada tem a ver com o indivíduo que sabe muito de um assunto qualquer. Tratar-se-ia de um talento quase místico.

Essa concepção será bastante discutida e passa a interessar a Immanuel Kant. Para ele, ser gênio é ter a capacidade para atingir independentemente e compreender conceitos que normalmente teriam de ser ensinados por outra pessoa. Este gênio é um talento para produzir ideias que podem ser descritas como não-imitativas. A discussão de Kant sobre as características do gênio está contida na Crítica do Julgamento e foi bem recebida pelos românticos do início do século XIX. Realizando oposições entre “regras” e “inspiração” e entre “talento” e “gênio”, Kant nos afirma que gênio é o “talento (dom natural) que dá as regras à arte”, “é o talento de criar aquilo que escapa às regras definitivas” (KANT, 2008). Entretanto, Kant não é tão enfático na questão dos sentimentos, uma vez que ele próprio era bastante adepto do racionalismo iluminista.

É a capacidade de originalidade do gênio que nos interessa entender, pois conforme afirma Leyla Perrone-Moisés,

a concepção romântica da originalidade do Gênio (que se desenvolveu nos escritos de Diderot, Kant, Lessing, Young, até chegar no modelo geral fixado por Hugo) é ao mesmo tempo, exaltante e isolante. Quanto mais o poeta se sente injustificado, socialmente, mais ele se auto-exalta e, concomitantemente, mais separa da sociedade, como exceção. (PERRONE-MOISÉS, 1982: 49)

Poderíamos, então, aceitar essa concepção como a que se adequa ao comportamento de Fernando Pessoa e Hilda Hilst, pois ambos optaram pelo isolamento social e não raras vezes declararam suas qualidades intelectuais. Contudo, ao investigarmos seus escritos, percebemos que a concepção romântica não dará conta de suas visões de mundo, tanto em razão dos momentos históricos em que viveram quanto em razão dos recursos estéticos que adotam.

Nos escritos que Fernando Pessoa dedica às ideias estéticas há muitas reflexões sobre a questão do gênio. A maioria delas datam do início de sua produção literária e revelam a concepção romântica de que, por seu talento individual, o poeta de gênio oferece originalidade à arte.

Acredito que o homem de gênio, o poeta, de algum modo consegue atravessar o vidro para a luz do outro lado; sente calor e alegria por estar tão mais além de todos os homens, mas mesmo assim não continuará ele? Está ele um pouco mais perto de conhecer a Verdade eterna? (PESSOA, OPr,1974 265)

Para Pessoa, o homem de gênio é um intuitivo que se serve da inteligência para exprimir as suas intuições. Ele nos explica ainda que o verdadeiro gênio encontra sua expressão na arte:

A obra de gênio – seja um poema ou uma batalha – é a transmutação em termos de inteligência de uma operação superintelectual. Ao passo que o talento, cuja expressão natural é a ciência, parte do particular para o geral, o gênio, cuja expressão natural é a arte, parte do geral para o particular. (PESSOA, idem, 269).

Ainda nessas ideias estéticas, há a presença da concepção, também romântica, de que o gênio é sempre um indivíduo socialmente inadaptado. Segundo Pessoa, “o gênio, o

crime e a loucura provêm, por igual, de uma anormalidade, representam, de diferentes maneiras, uma inadaptação ao meio.” (PESSOA, Opus Cit. 264). Além disso, o poeta português associa um conteúdo patológico à condição de gênio, explicando que ela depende de como se desenvolvam as faculdades mentais do indivíduo, sendo essas faculdades de integração ou de desintegração:

Quando, porém, com esse grande desenvolvimento das qualidades de integração coexista um desenvolvimento igualmente grande das de desintegração – isto é, uma psiconervose –, as qualidades de integração passam a funcionar pelas outras. Dá-se, pelo equilíbrio hipersão de um fenômeno mórbido, uma hiper-harmonia do espírito. A essa hiper-harmonia chamamos gênio. (PESSOA, OPr. 1974, 536)

Em ensaio de abordagem psicanalista, Leyla Perrone Moisés apresenta a questão do gênio em Fernando Pessoa a partir da visão do poeta sobre si mesmo ao longo de sua trajetória literária. Segundo a autora, Pessoa chegou a se considerar sucessivamente nos diversos estágios de sua vida como gênio, como maldito e como herói. “Poeta maior do início de nosso século, Pessoa se auto-situa, em sua existência social, em seus poemas e páginas íntimas, como um gênio desqualificado” (PERRONE-MOÍSES, 1982, 47).

Nosso intuito é entender o que seria essa ideia de *gênio desqualificado* que Pessoa atribui a si próprio, e posicionar em relação a ela a autovisão de Hilda Hilst.

Fernando Pessoa seria uma espécie de herdeiro de uma filiação que passa pelos românticos e, na modernidade, por Baudelaire e Poe. “Pessoa se situa na linhagem de Baudelaire e de Poe, e com eles experimentou, na existência pessoal, a dificuldade dessa recusa, paga com solidão e amargura.” (PERRONE-MOÍSES, Opus Cit., 52) Contudo, para Baudelaire e Poe essa condição “maldita” é tomada como vitória, porque significa que suas obras não se rendem a exigências sociais do capitalismo moderno, revelando, dessa forma, sua diferenciação.

Pessoa seria, segundo Leyla Perrone, declaradamente um desertor dessa condição porque “sua ironia desvaloriza qualquer vitória, mesmo a estática, corrói sua própria

concepção de Gênio e torna ridícula qualquer pretensão a tal categoria” (idem, 54). Ele se desqualifica porque sua visão de mundo é pessimista e, mesmo sendo a vitória em negativo, ser um maldito, não lhe é aceitável, pois afirma: “toda vitória é uma grosseria”. Nessa visão de mundo que é, acima de tudo, cética; o poeta duvida de tudo, principalmente, de si mesmo. Vários são os poemas em que podemos ver essa desqualificação, porém os versos mais contundentes nos dizem: “Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada.”

Não que Pessoa não acreditasse no Gênio. Mas sua crença é minada por um total pessimismo quanto ao reconhecimento social do Gênio e, na incerteza causada por essa falta de resposta, ele duvida de sua própria genialidade, ou vê sua autopretensão a Gênio como vagamente ridícula. (PERRONE-MOÍSES, 1982, 55)

A escritora brasileira, por sua vez, possuía a consciência de sua diferenciação social e de sua capacidade intelectual e sua visão pessimista da realidade vem em consequência da visão trágica e negativa do ser humano. “Eu acho que sou diferenciada, sim. Tem pouca gente que pensa e escreve como eu. Eu sempre digo isso e aí sou considerada megalômana. Mas sei *quem sou*.” (CADERNOS, 1998, 33).

Quando nos voltamos a pensar a questão do gênio em Hilda Hilst, somos tentados a tomar depoimentos como esses, que revelam sua autovisão e sua inadaptação no mundo, como provas de que se trata de uma refração do gênio romântico. Contudo, ver em Hilda Hilst tão somente uma revitalização dessa concepção romântica só seria possível se desconsiderássemos sua produção literária e sua trajetória de embates com as ideologias da cultura brasileira. Principalmente, se analisarmos seu teatro, escrito quase que em sua totalidade no período da ditadura militar brasileira; veremos que nele a dramaturga encena contra o cerceamento da liberdade de expressão.

A autovisão de Hilst não é romântica como a do gênio poético de Victor Hugo, nem do poeta maldito moderno de Baudelaire, nem mesmo de gênio desqualificado de Pessoa,

embora todas essas se encontrem enredadas na sua. Portanto, podemos situá-la nessa linhagem, principalmente se considerarmos que há entre todos os autores que a integram semelhanças e diferenças.

A diferença é que Hilst, ao contrário de Pessoa, de Baudelaire e de Poe, não rejeitou o lucro da sociedade capitalista; ela não aceitava que a poesia não fosse vendável. Nesse sentido, ela rejeita a condição de poeta maldito. Ela quis o reconhecimento literário, mas também o lucro de seu produto, quis vender o seu produto – literatura – porque precisava de dinheiro. Seu raciocínio vai se desenvolver a partir da seguinte lógica: ser intelectualmente diferenciada dentro da sociedade brasileira implica que sua obra deve ser um produto de alto valor, se não é, não se deve a engano seu, mas da sociedade incapaz de reconhecer e valorizar a arte. Tal conclusão não vai fazê-la duvidar de sua diferenciação intelectual.

Acreditamos também que a autodesqualificação pessoana não cabe para Hilst, pois ela jamais duvidou da sua própria genialidade. Sua dúvida recai sempre sobre a sociedade inábil para reconhecê-la. Por isso, a escritora toma a decisão de modificar a feição de sua literatura, inserindo nela a pornografia como modo de adequá-la à demanda social. “Pensei: ‘Vou fazer umas coisas porcas’. Mas não consegui. // Eu queria fazer uma coisa que de repente, eles gostassem de ler. Não adiantou. Diziam que eu era difícilíssima na literatura pornográfica” (CADERNOS, 1998, 30)

Vemos nesse recurso hilstiano mais que uma tentativa de vender seus livros, trata-se de uma confirmação de seu maior desejo: ter sua obra lida. Por isso, tenta levar ao leitor algo que, supostamente, ele quisesse ler.

Com essa atitude, dá-se uma espécie de desqualificação da sua obra. Simultaneamente, ou melhor, em razão dessa desqualificação ocorre outra: a desqualificação do público leitor brasileiro. Se Pessoa se situou como gênio desqualificado, Hilst denuncia o leitor desqualificado.

Na experiência com a pornografia eu achava que podia dar certo, porque ela era engraçada; achei que os leitores gostariam. Mas, segundo o Jaguar, eles odiaram minha pornografia. Foi o único momento em que esperei algo do leitor. É como eu já falei aqui: eu acho que fiz um trabalho deslumbrante, se entendem ou não, se leram ou não, eu não tenho nada a ver com isso. (CADERNOS, 1998, 40-41)

Em razão dessa declaração, nos reportamos a Eduardo Lourenço que, ao estudar Pessoa, também deslocou a questão do gênio para o foco do leitor.

Uma obra de gênio não é um pasto todo preparado para a ruminação obrigatória da <<cultura>>. É um desafio, é até um precipício para quem não tem asas para atravessar o natural abismo que ela representa, como escreveu Nietzsche. E em princípio ninguém as tem quando o gênio aparece, salvo os que conseguem o atravessar servindo-se das asas dele. (LOURENÇO, 2000, 16)

A arte literária, nesse sentido, selecionaria os mais hábeis. A obra de gênio ganha o *status* de desafio maior para o leitor, cabendo a este ter habilidade para “atravessar” a obra e vencer o “abismo que ela representa”.

Isso nos faz por em discussão a função da literatura. Do pensamento de Eduardo Lourenço infere-se que a obra de gênio modifica, para melhor, a vida de indivíduos que se propõem a lê-la. Essa ideia se comunica com aquilo que Antonio Candido chamou de função humanizadora da literatura.

Pode-se afirmar sem engano que a leitura literária constitui-se como principal caminho para o hábito à reflexão crítica. Isso porque, como afirma Antonio Candido, a literatura possui uma função humanizadora; está voltada para a ação psicológica da necessidade inata que o homem tem de fantasiar com práticas do seu dia a dia.

A literatura sempre vai buscar na realidade o seu ponto de partida, porque a mesma avança primeiramente sempre de uma realidade para chegar à ficção. Por consequência, a literatura possui também uma função formadora, justamente por fazer a fusão dessa necessidade de fantasiar com a realidade do indivíduo. Logo, como diz o próprio Candido, a literatura acaba por ser um meio de educação, dentro da formação do indivíduo, mas não

dentro de uma educação comum, com práticas metodológicas que vemos nas escolas.

(CANDIDO, 2002:77)

A literatura pode formar; mas não segundo a pedagogia oficial (...) ela age com o impacto da própria vida e educa com ela (...). Ela, enfim, atua como organizadora da mente e refinadora da sensibilidade, ela oferece valores num mundo onde eles se apresentam tão flutuantes, dispersos e superficiais. (CANDIDO, 2002, 92)

Fernando Pessoa refletiu, em vários momentos, sobre a importância de sua ação para a sociedade enquanto poeta:

De modo que, à minha sensibilidade cada vez mais profunda, à minha consciência cada vez maior da terrível e religiosa missão que todo o homem de gênio recebe de Deus com o seu gênio, tudo quanto é futilidade literária, mera arte, vai gradualmente soando cada vez mais a oco e a repugnante. Pouco a pouco, mas seguramente, no divino cumprimento íntimo de uma evolução cujos fins me são ocultos, tenho vindo erguendo os meus propósitos e as minhas ambições cada vez mais à altura daquelas qualidades que recebi. Ter uma ação sobre a humanidade, contribuir com todo o poder de meu esforço para a civilização, vêm-se-me (sic) tornando os graves e pesados fins da minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão – dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador-de-civilização de toda a obra artística. (PESSOA, OPr, 1974, 54)

Embora reconheça a existência de uma missão e uma ação sobre a humanidade do artista, Pessoa acredita que não deve ser preocupação do poeta refletir sobre a sua função social:

O artista não tem senão que exercer a sua arte, curando de exercê-la tão bem como possa. Todas as outras considerações lhe devem ser alheias: e assim cumpre o princípio da divisão do trabalho social, e cumpre-o tanto melhor quanto menos deixar entrar para a sua arte elementos de preocupação com tudo quanto a não seja. Com a interdependência de sua atividade artística com as outras funções sociais ele não tem com que se preocupar, porque isto está fora da esfera de quanto ele possa fazer (...) O artista não tem que se importar com o fim social da arte, ou antes, com o papel da arte adentro da vida social. Preocupação essa que compete ao sociólogo, mas, ao fazê-lo, não está sendo artista, mas sim sociólogo: não é um artista quem faz especulação, é um sociólogo simplesmente (PESSOA, *idem*, 224)

O discurso de Pessoa se comunica com o do poeta e crítico norte-americano Ezra Pound, que afirmou: "os escritores como tais têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência como escritores. Essa é a sua principal utilidade. Todas as demais são relativas e temporárias e só podem ser avaliadas de acordo com o ponto de vista particular de cada um." (POUND, 2001, 36)

Posto que Fernando Pessoa tenha se situado como desqualificado, a questão que agora se impõe é a de qual seria a função social de um desqualificado. Para tanto, é importante entender a situação da literatura no contexto histórico-cultural em que Fernando Pessoa estava inserido.

A estima consensual que a sociedade nutria pelo conhecimento humanístico e a valorização da tradição escrita legou à Literatura um prestígio que foi se dissolvendo com a consolidação dos valores burgueses no final do século XIX. Isso aconteceu, principalmente, porque as tendências vanguardistas de criação colocaram a chamada Literatura moderna em oposição direta a esses valores burgueses, os quais eram incompatíveis com o caráter anárquico e demolidor da Literatura que então se produzia (PERRONE, 2001).

Ademais, o pragmatismo burguês não estimularia uma atividade social que não resultasse em produção, e não tivesse aplicação nem retorno imediatos (e, por conseguinte, não fosse lucrativa!). A literatura não tem uma função pragmática imediata, seus benefícios só são percebidos a longo prazo. Sobre isso, adverte-nos Roland Barthes: "Perversidade do escritor (seu prazer de escrever não tem função), dupla e tripla perversidade do crítico e do seu leitor, até o infinito." (BARTHES, 2002, 25)

Pessoa, que se viu em meio a uma sociedade que desprestigiava sua capacidade intelectual, questiona sua função social e, vai mais além, questiona-se enquanto sujeito. Como esse autodeclarado "ninguém" se fez alguém extremamente crítico de seu tempo?

Para o poeta, a perda da função social acarreta também uma vertigem de identidade. 'Não ser ninguém' pode significar tanto o corriqueiro desprestígio social, 'a falta de apreço' de que sofre o poeta em seu tempo, como pode alargar-se nas mais vastas especulações filosóficas sobre o status do sujeito. Assim, a 'desqualificação', em Pessoa, está intimamente vinculada ao problema da despersonalização e, conseqüentemente, da heteronímia. O poeta é, em nossa época, um ser socialmente 'inexistente', tão fantasmagórico, que "ele mesmo" acaba por sentir-se tão fictício como um heterônimo. (PERRONE-MOISÉS, 2001, 87).

É nesse momento que se torna pertinente traçar um paralelo com o caso de Hilda Hilst, pois sua obra e seu isolamento social são exemplares dessa vertigem de identidade, expressando-se esteticamente de maneira ainda mais volátil que a heteronímia pessoana: são mostrados personagens que não se afirmam com uma personalidade única, nem moral nem discursiva; várias vozes falam por um mesmo canal como se houvesse uma "espécie de possessão espiritual", para usar as palavras de Léo Gibson Ribeiro. (RIBEIRO, 1977)

A situação contextual vivida por Hilda Hilst tornou-se ainda mais nociva à criação literária que a do poeta português. A escritora acompanhou as conseqüências das transformações ideológicas do período pessoano e viu nascer e se desenvolver a revolução tecnológica do século XXI. Com o século XXI em curso, o que se percebe, *grosso modo*, é que a literatura sofre com um acolhimento nocivo por parte da indústria cultural. Esta lhe conferiu status escapista, cobrando-lhe a função de ajudar a tornar a vida mais suportável.

Eis o momento propício ao crescimento da literatura de auto-ajuda, muito conveniente às regras do capitalismo, porque oferece respostas cômodas aos leitores, conformando-os em situação de não questionamento: aceitar os problemas da vida, aprender a conviver em sociedade. E, claro, não desenvolver a criticidade para questionar o sistema. Esses leitores, ou melhor, esses consumidores satisfeitos, iludem-se ao acreditar que compraram uma espécie de "manual da felicidade". Estimulados pela mídia fomentam o lucro capitalista, transformando páginas preenchidas por verdades prontas em *best-sellers*. Por sua

vez, a Literatura verdadeiramente artística é esquecida, quando não evitada, pelos editores e mercado consumidor, não chegando ao leitor.

Encontram-se os dois autores em momentos históricos distintos, mas em uma mesma língua, não apenas no idioma, a língua portuguesa, mas a língua da poesia. É a poesia o lugar e o instrumento de ação crítica de Hilst e Pessoa. Ambos, em certa medida, assumiram uma postura negativista em relação ao meio social que integraram; postura que até hoje funciona como uma crítica a esse meio. Pessoa e Hilst apresentam em suas obras traços de um niilismo que chama a atenção para a falsidade social. Sobre essa temática em Pessoa, explica Leyla Perrone-Moisés:

Tematicamente, a poesia de Pessoa nega: nega a verdade, a unidade, a finalidade, a própria energia como esforço inútil. Mas em sua escrita teimosa, ele afirma um tipo de ação, a poesia, num mundo que não lhe quer dar mais nenhum lugar. (PERRONE-MOISÉS, 2001, 83)

Por sua vez, Hilda Hilst escancara a futilidade e a fragilidade intelectual brasileira; nega o purismo literário, satirizando com uma pornografia que só aos desavisados e pouco empenhados na leitura de sua obra pode ser tomada como um fim em si. (RIBEIRO, 1977). Sob o véu da escatologia e da pornografia repousa face dura e “pouco acessível” de especulações filosóficas complexas.

O escritor e amigo de Hilda Hilst, Caio Fernando Abreu, numa carta em que manifesta suas impressões de leitura de uma narrativa de Hilst, consegue ser preciso na apreciação da verve crítica da escritora:

Sem ser panfletária nem dogmática, você é a criatura mais subversiva desse país. Porque você não subverte politicamente, nem religiosamente, nem mesmo familiarmente – o que seria muito pouco: você subverte logo o âmago do ser humano. “ (CADERNOS, 1999,22)

Nada mais aplicável à obra de Fernando Pessoa do que a ideia de subversão do “âmago do ser humano”. Assim como para Hilda Hilst, a atuação política não foi para Pessoa o mais importante. Robert Bréchon afirma que não se podem pensar as ideais políticas pessoanas separadas de suas ideias estéticas e religiosas; pois esse conjunto forma a visão de mundo do poeta. Contudo, Leyla Perrone pertinentemente adverte que há muitos equívocos históricos na visão política do poeta português. Portanto, é perigoso avaliar as propostas estéticas e políticas sob um mesmo filtro.

Pessoa definiu-se claramente pela ação indireta, específica do artista, e aceitou a ‘desqualificação’ social inerente a ela. Embora tendo deixado tantas páginas de propostas políticas (carregadas de enganos históricos, embebidas de ‘ideologia’, no mau sentido da palavra), estas não interferiram em sua ação principal, que foi a poesia, e não devem interferir no julgamento desta; porque, como ele mesmo colocou com precisão, trata-se de duas atividades heterogêneas. (PERRONE-MOÍSES, 1982, 90)

Pode-se afirmar algo parecido a respeito da visão de Hilda Hilst em relação à política brasileira. Como a mesma declarou, houve enganos e atitudes que se poderiam classificar como politicamente alienadas por parte da cidadã. Contudo, sua obra, que é para nós o importante, não se aliena da realidade brasileira, principalmente, no que diz respeito à mentalidade cultural, da qual foi crítica ferrenha.

Robert Bréchon declara ainda que dos artistas que conheceu “a vida de Pessoa talvez tenha sido a mais transfigurada pela arte.” Como já vimos, a vida de Hilda Hilst foi, por sua escolha, completamente transfigurada pela arte.

E, com isso, podemos atar outro fio importante que os une: acreditamos que ambos se valem de um mesmo recurso estético, cada um em sua individualidade e originalidade, para atuarem criticamente na sociedade da qual, somente aparentemente, estariam desinteressados.

É por ter renunciado a ser gente, para ser poeta (quase louco), que Pessoa é muito. É por ter chegado, em sua poesia, ao fundo oco do abismo, ao nihilismo extremo – cujas virtudes críticas e transformadoras do real

Nietzsche apontou – que Pessoa assume uma função positiva, numa história vivida por ele mesmo como negativa. (PERRONE-MOISÉS, Opus Cit., 135-36)

As obras de Hilda Hilst e Fernando Pessoa são, para nós, casos interessantes de ficcionalização de si na escrita. A ficcionalização de si é um recurso de mascaramento de que pode se valer qualquer autor. Seja como estratégia de revelação existencial, seja como estratégia de crítica social. É claro que, em sentido lato, podemos afirmar que todo ser humano usa de máscaras para se adequar aos variados contextos sociais pelos quais transita ao longo de sua vida. Nilton Bonder explica-nos que isso é inerente ao processo de construção identitária:

O ato de retirar a máscara – e que arranca junto o rosto antes percebido – permite que surja uma nova cara. Não há manual de obediência que nos complete a identidade. Nossa identidade se dá também pela desobediência ou pelo vazio que é a experiência ainda não experimentada, o futuro que ninguém ainda viveu. (BONDER, 1998, 70)

Entretanto, é inegável que na arte e – em especial na arte literária – o mascaramento do eu do indivíduo é um processo constitutivo da própria criação. O pensamento de Roland Barthes nos ajuda a entender que a diluição do sujeito é algo inato ao ato de escrita. Segundo ele,

Texto quer dizer tecido; mas enquanto, até agora, tomou-se sempre esse tecido por um produto, um véu acabado, por detrás do qual se mantém, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um perpétuo entrelaçamento; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito aí se desfaz, como uma aranha que se dissolvesse ela própria nas secreções construtivas de sua teia. (BARTHES, 2002, 100)

Consideramos como verdade a afirmação de que “o único real do poeta é seu texto, é neste que um simulacro de sujeito se tece, revelando, por uma prática extrema de linguagem, que *todo* sujeito é uma ficção”. (PERRONE-MOISÉS, 1982, 128) Quando o texto é escrito

por escritores como Hilst e Pessoa, a ficcionalização do sujeito se torna o sentido da própria criação literária.

Dessa maneira, a literatura pode ser tomada como um espaço privilegiado de discursos transgressores em relação aos discursos hegemônicos de uma sociedade, porque nela é possível criar mundos discursivos distintos (e, portanto, críticos) do mundo dito real. Bataille explica que a transgressão da lei é tarefa possível somente para a literatura.

A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. // Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada se apoia nela. Ela pode dizer tudo. // Ou melhor, ela seria um grande perigo se não fosse (na medida em que ela é autêntica, e no conjunto) a expressão “daqueles em que os valores éticos estão mais profundamente arraigados” (BATAILLE, 1989, 22)

A verdade da literatura é diferente daquelas que se ligam à percepção dos objetos. Essa verdade não é formal, por isso o “discurso coerente não pode dar conta dela. Ela seria mesmo incomunicável, se não pudéssemos abordá-la por duas vias: a poesia e a descrição das condições nas quais é comum aceder a estes estados” (BATAILLE, 1989, 23)

A partir do pensamento de Luiz Costa Lima, que caracteriza a literatura como o “discurso do desvio por excelência” e explica que esse discurso do desvio constitui-se como o posicionamento/produção de um indivíduo em relação ao discurso da sociedade, Renata Pimentel ressalta que não interessa a referência à biografia, mas sim a instância ficcional, “essa voz que se desloca pelo texto prendendo-se tanto às personagens quanto à diegese”. (PIMENTEL, 2011, 89)

Este *indivíduo escritor* destaca-se do todo social (como o gênio, o louco, o artista; figuras desviantes) e pode falar tanto sobre a realidade e a sociedade, quanto observar além delas, de “fora”, com mais agudo olhar. O espaço literário, valorizado como espécie de desvio e consubstanciado num espaço individualizante (seja do produtor, seja do leitor), legitima-se. Por não estar comprometida com uma específica responsabilidade social, apesar de contextualizável, a literatura adquire liberdade para revelar à sociedade a loucura; propor questões e desafios; subverter e transgredir, instaurando a dúvida. (PIMENTEL, 2011, 88)

Segundo a autora, o escritor diversas vezes distancia-se de seu “ser biográfico”, criando novas consciências, experimentando novas “vivências”, até invertendo o papel dele esperado para se fazer parte integrante do público e experimentar o “ver-se encenado”, o “ser lido”.

Então, assim como a personagem, o autor apresenta muitas máscaras: encarna o “papel” ou as características e atitudes do homem, e, quando constituído como ser enunciativo, desdobrado sob a forma textual, assume papéis os mais diversos. Cria espécies de “carapaças simbólicas do indivíduo”. Exercitando-se em variados papéis é que o homem tanto marca sua alteridade (a real ou a ficcional), quanto se constitui. Logo, o papel do autor (indivíduo) constitui-se em recriar o mundo, ficcionalmente, como uma possibilidade discursiva. (PIMENTEL, 2011, 89-90)

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.

Ao pensar desse modo, entendemos a existência dos mais de cem heterônimos criados por Fernando Pessoa e a maneira como, em seus textos, cada um deles vai dizer um pouco do que é Pessoa. O caso mais exemplar dessa diluição de si se dá na relação com Alberto Caeiro: heterônimo a quem Pessoa chama de mestre na condição ortonímica e heteronímica, posto que Álvaro de Campos e Ricardo Reis também o referenciavam como influência de suas criações. Olhados em conjunto, os três heterônimos são as máscaras imprescindíveis do sujeito Pessoa: o precursor e os discípulos “estão” num mesmo poeta.

Cabe nos reportar mais uma vez ao poema “Passagem das horas”, de Álvaro de Campos. Considerado como manifestação máxima do sensacionismo pessoano, é também, a

nosso ver, uma longa descrição do *modus operandi* do desdobramento textual da poética pessoana. Dele destacamos alguns trechos:

(...)  
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...

A vida substitui-se porque é preciso continuar a viver seja de que maneira for. Exalta-se aqui a condição mutante do eu que é transitório e ao mesmo tempo perene porque é muitos em um.

Essa é a ideia principal que se desenvolve ao longo do poema:

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 fraticida, 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 na vida.*

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.*

Inicialmente, os outros que não são o eu são evocados como diferentes de si e entre si e, por serem o diferente, são admirados, exercendo uma atração sobre o eu, o qual quer, de alguma maneira (ou de todas as maneiras), sentir a experiência de sê-los. Logo em seguida, o eu assume que os outros estão em si:

*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-rne,  
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.

Por fim, o poeta ficcionaliza-se nesse “eu” múltiplo e transgressor, trazendo versos que enfatizam um jogo de personalidades contraditórias entre si, as quais denotam, simultaneamente, a multiplicidade e a impessoalidade do eu poético: “Eu, enfim, literalmente eu/ E eu metaforicamente também”; “Eu, este degenerado superior sem arquivos na alma,/ Sem personalidade com valor declarado”; “Eu, o que os espera a todos em casa,/ Eu, o que eles encontram na rua”; “Eu, o contraditório, o fictício, o aranzel, a espuma,” Eu, tudo isto, e além disto o resto do mundo (...)”. (PESSOA, OP., 1965)

A anáfora do pronome eu reforça o teor de dramaticidade do poema, pois ao repetir-se o eu se presentifica em cada verso, porém se apresenta diluído em tudo e em todos. A palavra que referencia uma unidade (eu) se mostra destituída do poder de ser uno.

Essa análise poderia dar conta não apenas da ideia do poema em questão, mas também do projeto literário pessoano como um todo. Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Bernardo Soares, os demais heterônimos e o próprio ortônimo são novas consciências criadas por Pessoa para experimentar, ao menos discursivamente, outras vivências.

No caso de Hilda Hilst, as personagens numa mesma obra integram-se e deintegram-se em “eus” possíveis, que nada mais são do que variações de uma mesma condição, do eu-escritor. Chamamos atenção ao caso de Vittorio, cuja voz narrativa se mostra um caleidoscópio de identidades em *Estar sendo. Ter sido*. Ele é ao mesmo tempo único e múltiplo: assume fala por todas as personagens do livro, pela própria Hilda Hilst e pelo pai-

poeta da autora Luís Bruma (pseudônimo de Apolonio Hilst). Além disso, em vários momentos Vittorio costura o tecido de todas as narrativas de Hilst ao enredar as falas de personagens de outros livros da autora: “E o Kraus? o Kraus era um cara que morreu de tanto rir, amigo de Hillé, uma amiga minha. você conhece cada um! e você nunca me falou dessa Hillé. ela é esquisita, você não ia gostar.”(HILST,1997, 36)

Hilé, Vittorio, Crasso, Ruiskas e todos os outros narradores/escritores de Hilda Hilst compõem uma cadeia discursiva que nos é apresentada por cenas fragmentadas disseminadas ao longo de suas narrativas. Tais discursos se constituem vozes distintas que se fundem para manifestar experiências de um mesmo eu.

Nos dois autores todos esses entes ficcionais diferentes entre si guardam alguma semelhança com os indivíduos físicos (reais?) que são seus criadores. A semelhança na crise identitária presente na obra dos dois autores pode ser ainda corroborada nos seus comportamentos pessoais: as suas excentricidades seriam em certa medida, só em certa medida, também frutos ou refrações da autoficcionalização em suas obras.

A distinção principal no recurso à ficcionalização de si de Hilda Hilst para Fernando Pessoa é que este buscou demarcar estilisticamente as diferenças de suas *personas*, o que resultou na fragmentação heteronímica do sujeito plural; já na obra daquela, a multiplicação de suas *personas* não é ordenada, a cada vez por uma personagem discursiva e estilística imediatamente reconhecível e distinta de todos os outros em questão. Na verdade, “os personagens que cria são apartados da realidade, estão afastados do cetro-oco dos conceitos. São buscas, perdas, dilaceramento, incompreensão e agonia de se saberem “poeira-nada”. (MACHADO & DUARTE, 1997, 120)

Cada um à sua maneira tece a teia de vidas ficcionais, que são suas realidades: Em Pessoa, a variedade de heterônimos configura a sua poética como um grande espetáculo dramático – drama sem palco, ou a vida como palco escolhido para o “drama em gente”; em

Hilda Hilst, a repetição obsessiva de um eu narrador-escritor que se desdobra em muitos “eus” configura-se como uma encenação constante de uma crise da consciência humana.

Dessa forma, ainda nos valendo do pensamento de Renata Pimentel, podemos afirmar que Hilda Hilst e Fernando Pessoa conseguem promover afirmação política de si e de valores com os quais compactuam e, ao mesmo tempo, ampliam os horizontes culturais de recepção, percepção e expectativa das sociedades nas quais seus os textos literários são lidos.

Ambos saíram da cena social para se por em cena na literatura, a via foi a ficcionalização de si que eterniza o valor de sua arte, o preço foi a marginalização em vida.

#### **1.4 FAMA & CÂNONE**

O posicionamento dos escritores em relação à sociedade e o tempo em que viveram não está necessariamente ligado à questão da figuração e valorização da sua obra pelos leitores. Em realidade, a história mostra que muitos desconhecidos de seu tempo tornaram-se célebres em sua arte.

Inúmeros são os artistas que em vida tiveram seu nome e sua obra desprezados por leitores comuns e pela crítica especializada, mas que foram “ressuscitados” em algum momento da história. O contrário também ocorre com frequência, obras que em sua época foram tomadas como importantes por seu grande valor estético ou ideológico não resistiram às transformações morais e ideológicas e tornaram-se obsoletas.

Ademais, ser reconhecido publicamente não significa necessariamente ter qualidade no trabalho que exerça. Principalmente, na contemporaneidade, a fama não está associada ao valor artístico, exatamente porque os juízos de valor devem ser sempre relativizados e

modificam-se com o tempo, com a moral de uma época. Contudo, inegavelmente, todo e qualquer artista, mesmo o diletante, quer e precisa de público para sua obra.

Hilda Hilst passou boa parte de sua maturidade ressentida por não ser lida, por não obter reconhecimento por sua obra. Embora consciente de seu talento e da qualidade de sua literatura, para ela, faltava a glória de ser lida ainda viva. Das muitas declarações que deu sobre o assunto, chama-nos atenção a que dizia aconselhar os jovens escritores a escreverem em inglês, pois “Português ninguém conhece” (CADERNOS, 1999, 41).

Ao mesmo tempo, porém, acreditava ter produzido uma obra revolucionária e atribuía a isso a razão por não ser lida, pois, para ela, o processo de reconhecimento para artistas que promovem revoluções é demorado, sendo muito difícil acontecer a aceitação geralmente imediata; pelo contrário, há sempre desconfiança e choque com o novo. “Quando você faz uma revolução, demora; a aceitação chega a demorar meio século ou até mais.” (CADERNOS, 1999, 29). Hilst, portanto, morreu acreditando na possibilidade de sua obra ser reconhecida na posteridade, contudo sem nutrir esperanças. “Talvez daqui a 100 anos alguém me leia. Mas eu não tenho esperança. Eu continuo vivendo porque tenho de continuar vivendo. Tenho medo de morrer.” (idem, 41)

Fernando Pessoa, por sua vez, sempre desejou a glória (ou pelo menos refletiu bastante sobre ela), embora, paradoxalmente, vivesse nas sombras. Contudo, é interessante perceber que tipo de glória ele almejava, como lidava com a vaidade de se saber talentoso, porém, praticamente ignorado pelo mundo das letras.

O sofrimento mais inconfessável, juntamente com o desejo sexual reprimido ou impotente, é o vão desejo da glória. Como alguém pode querer tornar-se o maior dos homens se vive mísera existência? Como querer um nome que se torne imortal se vive na sombra, ignorado até pelos próximos? O desconhecido que se tomar por Napoleão ou por César, por Camões ou por Shakespeare não será um iluminado de que se faz troça?” (PESSOA, OPr., 1974, 397)

Pensar tal questão em Fernando Pessoa é descobrir mais uma visão paradoxal: o poeta admirava ao mesmo tempo duas faces, opostas e complementares, da glória – os que triunfam na derrota e os que são grandiosos nas sombras. Robert Bréchon nos chama atenção para duas obras, *o Livro do desassossego*, de Bernardo Soares, figurando uma espécie de grandeza obscura, e *Mensagem*, figurando, através da personagem mítico-histórica de D. Sebastião, a derrota gloriosa. “Na Mensagem ou no Erostratus o fracasso tem função positiva: é o resgate da grandeza ou da glória.” (BRÉCHON, 1996, 424)

Segundo Bréchon, o poeta também era fascinado por dois outros homens. Erostratus e Shakespeare. Este seu ídolo maior, representava a figura de um glorioso fracassado. Aquele simbolizava para Pessoa a glória do negativo.

Erostratus foi o homem obscuro que conseguiu tornar-se célebre lançando fogo ao templo de Diana, em Éfeso, precisamente no dia em que nasceu Alexandre (356 a.C.). Segundo Pessoa, ele possui uma espécie de grandeza que não partilha com individualidades menos famosas.

“Sendo um grego, pode-se imaginá-lo como possuidor daquela percepção delicada e calmo delírio de beleza que ainda distinguem a memória de seu clã de gigantes. Pode-se, portanto, imaginá-lo a queimar o templo de Diana num êxtase de tristeza, parte dele ardendo na fúria errônea de sua empresa (...). É que se Erostratus assim agiu, incorpora-se imediatamente na companhia de todos os homens que se tornaram grandes pelo vigor de sua personalidade. Pratica ele aquele sacrifício de sentimento, de paixão, de (...) que distingue o caminho para a imortalidade. Sofre, para que seu nome possa gozar, como Cristo que morre como homem para poder provar que é Verbo.” (PESSOA, OPr. 1974, 474)

O outro personagem, Shakespeare, foi para Pessoa o melhor escritor da literatura universal. O poeta português escreve vários textos que exaltam seu gênio e elucidam seu fracasso:

Grandes como são as tragédias, nenhuma delas é maior do que a tragédia de sua própria vida. Os Deuses lhe deram todos os grandes dons menos um; o único que não lhe deram foi o poder de usar em grandeza esses grandes dons. Destaca-se como o maior exemplo de gênio, de puro gênio, gênio

imortal e inútil. Seu poder criador foi partido em milhares de fragmentos pela tensão e opressão da vida. Não passa dos farrapos de si. (idem, 311)

Tais palavras poderiam bem ser aplicadas ao próprio Pessoa, pois, como vimos anteriormente, a inutilidade social aparente da condição de poeta o fez desqualificar-se e desacreditar da alta missão que lhe foi dada junto à civilização.

Há em comum na vida dessas duas figuras, Erostratus e Shakeaspere, o fato de que a notoriedade resiste ao tempo. A admiração que Pessoa nutria por essas personagens nos faz entender que, na verdade, o poeta teria desejado o destino da glória póstuma, o qual para ele, seria o destino dos gênios, dos heróis. “O destino do “gênio” é o combate com o Anjo: a resistência que opõe um espírito humano, demasiado humano, à grandeza soberana dos pensamentos que ele mesmo concebeu em seu delírio” (PESSOA, OPr. 1974, 400)

Não por acaso, encontramos muitos registros das reflexões de Fernando Pessoa sobre notoriedade e sobre o valor e a permanência das obras literárias na história. Sobre a relatividade da duração das obras, explicou:

Algumas obras morrem porque nada valem; estas, por morrerem logo, são natimortas. Outras têm o dia breve que lhes confere sua expressão de um estado de espírito passageiro ou de uma moda da sociedade; morrem na infância. Outras, de maior escopo, coexistem com uma época inteira do país, em cuja língua foram escritas, e, passada essa época, elas também passam; morrem na puberdade da fama e não alcançam mais do que a adolescência na vida perene da glória. Outras ainda, como exprimem coisas fundamentais da mentalidade de seu país, ou da civilização, a que ele pertence, duram tanto quanto dura aquela civilização; essas alcançam a idade adulta da glória universal. Mas outras duram além da civilização, cujos sentimentos expressam. Essas atingem aquela maturidade de vida que é tão mortal como os Deuses, que começam mas não acabam, como acontece com o Tempo; e estão sujeitas apenas ao mistério final que o Destino encobre para todo o sempre (...) (PESSOA, OPr. 1974, 507)

Com vistas a entender o que faz um texto permanecer como importante para a literatura, discute a mortalidade e imortalidade dos textos literários. Pessoa acreditava que os textos que morrem são os que estão muito presos à sua época e não apontam para o tempo que flui. Mostra, inclusive, a dificuldade que a arte impõe aos poetas ao exigir criação que seja ao

mesmo tempo de agora e de todos os tempos. Segundo o poeta, “não se pode servir à sua época e todas as épocas ao mesmo tempo, nem escrever para deuses e homens o mesmo poema”. (PESSOA, idem, 508)

Tais reflexões sobre valor e permanência na literatura acabam desembocando em outra questão indissolúvel para os críticos: o que é um clássico? E na sua congênere: como e por que um livro ou um autor torna-se canônico?

Nossa discussão vem culminar neste capítulo com uma última reflexão envolvendo Hilda Hilst e Fernando Pessoa. Este foi marginal em sua época e virou cânone. Será que processo semelhante ocorrerá com Hilda Hilst, cuja obra, mesmo que venha suscitando academicamente inúmeros estudos, ainda é marginal ao cânone brasileiro?

Para tentar entender e responder tal pergunta, busquemos auxílio nas concepções de autores que já refletiram sobre o que caracteriza a condição de um clássico e de formação do cânone.

Jorge Luis Borges, em ensaio intitulado “Sobre os clássicos”, refletirá sobre o que é um clássico, desconsiderando as definições de Eliot, de Arnold e de Sainte-Beuve, pois, de forma irônica, dirá que prefere não consultá-los porque em sua idade “as coincidências ou novidades importam menos do que aquilo que se julga verdadeiro” (BORGES, 1984, p. 221). Para ele, os leitores é que fazem um livro tornar-se um clássico.

Clássico é aquele livro que uma nação ou um grupo de nações ou o longo tempo decidiram ler como se nas suas próprias páginas tudo fosse deliberado, fatal e profundo como o cosmos, capaz de infinitas interpretações. (BORGES, 1984, 168)

Borges acrescenta ainda que, previsivelmente, essas decisões variam, dependendo do gosto pessoal e, principalmente, de questões culturais. Nessas últimas, inclusive, inclui as barreiras linguísticas que impedem leitores do contato direto com clássicos de outras nacionalidades.

O autor argentino acrescenta ainda que, embora as emoções que a literatura suscita sejam, talvez, eternas, os meios pelos quais tais emoções são suscitadas devem variar constantemente. Por isso, é perigoso “afirmar que existem obras clássicas, e que para sempre o serão”. (BORGES, 1989,169) E complementa:

Clássico não é um livro (repito) que possui necessariamente estes ou aqueles méritos. Clássico é o livro que gerações de homens, instados por diversas razões, leem com antecipado fervor e com uma misteriosa lealdade (Idem, p. 169).

A questão que se pode colocar, tendo em vista o pensamento de Borges, é a de quem seriam esses leitores. Borges não se ocupa em discriminar quais homens compõem as gerações que leem esse livro que, por essas leituras, tornar-se-á um clássico. Não seria ousado dizer, contudo, que os próprios escritores ocupam papel de protagonistas nessa condição de leitor-crítico que elege um cânone. São aqueles chamados por Leyla Perrone (1998) de “escritores-críticos”, escritores que, além de fazerem arte literária, fazem crítica literária – elegem seus clássicos; cuja opinião sobre o valor de uma obra influencia quando não determina a escolha das leituras por parte de outros leitores.

Na esteira dessas considerações, encontramos o pensamento de Harold Bloom, que trata da questão do clássico justamente a partir da explicação de como se forma o cânone. Na terceira parte do seu livro *Cânone Ocidental*, apresenta a ideia de uma poética do conflito cuja base encontra-se nas vicissitudes da linguagem figurativa, em que o agônico e o estético têm a mesma força. Argumenta que “a literatura não é simplesmente linguagem, é também vontade de figuração” (BLOOM, 1995, 20) e todo texto seria o resultado de uma luta agônica do aspirante ao cânone contra seu “pai-poético”.

Assim, o cânone não é inclusivo, mas, ao contrário exclusivo. Numa revitalização da teoria darwiniana, Bloom afirma que só os poetas fortes sobrevivem. Além disso, diferente de

Borges, o autor afirma categoricamente que um poeta forte é canonizado por outros poetas fortes através da “angústia da influência” (BLOOM, 1995, 35). Essa teoria da influência é também chamada de “revisionismo dialético” porque a linguagem de um poeta é determinada pela tradição, a qual é um conjunto de falas fortes no qual entra o poeta.

Apesar de suas ideias sobre cânone bem como sua lista de autores canônicos serem contestáveis, é difícil não concordar com a seguinte afirmação: “a mais profunda verdade sobre a formação do cânone secular é que [ela] não é feita nem por críticos nem por acadêmicos, e muito menos por políticos” (BLOOM, 1995, 495). O cânone é feito pelos próprios escritores na medida em que “a ponte entre fortes precursores e fortes sucessores” é estabelecida no enredamento da teia da angústia da influência. Se lembrarmos que os escritores são antes de tudo e, principalmente, leitores, constatamos que a tese de Bloom não contraria, mas sim ratifica a de Borges.

As reflexões sobre a função da leitura e o porquê de se lerem os clássicos, bem como a estrutura do livro de Bloom, remetem ao *Por que ler os clássicos* de Italo Calvino, que explica: “os clássicos servem para entender quem somos e aonde chegamos”(CALVINO, 2004, 16); e complementa “a única razão que se pode apresentar é que ler os clássicos é melhor do que não ler os clássicos”. (idem, ibidem)

Italo Calvino apresenta uma série com quatorze definições que tentam dar conta dos aspectos que, para ele, caracterizam um livro clássico. Dessas quatorze, destacamos aqui cinco – a segunda diz que : “os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual. O clássico, então, liga-se à memória de um povo ou de um indivíduo. Diz-se que podemos conhecer uma cultura lendo seus clássicos e, claro, conforme se segue é possível saber mais sobre o ser humano a partir dessa leitura.

Já a definição de número quatro nos diz que “toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira.” O que significa que é uma obra inesgotável em seus sentidos e possibilidades de interpretação. A esta se liga a sexta: ”Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. Entramos aqui também no aspecto da atemporalidade da obra literária, pois, independente da época em que foi escrito, se clássico for, o livro será sempre lido como atual e pertinente a qualquer época.

A definição de número oito diz que “um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente os repele para longe.” Ou seja, a obra clássica é sempre de interesse para quem estuda literatura, porém, rechaça aqueles que buscam explicá-la. O clássico é ‘um peixe ensaboado’, usando expressão de Clarice Lispector, quanto mais se tentar capturá-lo teoricamente mais é fugidio.

Por fim, Calvino afirmou na décima segunda definição “um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos; mas quem leu antes os outros e depois lê aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia.” Aqui, voltamos à ideia de influência e de filiação literária, voltamos a Borges, a Tynianov e a Bloom. Os clássicos, em certa medida, dialogam com os outros clássicos.

Se, como afirma Bloom, só os poetas fortes sobrevivem e a entrada no cânone depende da luta entre o postulante e seu “pai-poético”, Hilst segue um caminho de provável vitória nessa luta. Pois se não “lutou” conscientemente com seu “pai” Pessoa, nós, leitores, ao confrontarmos suas obras, propomos o embate.

Além disso, a obra de Hilst tem gerado sobre si nuvens discursivas, para usar a expressão de Calvino; como também, por sua multiplicidade de sentidos se presta, como diz Borges, a infinitas interpretações. Resta esperar para saber como será acolhida a sua literatura entre escritores/leitores, ou “poetas fortes”, das futuras gerações. A obra de Hilda Hilst começou. Cabe ao tempo dizer se ela acabará, ou se, como os Deuses, será imortal.

A nós cabe agora apenas refletir sobre a possibilidade de que na literatura de Fernando Pessoa e Hilda Hilst haja aquilo que passamos ora a chamar de “escritura teatral”, uma produção literária cujos recursos estéticos utilizados oferecem, como resultado ao leitor, um texto que parece sempre uma apresentação teatral, independente do gênero literário em que se expresse.

Antes, porém apresentaremos outras conexões possíveis entre as obras de Fernando Pessoa e Hilda Hilst. Veremos que o diálogo pode ser observado já nas propostas filosófica e estética que fundamentam seus projetos literários. Seja na recorrência pelo questionamento pelo mistério da existência e a consequente interpelação obsessiva de um Deus oculto – o que originaria uma metafísica poética; seja no trabalho com a linguagem visando dotar os entes ficcionais – personagens, narradores, “eus” poéticos – de falas que permitam ao leitor perceber emoções e ideias quase corporificadas, materializadas a cada leitura – o que originaria uma literatura de sensações, ou melhor, sensacionista.

## 2. METAFÍSICA E SENSACIONISMO: CONVERGÊNCIAS IDEOLÓGICAS E ESTÉTICAS

É provável que o título deste capítulo suscite aos leitores um questionamento imediato: por que colocar juntos dois assuntos à primeira vista não intimamente relacionados? A resposta se revela na contestação dessa não relação, através de uma explicação sobre a íntima ligação que esses dois termos, metafísica e sensacionismo, possuem na obra de Fernando Pessoa e, conseqüentemente, para nós, na obra de Hilda Hilst.

Por buscar teorizar, intelectualizar as sensações – *grosso modo* descrever o percurso entre o sentir e o expressar-se literariamente – é que se pode afirmar que Fernando Pessoa apresenta em sua proposta estética uma metafísica das sensações.

Neste capítulo, oferecemos quatro leituras das várias possíveis que estabeleçam pontes entre a obra desses autores. A primeira busca discutir as bases filosóficas e a figuração metafísica que Fernando Pessoa e Hilda Hilst desenvolvem em suas obras. A segunda trata da maneira como Hilda Hilst se apropria do Sensacionismo, tese e movimento estético, idealizado e proposto por Fernando Pessoa, no início do século XX. A terceira é um diálogo entre a visão de mundo e de Deus, portanto metafísica, apresentada por Alberto Caeiro em seu *O Guardador de Rebanhos* e a personagem Hilé, de *A Obscena Senhora D*, de Hilda Hilst. Por fim, a quarta oferece uma análise comparativa entre a poesia de Hilst, em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, e a dos heterônimos Alexander Search e Álvaro de Campos.

Sem o intuito de estabelecer uma linhagem dependente entre os autores, quer-se mostrar como os dois escritores trabalham, em semelhanças e diferenças, apresentando nas suas poéticas aspectos que vão além da especulação filosófica e que inserem obras no rol da tradição poética metafísica de maneira inovadora.

## 2.1 METAFÍSICA E LITERATURA EM HILDA HILST E FERNANDO PESSOA

A metafísica (do grego antigo *μετα* [*metà*] = depois de, além de; e *Φύσις* [*physis*] = natureza ou física) é considerada uma das disciplinas fundamentais da filosofia. Os sistemas metafísicos clássicos se ocupam de problemas centrais da filosofia teórica: são tentativas de descrever os fundamentos, as condições, as leis, a estrutura básica, as causas ou os princípios primeiros, bem como o sentido e a finalidade da realidade como um todo, isto é, dos seres em geral.

Em outras palavras, isso significa que a metafísica clássica trata das "questões últimas" da filosofia, tais como: há um sentido último para a existência do mundo? A organização do mundo é necessariamente essa com que deparamos, ou seriam possíveis outros mundos? Existe um Deus? Se existe, como podemos conhecê-lo? Existe algo como um "espírito"? Há uma diferença fundamental entre mente e matéria? Os seres humanos são dotados de almas imortais? São dotados de livre-arbítrio? Tudo está em permanente mudança, ou há coisas e relações que, a despeito de todas as mudanças aparentes, permanecem sempre idênticas?

Para a concepção clássica, os objetos da metafísica não são coisas acessíveis ao empirismo investigativo. São realidades transcendentais que só podem ser descobertas pelas luzes da razão. Decorre disso uma das definições comumente utilizadas de que a metafísica trata da transcendentalidade das coisas.

Taylor argumenta que, embora muitos afirmem que cada ser humano tem sua Filosofia e que, da mesma forma, todos os homens têm opiniões metafísicas, são poucas as pessoas que possuem a capacidade de desenvolver o pensamento com tal profundidade.

É verdade que todos os homens têm opiniões, e que algumas delas - tais como as opiniões sobre religião, moral e o significado da vida - confinam

com a Filosofia e a Metafísica, mas raros são os homens que possuem qualquer concepção de Filosofia e ainda menos os que têm qualquer noção de Metafísica. William James definiu alguns a Metafísica como "apenas um esforço extraordinariamente obstinado para pensar com clareza". Não são muitas as pessoas que assim pensam, exceto quando seus interesses práticos estão envolvidos. Não têm necessidade de assim pensar e, daí, não sentem qualquer propensão para o fazer. (TAYLOR, 1969, 13)

A literatura ao longo da história da humanidade apresenta-se como arcabouço de reflexões filosóficas e metafísicas, pois a linguagem é o meio para questionamento e análise humana e, ao mesmo tempo, a literatura é o “lugar” onde a linguagem se encontra potencial e ostensivamente trabalhada.

Contudo, inicialmente, é necessário dizer que a poesia metafísica não deve ser confundida com poesia filosófica. Esta, conforme explica Ricardo Daunt (2004), designa a produção de poetas que se ocuparam com exprimir em seus versos um sistema de ideias a serviço de uma concepção do universo, ou da moral. Enquanto na poesia metafísica, segundo o autor, não há a pretensão de elucidar ou refletir sobre filosofia. Isso porque refletir sobre filosofia é função de filósofo, e não do poeta. Sobre isso, Fernando Pessoa afirmou: “Sou um poeta animado pela filosofia, não um filósofo com faculdades poéticas”. (PESSOA, OPr. 19740)

Ricardo Daunt explica ainda que o termo metafísica, no âmbito da poesia, foi inicialmente utilizado por Dryden em "A discourse concerning the original and progress of satire" (datado de 1693) e depois por Johnson no ensaio intitulado "Life of Cowley", em 1779, quando denominou “metafísicos a uma raça de poetas surgidos na Inglaterra no início do século XVII”.

Segundo Daunt, foi Saintsbury quem resgatou os primeiros trabalhos de Henri King, Thomas Stanley, Edward Benlowes e William Chamberlayne em sua obra *Minor poets of the Caroline Period*, vinda a lume no início do século XX. Na concepção de Saintsbury, os poetas metafísicos são aqueles que procuram algo além ou adiante da natureza, como

refinamentos do pensamento ou da emoção. Veremos mais adiante que a metafísica de Fernando Pessoa e Hilda Hilst visa reunir em linguagem pensamento e emoção.

Em 1921, Herbert Grierson publica *Metaphysical lyrics and poems of the seventeenth century: Donne to Butler*, abarcando em uma coletânea, além dos poetas mencionados no título da obra, nomes como Crashaw, Marvell, Townshend, Lord Herbert, John Cleveland, Benlowes, ao lado de dezenas de outros nomes que despontaram nesse período.

Em seu trabalho, Grierson define a poesia metafísica como aquela "inspirada por uma concepção filosófica do universo e pelo papel assumido pelo espírito humano no grande drama da existência" (*apud* DAUNT, 2004). Seus temas, norteados, entre outros, pelas investigações de Aquino e pela visão de mundo de Espinoza, desenvolvem-se a partir de "simples experiências havidas na superfície da vida, tristeza e alegria, esperança e medo, a paz do campo, a azáfama e agitação das cidades, mas igualmente através de *atrevidas* concepções, e das mais profundas intuições, das mais sutis e *complexas* classificações e 'pronunciamentos da *razão*', *se* em tudo isso o poeta consegue incluir a *sensação*, fazendo desses temas experiências apaixonantes, comunicáveis em *vívida* e comovente *imagética*, em ricas e *variadas* harmonias".(idem) [*grifo do autor*]

Note-se que o pensamento, a razão, deve se pronunciar mediante a inclusão da sensação. Logo, entende-se que a metafísica só se presentifica como poesia quando o poeta consegue racionalizar emoções, intelectualizar as sensações pela linguagem.

Ricardo Daunt explica ainda que T. S. Eliot debruçou-se sobre a questão quase toda sua vida, em artigos como "Reflections on contemporary poetry" (1917), "John Dryden" (1921) "Andrew Marvell" (também do mesmo ano) e "Dante" (de 1929), e em uma série de conferências realizadas em 1926 em Trinity College e em 1933, na The Johns Hopkins University.

T. S. Eliot defende a tese de que a poesia metafísica é um fenômeno cíclico que principia em Dante, no século XIII, ressurgiu no XVII com Donne, Marvell, King, Vaughan, Crashaw e outros; atinge o século XIX, com Baudelaire, Laforgue, Corbière e Rimbaud e aparece novamente no século XX, com ele próprio. Tal ressurgimento não significa, de modo algum, a repetição de um modelo ou gabarito poético. A cada reaparecimento, a poesia metafísica adapta-se ao novo tempo, perseguindo uma trajetória crescente de desintegração do intelecto; é, com Dante, diversa da praticada por Donne. Mesmo seus discípulos e seguidores não fazem idêntico uso dela. Diferentemente se renova com o contributo de Laforgue; e é distinta em Blaise Cendrars e Eliot, ou James Joyce. Na esteira dessa ressalva, destacamos que, segundo nossas leituras, a poética metafísica de Hilda Hilsta renova a de Fernando Pessoa, não como tributária, como obra discipular estanque, mas transfiguradora; enfim, transgressora como pede todo o processo de renovação de uma tradição.

Ao longo do percurso por essa tradição da poesia metafísica ocidental, Daunt apresenta como sua principal característica em todos os ciclos e “reencarnações”

a de lograr elevar o sentimento a regiões comumente alcançadas por intermédio do pensamento abstrato; e de transportar o pensamento, sem prejuízo de suas funções (...) para as esferas do sentir. Em outros termos, o que é ordinariamente apreensível apenas pelo pensamento sem deixar de ser sentimento, sensação. // Em outros termos, ainda, a poesia metafísica é capaz de fornecer o equivalente emocional do pensamento, sem deixar de ser emoção, já que é poesia. Nela emoção e pensamento fundem-se nas mãos do poeta metafísico, sem que permaneçam indistintos, uma vez que sua fusão não dissipa, dissimula ou elide nenhum dos termos, nem escamoteia nenhum deles. (DAUNT, 2004, 99)

Essa inclusão da sensação comunicada em imagem pelo exercício de fusão do emotivo com o racional nos parece ser a base do que Fernando Pessoa chamou de Sensacionismo.

Para entender a relação de Fernando Pessoa com a metafísica é imprescindível passar pelo seu heterônimo Antonio Mora, filósofo e teórico de arte. Para ele, só há duas realidades:

a Consciência e a Matéria. Desenvolve sua concepção para explicar que a Consciência é para nós incognoscível, pois só podemos saber que ela é consciência e que não pode ser conhecida, pois não é possível haver consciência da consciência. Aquilo a que se chama «conhecimento» é uma coisa que só se pode ter do mundo exterior. Portanto, só a matéria pode ser conhecida. Mora fala ainda sobre a relação entre Filosofia e arte:

*A função própria da inteligência é servir a vida. O emprego da inteligência, em filosofar, só pode ter, pois, legitimamente, um qualquer sentido utilitário. (...) A Ciência deve servir a vida. A arte tem por fim repousar o espírito. É o sono das civilizações. A filosofia entra na categoria da arte. — A filosofia foi primeiro uma «ciência»: tinha por fim descobrir a verdade para o fim utilitário de nos governarmos na vida; porque, se se julga que há uma vida futura, com castigos e recompensas, não é por certo pouco importante saber-se o que se deve fazer para evitar uns e merecer outros. Hoje a filosofia deve passar a ser uma arte — a arte de construir sistemas do Universo, sem outro fim que o de entreter e distrair, publicando belos sistemas. (PESSOA, Opr., 1974, 527)*

Todo o pensamento de Antonio Mora reverbera sobre outros heterônimos, mas sua máxima é “A Vida não tem sentido nenhum”, a qual resume a visão de mundo de Alberto Caeiro, o heterônimo considerado por Fernando Pessoa como mestre. Ao acreditar que a filosofia deve ser arte, Antonio Mora estabelece um elo entre o sensacionismo e a metafísica na obra de Fernando Pessoa. Isso porque o conhecimento ou a consciência da matéria só se dá, como veremos mais adiante, a partir das sensações que ela nos suscita.

Em seu ensaio, Ricardo Daunt apresenta ainda argumentos que comprovam que Fernando Pessoa é não somente tributário dos metafísicos ingleses, mas também que buscou apagar as marcas de tal influência. Afirma que “a referida ‘absoluta originalidade’ e a concepção de mundo inteiramente portuguesa, que Pessoa alegara certa feita possuírem os transcendentalistas panteístas, é uma cortina de fumaça a escamotear o legado metafísico transcultural atuante naqueles, bem como nele próprio”. (DAUNT, 2004, 131)

A educação inglesa adquirida na infância na África do Sul e a opção por iniciar sua produção literária escrevendo sonetos em inglês já denunciariam suas fontes de leitura.

Contudo, Daunt explica que as “rotas” de entrada na metafísica pessoana passam necessariamente pelo poeta John Donne, pelo filósofo William James e, principalmente, pelo poeta Walt Whitman. Desse percurso surgiriam não só os sonetos ingleses, mas especialmente os poemas “Epithalamium” e “Antinous” e, de maneira ostensivamente metafísica (e enfatizamos sensacionista), a poesia do heterônimo Álvaro de Campos.

Quanto à Hilda Hilst acreditamos que não apenas sua poesia, mas também sua prosa, pode ser inserida na tradição metafísica. Desde *Presságios*, seu primeiro livro, publicado em 1950, até *Estar Sendo, Ter Sido*, livro de 1996, Hilst descreveu uma longa trajetória sempre repleta de indagações filosóficas e metafísicas, mesmo nos livros que apresentam um conteúdo dito pornográfico.

A autora buscou se aprofundar tanto nessas especulações que ultrapassou a fronteira da literatura para enveredar pelas ciências exatas. Suas leituras, ao fim da vida, deixaram de privilegiar a literatura. Em sua maioria, são leituras teóricas, relacionadas à física, à filosofia e à matemática, com as quais ela procura refletir sobre questões como a imortalidade da alma, "do ponto de vista científico, não apenas metafísico", como ela chegou a afirmar. (CADERNOS, 1999)

Por isso, Hilda Hilst voltou-se para o estudo da obra do físico Stephane Lupasco, que defende a ideia de que a alma é feita de matéria quântica. Várias são as passagens de seus livros que corroboram tal constatação: “é luz, Vittorio, é luz. tento explicar a Matias que a luz é entropia. andei lendo sobre isso no Lupasco. he, cara complicado. Lupasco, é? antagonismo. é a palavra chave em Lupasco. meus antagônicos. antas e agonias.” (HILST, 19)

Além da física, a filosofia de Heidegger, Husserl e, principalmente, Wittgenstein foram as leituras que se misturaram às releituras de Joyce, Beckett e Kierkegaard nos últimos anos de vida da autora, sempre com o interesse em compreensão científica para

posteriormente criar em sua literatura o correspondente emocional de suas próprias reflexões, ou seja, criar literatura metafísica.

Propomos, aqui, uma reflexão sobre o desenvolvimento das questões metafísicas nas obras por Hilst e Pessoa, considerando o processo de ficcionalização de si, enquanto despersonalização, comum aos seus projetos.

Nesse sentido, vale chamar atenção para o conceito que Gilles Deleuze chama de *dramatização* (DELEUZE, 2000, p. 94-116)<sup>10</sup>. A dramatização constitui-se “num método que inaugura no pensamento uma perspectiva que privilegia o acaso, a contingência, isolando-se do necessário, do universal e do formal, produzindo a organização e a representação a partir de uma dimensão sub-representativa da vida, onde permeiam os jogos de forças”. Isto é, questionar a verdade desse real, representando outro.

Para Deleuze, as perguntas constituem o elemento problemático inicial, revelando-se a partir delas o funcionamento de um *procedimento metodológico sistemático*, pensado, em seus diversos aspectos, num movimento de inversão ou reversão do método monista, essencialista. É o que Deleuze chamará de *método de dramatização*: método diferencial e tipológico. O que quer dizer dramatizar, o que significa uma "dramatização" no pensamento? Ela implica, em primeiro lugar, uma consideração dinâmica do pensamento e das ideias, uma apresentação "tensionada" do sentido do pensar: "Nietzsche é um pensador que "dramatiza" as ideias, ou seja, que as apresenta como acontecimentos sucessivos, em níveis diversos de tensão" (DELEUZE, 1965, 38)

Na realidade, Deleuze aponta uma profunda renovação crítica da forma da pesquisa filosófica em Nietzsche, cuja obra expressa menos um sistema filosófico e mais um “compêndio de problemas de um Outsider”, como diria Colin Wilson. Nietzsche constata a condição quixotesca do homem dotado da vontade de verdade: se “a vida é composta de

---

<sup>10</sup> Gabriel Cid Garcia já havia aproximado a despersonalização em Fernando Pessoa ao conceito de Gilles Deleuze que ora estendemos à obra de Hilda Hilst, conforme referência *in fine*.

aparência”, de “erro, embuste, simulação, cegamento e autocegamento” (NIETZSCHE, 2004, p. 236), admitir que o mundo aspira ao verdadeiro, que o mundo é verídico, seria contrariar e sobrepujar o mundo que já existe, erigindo um outro que o desqualifique.

Dessa forma, seria possível se questionar a respeito de que esse homem dotado da vontade de verdade *afirmaria um outro mundo* que não o da vida, da natureza e da história; e, na medida em que afirma esse “outro mundo”. Resulta desse questionamento um outro que nos remete novamente à condição outsider: para afirmar outro mundo, esse homem precisa negar a sua contrapartida, este mundo, *nosso* mundo? Tentaremos responder essa pergunta ao analisar os textos literários de Hilda Hilst e Fernando Pessoa, pois é na literatura que o escritor cria seu mundo verdadeiro.

Comentadores do conceito de dramatização deleuziano chamam-no de perspectivismo<sup>11</sup>. Isso significa dizer que o pensamento será tomado como “ponto de vista”. Posto que as ideias sejam colocadas em tensão discursiva, temos um pluralismo de pontos de vista.

O pensamento não é um acontecimento inofensivo, e nem ele mesmo se origina numa situação de pura inocência e contemplação. Esse aspecto dramático presente no pensamento se liga ao sentido de uma experiência real. Todo evento real possui a sua história particular, e parte de sua carga dramática, de seu "drama" ou "pathos", está contido nessa história, em seu desenvolvimento histórico, como também na sua presença viva, atual. Como afirma Deleuze, "o método da dramatização apresenta-se assim como o único método adequado ao projeto de Nietzsche e à forma das perguntas que coloca: método diferencial, tipológico e genealógico".(DELEUZE, 1965, 38)

É nesse momento que chamamos a atenção para a maneira como Fernando Pessoa percebe a realidade e as certezas de suas ideias e de como o “perspectivismo” funda a

---

<sup>11</sup> Ver, por exemplo, o artigo de Leonardo Maia de título *Deleuze e o Perspectivismo*, conforme bibliografia *in fine*.

pluralidade de pontos de vista que resulta na construção de uma obra heteronímica e, acima de tudo, para nós, uma escritura teatral. Pessoa afirmou que “a certeza - isto é, a confiança no caráter objetivo das nossas percepções, e na conformidade das nossas ideias com a ‘realidade’ ou a “verdade” – é um sintoma de ignorância ou de loucura (PESSOA, OPr. 1974). Em outras palavras, o poeta está consciente não só da multiplicidade das percepções humanas, mas, principalmente, da tensão entre as nossas ideias e a realidade.

A partir disso, é possível entender, portanto, a maneira como sua obra acaba por erigir-se em meio a especulações metafísicas e, principalmente, porque ela se fundamenta no sensacionismo. O projeto literário pessoano e, quiçá, o hilstiano volta-se para afirmar um outro mundo (ou outros mundos) a partir de uma dramatização, sendo este termo ora usado, conforme o conceito de Deleuze, pois são “os outros” pessoanos e hilstianos que falam as ideias de Pessoa e Hilst.

De acordo com Deleuze, a literatura não se resume a um mero contar dos próprios sonhos, lembranças. Ela segue “a via inversa, e só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau” (DELEUZE, 1997a, p. 13). Trata-se de dar lugar a “uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu” (idem), não só inventando novas possibilidades de vida e sociedade, mas também percebendo toda e qualquer existência como sempre já emaranhada em componentes estéticas, poéticas, afetivas.

O projeto heteronímico de Fernando Pessoa, bem como os narradores-máscaras hilstianas, nesse sentido, apresentariam poeticamente esse impessoal que destitui do poder de dizer eu para apresentar novas possibilidades de percepção do mundo. E isso só é plenamente e esteticamente possível pela capacidade de intelectualização das sensações do mundo exterior, ou seja, por uma metafísica das sensações.

Da sensação do universo exterior ao fenômeno abstrato da consciência no homem, a possibilidade de produção de emoção por meio de sua simulação em abstrato torna-se tão mais pujante à medida que se elevam os graus de conscientização das emoções sentidas, o que ditará, por sua vez, a capacidade de simulá-las e tornar-se impessoal (GARCIA, Opus Cit, 2012)

Essa capacidade de simular as emoções sentidas, abstraindo-as em ideias é, por fim, o sensacionismo pensado por Fernando Pessoa e que acreditamos ter sido reinventado no emaranhado de influências da obra de Hilda Hilst. Por isso, é para a compreensão da metafísica das sensações que nos voltamos agora.

## 2.2 O SENSACIONISMO MAIS-QUE-PESSOANO DE HILDA HILST

*Sentir é criar.*  
(Fernando Pessoa)

*Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos.  
Mas tu sabes da delícia da carne  
Dos encaixes que inventaste. De toques.*  
(Hilda Hilst)

Para compreender como a dimensão metafísica figura esteticamente nas obras de Fernando Pessoa e Hilda Hilst, é necessário buscar em Pessoa sua ideia melhor desenvolvida sobre arte, ou melhor, sobre literatura: o sensacionismo, o qual acreditamos ter sido reinventado por Hilda Hilst.

Não seria ousado dizer que são as ideias e, principalmente, a obra literária do poeta português que criam uma metafísica das sensações. Tal temática foi já, inclusive, profundamente estudada pelo filósofo pessoano, José Gil:

A teoria da abstracção das sensações constitui uma das ideias centrais da estética de Pessoa. O modo como ele pensa essa situação abstracta vai permitir-lhe elaborar uma doutrina coerente das sensações e do trabalho poético: é preciso «intelectualizar» as sensações - eis a operação fundamental do percurso que conduz ao estado mais grosseiro, menos elaborado, das sensações à sua expressão na língua literária. (GIL, 2000, 31)

José Gil esclarece que essa metafísica visa apresentar um *modus operandi* do processo que permite à consciência “tornar «carnal» a visão, tocar o objecto exterior com a vista e apropriar-se dele, integrando-o no espaço «interior» do corpo, como um objecto tocado ou cheirado” (GIL, 1997, 31). Isso significa dizer que o poeta nos mostra como trabalhar o terreno sensorial mais primitivo de modo a prepará-lo para um tratamento literário. Ainda nas palavras de José Gil, “intelectualizar a sensação é abstrair dela um perfil, uma linha que permita ligá-la a outras sensações ou conteúdos psíquicos; e isso equivale a tornar carnal, sensível, a ideia que, através de detalhes ínfimos, dá a conhecer o laço íntimo entre várias coisas” (GIL, 2000, p. 38).

Esse laço íntimo entre as coisas, contudo, não se dá no sentido de se tornar propício à metaforização. Esta seria um aspecto secundário, “já que a metáfora aparece sempre em Pessoa apenas como efeito de processos mais essenciais” (idem). A intelectualização das sensações aconteceria na medida em que se torna necessário criar “as melhores condições para deixar correr o fluxo da expressão (fluxo de palavras, de versos)”. (ibidem)

Para Fernando Pessoa, a dimensão abstrata da sensação vem da consciência. Ela é quem trabalha as sensações desde o momento em que estas nascem, associando-as, confundindo-as com a escrita. José Gil explica: “tornar abstratas, desde que surgem, as sensações (obtido eventualmente transferências modais-metáforas) é tornar literária a receptividade dos sentidos. (GIL, Opus cit.)

Pessoa chegou a expor em uma espécie de silogismo lógico os três princípios do Sensacionismo: “1. Todo o objeto é uma sensação nova; 2. Toda a arte é a conservação duma sensação em objeto; 3. Portanto, toda arte é a conversão duma sensação numa outra sensação.” (PESSOA, OPr, 1974, 426)

Faz isso após apresentar uma evolução avaliativa da sensação e do novo nos momentos literários mais importantes, o período clássico, da antiguidade grega; o

Renascimento, no século XV, o Romantismo, no século XIX e, culmina com modernismo português, no século XX.

Segundo o poeta português, na antiguidade greco-latina a sensação da realidade era direta, pois existiam separados o objeto, a “cousa”, de um lado, e de outro a Sensação. Contudo, eles eram percebidos da mesma maneira. A sensação então era concebida como concreta. Por conseguinte, a arte tratava coisas e sentimentos sem distinções analíticas. “Entre a sensação e o objeto - fosse esse objeto uma coisa exterior ou um sentimento – não se interpunha uma reflexão, um elemento qualquer estranho ao próprio ato de sentir”. (PESSOA, OPr. 1974, 424)

Estamos diante de uma apreciação da cultura grega comum aos filósofos Hegel, ao “primeiro” Lucácks e ao poeta alemão Schiller. Eles acreditavam numa unidade perfeita entre o homem grego e a natureza, a qual permitia a este ter uma mesma experiência com a natureza e com a arte. Ou seja, as sensações provocadas pelo objeto artístico são as mesmas que provocam o objeto real.

Entre eles [os gregos antigos], a cultura não degenerou tanto a ponto de se abandonar a natureza. Todo o edifício de sua vida social estava erigido em sensações, não num trabalho de arte mal acabado; mesmo sua mitologia era o estro de um sentimento ingênuo, o rebento de uma imaginação jovial, não da razão meditabunda, como a fé eclesiástica das nações modernas; portanto, já que não perdera a natureza na humanidade, também fora dele o grego não podia ser por ela surpreendido e nem ter uma necessidade tão premente de objetos nos quais a reencontrasse. Uno consigo mesmo e feliz no sentimento de sua humanidade, esta era o máximo no qual precisava deter-se e do qual tinha de empenhar-se em aproximar todo o resto (...)(SCHILLER, 1991, 56)

Segundo Pessoa, foi o cristianismo – em seu viés judaico-católico – essa “longa doença”, que passou a perturbar a clareza da sensação. Os sintomas dessa doença são sentidas já na Renascença; as ideias de Deus, de outra vida, que assolam o espírito que tem contato com o cristianismo foram responsáveis pela decomposição da realidade tal como os gregos a

concebiam. “Entre a sensação e o objeto dela – fosse esse objeto uma coisa exterior ou um sentimento – intercalara-se todo um mundo de noções espirituais que desvirtuava a visão direta e lúcida das cousas” (PESSOA, OPr. 1974, 424)

Por consequência, a arte, a literatura, passa por uma espécie de degeneração, pois os poetas, afastados da natureza, já não conseguem mais experiências com a realidade de maneira objetiva; eles já não cantam as coisas de maneira direta.

Schiller não culpabiliza unicamente o cristianismo, ele diz que o homem teria se afastado da experiência com a natureza, devido às contingências históricas da modernidade, passando a buscar a natureza como ideal. Tudo passará, objetos e sentimentos, pela emoção. Logo, as coisas vêm, conforme Pessoa, “acompanhadas de uma emoção que se sobrepõe às cousas e fundidas umas nas outras pelo sentimento da sua fraternidade em Deus, por serem todas criadas por Deus” (PESSOA, OPr. 1974, 425)

No Romantismo, o poeta português diz que ocorre um “processo da centralização da atenção na alma”, passando, dessa forma, a sensação a ser a realidade primordial. “O objeto exterior cessa como independente da sensação, passa a ser sentido apenas como sentido.” (PESSOA, OPr. 1974, 426)

Por fim, chega-se ao modernismo e, com ele, o Sensacionismo, cuja premissa é a de que nada existe, apenas existem as sensações. “Não existe a realidade. // A base de toda a arte são as sensações”. Tomando o termo arte como designativo para a literatura, Pessoa afirma que o Sensacionismo faz notar que o ser humano pode ter duas espécies de sensações: as sensações aparentemente vindas do exterior, e as sensações aparentemente vindas do interior. Há, ainda, um terceira ordem de sensações que são as resultantes do trabalho mental, as quais define como “sensações do abstrato” (PESSOA, OPr. 1974, 449)

Perguntando qual o fim da arte, o sensacionismo constata que ele não pode ser a organização das sensações do exterior, porque esse é o fim da ciência;

nem a organização das sensações vindas do interior, porque esse é o fim da filosofia; mas sim, portanto, a organização das sensações do abstrato. A arte é uma tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente daquela que as sensações aparentemente do exterior e as sensações aparentemente do interior nos sugerem.

O Sensacionismo seria, então, descendente de três movimentos, do simbolismo francês, do panteísmo transcendentalista português e das vanguardas europeias, futurismo e cubismo. Pessoa explica detalhadamente as derivações e divergências do Sensacionismo em relação a cada um desses. Do simbolismo francês deriva “a atitude fundamental de excessiva atenção às nossas sensações” e rejeita a atitude religiosa dos simbolistas, porque “Deus tornou-se para nós uma palavra que pode ser convenientemente usada para a sugestão de mistério, mas que não serve a outro objetivo, moral ou doutra espécie – um valor estético e nada mais.” (PESSOA, Opus cit. 430).

Do “panteísmo transcendentalista”, que, segundo Pessoa, trata-se de um movimento extremamente original, cujos textos exemplares são o poema “Ode à Luz”, de Guerra Junqueiro e “Elegia” de Teixeira de Pascoaes, o sensacionismo obteve uma poesia em que “espírito e matéria são interpenetrados e intertranscendidos”. Quanto às influências do futurismo e cubismo, o poeta afirma que a elas devem-se as sugestões, e não à substância de suas obras e que tal derivação advém, não da literatura desses movimentos modernos, mas da pintura e afirma: “Intelectualizamos seus processos” (PESSOA, OPr., 1974, 430).

Acredita-se que a ideia do movimento tenha surgido nas cartas que Fernando Pessoa trocou com o amigo Mário de Sá-Carneiro, em 1912, quando este estava em Paris. Fernando Pessoa era, então, crítico literário da revista *A Águia*, na qual publicava ensaios sobre a nova poesia portuguesa e ele defendia a necessidade de uma mudança estética e social.

O Sensacionismo, tal como o Futurismo, está virado para o presente e para o futuro e quer inovar: substitui o conceito de arte, que já não busca a beleza, como harmonia, como até aí, mas a arte como energia, impacto, violência mesmo. (LOPES, 2004)

O projeto sensacionista é, em si, impactante. Pessoa delimitou que no plano internacional o Sensacionismo representava uma ruptura com o passado clássico e romântico. Isso porque, embora aceite do primeiro a preocupação intelectual e do segundo a preocupação pictorial e a sensibilidade perante as coisas, o Sensacionismo rejeita a ideia de que exista um “momento de inspiração”. (PESSOA, Opus Cit. 443) Já no plano nacional, ia contra o Saudosismo, cujo defeito era que se voltava apenas para o passado.

O início do século XX foi um período de alta efervescência no mundo sendo a Europa seu grande centro. Por isso, as cartas de Carneiro e Pessoa levavam para Lisboa, a capital que menos acompanhava o desenvolvimento europeu, as novidades de Paris, as quais foram intensamente sorvidas por Sá-Carneiro até seu suicídio em 1916.

De acordo com Teresa Rita Lopes (2004), ao inventar os heterônimos, em 1914, ele criou o “Engenheiro Sensacionista” Álvaro de Campos que passou a encarnar essa corrente, através de versos como estes de “Passagem das Horas”:

Sentir tudo de todas as maneiras,  
Viver tudo de todos os lados,  
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,  
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos  
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.  
(...)  
Fui para a cama com todos os sentimentos,  
Fui *souteneur* de todas as emoções,  
Pagaram-me bebidas todos os acasos das sensações,  
(...)  
Sentir tudo de todas as maneiras,  
Ter todas as opiniões,  
Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,  
Desagradar a si próprio pela plena liberdade de espírito,  
E amar as coisas como Deus. (PESSOA, OP, 1965, 344)

A poética de Campos celebra o sentir sensacionista como única possibilidade de entender a realidade. Algumas outras obras-primas recorrentes do Sensacionismo são suas odes, a Marítima, a Triunfal, entre outras. Mas, segundo a autora, esses textos deixaram de surgir na obra de Fernando Pessoa após a morte do amigo Sá-Carneiro. (LOPES, 2004)

O Sensacionismo serviu, em certa medida, para dar coesão ao grupo vanguardista lisboeta formado por Fernando Pessoa, Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Amadeo de Souza Cardoso, Santa-Rita Pintor, entre outros. Isso acontece, menos por afinidades à estética e mais por adesão ideológica à necessidade de propostas transformadoras do cenário cultural lisboeta.

Mas, se o sensacionismo em Fernando Pessoa existiu enquanto prática estética só até a existência de seu amigo Sá-Carneiro, enquanto proposta estética assenta-se como base para a criação pessoana, se não de maneira sistemática, pelo menos como fundamento para a proliferação de heterônimos, os quais permitiram ao poeta “multiplicar-se para sentir-se”.

A ideia sensacionista teria sido revisitada por vários artistas. De acordo com Teresa Rita Lopes, somente quem seguiu Pessoa nesta corrente das sensações foram os surrealistas portugueses, como Mário Cesariny, e, depois, os modernistas brasileiros e cabo-verdianos. Mesmo assim, para ela, toda a poesia contemporânea sofre este influxo de alguma forma. (LOPES, Opus Cit.)

Inegavelmente, por sua amplitude de sentido, o Sensacionismo pode comunicar-se com experiências várias de criação artística desde que sejam guiadas pela liberdade de expressão. E como entender a possibilidade de reinvenção do Sensacionismo pela expressão hilstiana?

A obra de Hilda Hilst, especialmente a prosa ficcional, que se vale de vários gêneros e recursos estéticos simultaneamente, é uma fonte profícua para se pensar possibilidades de uso de fenômenos estéticos. Uma ideia consensual aos estudos sobre a literatura de Hilst é a de que a sua obra é tão multifacetada que as próprias influências e convergências estéticas e filosóficas, sejam elas autodeclaradas ou detectadas pelas leituras críticas, aparecem sempre de maneira transfigurada pela individualidade estilística e discursiva da autora, sempre de caráter anárquico e experimental.

Isso implica uma dificuldade em se estabelecer limites entre o que é criação e o que é recriação dentro de sua obra. Sobre isso Alcir Pécora explica que Hilda Hilst escreve seus textos como se fizesse deles “exercícios de estilo” e acrescenta,

Os textos se constroem com base no emprego de matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição, como, por exemplo, os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista, a poesia mística espanhola, o idílio árcaico, a novela epistolar libertina etc. (PÉCORA, 2010,11)

Pécora, além de chamar a atenção para a técnica de colagem, por meio da qual a escritora articula os mais variados gêneros em um só texto, constata que tudo isso acontece a partir de “uma mediação de fenômenos literários decisivos do século XX”:

A imagética de Rilke, o fluxo de consciência de Joyce, a cena minimalista de Beckett, o sensacionismo de Pessoa, apenas para referir a quadra de escritores internacionais mais facilmente reconhecível por seus escritos, ao lado de Becker e Bataille. (PÉCORA, Opus Cit, idem)

Dentre esses fenômenos, interessa-nos pensar aqui a maneira como o Sensacionismo é trabalhado por Hilda Hilst. Para tanto, delimitamos como texto exemplar da manifestação hilstiana desse fenômeno artístico, *Estar sendo. Ter sido* (1997). Contudo, destacamos que em toda sua obra é possível detectar a concepção sensacionista, de que sentir é criar. Todos os escritores-máscaras-hilstianas repetem a ideia de que só é possível aproximar-se da realidade através das nossas sensações resultantes da interação física (ou metafísica).

A escolha pela análise de *Estar Sendo. Ter sido* deve-se ao fato de que ele pode ser tomado como o livro síntese da prosa ficcional de Hilda Hilst, ou nas palavras de Clara Machado e Edson Duarte, nele o leitor reencontra “todo o universo ficcional da autora”.(MACHADO & DUARTE, 1997, 119)

Vittorio é o narrador-personagem-escritor, a máscara de Hilda Hilst nessa obra, é também o duplo de outros personagens de outras obras da autora, como Hilé, Ruiska, Amós

Keres, Karl, Crasso. “Aqui estou eu. eu Vittorio, Hillé, Bruma-Apolonio e outros. eu de novo escoiceando com ternura e assombro também Aquele: o Guardião do Mundo.” (MACHADO & DUARTE, Opus Cit.,110) Se Hilst não realiza em si toda a humanidade, como deseja o verso de Pessoa, ela realiza reinventando a humanidade existente nela: sejam suas personagens, o personagem (Luís Bruma) de seu pai Apolônio Hilst.

Aos 65 anos, alcoólatra, Vittorio mora na praia com seu filho Júnior, “grande nadador e fodedor, com seu irmão-colosso Matias”, com cães gansos e, claro, muitos livros. A narrativa de Vittorio parte de seus escritos, de onde surgem os fantasmas de toda sua vida, para cenas de seu cotidiano seja do presente imediato ou de algum momento do passado sem que haja qualquer mediação narratária.

O leitor se vê em meio a um fluxo de consciência cujo canal propaga, ao mesmo tempo a voz dominante de Vittorio, a dos demais personagens dessa narrativa e de outras hilstianas, e também a voz de outros escritores, tornando reconhecível (mas não delimitável), então, a voz da própria Hilda Hilst.

No fluxo narrativo, a escritora estabelece um diálogo circular com outros textos, numa relação inter e intratextual, revelando-nos inusitadas percepções do signo e das coisas. Quanto às referências intertextuais, HH mistura em sua prosa uma multifacetada biblioteca, como se nos fosse impossível desencarnar seu texto dessas lembranças ficcionais. (MACHADO & DUARTE, 1997, 122)

São nessas “inusitadas percepções do signo e das coisas” que se revela a concepção sensacionista de Hilda Hilst. Sua prática literária instaura a sensação como motor condutor e chave interpretativa de Estar sendo Ter sido. O entendimento das coisas só se dá mediante a sensação que o signo provoca; signo que deve ser tomado não apenas como aquilo que evoca um referente, mas enquanto palavra esteticamente trabalhada. “Sob a máscara de Vittorio,

Hilda está livre para exagerar propositalmente na cor das palavras.” (MACHADO & DUARTE, Opus Cit.,121)

Na voz de Vittorio materializam-se seus sentimentos e impressões do já vivido e da expectativa pela chegada da morte: “Esquálido e cheio de nós, assim é que anda o meu espírito. apalpo ossatura e esqualidez, apalpo os nódulos, eles se achatam como azeitonas descaroçadas”. Mais que uma condição física a esqualidez caracteriza o estado do espírito de um homem em sua velhice. O corpo, que é matéria, torna-se a única via para se saber do espírito. Apalpando seus nódulos, Vittorio sente a sensação das angústias de sua alma, os seus nós. Conciliam-se dois mistérios, vida e morte, na inquietude de uma mente que busca entendimento.

O corpo humano surge espelhado no corpo da linguagem: as palavras ganham corpo e alma e seus significados, mais que pensados, precisam ser sentidos pelo leitor. Logo, o que acontece é uma espécie de “exploração erógena do corpo da língua” (MACHADO & DUARTE, Opus Cit.123). Isso acontece a partir do uso constante de um léxico próprio, neologismos formados por sufixação insólita: Chamegosa, nojoso, podadura, parrusca, vermelhusca, foiçuda; eras tão dulçorosa; o vazioso assim à minha volta. Ô cara esfanicado aquele lá (...) torço-lhe o gasganete gárrulo (...) e o outro todo inchadura (...) Ou mesmo por aglutinações frasais que oferecem à escrita marcas da de uma oralidade frenética e sensacionista, a qual faria muito gosto a Álvaro de Campos, como vemos em “Nãoterentidonada inssossolaranjaguado”.

Nesse sentido, as inúmeras cenas grotescas e sexualmente despudoradas só podem ser tomadas no senso comum da pornografia se a leitura limitar-se à superfície da narrativa. “Precisamos pensar no papel do simulacro em sua ‘pornografia’. Aqui, as mesmas questões feitas no campo metafísico são retomadas pelo avesso” (MACHADO & DUARTE, Opus Cit.,121).

Hermínia e Alessandro, as mulheres são cumes escorregadios, você tenta a cada noite dar mais um passo e sempre volta ao vale, não consegue subir, quando muito ela sobe em cima de ti, pega o teu sexo e enfia de chofre naquele escuro lá dela, e você na ladeira escorregando sempre, aí ela sobe e desce, vem um cheiro de tamarindo e vem um bando de coroinhas tilintando na tua cabeça e aí tu gritas huh huh igual a um mono no alto do cacho de bananas huh huh (HILST, 1997)

Sobre isso, Alcir Pécora explica que os textos de Hilst contrariam a regra de simulação da realidade necessária à pornografia banal.

Ao contrário, eles se dobram todo o tempo sobre si próprios, escancarando a sua condição de composição literária e esvaziando o seu conteúdo sexual imediato. // Assim, salvo engano, não faz muito sentido achar que tais textos possam estar interessados em explorar os efeitos dos hormônios (e não os do vernáculo) (...)// Há de ser um fetichista letrado para se excitar com esse tipo de vocabulário, ou nem assim. (PÉCORA, Opus Cit, 20)

Essa ressalva é importante para que entendamos que o Sensacionismo não tem por intenção tão somente despertar sensações corpóreas a partir da leitura. É buscada a sensação intelectual, ou nas palavras de Fernando Pessoa, as sensações do abstrato. A finalidade da arte é, pois, a organização das sensações resultantes do trabalho mental.

tenho pensado que alguma coisa está para acontecer. que espécie de coisa? sombras, alguma luz mais adiante. as coisas são sempre as mesmas. se ainda tivesse um cadáver por aqui, talvez o dia de hoje sorrisse se achássemos um cadáver por aqui, uma boa novidade. alguém disse isso. bom, mas como é que é essa coisa? talvez um estilhaço qualquer, uma luminosidade. de que cor? Assim sobre o laranja, um amarelo quem sabe... mas bastante vivo. um saco de ouro num canto... (HILST, 1997,13)

As palavras são portadoras de matéria que sugere significados, sensações, e dessas dá-se a criação. Os escritores-máscaras de Hilda Hilst são sempre seduzidos pela palavra. Desviam suas reflexões encantados pelas sensações que a matéria sonora das palavras provocam:

Jorge de Lima num poema: tu, minha anta. fiquei aparvalhado. mas refletindo, e bonito anta. é majestoso, roliço, palpável. apalpar uma anta deve ser difícil. Apalpo meu couro cabeludo aquecido do sol. (HILST, 1997, 19)

Cabem aqui as palavras de Leyla Perrone-Moisés que explicam como a linguagem não é apenas o meio de sedução, mas o próprio lugar da sedução:

O próprio das palavras é desviar-nos do caminho reto do sentido. Supõe-se que o objetivo da fala seja dizer o mundo ou agir sobre ele. Mas, se prestarmos ouvidos às palavras elas mesmas – isoladas (...) ou unidas em bloco que por si só não constituem uma significação (...) –, encantamo-nos, distraímos-nos, e não chegamos a nada de prático. O extremo desse desvio (ou sedução) se chama poesia. // Os poetas são sedutores porque foram vítimas de uma sedução primeira, exercida pela própria linguagem. (PERRONE-MOISÉS, Opus cit, 13)

Logo, as palavras que seduzem Vittorio, simultaneamente, impedem que ele narre de uma maneira tradicional, leia-se ordenada, os eventos de sua vida; mais que dizendo tais palavras vão sugerindo os sentimentos, “sensacionando” os acontecimentos do presente ou do passado:

da cor daquela saia que te de*ij* certo d*ia*, lembraste? Havia luz na tess*it*ura daquela saia uns fioz*in*hos mín*im*os dourados, e puseste a saia, rodopiaste, e eu te abracei e imediatamente te levantei a saia. Eu fui jovem e amante um dia, Hermínia, imagina, eu fui tão fervoroso e cheio de fé... já fui alegre, Hermínia, imagina! (HILST, 1997, 24)

As assonâncias marcadas, além de ritmar os rodopios da personagem, evocam o “*frisson* de uma cena, o arrepio erótico dos timbres das vogais o /i/ combinado com sons nasais gementes, revelando o fundo através da forma”, conforme observaram Machado e Duarte (Opus Cit.123)

Vittorio apreende a realidade e nos apresenta enfatizando as sensações do momento e das coisas

cadê o gim? cadê eu mesmo? afundo-me na poltrona de couro acastanhado arrisco um olho pro tapete *bukahra* e seu rubro mandala, estou nostálgico e ao mesmo tempo fogoso, se um certo todo voltasse, se voltasse o ovo do desejo, o sol nas tripas, um ofegoso, um ardente, um sumo de escura

framboesa, um espirro talvez me bastaria, *um espirro de framboesa no semblante*. na alma, onde, como, com quem? as portas de vidro dando para o mar: luzes amarelas lá bem longe. isso quase sempre. isso de luzes amarelas lá bem longe. (56) [grifo nosso]

E toda essa realidade se faz *nonsense* pela impossibilidade de encontrar o que metafisicamente procura: um sentido último para existência seria ao mesmo tempo um encontro com o Deus obscuro:

e nenhuma emoção, só essa de estar aqui se dizendo. Cores, calêndulas, anêmonas, espumas sobre rio leitoso, onde? Onde? Alguém se atirou no Ouse... quem? Não gostaria de morrer afogado não, sei que se vê a vida inteira dizem, não quero ver minha vida inteira, nem um pequeno trecho desta vida, sentir ainda seria alguma coisa. Sentir o quê, Vittorio? Um certo brilho, uma certa cara, a descoberta de ter escrito: “*Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso*”. (HILST, 1997, 31) [grifo nosso]

A sensação é o que, em última instância, permite a Vittorio “definir” Deus. Sentir Deus, mesmo que apenas como uma “superfície de gelo ancorada no riso”: o gelo metaforiza a indiferença e o riso, o sadismo de Deus – criar homens para vê-los sofrer sem nada fazer para ajudá-los, ao contrário, divertir-se com esse sofrimento. Sentir é a “coisa” última que lhe resta e, das sensações que interessam ao escritor Vittorio, a que a literatura propicia é a mais importante. O texto é hipersaturado de referências metalinguísticas. Metapoéticas: O sentir do agora é seu “estar sendo” e o da escrita é o “ter sido”.

retalhos da minha carne espalhados pela sala, longas tiras de sangue serpenteando pelas tábuas largas do assoalho, porque não morrer indecente, colérico vomitando, as fezes escorrendo, óóóóó chamem meus gansos, meus cachorros, chamem aquele desesperado cavalo-inteiro-chaga sendo versgastado por um pulha louco, ali naquele atalho. Eu vi. E alguns riam. A corja humana sempre ri da dor suprema, do estertor dos bichos-ninguém. Sou um bicho-ninguém olhando para o alto, talvez um sapo, um cão pelado, alguém me espanca as patas as costas, salto, encolho-me nos cantos, vem Jeová os berros: Vittorio! Vittorio! Ama-me! É para o teu bem o sofrimento! É luz sofrer! (HILST, 1997, 59)

Tais passagens nos reportam imediatamente aos frenéticos poemas de Álvaro de Campos, como a este fragmento da “Ode marítima”:

Quilhas partidas, navios ao fundo, sangue nos mares!  
Conveses cheios de sangue, fragmentos de corpos!  
Dedos decepados sobre amuradas!  
Cabeças de crianças, aqui, acolá!  
Gente de olhos fora, a gritar, a uivar!  
Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!  
Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!  
Embrulho-me em tudo isto como uma capa no frio!  
Roço-me por tudo isto como uma gata com cio por um muro!  
Rujo como um leão faminto para tudo isto!  
Arremeto como um toiro louco sobre tudo isto!  
Cravo unhas, parto garras; sangro dos dentes sobre isto!  
Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh! (PESSOA, OP, 1965)

Não por acaso, nas horas de aguda percepção ambos apelam para os gritos (ou uivos) e para a condição animalesca. Os bichos manifestam-se por “estertores” sonoros que são o que há de “mais sensacionista”: a linguagem humana diz pouco da realidade extremada pelas sensações.

Por isso, em seus delírios verbais – já que como para todas as demais máscaras hilstianas a loucura é a condição da expectativa da morte – Vittorio luta para tentar adequar a linguagem à desordem de suas reminiscências:

desço em espirais, sou um lobo entre roxo e o gris, na descida vou devorando nacos de mim, tenho também matizes cinza e prata no dorso, fagulhas do purpúreo de um bispo endomingado, rosno a missa entre dentes, vou repetindo momento *mori* e alguém me diz “está errado”, isso é ainda aquilo dos corredores, tens que dizer ite missa est (...) (HILST, 1997, 35)

Uma linguagem que consegue plasmar as sensações corpóreas advindas para o leitor configura-se inicialmente como um discurso caótico, porém poético porque imagético e sensorial, cujo objetivo é também, ou é principalmente, metafísico, pois busca e oferece entendimento das tais questões existenciais, como o sentido último da vida/morte e a existência de Deus. No tópico que segue, apresentaremos uma análise que põe em embate a visão de Deus no eu pessoano Alberto Caeiro e no eu hilstiano Hillé, pois em nossa

apreciação eles seriam as personagens que ficcionalizam o ápice da especulação da metafísica nos autores.

### **2.3 O POETA INOCENTE & A OBSCENA SENHORA: A VISÃO DE DEUS EM ALBERTO CAEIRO E HILLÉ<sup>12</sup>**

*A raça dos deuses e dos homens é uma só*  
(Píndaro)

*Somos iguais à morte*  
*Ignorados e puros*  
*e bem depois*  
*o cansaço brotando*  
*nas asas seremos pássaros*  
*brancos à procura de um Deus*  
(Hilda Hilst)

*Mas se Deus é as árvores e as flores*  
*E os montes e o luar e o sol,*  
*Para que lhe chamo eu Deus?*  
(Alberto Caeiro)

Das questões metafísicas desenvolvidas pela literatura de Fernando Pessoa e de Hilda Hilst a especulação sobre a existência de Deus é, juntamente com a temática da loucura (que já vimos que estão diretamente relacionadas, constituindo-se como indissociáveis), a que mais suscita reflexões.

Essa possibilidade de diálogo entre a poesia de Alberto Caeiro e a prosa de Hilda Hilst nos foi suscitada pela leitura do célebre poema VIII, de *O Guardador de Rebanhos*. Nele há um Deus-novo, na figura de criança fugida do céu a fazer traquinagens e denunciar a estupidez e a indecência do Deus-criador. Durante a leitura, ecoaram passagens lidas anteriormente em *A obscena Senhora D*, nas quais Deus surge como um Menino-porco-louco, um sádico a brincar de criar homens para sofrer.

---

<sup>12</sup> Este capítulo é uma adaptação do texto O poeta inocente & a obscena senhora: a visão de Deus em Alberto Caeiro e Hilda Hilst, que se encontra publicado no livro Na véspera de não partir nunca: 70 anos sem Fernando Pessoa sob organização de Ermelinda Ferreira (ver bibliografia in fine)

Publicado originalmente em 1982, *A obscena Senhora D* traz todos os temas abordados na prosa de ficção que Hilda Hilst passou a produzir do início dos anos 70: a linha tênue entre a loucura e a lucidez da racionalidade; a literatura-escritura; a vida enquanto sala de espera para a morte; o (des)conhecimento sobre Deus; o grotesco e o sublime do sexo; enfim, o cômico e o trágico da condição humana. Desses temas obsessivos destacamos aqui, neste exercício comparativo com a obra do heterônimo pessoano, as inquietações metafísicas e as dúvidas teológicas.

Ao reler essas duas obras, as possibilidades de aproximações entre os autores foram se tornando mais claras e estimulantes. Ambos desenvolvem na literatura especulações filosóficas. Naturalmente, as vias a que recorrem os intérpretes de suas obras são, em geral, as do pensamento filosófico ocidental, tais como a fenomenologia de Husserl, de Heidegger e de Merleau-Ponty, ou o atomismo de Wittgenstein. Para nós, essa coincidência da seleção na fundamentação teórica por parte da crítica, já em si, demonstra uma correspondência temática.

*O Guardador de Rebanhos* são poemas de inspiração pagamista, nos quais o eu-poético afirma que a especulação sobre a existência de Deus e sobre o sentido das coisas do universo é um ato indevido aos homens. Elucida-nos Robert Bréchon que na poesia de Caetano

as coisas não têm dentro, elas resumem-se à sua aparência. O poeta também não tem interior, ele resume-se ao seu olhar. Vê um mundo diáfano, sem sombras, sem obstáculos, sem falhas: exactamente o contrário do Pessoa <<ele mesmo>>, que é um mundo de ecos e de reflexos em que tudo remete para outra coisa, em que só se conseguem apreender signos.(BRÉCHON, 1996,227)

Caetano almeja para si e recomenda aos seus leitores o não-pensar como a maneira de viver conciliado com a natureza, numa aceitação aparentemente plena e tácita de que não há mistério: as coisas são o que vemos e o que seus nomes designam, mais nada, e isso é bom.

Olhar as coisas sem inquirir-se sobre elas é a única maneira de sabê-las. Aqueles que questionam não vivem, são acometidos de uma “doença dos olhos”. Leia-se:

Creio no mundo como num malmequer,  
Porque o vejo. Mas não penso nele  
Porque pensar é não compreender...  
O Mundo não se fez para pensarmos nele  
(Pensar é estar doente dos olhos)  
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...  
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,  
Mas porque a amo, e amo-a por isso,  
Porque quem ama nunca sabe o que ama  
Nem sabe por que ama, nem o que é amar... (PESSOA, 1980, 35)

Vemos nesses versos o paganismo como a exaltação da realidade visível percebida pelos sentidos, oposta ao ideal concebido pelo espírito. É a escolha do limite contra o infinito. “Não há Deus escondido, motor do mundo, a adorar; é a própria aparência, na sua presença iridiscente, na sua inumerável diversidade, que é divina.”(BRÉCHON, Opus Cit., 236)

*A obscena Senhora D* traz todos os temas abordados na prosa de ficção que Hilda Hilst passou a produzir do início dos anos 70: a linha tênue entre a loucura e a lucidez da racionalidade; a literatura-escritura; a vida enquanto sala de espera para a morte; o (des)conhecimento sobre Deus; o grotesco e o sublime do sexo; enfim, o cômico e o trágico da condição humana.

A narrativa apresenta-nos o relato de Hillé, uma mulher de sessenta anos, que, um ano antes da morte de seu amante, Ehud – quem a chamava de Senhora D, D de derrelição e desamparo, “alma em vaziez” – decide-se a viver num vão de escada, onde passa a buscar o sentido íntimo da existência e das coisas da vida, este artefato irônico, “sinistro lazer” de um Deus-menino-porco

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz

numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas (HILST, 2001, 17)

Ao mesmo tempo em que recorda os momentos vividos com o devotado Ehud, Hillé se torna alvo da violência da vizinhança, para quem a velha senhora havia se tornado uma louca desarveganhada, obscena, que se põe a fazer caretas, dizer palavrões e desnudar-se a quem quer que a interpele:

senhora D, senhora D, olhe, dois pãezinhos para a senhora, fui eu mesma que fiz, sou sua vizinha, se lembra?(...) ai que é isso madona, tá mostrando as vergonhas pra mim, ai ó Antônia, ó Tunico, só quis dar o pão pra ela e olha como ficou, tá pelada, ai gente, embirutou, credo nossa senhora, é caso de polícia essa mulher (idem, 28)

O que haveria, então, de coincidente em textos aparentemente tão distintos? O diálogo entre *A obscena senhora D* e os poemas de *O Guardador de rebanhos* parte de uma ideia convergente: Deus não quer ser conhecido. A noção divina é a do ser mais poderoso que criou os homens e que, voluntariamente, deseja nunca ser visto, conhecido por estes. Isto é dito tanto pelo “mestre” pessoano, “Pensar em Deus é desobedecer a Deus,/ Porque Deus quis que o não conhecêssemos, / Por isso se nos não mostrou...” (PESSOA, 1980, 42), quanto por Hillé:

Desamparo, Abandono, assim é que nos deixaste. Porco-Menino, menino-porco, tu alhures algures acolá lá longe no alto aliors, no fundo cavucando, inventando sofisticadas maquinarias de carne, gozando o teu lazer: que o homem tenha um cérebro sim, mas que nunca alcance, *que sinta amor sim mas nunca fique pleno, que intua sim meu existir mas que jamais conheça a raiz do meu mais ínfimo gesto*, que sinta paroxismo de ódio e de pavor a tal ponto que se consuma e assim me liberte...(HILST, 2001, 36)

Contudo, as razões desse querer divino, bem como a postura do homem em relação a ele, são distintas: o eu-poético em Caeiro não quer acreditar e nem pensar em nada, ele existe “apenas” e se nega a interrogar a vontade de Deus:

E por isso eu obedeço-lhe,  
(Que mais eu de Deus que Deus de si próprio?)

Obedeço-lhe a viver, espontaneamente,  
Como quem abre os olhos e vê,  
E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,  
E amo-o sem pensar nele,(...)(PESSOA, 1980, 41)

Por sua vez, Hilda Hilst, através de sua personagem Hillé, mostra-nos a inquietação sanguínea que Deus pode provocar nos homens que se sentem fadados a entendê-Lo:

esse caminhar nítido para a morte, o vaidoso gesto sempre suspenso em ânsia para te alcançar, Menino-Porco? Suportaria o estar viva, recortada, um contorno incompreensível repetindo a cada dia passos, palavras, o olho sobre os livros, inúmeras verdades lançadas à privada, e mentiras imundas exibidas como verdades, e aparências do nada, petições estéreis, farsas, o dia a dia do homem do meu século? (HILST, 2001, 33)

Nesta aproximação, poder-se-ia dizer que a maneira de lidar com as questões da existência destes autores, é oposta, e simétrica: trata-se de rechaçar ou viver o conflito entre o sentir e o pensar. Caeiro adverte:

Há metafísica bastante em não pensar nada.

O que penso eu do mundo?  
Sei lá o que penso do mundo!  
*Se eu adoecesse pensaria nisso.*

Que idéia tenho eu das cousas?  
Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?  
Que tenho eu meditado sobre Deus e alma  
E sobre a criação do Mundo  
Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos  
E não pensar. É correr as cortinas  
Da minha janela (mas ela não tem cortinas).(PESSOA, Opus cit., 39)

Hillé não pode, e não consegue não-questionar (quer o conhecimento!), pois seu olhar para as coisas investiga seus sentidos e a existência a todos os momentos:

A vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender. porisso é que eu queria o fio lá de cima, o tenso que o OUTRO segura, o OUTRO,/entendes?/ que OUTRO mamma mia?/ DEUS DEUS, então tu ainda não compreendes? (HILST, 2001, 53)

À medida que envelhece, a incompreensão e a sua solidão, mais do que o passar do tempo, impõe-lhe uma feição doentia. Isola-se, no seu vão de escada, em seu pensar-a-existência, num moto contínuo insuportável aos homens, à gente simples, que não questiona a vida, apenas vive.

É esse “viver simplesmente” o que Caeiro almeja e expõe em seus versos; lembremos que dizer não é ser. Almeja, pois não tem, o próprio ato de poetizar é um afastamento, uma intelectualização e desautomatização do ato de viver espontâneo.

Deste modo ou daquele modo,  
Conforme calha ou não calha,  
Podendo às vezes dizer o que penso,  
E outras vezes dizendo-o mal e com misturas,  
Vou escrevendo os meus versos sem querer,  
Como se escrever fosse uma cousa que me acontecesse  
Como dar-me o sol de fora.

Procuro dizer o que sinto  
Sem pensar em que o sinto.  
Procuro encostar as palavras à idéia  
E não precisar dum corredor  
Do pensamento para as palavras (PESSOA, Opus cit.,67)

Ao negar o pensamento, Caeiro vale-se dele: pois pensar o não-pensar, é também pensar. Seu fingimento de poeta o posiciona como homem reconciliado com a natureza (algo impossível para os homens da modernidade, principalmente, para Fernando Pessoa!). Entretanto, sua inquietude em relação a ela permanece latente, manifestando-se em versos que demonstram os momentos de contradição. Sua metafísica exalta, por negação, o ato de pensar: “E eu, pensando em tudo isto,/Fiquei outra vez menos feliz...” A negação de Caeiro também reflete sua angústia que é a de buscar um estado anterior ao da consciência, em que o homem naturalmente não pensa a existência.

O interessante é perceber que o tratamento dispensado por Caeiro e por Hilda à figura de Deus parece-nos ter a mesma motivação: uma angústia ocidental ou, para usar um

termo presente na obra dos dois, uma “doença” ocidental. Nós, ocidentais, buscamos “uma totalidade que ora atribuímos a uma Lei obscura e culpabilizante, ora cremos poder alcançar por nossa clara razão”(PERRONE-MOISÉS, 1982, 113). Somos marcados pelas profundas contradições das influências de pensamento advindas da religião judaico-cristã e da cultura helenística.

As inquietações que são a força motriz de composição das obras de Hilda e de Caeiro resultariam da herança que nossa civilização recebeu das culturas judaico-cristã e grega. Esse é o peso que os homens legaram ao pensamento ocidental: “Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir./ O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado/ Porque *lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar.*” (PESSOA, Opus cit.87) [grifo nosso]

Todas as *personas* hilstianas pagam o preço caro pela sobrecarga do conflito entre o pensar grego e o sentir cristão. Hillé, a obscena senhora, é a soma do sentimento de impotência ante a existência mais as suas atitudes abstratizantes. O que resulta dessa adição são suas “complicações mentais”, inquietações sanguíneas em prol da obtenção de uma lógica para esse intervalo entre o nascimento e a morte, a que chamam vida.

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 hein? (HILST, 2001, 24)

Na ficção hilstiana, o humano vai aos poucos se dilacerando em especulações metafísicas, porque, como explica Ehad a Hillé, “nada nem ninguém aguenta ser assim perseguido”. Por sua vez, o “eu” poético em Caeiro almeja a tranquilidade em relação ao nascer e ao morrer, dispõe do olhar intuitivo, desapegando-se da sentimentalidade individual.

O meu olhar azul como o céu  
É calmo como a água ao sol.  
É assim, azul e calmo,  
Porque não interroga nem se espanta... (PESSOA, 1980, 63)

Caeiro em seus versos explica com estrita objetividade essa angústia que permeia a ficção de Hilda, a qual se recusa a sentir: sente-a apenas quem pensa o estar-no-mundo, pois “o único mistério é haver quem pense no mistério” (idem, 38); a realidade deve ser apenas real, não deve ser pensada. Seus versos parecem compor uma espécie de manual para o despojamento dessa cultura culpabilizante:

Procuro despir-me do que aprendi,  
Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,  
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,  
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,  
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,  
Mas um animal humano que a Natureza produziu. (PESSOA, 1980, 87)

É a atitude pagã: recusar os expedientes investigativos da filosofia e da ciência em nome do equilíbrio existente na Natureza. Os poemas de Caeiro são postos como a obra fundamental de onde parte todo o programa geral do neopaganismo português. Este movimento, nas palavras de Pessoa,

considera o cristismo (Sic) em parte como uma mera heresia pagã, heresia que atinge a essência e não a forma, da fé; considera, além disso, o critismo uma violação das leis de equilíbrio que regem, ou devem reger, a nossa civilização; considera-o ainda como produto de uma degenerescência nas idéias e nos sentimentos de onde deriva o estado perpetuamente mórbido da nossa civilização. (PESSOA, OPr. 170)

Para Fernando Pessoa, o erro e a morbidez do cristianismo deriva do fato de não ter sabido interiorizar o paganismo, “de ter errado o caminho para alma”. Seguindo este raciocínio, entendemos que as poesias do heterônimo Caeiro figuram como um “ensinamento” para se desfazer da espiritualidade culpabilizante. Entretanto, o paganismo de Caeiro não se opõe à existência de Deus; não recusa o lado divino da vida, apenas quer trazer Deus para mais próximo dos homens, mostra-o em sua dimensão concreta que é natureza.

Por isso, o ataque à igreja católica, a instituição que hierarquiza e atemoriza a relação entre Deus e o homem, distanciando este, sempre mais fraco, d'Aquela, sempre mais forte. É o que vemos claramente no poema VIII:

Tudo no céu é estúpido como a Igreja Católica.  
Esta é a história do meu Menino Jesus.  
Por que razão que se perceba  
Não há de ser ela mais verdadeira  
Que tudo quanto os filósofos pensam  
E tudo quanto as religiões ensinam? (PESSOA, OP, 1965)

O ataque à instituição católica é um tema constante na ficção de Hilda<sup>13</sup>. Em *A Obscena senhora D*, a personagem hilstiana aguarda a escatologia (*Eskhatoslogos*), ou seja, o final dos tempos, o momento de encontro com uma figura divina, o qual, para as religiões de base judaico-cristãs, é o momento da morte. Enquanto espera sua escatologia, Hillé põe em xeque a noção teológica judaico-cristã da justiça de bondade do Deus criador:

porque todas as perdas estão aqui na Terra, e o Outro está a salvo, nas lonjuras, em 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? (HILST, 2001, 75)

Deus é acusado de negligência para com seus filhos: “PAI relapso?”. Nesse sentido, uma pergunta ecoa reticente em sua obra: “Deus? Um sádico imperfeito que esboçou seres humanos para temê-Lo e adorá-Lo”(RIBEIRO, 1977, IX). Hilda, em sua prosa ficcional, funde à doutrina do fim uma outra escatologia (*Skatologos*), a que disserta sobre os excrementos. Deus não é onipresente? Então, Ele está em tudo, na beleza das flores e nos sorrisos das crianças, no nojo, nos vermes e na miséria humana. Hillé e outras muitas

---

<sup>13</sup> Sobre esse tema a obra *Contos d'escárnio. Textos grotescos* (1990) é o texto de Hilda em que se encontra a crítica mais ostensiva à Igreja católica e seus dogmas, a opulência de seus dirigentes sendo contrastada à miséria de milhares de seus fiéis.

personagens hilstianas querem confrontar-se com Ele, buscando vê-LO em tudo, nas coisas mais prosaicas, nos olhos de um cão, e nas coisas mortas:

Quem sou eu para te esquecer Menino Precioso, Luzidia Divinóide Cabeça? se nunca fazes parte do lixo que criaste, ah, dizem todos, está em tudo, no punhal, nas altas matemáticas, no escarro, no plutônio, no actínio, na graça do teu pimpolho, no meu vão de escada, nesta palha, em Ehud morto. (HILST, 2001, 37)

Enquanto Hilst busca o sentido íntimo das coisas e tenta compreender a intenção de esse Deus obscuro, fora de cena, ter criado universo e permanecer oculto aos homens; Caeiro “ensina” como aceitar o (des)conhecer Deus. O eu-poético nega que para viver seja necessário conhecer uma figura, uma fisionomia de Deus. Seu aceitar “inocente” é uma maneira de aparar as arestas que perfuram o ser-estar humano em confronto com a ideia de um ser-criador. “A *universal solitude*, por assim dizer, física, das coisas, consola-o da sua. É assim, negativamente, que Caeiro, poeta da <<Natureza sem gente>>, comunica com o Universo...” (LOURENÇO, 2000, 48) O poeta *finje estar contente* com sua solidão, que é a mesma de todos os seres.

Não por acaso já se especulou que uma iluminação Zen emane da literatura de Hilda<sup>14</sup>: seus textos, assim como os de Caeiro, não buscam a salvação; não se postula fé, mas um Deus mais humano. O pensamento oriental está presente na obra de Caeiro e já foi muito bem demonstrado por Leyla Perrone-Moisés. Ela nos explica que há uma coincidência entre a “filosofia” de Caeiro e o Zen-budismo: um exercício de limpeza da mente, que não se trata de uma especulação intelectual, exame de consciência, nem êxtase místico.

A través da prática Zen, busca-se libertar os objetos da sobrecarga intelectual que lhes impomos pela razão, aliviar o corpo e o próprio eu-pensante, de modo a desfazer a cisão sujeito-objeto que a percepção intelectual acarreta. (PERRONE-MOISÉS, 1982, 118)

---

<sup>14</sup> Ver Leo Gibson Ribeiro, 1977.

Que fazer para que a vida não tenha sido vivida em vão? Vivê-la no mais, ser outros, como fez Pessoa, como fez Hilda. Pessoa afirmou em carta a João Gaspar Simões ser um “poeta dramático” (PESSOA, 1974,19). Nós, seus leitores, concordamos com a lucidez dessa asserção, pois Pessoa “não é um inventor de personagens-poetas e sim um criador de obras-de-poetas” (PAZ, 1996, 209). Os heterônimos de Pessoa são personagens de um drama que não foi escrito, assim como Hillé faz parte de uma cadeia de personagens que são *personas* (máscaras) de sua autora, Hilda Hilst.

As faces de Hilda formam ‘umasómúltiplamatéria’, para usar uma palavra expressão da própria autora. Seus personagens são um só, assim como podemos interpretar toda a sua ficção como um único livro. (MACHADO & DUARTE, 1997, 119)

Tal como Pessoa, em sua poesia, criticou o jogo de aparências que se dá entre nós e a sociedade e, principalmente, nós e nossos outros, aos quais nós recorreremos para nos inserimos no estar-no-mundo, Hilst tematiza a conveniência dessas “máscaras mais verdadeiras do que a própria face”:

Ehud, e se eu costurasse máscaras de seda, ajustadas, elegantes, por exemplo, se eu estivesse serena sairia com a máscara da serenidade, leve, pequenas pinceladas, um meio sorriso, todos que estivessem serenos usariam a mesma máscara, máscaras de ódio, de não disponibilidade, máscaras de luto, máscaras do não pacto, não seria preciso perguntar vai bem como vai etc., tudo estaria/na cara (HILST, 2001, 24)

Lembra-nos Robert Bréchon que o contrário de não ser nada nem ninguém, não é ser alguém, mas fazer de si o mais insubstituível dos seres, é ser vários, muitos, toda a gente (BRÉCHON, 1996, 215). Isto é o que vemos na obra de Pessoa, no ortônimo e nos demais heterônimos e o que vemos também na obra de Hilda: dar sentido à existência é dar “vida” a personagens pregados visceralmente a suas almas.

Assim, por em paralelo as *personas* de Hillé/Hilda e Caeiro/Pessoa significa comunicar duas vertentes de um mesmo drama que enche de angústia alguns-muitos homens e que encontra na expressão artística uma maneira de alívio: o estranhamento da existência, o tormento de pertencer a um corpo-só finito. Diz Hillé/Hilda: “sabe, às vezes queremos tanto cristalizar na palavra o instante, traduzir com lúcidos parâmetros centelha e nojo, não queremos?” (HILST, 2001, 52) E adiante complementa:

o esfarinhamento no corpo da alma agora, papéis sobre a mesa, palavras grudadas à página, garras, frias meu Deus, nada me entra na alma, palavras grudadas à página, nenhuma se solta para agarrar meu coração, tantos livros e nada no meu peito, tantas verdades e nenhuma em mim, o ouro das verdades onde está? que coisas procurei? que sofrido em mim se fez matéria viva? (idem, 53)

É neste momento em que se torna mais vivo nosso maior desassossego: o que dizer dessa angústia tão familiarmente pessoana pronunciada em tão peculiar dicção hilstiana?

No decorrer das pesquisas para obtenção de informações sobre os autores, a leitura do excelente ensaio de Anatol Rosenfeld, *Hilda Hilst: poeta, dramaturga, narradora*, revelou-nos que “foi sobretudo Jorge de Lima, ao lado de Fernando Pessoa e Cecília Meireles, quem entre os poetas de língua portuguesa, mais de perto a tocou”(ROSENFELD, 1970, 12). Isso confirmou nossa suspeita de que havia um diálogo, senão intencional pelo menos como comprovação de uma referência presente, entre a criação de Hilda e a obra de Pessoa.

Entretanto, não se pode (nem este é nosso objetivo) diagnosticar uma linhagem temática ou estilística entre os dois. Hilst não se mostra, em seus textos, como uma “discípula”, uma seguidora a repetir as ideias do mestre. Sua voz insólita parece inscrever sua inventividade nas lacunas deixadas por Pessoa ao lidar com as questões teológicas e ontológicas. Bem mais seguro é afirmar que, também lamentando ser uma, e não todas que seu ser contém, Hilda Hilst arma-se da palavra para tecer suas máscaras, ser outras *personas* e

aplar a ambivalência da alma. Eis que, então, dá-se o confronto com Fernando Pessoa, aquele que antes dela, quicá, melhor teria tematizado as inquietações da condição humana.

Estaríamos, pois, diante de um caso passível de investigação da literatura à luz da teoria desenvolvida por Harold Bloom em seu livro *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*. Isso porque a influência como Bloom a entende não significa necessariamente filiação e, embora sua teorização se destine à relação entre poetas, podemos generalizá-la para a relação entre todos os criadores em literatura.

Considerando, então, as ideias de Bloom e, antes dele Jorge Luis Borges<sup>15</sup> e Yuri Tynianov, Hilda Hilst efetuará, um “ato de correção criativa” da obra de seu “precursor”, Fernando Pessoa, encontrando na obra dele um “defeito que não há”, a partir do qual a sua imaginação edifica a originalidade de sua própria obra.

O que percebemos neste exercício comparativo é que esse defeito Hilda encontrou na linguagem. O embate terá seus “lutadores” diferenciados no tocante ao uso distinto que fazem da linguagem. Pessoa, através de Caeiro, quer retornar a um estágio de silêncio anterior à linguagem, anterior à consciência. Pois, como muito bem analisou Eduardo Lourenço,

a linguagem é antes a forma suprema de fazer evaporar a realidade, de a afastar de nós, de a *perder*, de suspender e desatar o cordão umbilical que a ela nos uniria (e une) se conseguíssemos *silenciá-la*. É nesse silêncio anterior à palavra que Caeiro deseja repousar. É mesmo nele que diz repousar. (LOURENÇO, 2000, 46)

A “prosa dos versos” de Caeiro seria, então, a materialização da consciência que teve Pessoa da *incapacidade radical* da linguagem para nomear o real. Há nela um latente, porém visível, sofrimento espiritual transfigurado em falso-contentamento pelas coisas serem o que são e terem os nomes que têm.(LOURENÇO, 2000, 44)

---

<sup>15</sup> Ver o texto *Kafka e seus precursores*(1982), de Jorge Luis Borges.

É essa transfiguração do sofrimento a distinção radical entre o pensamento em Caeiro e o que Hilda veicula em seu texto. Ao contrário de Caeiro, Hilda não quer silenciar a linguagem. Ela transfigura a linguagem para minar a aceitação dessa falta de explicação para o “ser das coisas”. Por isso, nela não há falso-contentamento, mas inquietação visceral em relação à existência. Numa recusa em aceitar tacitamente o *misterium iniquitatis* que é o estar vivo, vai ao cerne do problema e questiona a própria linguagem. Leia-se:

Como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e/ ser hoje quem é?/ Quem a mim me nomeia o mundo? Estar aqui no existir da Terra, nascer, decifrar-se, aprender a deles adequada linguagem, estar bem/ não estou bem, Ehad/ ninguém está bem, estamos todos morrendo/ Antes havia ilusões não havia? Morávamos nas ilusões. (HILST , 2001, 24)

Tynianov nos elucidava ao tratar a questão das influências a partir da reflexão sobre o termo principal do qual se serve a história literária: o termo “tradição”. Ele acredita que a evolução é uma mudança da relação entre a transformação das funções e dos elementos formais e, portanto, a evolução parece ser uma “substituição” de sistemas.

Essas substituições têm, segundo as épocas, um ritmo lento ou sofrado, e supõem não uma renovação e uma substituição súbita e total dos elementos formais, mas a criação de uma nova função destes elementos formais. (TYNIANOV, 1978, 117)

Isso significa dizer que, tratando de uma mesma temática, autores de épocas distintas teriam como diferencial estético não apenas a forma, mas a função objetivada para essa forma. O que legitima não só a comparação de textos prosaicos com textos versificados, mas também e, principalmente, a comparação de obras em contextos sociais tão diversos. As temáticas apresentam novas formas e funções como meio de adequação aos interesses dos que estão envolvidos no fenômeno, autor, leitor, sociedade, mercado etc.

Por isso, a confrontação de tal fenômeno literário com tal outro deve ser feita não somente segundo as formas, mas também segundo as funções. Os fenômenos que parecem totalmente diferentes e que pertencem a sistemas funcionais diferentes podem ser análogos em sua função e vice-versa. (TYNIA NOV, 1978, 118)

Isso nos ajuda a entender como a produção de Hilda Hilst tão autônoma e original dentro da produção literária brasileira pode se mostrar tão análoga à produção de Fernando Pessoa ao pensar a existência do homem e de Deus.

Hilda Hilst fomenta sua criação no estágio extremo oposto ao de Pessoa-Caeiro, que é o momento do delírio verbal que visa a explodir todas as fronteiras do dizer. Os textos hilstianos são épicos no fluxo narrativo mas são, ao mesmo tempo, uma manifestação subjetiva: um eu lírico assume várias máscaras. Como nos explica Anatol Rosenfeld,

o monólogo lírico se transforma em diálogo dramático, em pergunta, resposta, dúvida, afirmação, réplica, comunhão e oposição dos fragmentos de um Eu dividido e tripartido, múltiplo, em conflito consigo mesmo. Contudo, as vozes (que não se manifestam no pretérito da narrativa, mas amalgamando as formas do presente lírico e dramático) submergem na corrente de uma linguagem de espantosa invenção, de barroca criatividade, vozes quase indistintas, visto a autora cuidar de não diferenciá-las pelos símbolos tipográficos corriqueiros. (ROSENFELD, 1970, 14)

Hilda Hilst dispensa travessões na mudança de turno das personagens, o uso de letras maiúsculas e minúsculas não corresponde ao usual da língua escrita. O português convive com “erupções” em inglês, alemão e espanhol. Através dessa multiplicidade, os textos visam a enunciar a totalidade humana, e, para tanto, ela recorre a todos os gêneros para “expressar-se na sua plenitude”. (ROSENFELD, 1970, 15) A linguagem tem um papel encantatório, de aplacar a fúria de conhecer, de romper os limites do apreensível pelo humano para investigar o ocultado na penumbra cruel da ignorância humana.

porisso falo falo, para te exorcizar, porisso trabalho com as palavras, também para me exorcizar a mim, quebram-se os duros dos abismos, um

nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílabas, um nascível de luz, ausente de angústia (HILST, 2001, 55)

O pensamento filosófico que unifica e orienta a obra de Caeiro preenche as lacunas, explicando que os desajustes entre nossa realidade e a das coisas são inerentes à natureza, portanto, não são problemas. Mas Hilst/Hillé, como se estivesse voltando-se para afrontar Caeiro (e reconhecer a angústia da influência da metafísica de Fernando Pessoa em sua obra), interroga-o:

Por que o ouro é ouro? Por que o dinheiro é dinheiro? 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 elas deixam de ser o que são, eu se não fosse Hillé seria quem? Alguém olhando e sentindo o mundo / Alguém, nome de ninguém / esse aí não é nada / esse sim é alguém. (idem, 44)

Esse alguém, nome de ninguém, que é nada, mas que aqui podemos nomear de Alberto Caeiro, é uma consciência que busca se anular enquanto tal e só a esse preço se salvar. E é contra ela que Hillé se insurge, por não acreditar na finitude, ela se perde no absoluto infinito:

sabes, Ehud, quando penso em procurar-me a mim, assoma um tropeço sem trégua, e afrontas no equilíbrio, pé e cara, e vejo os retratos lá longe, reduzidos, redutores também, a vida-retrato no funil do infinito (ibidem, 84)

Caeiro propõe uma “mente cotidiana”, qual um zen-budista, como saída existencial e postura pessoal, uma naturalidade no viver impossível para as personagens hilstianas. Crasso, Vittorio, Karl entre muitas outras ambivalentes faces de Hilda Hilst, que, como Hillé, são atormentados com a existência, perseguem respostas para o sentido da vida e para a ação arbitrária de Deus, que lhes deu uma condição humana sem antes lhes oferecer o direito de escolha.

A anulação proposta por Hilda Hilst se dá no próprio ato-criativo da escritura. A literatura impõe-se como o lugar onde acontece uma espécie de anulação desse desamparo de

Deus para com os homens; onde se tenta aplacar a “derrelição” humana, comunicando o indizível que nos fragmenta a alma.

Na realidade, ao nos enlevar no verso-prosa de Fernando Pessoa e provarmos dos vulcões de ditos de Hilda Hilst, percebemos que Caeiro, em sua suposta inocência, e Hillé, em sua lícita obscenidade, são vias distintas de uma mesma salvação humana.

Mas será que todos os eus pessoanos e hilstianos querem ser salvos? Os poetas malditos também não seriam devotos de Deus? É sobre isso que especularemos a seguir.

#### **2.4 ALEXANDER SEARCH, ÁLVARO DE CAMPOS E HILDA HILST: POEMAS MALDITOS, POETAS DEVOTOS**

*Lectour paisible et bucolique  
Sobre et naïf homme de bien,  
Jette ce livre saturnien,  
Orgiaque et mélancolique*

*Si tu n'as fait ta rhétorique  
Chez Satan, la rusé doyen,  
Jette! Tu n'y comprendrais rien,  
Ou tu me croirais hystérique.<sup>16</sup>*  
(Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*)

Ao analisar as conexões entre Hilda Hilst e Fernando Pessoa, como as demonstradas a partir de Álvaro de Campos e Alberto Caeiro, encontramos uma outra via comparativa possível na poética de Alexander Search.

Alexander Search, ou como também foi chamado Alexandre Busca, foi criado quando Pessoa ainda era estudante e vivia na África do Sul (1896-1905). Com este nome, o poeta escrevia cartas e poemas escritos em inglês. Trata-se de uma personagem inspirado nos

---

<sup>16</sup> “Leitor passível e bucólico/Simples e inocente homem de bem,/Lança este livro satúrnico, Orgiástico e melancólico/ Se tu não tiveres feito tua retórica/ com Satanás, o reitor astuto/ Lança! Tu não compreenderás nada ou tu me tomarás como histérico” (tradução literal livre)

contos policiais de Arthur Morrison, Austin Frieman, Conan Doyle e , sobretudo, Edgar Allan Poe.

Seus poemas trazem a marca de suas leituras dessa época: Shelley e Keats, de Carlyle, Tennyson e Browning. Contudo, também já anunciam alguns temas e facetas que serão melhor desenvolvidas mais tarde, nos demais heterônimos. Seu diário, por exemplo, é uma espécie de prenúncio de Bernardo Soares.

A obra de Alexander Search (...) é o elo que faltava nessa evolução que leva do poeta clássico e romântico ao “modernista”, da efusão sentimental ao lirismo crítico, da busca ansiosa do ego à despersonalização sistemática, da fé cristã perdida ao “paganismo” reencontrado. (...) Search é a crisálida de Caeiro, de Reis e de Campos. Dessa temporada no inferno Pessoa surgirá, alguns anos depois, em estado de disponibilidade total, que lhe permitirá acreditar, ao menos provisoriamente, que obteve salvação. (BRÉCHON, 1996, 97)

Esse heterônimo é, então, tomado pela crítica como o elo entre Pessoa e Campos, ou mesmo como gérmen criativo de toda a heteronímia e, obviamente, também do sensacionismo. Algo que se pode comprovar no seguinte fragmento:

Sensação é o desejo inerente à faculdade, como por exemplo, o desejo do sexo inerente à atividade, como os frenologistas lhe chamam (...) Quando eu sinto desejo de amar eu não suponho, por exemplo, que sinto o desejo de conseguir o aplauso ou aprovação. Eu, e não só eu, mas também o animal, deve perceber aquilo para o qual a faculdade impele. (PESSOA, OP. 130)

O texto mais conhecido de Search é “O Pacto com o diabo”, “talvez inscrito por inspiração de Teixeira de Pascoais ou por conto de Eça de Queiroz ou apenas se valha de tema recorrente naquela época em escritores como Goethe ou Baudelaire” (CAVALCANTI FILHO, 2011, 298). Fernando Pessoa, que antes considerava Satanás um espírito do mal, retoma visão segundo a qual se revela praticante do bem. Passa a considerar o diabo como espírito de Deus que se levanta contra aquele que criou um mundo imperfeito, “o orgulhoso e nada sóbrio Jeová” (CAVALCANTI FILHO, 2011, 300) A mesma visão que, como vimos no

tópico de análise anterior, é recorrente do Deus cristão para Hillé e, em certa medida, para Alberto Caeiro. Não é mero acaso o fato de que Pessoa escreve as primeiras linhas de seu Fausto no mesmo período em que começa a se despedir de Search. O tema mefistofélico permanece especialmente interessante ao poeta, assumindo a proporção de projeto de escritura do Fausto.

Em nossas leituras, Search surge-nos como mais uma ponte Álvaro de Campos à Hilda Hilst, principalmente, quando pensamos a relação de ambos com o sagrado.

Para entender isso, selecionamos alguns excertos dos três poetas. Em Hilst nos restringimos a poemas do livro *Poemas Malditos, gozosos e devotos*. Publicado originalmente em 1984, o livro apresenta, como afirma Alcir Pécora, um erotismo em “diálogo com matrizes místicas” (PÉCORA, 2010, 19), concepção comum a pelo menos dois outros livros de poesia da autora. De Pessoa-Search, um de seus epitáfios e fragmentos de sua prosa; de Pessoa-Campos, o poema “Diário na sombra”.

Quando lemos tais textos de Fernando Pessoa munidos de leituras dos textos de Hilda Hilst percebemos que há um aspecto do sagrado a que Georges Bataille chamou de domínio do interdito.

O domínio interdito é o domínio trágico, ou melhor, é domínio sagrado. É verdade que a humanidade o exclui, mas para engrandecê-lo. O interdito diviniza aquilo a que ele proíbe o acesso. Ele subordina este acesso à expiação – à morte –, mas o interdito nem por isso deixa de ser um convite, ao mesmo tempo que um obstáculo. (BATAILLE, 1989, 19)

Deus é o interdito-mor a ser transgredido pelo homem, que em relação a Ele é como a criança interditada pelo adulto. O eu poético em *Poemas Malditos, gozosos e devotos* de Hilst confirma isso ao transgredir a hierarquia divina – todos os poemas formam em conjunto uma conversa que coloca Deus como um interlocutor, tratado como “tu“, e não pelo cerimonioso “Vós” e distanciador, imposto pelo cristianismo:

Para um Deus, que singular prazer.  
Ser o dono de ossos, ser o dono de carnes  
Ser o Senhor de um breve Nada: o homem:  
Equação sinistra  
Tentando parecença contigo, Executor.

O Senhor do meu canto, dizem? Sim.  
Mas apenas enquanto dormes.  
Enquanto dormes, eu tento meu destino.  
Do teu sono  
Depende meu verso minha vida minha cabeça.

Dorme, inventado imprudente menino.  
Dorme. Para que o poema aconteça. (HILST, 2005, 23)

O poema põe em xeque a onipotência de Deus ao evocá-lo como “senhor de um breve nada”, o que significa que Deus não é “dono” de muito além de carne e ossos humanos. Ao mesmo tempo, o texto questiona o poder divino e expõe a fragilidade e tragicidade da condição humana, o “ser nada” da concepção judaico-cristã. Além disso, ao condicionar o fazer poético ao momento do sono divino, destaca o poder criacional do poeta, poder divino, alçando o poeta a uma equidade ambígua: o poeta assume o lugar de Deus na criação, portanto, iguala-se a ele, ou melhor, supera-o, pois torna-se seu inventor. Contudo, há ainda uma subordinação inextrincável – o poeta depende (seu verso, sua vida, sua cabeça) do sono de Deus.

A criança-homem é interdita pelo adulto-Deus, mas em algum momento consegue burlar a vigilância. Se Deus é o bem e, enquanto homem, também dorme, quem toma conta do mundo? A resposta lógica se fundamenta no próprio maniqueísmo cristão: o mal toma conta. Por uma refração do mesmo raciocínio, é o homem quem toma conta, a criança (diabólica) é quem reina. (Não há como não lembrar o Jesus-menino do poema VIII do Guardador de Rebanhos de Alberto Caeiro).

Evidentemente a liberdade da criança (ou do diabo) é limitada pelo adulto (ou por Deus) que faz dela uma zombaria (que a inferioriza): a criança

alimenta nessas condições sentimentos de ódio e de revolta, que refreiam a admiração e a inveja. (BATAILLE, 1982: 32)

O poema envolto numa ironia transgressora aponta para um tema recorrente em toda a literatura de Hilda Hilst: a denúncia do abandono do homem por parte de Deus (como foi apresentado na análise anterior em 2.3). Simultaneamente, vem à tona a visão paganista de Fernando Pessoa de que o homem adoeceu, atormentado por essas inquietações em relação à existência divina, por culpa da herança do choque entre a razão grega e o sentir judaico-cristão (ver também em 2.3). Há um equívoco, no cristianismo, entre Deus e a razão (ver 2.1), nos diz Bataille.

Comparemos agora, então, o texto de Hilda Hilst com o Epitáfio abaixo, de Alexander Search:

Aqui jaz Alexander Search  
Que Deus e os homens deixaram só,  
Que sofreu e chorou ser escárneo da natureza.  
Recusou o Estado, recusou a igreja,  
Recusou Deus, a mulher, o homem e o amor,  
Recusou a terra em volta e o céu além.  
Resumiu assim o seu saber:  
(...)e amor não há.  
Nada no mundo existe de sincero  
Salvo a dor, o ódio, a luxúria e o medo  
E mesmo estes são ainda suplantados  
Pelos males que causam.  
Andava pelos vinte anos quando morreu  
Estas foram as suas últimas palavras:  
Deus, a Natureza e o Homem, malditos sejam!

Eis a exortação juvenil de um poeta morto prematuramente e cuja história de vida apresenta apenas a face do mal. E a causa de tudo, aponta-nos o texto de Hilda Hilst, é a negligência divina. Não por acaso, Search principia o poema declarando ter sido abandonado por Deus (e, como efeito, também pelos homens de Deus), assumindo sua condição de poeta maldito – a qual veremos adiante não é verdadeira – ao recusar tudo o que a vida tem a oferecer a um “homem de bem”. No fim, restam somente os males; recusa tudo, inclusive o

amor que diz, na verdade, não existir. Contudo, não recusa a morte! E, embora isso pareça coerente, no fundo instaura um paradoxo, pois, conforme afirma Bataille, a verdade íntima do amor é a morte: “a pureza do amor é reencontrada em sua verdade íntima, que (...) é a morte. // A morte e o instante de uma embriaguez divina se confundem porque eles igualmente se opõem às intenções do Bem”. (BATAILLE, 1989, 21)

Hilda Hilst, no poema IX, também uma espécie de epitáfio do poeta, figura a relação contraditória entre vida e morte, que fundamenta o sagrado e perpetua a existência de Deus entre os homens:

(...)  
Não temas.  
Meus pares e outros homens  
Te farão viver destas duas voragens:  
Matança e amanhecer, sangue e poesia.

Chora por mim. Pela poeira que fui  
Serei, e sou agora. Pelo esquecimento  
Que virá de ti e dos amigos.  
Pelas palavras que te deram vida  
E hoje me dão a morte. Punhal cegueira (...) (HILST, idem, 63)

A morte aqui é ao mesmo tempo morte em vida, pois a expressão “punhal cegueira” representa também a condição trágica dos homens que buscam entender o mistério da existência de Deus.

O poema-epitáfio de Hilst finda com os seguintes versos: “Te amei sonâmbula / Esdrúxula, mas te amei inteira”. Confirma-se, então, que o amor é também morte. De maneira seduzida (pois assim chama Deus, em sua ideia, sedutor), mesmo que condene à morte, o amor a Deus é declarado como incondicional. É o trágico da condição humana de novo evocado.

A reprodução e a morte condicionam a renovação imortal da vida; elas condicionam o instante sempre novo. É por isso que nós não podemos ter do encantamento da vida senão uma visão trágica, mas é também porque a tragédia é o signo do encantamento. (BATAILLE, 1989, 21)

É hora de chamar à discussão a poética de Álvaro de Campos. O heterônimo conhecido como “engenheiro sensacionista” nasceu, em 1890, na terra do avô de Pessoa; teve educação leiga, de liceu, mas os estudos foram iniciados com um tio mulato. Assim como o ortônimo, Campos declara-se discípulo de Alberto Caeiro e escreve vários ensaios críticos sobre a obra deste. Embora Campos seja mais conhecido pela euforia de suas odes, que apresentam nítida influência das vanguardas modernas, sobretudo, do futurismo, destacamos aqui sua face mais melancólica (maldita?) a partir de um excerto do poema “Diário na sombra”:

(...)  
Ah, é a tristeza  
Daquele a quem, no grande solo antenal,  
Deus daria o Segredo –  
O segredo da vacuidade absoluta das cousas,  
E da ilusão do mundo –  
A tristeza irreparável  
Daquele que sabe que nada serve nem vale,  
Que o esforço é um absurdo desgaste,  
Que a vida é um espaço vazio,  
Porque a desilusão vem sempre através da ilusão  
E parece que a Morte é o sentido da Vida...  
É isto, mas não é só isto, que tu vês no meu rosto  
E faz com que olhes para mim, de vez em quando, disfarçadamente

Há, além disto,  
Aquele pasmo negro, aquele arrepio sombrio,  
Que seria na alma  
O ter havido um segredo de Deus  
Dito no grande solo antenatal, quando a vida  
Não raiava ainda ao longe,  
E todo o Universo luminoso e complexo  
Era ainda um destino inevitavelmente a cumprir.  
Se isto me não define, nada me define  
E isto não me define –  
Porque o Segredo que Deus me disse não era só isto.  
Amo esta cousa que é hoje estar do lado do irreal,  
O fim que há nisso, o meu dever de compreender o incompreensível (...)  
(PESSOA, 2002, 141-142)

Campos figura em seu poema exatamente esse encantamento pela condição trágica, o amor pelo dever de compreender o incompreensível. Uma condição recebida num momento

anterior ao próprio nascimento do homem: herança maldita, o tal Segredo recebido, cuja única conclusão possível é, mais uma vez, de que a morte é o sentido da vida.

Segundo André Breton, “existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável deixam de ser percebidos contraditoriamente. (BRETON apud BATAILLE, 1989, 26). Para Bataille, a literatura e a experiência mística conseguem representar essa *coincidentia oppositorum*.

O Mal nessa coincidência de contrários, é apenas o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural, que está nos limites da razão. A morte, sendo a condição da vida, o Mal, que se liga em sua essência à morte, é também de uma maneira ambígua, um fundamento do ser. O ser não é consagrado ao Mal, mas deve, se o pode, não se deixar encerrar nos limites da razão. (BATAILLE, 1989, 27)

Em poesia, Hilst nos diz o mesmo:

(...)  
Dirias que sou demente  
Louca?  
Assim fizeste aos homens.

Me *deste vida e morte*.  
Não te dói o peito?  
Eu preferia  
A grande noite negra  
A esta luz irracional da Vida. (HILST, 2005, 21) [grifo nosso]

Dessa forma, queremos mostrar que a transgressão ao interdito do mistério divino é somente aparentemente uma condição maldita. Isso porque, em realidade, de acordo ainda com Bataille, a maldição é o caminho da benção menos ilusória. “A ‘parte maldita’ é a do jogo, do aleatório, do perigo. É ainda a da soberania hirsuta e hostil. É também o mundo da expiação. Dada a expiação, o sorriso ao qual essencialmente a vida permanece igual nele transparece”. (BATAILLE, idem 28)

Por isso, as poéticas de Hilda Hilst, Alexander Search e Álvaro de Campos, ao evocarem uma rebeldia em relação a Deus e também a tudo que existe, posto que tudo seja d’Este criação, revelam também uma devoção irrestrita à trágica condição cristã de amar a

Deus acima de todas as coisas incondicionalmente, mesmo que isso signifique dilaceramento e morte. Suas poesias são espécies de expiação, pois nelas existe uma extrapolação da consciência de que a morte, enquanto condição da vida, impõe o mal como fundamento do ser.

Tal devoção se confirma não apenas no conteúdo como na forma dos textos. Há sempre um tom de prece em que se constata uma confirmação de votos de amor. Campos conclui seu poema afirmando “Sem Deus não há vida nesta vida / E não poderás nunca compreender...”. Assim, no último poema do livro de Hilst, grande ladainha fragmentada em poemas, ela deixa ratificada sua devoção, repetindo os versos: “Te amei sonâmbula / Esdrúxula, mas te amei inteira” (HILST, 2005, 63). Ao declarar que seu compromisso é com Satanás (que é o mal do bem cristão), Search, também reafirma fidelidade a preceitos cristãos, ironizando como Hilda Hilst, a bondade divina responsável pelo sofrimento humano:

Compromisso assumido entre Alexandre Busca, residente no Inferno, em Parte Alguma, e Jacó Satanás, senhor, embora não rei do mesmo lugar //1.Nunca desistir nem recuar do propósito de fazer bem à humanidade. // 2. Nunca escrever coisas sensuais ou de qualquer modo más, que possam servir de detrimento ou prejudicar aos que lerem. // 3. Nunca esquecer, ao atacar a religião em nome da verdade, que a religião pode dificilmente ser substituída e a pobre criatura humana está chorando nas trevas. // 4. Nunca esquecer o sofrimento e as dores humanas.(PESSOA, OPr. 33)

Se esses poetas malditos injuriassem a bondade de Deus, estariam apenas confirmando a ordem estabelecida. Do contrário, se evocam a bondade divina é para negá-la a partir de uma autocondenação a esta bondade. Ou seja reafirmam o Bem para elucidar o Mal que ele representa e que é seu oposto coincidente. Charles Baudelaire explica, assim, essa atitude de Search:

Há em todo homem, a todo momento, duas postulações simultâneas, uma na direção de Deus, outra na direção de Satã. A invocação de Deus, ou espiritualidade, é um desejo subir de grau: a de Satã, ou animalidade, é uma alegria descer” (BAUDELAIRE apud BATAILLE, 1989, 47)

O ateu não se preocupa com Deus, porque decidiu de uma vez por todas que ele não existia. O poeta maldito se preocupa em revelar a maldade que se impõe como expiação ao homem que vivencia a bondade de Deus. Tal expiação se dá a partir de pequenos sacrifícios para a grandeza de um conjunto. Em certo sentido, o livro ou poema que se diz maldito, na realidade, evoca o Bem, mais que o Mal. Como explica, Jean-Paul Sartre:

Notemos aqui a relação entre o Mal e a poesia: quando, acima do mercado, a poesia toma o Mal por objeto, as duas espécies de criações de responsabilidade limitada se reúnem e se fundem (...) Mas a criação deliberada do mal, isto é, a falta, é aceitação e reconhecimento do Bem; ela o homenageia e, batizando-se a si mesma como má, confessa que é relativa e derivada, que, sem o Bem, ela não existira.” (SARTRE, apud BATAILLE, 30)

Cabe aqui a constatação de Bataille de que, nesse caso, “o homem necessariamente se insurgiu contra si mesmo e que ele não pode se reconhecer, que ele não pode se amar completamente, se não é o objeto de uma condenação”. (BATAILLE, 1989, 33)

A infelicidade quer que do impossível, condenado a sê-lo, seja difícil falar. Mas o único meio de não ser reduzido ao reflexo das coisas é querer o impossível? “Ver Deus, conhecer o mistério, é não se reduzir, pois é querer o impossível.” (idem, 39) As artes – pelo menos algumas entre elas – incessantemente evocam diante de nós estas desordens, estes dilaceramentos e estas quedas que nossa atividade inteira tem por objetivo evitar.

Nesse sentido, a poesia é, então, busca de uma verdade moral, não posse dela; uma “busca padecedora”, como afirma Bataille. (ibidem, 31) É verdade, a poesia, que subsiste, é sempre um contrário da poesia, já que tendo o perecível como fim, ela o transforma em eterno.) A literatura sobrevive da efemeridade da vida para eternizá-la em seus textos. Eis a liberdade (defeituosa) dos poetas: recompensar os outros e ela mesma com palavras, destacar pela ênfase o peso de uma realidade prosaica.

Alexander Search, cuja fatídica condição de ser humano está inscrita em seu sobrenome, “busca”, constitui-se como primeira fagulha da inquietação de Fernando Pessoa com a presença-ausente de Deus na vida dos homens. Fagulha que se tornará incêndio em Campos, depois fogo arrefecido, que revela assim como em sua poesia, Hilda Hilst, a devoção ao sagrado e a condição inevitável de busca. Essa é a tragédia das experiências espirituais do ser humano.

Bataille lembra-nos que a humanidade persegue dois fins, um fadado ao fracasso, que é conservar a vida (de evitar a morte), o outro, positivo, de lhe aumentar a intensidade. E o lugar mais propício para o aumento da intensidade de vida é a literatura, pois “tudo que é sagrado é poético, tudo que é poético é sagrado”. (BATAILLE, 1989, 73)

Esse lugar poético e sagrado é, então, o palco onde Pessoa e Hilst se propõem a encenar a irreabilidade e a tragicidade da vida. Pouco importa se Hilst e Pessoa em suas vidas conheceram ou não a experiência mística. Mas importa sim saber se eles atingiram o sentido último. Inegavelmente, através da poesia, parece que sim, eles conseguiram.

Nesse sentido, para nós, não apenas os textos deliberadamente teatrais, mas toda a escritura de ambos encenam a tragédia que é a condição humana. A criação literária torna, em si mesma, um ato teatral que se pretende dar a ver ao espectador a maneira de lidar com o horror de estar vivo. Aqui cabe lembrar o que afirma Nietzsche: “Todos os grandes homens são atores representando seu próprio ideal”. Ao considerar válido tal aforismo, podemos especular que, se o ideal de Hilst e Pessoa foi de erigir um projeto literário, independente dos gêneros literários em que se expressassem, ambos resultariam teatrais. Dessa forma, faz sentido que busquemos a teatralidade comum a suas escrituras.

### **3. UM TEATRO DAS IDEIAS PARA UMA ESCRITURA TEATRAL: A INVENÇÃO DO GÊNERO DRAMÁTICO EM FERNANDO PESSOA E HILDA HILST**

Em todas as épocas da grande tradição literária, existe um determinado número de autores que, pela modificação dos gêneros literários, assinalaram seus nomes como profetas do tempo por vir; ação que se constitui como marca de suas obras. Autores como Marcel Proust, Robert Musil e Clarice Lispector, por exemplo, modificaram nossa concepção de romance ao criar o romance ensaio. O mesmo acontece com a metaficção em autores como John Barth, Julio Cortazar e Osman Lins, que põem as personagens numa espécie de missão metaliterária: elas falam sobre criação literária, sobre a narrativa romanesca e sobre construção de personagem, questionando, principalmente, a condição de autoria em literatura.

Esses escritores marcam uma época, fechando a anterior, ao abrir outra. Entretanto, geralmente, são reconhecidos por suas inovações somente em época posterior a sua. Tal parece-nos ser o caso de Hilda Hilst e Fernando Pessoa no que tange ao teatro.

A noção de teatro proposta pela obra desses dois autores é comum. Para ambos, a realidade não é mais o lugar da “verdade”, ou melhor, para eles, a realidade nunca foi o lugar da verdade, mas poucos artistas, como Pessoa e Hilst, perceberam-na falsa. A realidade como tal, passa a ser ironizada e, por conseguinte, são ridicularizados também os leitores que, acostumados com a literatura que institui o real como esse lugar da verdade, acabam por acreditar nesse real. Por isso, para Pessoa e Hilst, a verdade passa a ser buscada na ficção, na poesia, na literatura – que, nas palavras de Georges Bataille – é um lugar sagrado porque poético e poético porque sagrado, conforme verificaremos no capítulo quatro deste texto.

Em Pessoa, encontramos espécies de peças-ensaios que funcionam como teses sobre o dramático do Ser, aspecto que fundamenta sua heteronímia. Isto é, seu teatro se constitui como gênese da poesia de seus heterônimos. Trata-se de um teatro encenado no palco da realidade e para o qual o próprio autor se oferece como ator.

Já em Hilst, o teatro se materializa também numa prosa que se apresenta encenável porque acolhe em seu sentido a concepção pessoana da realidade como palco. Ela põe em prática uma poética que implode as fronteiras dos gêneros, pondo em xeque a noção de verdade de maneira similar à que Pessoa propõe em sua obra.

Em síntese, especulamos que a concepção de Hilda Hilst concretiza o projeto pessoano de um teatro das ideias e dá margens a questionarmos sobre a existência de uma concepção comum de literatura, cuja marca diferencial é o desenvolvimento estético de uma escritura teatral. Essa escritura teatral apresenta-se independente do gênero literário, criam-se textos potencialmente teatrais, dramáticos. Seja através da heteronímia pessoana; seja através dos narradores obsessivos hilstianos, seus textos apresentam uma proposta estética comum de multiplicidade dramática.

Isso parece mais plausível quando avaliamos a construção de personagens em ambos, mesmo se tratando de processos e resultados distintos. Não se pode dizer que as personagens hilstianas sejam casos de heteronímia; pode-se especular, assim como no caso dos poetas-Pessoas, que seus narradores se prefiguram como máscaras autorais, cujo comportamento narrativo torna a história que contam peças sem palco, em que toda ação se dá mentalmente e se concretiza apenas pela leitura. Dessa forma, a escritura na obra dos dois é, em si, mais que performática, é teatral, pois questiona o tempo todo o real encenando ideias sem que existam ações, em busca do que Fernando Pessoa “chama de revelação da alma pela palavra.” (PESSOA, 2010)

Para dar conta disso que creditamos como uma reinvenção do gênero dramático, faremos, inicialmente, uma demarcação sucinta de momentos importantes da chamada teoria dos gêneros literários, ressaltando os seus principais questionamentos ao longo da história. Em seguida, refletiremos sobre a noção de “registros emocionais”, proposta pelo filósofo francês Jacques Rancière, que apresenta a importância dos sentimentos e das emoções na

configuração da forma do fenômeno estético, ou seja, para ele a noção de gênero assim como o termo que o denomina são inadequados, por isso adota “registros emocionais”, porque eles referem a emoções e sentimentos transfigurados pelos artistas, criadores de arte, e percebidos pelos sujeitos que recebem as obras de arte. Acreditamos que essa noção possa coadunar melhor com a concepção literária que especulamos ser comum às obras de Fernando Pessoa e Hilda Hilst, que é a de escritura teatral. Na sequência, buscaremos conhecer melhor o gênero dramático em suas principais teorias e práticas na arte ocidental. Para, enfim, nos ater à concepção de teatro das ideias que percebemos comuns a Pessoa e Hilst.

Nossa intenção aqui, ao tratar de tal temática, é tomar a questão dos gêneros literários como uma chave de compreensão da intersecção entre o projeto teatral de Fernando Pessoa e da obra ficcional de Hilda Hilst.

### **3.1 DOS GÊNEROS LITERÁRIOS AOS REGISTROS EMOCIONAIS**

O estudo dos gêneros literários configura-se hoje como temática aparentemente ultrapassada. Isso ocorre em grande parte devido à perda da ilusão classificatória e sistematizadora que se impõe com o advento da modernidade literária. Com a pós-modernidade, a discussão sobre a existência e a validade de formas fixas torna-se ainda mais anacrônica, dada à propensão do período às multidisciplinaridades e às intersecções discursivas que parecem impelir o artista a cada vez mais dissipar possíveis fronteiras entre seus meios de expressão.

Entretanto, o questionamento dos gêneros em literatura é assunto que sempre retorna ao centro dos estudos literários e, olhado como mais um prisma de possibilidade de compreensão do fenômeno literário, ele nos parece bastante revelador. Principalmente,

quando se dispensa a atitude categorizante e se busca entender como a forma pode colaborar para que um conteúdo seja representado artisticamente.

Gênero (do latim *genus-eris*) significa tempo de nascimento, origem, classe, espécie, geração. Através dos tempos, os estudiosos buscam filiar cada obra literária a uma classe ou espécie; ou ainda procuram mostrar como certo tempo de nascimento e certa origem geram uma nova modalidade literária. A caracterização dos gêneros literários, ao longo da história, ora assume caráter normativo, ora caráter apenas descritivo. Ademais, o problema dos gêneros literários produziu diversas teorias que evoluíram em torno de dois questionamentos básicos: o que é que representa o literário e como é que essa representação se produz.

Segundo Carlos Ceia, “a longa história da teoria dos gêneros literários pode ser resumida em três etapas: clássica, de Platão (Livro III, da República) e Aristóteles (Poética) até ao neoclassicismo; romântica, da Estética de Hegel até aos poetas ingleses, de que é exemplo o *Preface to Lyrical Ballads* (1798), de William Wordsworth, que ignora premeditadamente o problema dos gêneros literários nesse texto programático; do formalismo russo do princípio do século XX até aos nossos dias.” (CEIA, s/d) Inseriremos nesse panorama uma discussão cuja base teórica se afina à estética da recepção, ou mais precisamente, tomaremos o sujeito “percebente”, o leitor crítico, como foco do problema dos gêneros.

N’A *República*, Platão começa por afirmar que todos os textos literários são uma narrativa ou *diegesis* de acontecimentos, o que pressupõe três modalidades de concretização: por um simples ato narrativo, dominado pelo discurso de primeira pessoa do próprio narrador-poeta (como no ditirambo); por um ato mimético (a instância da *mimesis*), dominado pelo discurso das personagens (como na tragédia e na comédia) e por um modo misto, que combina os dois modos de representação anteriores, alternando as vozes do narrador-poeta e das personagens (como na epopeia). (PLATÃO, 1997)

Aristóteles, por sua vez, propõe-nos em sua *Poética* uma teoria sobre a origem dos gêneros literários. Ele é o primeiro a fazer uma distinção entre os modos literários e os diferentes gêneros literários. Os modos literários, segundo Aristóteles, são a imitação narrativa que produz o literário; enquanto os gêneros seriam as diferentes formas de representação textual que resultam do processo mimético artístico. (ARISTÓTELES, 1973)

No período medieval, não há um destaque para a questão dos gêneros devido ao rompimento com a tradição clássica. Contudo, Dante Alighieri, na *Epístola a Can Grande Della Scala*, classifica o estilo em nobre, médio e humilde, situando-se no primeiro a epopeia e a tragédia, no segundo a comédia (também diferenciada da tragédia pelo seu final feliz) e no último a elegia. (SOARES in CEIA, *Opus cit.*)

Já o Renascimento constitui-se como um momento importante para o estudo dos gêneros literários. Isso porque os renascentistas redescobrem os gregos e conferem a seus textos um tom mais normativo que descritivo. Com isso, surgem, nesse período, grandes códigos que dogmatizam a arte literária, principalmente seguindo as lições de Horácio. São numerosas as obras, denominadas artes poéticas, que se ocupam da questão dos gêneros literários durante o Renascimento.

O neoclassicismo parte do pressuposto de que a teoria dos gêneros tradicionais da literatura é uma evidência em si mesma, por isso não necessita de explicitação ou de uma nova sistematização. Como nos explica Carlos Ceia: “Antes, procuram refletir sobre aspectos mais fenomenológicos como a pureza dos gêneros literários, que repudia a mistura de vários estilos, temas ou emoções num mesmo texto, posição defendida, por exemplo, pelos neoclássicos franceses que discordavam das soluções discursivas mistas do teatro de Shakespeare” (CEIA, *Opus Cit.*)

Mais adiante no tempo, o pré-romantismo alemão contestou a teoria fixa dos gêneros literários: o movimento *Sturm und Drang* quis destacar a autonomia da obra de arte literária em relação a quaisquer convenções impostas previamente para a sua criação e recepção.

O Romantismo foi mais longe ao aceitar a multiplicidade e a diversidade das obras literárias ao mesmo tempo em que reclama o carácter absoluto da arte em relação a quaisquer intervenções exteriores ao artista. A tripartição dos gêneros literários aprendida desde Platão é retomada por Schlegel, por exemplo, mas com uma nova enunciação, acrescentando-se agora a função subjetiva da lírica por oposição à função objetiva do drama. (CEIA, *Opus Cit.*)

Entretanto, foi Hegel, em sua *Estética*, quem apresentou a maior contribuição para a teoria dos gêneros literários neste período do Romantismo europeu. O filósofo alemão correlacionou a tripartição dos gêneros com as categorias temporais do passado, do presente e do futuro. (HEGEL, 2004)

Caminhando um pouco na história, encontramos o pensamento do professor de língua e literatura francesa da École Normal Supérieure, Ferdinand Brunetière, que produziu uma vasta obra toda dedicada à história da literatura francesa e à crítica das obras contemporâneas.

Brunetière, em seu texto *A evolução dos gêneros literários na história da literatura* (1889), propunha a aferição objetiva dos valores literários a partir de princípios de extração clássica. Embora adversário do cientificismo vigente em seu tempo, concebeu uma aplicação da teoria evolucionista darwiniana para uma compreensão histórica dos gêneros literários.

Destacamos aqui a preocupação de Brunetière em refletir sobre a existência dos gêneros literários e de argumentar sobre a tendência “natural” para a modificação, chamada por ele de evolução.

Em resposta aos questionamentos que propõe, Brunetière afirma que os gêneros devem existir em resposta à diversidade dos meios de cada arte. (BRUNETIÈRE, in: SOUZA,

2011, 384). Isto é, não há como aplicar a mesma forma a conteúdos tão múltiplos. Apresenta a analogia entre a evolução das espécies e dos gêneros literários para destacar que estes em determinado momento são formas fixas, posto que seja possível, inclusive, diferenciá-los uns dos outros.

Contudo, ele afirma que essa fixação não é e nem pode ser eterna, tal qual ocorre com as espécies biológicas, os gêneros literários transformam-se por necessidade de sobrevivência. Ressalta: “ao compararmos com a existência humana, essa existência histórica dos gêneros não é eterna. Ainda como na natureza, chega então um momento na evolução dos gêneros em que a soma de caracteres instáveis é maior do que a dos caracteres estáveis, e no qual, se assim se pode dizer, o composto que existia se dissolve.” (BRUNETIÈRE in: SOUZA, 2011, 382)

Para ele, existem forças que atuam como modificadoras dos gêneros literários. Elencadas na sua ordem de importância, seriam a hereditariedade, as condições geográficas ou climatológicas, as condições sociais, as condições históricas e a individualidade. Deixa claro, por fim, que com os gêneros literários ocorre também uma “seleção natural”, ou seja, a “persistência dos mais aptos”.

Ainda no século XIX, Benedetto Croce apresentará uma doutrina bem diferente, livre do dogmatismo que caracterizava as teses de Brunetière, aproximando-se já de certas formas de pensamento liberal que marcam hoje o estudo da teoria da literatura.

Croce chama a atenção para o fato de muitas vezes o crítico/leitor de literatura estar mais preocupado em saber se um dado texto está conforme as convenções do gênero a que deve estar ligado do que em saber se esse texto exprime alguma coisa e o que é que realmente significa. Croce aceita a utilidade dos gêneros literários na sistematização da história literária, desde que não sirvam para abstrações e generalizações que acabam sempre por sacrificar os melhores autores da literatura. (CEIA, *Opus cit.*)

Em *Teoria da Literatura* (1942), Wellek e Warren refletem sobre a questão dos gêneros para chamar a atenção ao caráter descritivo com que as modernas teorias tratam dessa questão. Enquanto as poéticas clássicas impunham regras de criação textual e determinavam as espécies literárias que deviam ser cultivadas; as modernas teorias tendem a descrever os gêneros e, por conseguinte, revelavam os usos artísticos que combinam diferentes tipos de discurso numa mesma obra literária.

O movimento formalista tem com Tynianov ideias relevantes à questão dos gêneros. Como vimos na introdução ao primeiro capítulo deste trabalho, o autor se volta para a questão da história literária, observando o fenômeno literário como um sistema em que artistas de um tempo se interrelacionam com o passado, não apenas no que diz respeito ao conteúdo, mas também no que tange à forma. Com isso, reintroduz-se a ideia de gênero como um fenômeno dinâmico, em incessante mudança, uma vez que Tynianov caracterizava a literatura como uma constante função histórica. (TYNIA NOV, 1978)

Outro nome que integra uma visão moderna dos gêneros é o de Mikhail Bakhtin que, segundo Luiz Costa Lima, pensou a questão sob o ponto de vista da percepção. Para Bakhtin, além da linguagem, era necessário que se levassem em conta as expectativas do receptor e, também a maneira como a obra literária capta a realidade. Segundo ele, era como se "filtros" se colocassem entre as obras e a realidade, selecionando-a de diferentes formas. Esses "filtros" não só permitiam distinguir o literário do não-literário, mas também apontariam tratamentos específicos para cada gênero. Afastavam ainda uma generalização do que seria ou não seria historicamente literário. (LIMA, 1974)

Assim, os gêneros apresentariam mudanças, em sintonia com o sistema da literatura, a conjuntura social e os valores de cada cultura. Com essa inserção histórico-cultural, o papel do leitor deixa de ser o de mero receptor no fenômeno literário, pois se entende que é de sua

percepção que depende a compreensão de um texto literário em toda a sua potencialidade estética. Nas palavras de Jonathan Culler:

Para os leitores, os gêneros são conjuntos de convenções e expectativas: sabendo se estamos ou não lendo uma história policial ou uma aventura amorosa, um poema lírico ou uma tragédia, ficamos à espreita de coisas diferentes e fazemos suposições sobre o que será significativo. (CULLER, 1999, 75)

Sobre essa visão mais atuante do leitor, sujeito “percebente”, na apreensão de uma obra literária, chamamos atenção para o que nos diz Antoine Compagnon. O autor, em seu livro *O Demônio da Teoria*, explica que a pertinência teórica do gênero não é taxionômica, ou seja, classificatória, mas sim “a de funcionar como um esquema de recepção, uma competência do leitor, confirmada e/ou contestada por todo texto novo num processo dinâmico”. (COMPAGNON, 2006, 157)

Segundo Compagnon, a constatação da afinidade entre gênero e recepção corrige “a visão convencional que se tem de gênero, como estrutura cuja realização é o texto enquanto língua subjacente ao texto considerado como fala”. (COMPAGNON, *idem*). Dessa maneira, as teorias do gênero que têm foco no leitor percebem o próprio texto literário como uma língua; enquanto sua concretização na leitura é percebida como fala. Essas apreciações, contudo, não vêm a negar a existência nem a validade de certas convenções dos gêneros, pois, conforme Compagnon,

a concretização que toda leitura realiza é, pois, inseparável das imposições de gênero, isto é, as convenções históricas próprias do gênero, ao qual o leitor imagina que o texto lhe pertence, lhe permitem selecionar e limitar, dentre os recursos oferecidos pelo texto, aqueles que sua leitura atualizará (COMPAGNON, 2006, 158).

Assim, é importante ressaltar que, coadunados com o pensamento de Antoine Compagnon, acreditamos serem os gêneros relativamente necessários, porque são a forma de

expressão que se liga a um conteúdo e se prestam a uma função de nortear tanto a criação quanto a recepção de uma obra literária. Contudo, para nós, deve-se considerar principalmente, a criatividade e a liberdade expressiva dos artistas, bem como a imaginação dos leitores. Esses são os dois aspectos que nos fazem entender melhor como as categorizações são inúteis e devem ser relativizadas.

Em síntese, o que percebemos é que houve, em todas as épocas, uma dificuldade comum a qualquer teoria dos gêneros literários que buscou modelos e valores fixos para servirem de referência à criação literária. Essa frustração se dá porque a literatura não permite amarras discursivas; portanto, “nunca será possível alcançar uma tipologia universal, irrefutável e imutável” (CEIA, *Opus cit.*).

Na realidade, o universo discursivo pede que haja por parte de artistas uma constante descoberta e invenção dos gêneros e, por parte dos leitores um acúmulo cada vez mais amplo de leitura e o desejo permanente de reconhecer as invenções e reinvenções dos gêneros literários.

Essa visão de uma “estética da recepção” para a questão dos gêneros, na verdade, facilita-nos na tarefa de estudá-los porque ao mesmo tempo em que ratifica a existência e a necessidade dos gêneros literários, ela descredita por completo a ideia taxionômica e a atitude normativa do teórico, pois se trata de constatar algo que nos parece óbvio: a imaginação não pode ser controlada.

Na esteira dessas considerações, é que passamos a entender que os escritores que rompem com a tradição ao inovar um gênero, na verdade, apenas dão continuidade a essa tradição reinventando esse gênero de acordo com a singularidade de seu estilo pessoal. E o resultado, como afirmamos anteriormente, geralmente vai além das expectativas de percepção dos leitores de sua época. Isto é, as formas de reinvenção de um gênero que se transformam em marco na tradição literária não são percebidas como tal de imediato.

Esse nos parece ser o caso da concepção teatral presente na obra literária de Fernando Pessoa que, aos olhos dos leitores de sua época, não vai além de uma proposta teórica praticamente inacabada enquanto literatura dramaturgica e impraticável enquanto teatro encenável; mas que acreditamos poder se ver concretizada formalmente na obra ficcional de Hilda Hilst, cujos textos são notoriamente inclassificáveis quanto aos gêneros literários.

Para nós, os textos de Hilst publicados a partir da década de 1970 poderiam ser tomados não apenas como narrativas de ficção, mas como peças teatrais ou poemas líricos... Eles seriam, enfim, exemplos de registros emocionais, pois dão conta daquilo que Jacques Rancière chama de regime estético da arte: em sua singularidade, cada obra de Hilst apresenta-se livre de regras específicas e da hierarquia de temas, gêneros, tipos de manifestações artísticas.

Partiremos agora, então, a entender melhor as ideias de Jacques Rancière, especialmente, a noção de registros emocionais, que fundamentarão as análises dos textos literários (que compõem o terceiro capítulo deste trabalho) de Hilda Hilst e Fernando Pessoa em busca de uma caracterização da escritura teatral.

### **3.1.1 Os registros emocionais para uma escritura teatral**

O filósofo contemporâneo Jacques Rancière<sup>17</sup>, em seus estudos sobre arte e política na pós-modernidade, oferece-nos uma maneira de pensar a literatura e suas questões fundantes, como a dos gêneros literários, bastante pertinente a nossa hipótese do surgimento de uma escritura teatral em Fernando Pessoa reinventada por Hilda Hilst.

---

<sup>17</sup> Jacques Rancière, [filósofo francês](#), professor da [European Graduate School](#) de Saas-Fee e professor emérito da [Universidade de Paris](#), tem como algumas das principais obras *Para ler O capital*, em co-autoria com Louis Althusser; *Estética e Política*, *A Partilha do Sensível* e *O Espectador Emancipado*.

Jacques Rancière em suas discussões distancia-se da habitual polarização que costuma contrastar os modernos aos pós-modernos, deslocando o debate sobre a articulação entre as maneiras de fazer arte, as formas de visibilidade dessas maneiras e suas relações.

No livro *Partilha do sensível* explica que existe um regime representativo, “porquanto é a noção de representação ou de *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar”. Esse regime é fundado na tradição clássica e nele, tanto nas comunidades sociais quanto nas artes, os indivíduos ocupam lugares distintos, diferenciando-se entre si pela possibilidade ou não de partilharem do que é político e do que é artístico. Ele exemplifica essa ideia pondo em xeque o célebre enunciado de Aristóteles que diz: o animal falante é um animal político. Se isso é correto, espera-se que todo aquele que falasse, à época de Aristóteles, fosse um cidadão. Contudo, o “escravo”, embora tivesse domínio da linguagem, não possuía a cidadania. (RANCIÈRE, 2005, 16).

Com isso, Rancière esclarece que a lógica representativa é análoga à hierarquia global das ocupações políticas ou sociais: “o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade” (RANCIÈRE, idem, 30) Isto é, na arte como nas relações sociais, nem todos podem o mesmo, nem do mesmo jeito.

Jacques Rancière chama atenção, então, para o que denomina de “regime estético”, que se contrapõe ao regime representativo. Ele é estético porque remete ao “modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser específico de seus objetos” (RANCIÈRE, 2005, 32), e não porque remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores da arte.

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira

mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo o critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. (RANCIÈRE, 2005, 34)

Isso significa dizer que, no regime estético, a arte se mostra autônoma, distinguindo-se das hierarquias sociais por permitir ser integrada por todos os conteúdos e todas as formas, inclusive, os que no regime representativo eram valorados como não-literários. (As multiplicidades de formas apresentadas pelos textos das narrativas de ficção, a partir de 1970: de baladas clássicas a receitas caseiras, seus livros vão do poético sublime consagrado pela tradição à textualidade prosaica do cotidiano).

Especificamente sobre a literatura, Rancière afirma que ela é um regime da escrita que rompe com o universo hierarquizado das Belas Letras, colocando os gêneros literários como peças-chave desse processo de ruptura com o universo em que os gêneros eram hierarquizados segundo a dignidade dos seus temas e das personagens que representavam.

Segundo o autor, o próprio termo “gêneros literários” não é uma denominação coerente ao que referenciam; optando por chamá-los de “registros emocionais”. Para ele, a literatura estaria entregue ao jogo dos contrários pela construção do sistema dos gêneros. Essa desconstrução autoriza ao mesmo tempo as passagens entre as funções incompatíveis e a articulação de poéticas opostas.

Ela [a desconstrução dos gêneros] faz da literatura a cena ambígua onde gêneros sem gênero, o romance e o ensaio, se redobram, se opõem, ou se entrelaçam, distribuindo em polos separados, misturando ou invertendo as propriedades da obra e do discurso sobre a obra, do jogo ficcional, dos mitos que a absolutizam ou dos discursos críticos que desmontam o seu mecanismo.” (RANCIÈRE, 2005, 35)

O professor Sebastien Joachim, ao tratar da questão gêneros, explica-nos o pensamento de Jacques Rancière, afirmando:

Sejam quais foram as denominações dos estudos de gêneros de discurso como categorias transcendentais ou imanentes, uma coisa está certa: esses registros referem a emoções e sentimentos inescapáveis à subjetividade humana onde existir. Eles dizem respeito ao medo da morte, ao ridículo, à alegria, à indignação, à deploração ou lamento sobre um acontecido infeliz; sentimentos de admiração, de rejeição, de exaltação de amor, de raiva, de ódio, etc. (JOACHIM, 2009, 6)

O pensamento de Rancière nos mostra que a sensibilidade na percepção estética prevalece sobre modelos externos. Pela percepção, pelas relações entre mundo percebido e sujeito “percebente”, “de forma direta quando deambulamos, de forma indireta quando lemos, olhamos e escutamos mediante as linguagens das artes, o homem experimenta toda uma gama de sentimentos e emoções”. (JOACHIM, 2009)

Essa visão se coaduna com o posicionamento de alguns teóricos, como apresentamos em 2.1, constituindo-se, de certa maneira, uma proposta com base na estética da recepção. Contudo, diferencia-se dos teóricos da recepção consagrados na modernidade ao não pressupor um leitor ideal; por entender que a arte não permite regras específicas.

Inclusive, na obra *O Espectador Emancipado*, Rancière destaca que vivemos em meio a convites para “aventuras do pensamento”. Um impulso que, segundo ele, deveria estar na base do modo como olhamos para as obras artísticas. Como ninguém tem o mesmo olhar, nem todos estariam emancipados o suficiente para dar conta dos novos modos de sentir e pensar que cada obra de arte propõe em sua singularidade.

Segundo o filósofo francês, os atos estéticos são como configurações da experiência capazes de propiciar novos modos de sentir comum ou novas formas de subjetividade política, para ele, “os processos de emancipação que funcionam são aqueles que tornam as pessoas capazes de inventar práticas que não existiam ainda.” (RANCIÈRE, 2005)

Essa inventividade criativa é que faz do artista um emancipador, pois não se prendendo a modelos prévios, cria o novo rompendo as fronteiras entre os tais modelos já

existentes. Em consequência, surgem formas artísticas únicas em sua singularidade, as quais apresentam caracteres novos advindos desses modos de sentir e perceber a realidade; surgem os registros emocionais:

Sempre o autor ou artista é uma pessoa apta a reagir paradoxalmente e a incutir no leitor ou espectador antenado as reações paradoxais por ele elaborados. Portanto, quando inventa quer personagens, quer narradores ou os eus poéticos, - dramaturgos, romancistas, poetas constroem para o seu respectivo discurso encenado e para o ambiente da obra uma quantidade de registros emocionais (JOACHIM, 2009,5)

Joachim explica ainda que, neste contexto, a questão dos gêneros de discurso não somente passa ao segundo plano, ela cede espaço ao acompanhamento, por parte da crítica literária, da atividade produtora quase onírica dos escritores.

É nesse momento que chamamos atenção para essa inventividade nas práticas, pois especulamos que, para que o sujeito “percebente” se reinvente nesses novos modos de sentir, é necessário que os objetos estéticos também estejam em constante reinvenção. Sendo assim, os artistas serão sempre impelidos a criar o que ainda não existe. Porém, não partem do nada, partem, intertextualmente, de uma tradição artística que já existe de maneira deliberada ou não. Nas palavras de Joachim, “os novos talentos literários, das três últimas décadas (posterioridade de Borges, de Guimarães Rosa, de Carlos Drummond de Andrade) –, quando não brincam com a memória cultural pelos jogos de intertextualidade e de reescritura, – operam num contexto de produção marcada pela autonomia radical.” (JOACHIM, 2009, 2)

Trata-se do aspecto que Rancière apresenta como característico do regime estético: a maneira como se pensa a tradição não apenas para ser rompida, mas para ser recuperada naquilo que não se enxergava nela antes.

O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo. De fato, ele transforma em princípio de artisticidade essa relação de expressão de um tempo e um estado de civilização que antes era considerada a parte “não-artística” das obras” (JOACHIM, 2009, 36)

Isso significa, como esclarece Rancière, instaurar a “novidade da tradição”, e não somente “o novo como tradição”. São as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte:

Vico descobrindo o “verdadeiro Homero”, isto é, não um inventor de fábulas e tipos característicos, mas um testemunho da linguagem e do pensamento imagéticos dos povos dos tempos antigos; Hegel assinalando o verdadeiro tema da pintura de gênero holandesa: não as histórias de estalagem ou de interiores, e sim a liberdade de um povo impressa em reflexos de luz; Hölderlin reinventando a tragédia grega (...) (RANCIÈRE, 2005, 36)

O filósofo francês apresenta outros exemplos, mas esses são suficientes para caracterizar essa “novidade da tradição” que nos interessa em especial. Acreditamos poder nós mesmos acrescentar outro caso a essa lista: Hilda Hilst reinventando Fernando Pessoa, não o da poesia heteronímica em si, mas o dramaturgo do teatro estático, das ideias, ou do êxtase. Enfim, o Pessoa da escritura teatral, que ambicionava criar várias peças teatrais que em conjunto chamaria de “teatro do êxtase”, como veremos mais adiante, no tópico 3.3.

Dessa maneira, reconhecemos a possibilidade de existir entre os dois autores mais que a coincidência temática. Mesmo que não deliberadamente, a obra de Hilst revelaria uma escritura teatral que estaria presente na obra de Pessoa. Em nossa leitura, a escritora paulistana reinventaria o gênero dramático que o escritor português teria idealizado, apresentando aos leitores uma prosa do êxtase, que é também dramaturgicamente por sua escritura teatral.

Para essa reinvenção, conforme acreditamos, Hilst operaria uma implosão entre as fronteiras dos gêneros literários consagrados pela tradição e erigiria uma obra em prosa que é, ao mesmo tempo, poesia, narrativa e drama, isto é, uma escritura teatral que se manifesta de maneira não-convencional: seus textos, mais do que contos e novelas, poderiam ser pertinentemente chamados registros emocionais resultantes de “aventuras do seu

pensamento”. São textos literários que mostram como o pensamento não se dissocia de componentes afetivas, de estados de ânimo, bem como também de fatores culturais.

Antes de tentar mostrar como a reinvenção acontece e como se configuram os registros emocionais hilstianos, apresentaremos algumas considerações sobre o gênero dramático com intuito de conhecer conceitos e noções que se ligam tanto ao texto literário quanto ao espetáculo teatral.

### **3.2 O GÊNERO DRAMÁTICO: TEORIAS E PRÁTICAS**

A palavra *drama* que, etimologicamente, em grego significa ação, assumiu diversos sentidos nas culturas em que se inseriu. Aqui nos interessa distinguir três deles: enquanto situação de tensão, enquanto texto literário e, por último, enquanto encenação teatral propriamente dita.

Enquanto situação de tensão o drama implica conflito e passou a ser utilizado pelo senso comum, aparecendo em qualquer registro discursivo, mesmo nos que não são artísticos. Disso decorre o fato de se chamar uma situação cotidiana que seja tensa de fato dramático.

Para os teóricos do teatro e da literatura, é a distinção entre os dois outros sentidos, texto e encenação, que mais importa como reflexão que resulta reveladora para a arte. Diferentemente dos demais gêneros, o estudo do gênero dramático implica uma dupla dimensão: o estudo do texto, o que chamamos literatura dramática, e o estudo do espetáculo, a outra face do fenômeno teatral.

Como nos chama atenção Maria Serôdio, “na teoria e na prática da antiguidade grega, o drama surge nesta dupla articulação - com a literatura e com o teatro - embora a natureza, o sentido e a função dessa articulação tenham posteriormente variado de acordo com

os tempos, as práticas artísticas e as proposições (e avaliações) estéticas”. (SERÔDIO in: CEIA, *Opus cit.*)

Curiosamente, porém, os gregos não tinham nome nem conceito para o que nós chamamos de teatro. Conforme Denis Guénoun, “a palavra teatro nos vem dos gregos, claro, mas eles não a aplicavam como nós à atividade teatral: ela designava uma parte do edifício provisório das representações, aquela em que ficava o público.” (GUÉNOUN, 2004, 18) Ortega y Gasset, ao argumentar sobre a necessidade de se entender o teatro como lugar aonde devemos ir, conclui:

O Teatro, por conseguinte, mais que um gênero literário, é um gênero visionário ou espetacular (...) O Teatro não acontece dentro de nós, como sucede com outros gêneros literários – poema, romance, ensaio –, mas sucede fora de nós, temos que sair de nós e de nossa casa e ir vê-lo (ORTEGA Y GASSET, 2010,36)

Guénoun destaca ainda que nem Platão nem Aristóteles dispõem em seus textos de uma noção comum para a tragédia e a comédia, compreendidas como gêneros de escrita ou manifestações públicas, isto é, não possuíam um termo apropriado ao que se entende hoje por teatro.

Independente do momento histórico, é certo que interferem na configuração do drama peculiaridades da literatura e do teatro. Na literatura, os hibridismos de modos e gêneros literários; no teatro, as especificidades da encenação e de espetáculo como cenário que podem, ou não, interferir no texto literário. Para Jean-Jacques Roubine:

(...) é preciso considerar uma heterogeneidade fundadora: o teatro é ao mesmo tempo uma prática do *ato da escrita* e uma prática de *representação* (interpretação, direção). As teorias relativas ao teatro tendem ou visam a cobrir essa heterogeneidade, elaborando corpos de doutrina que tomam por objeto ora o texto dramático, ora a representação, às vezes ambas simultaneamente.// Essa simultaneidade, no entanto, está longe de ser sistemática. (ROUBINE, 2003, 9)

As atitudes da crítica literária ao confrontar o gênero dramático com os outros gêneros têm oscilado bastante entre os polos de desprestígio e valoração: ora ele aparece sendo tomado como incompleto sem a realização cênica, por isso visto como um texto sem autonomia; ora ele é valorado pelo seu caráter híbrido.

Na Poética de Aristóteles, o drama aparece sendo diferenciado da epopeia – a outra forma literária igualmente fundada na imitação (*mimesis*) de ações. Aristóteles acreditava num processo de evolução do gênero até a chegada a uma forma fixa. Como atestam as suas afirmações de que a tragédia “evoluiu naturalmente, pelo desenvolvimento progressivo de tudo que nela se manifestava”. Segundo ele, “de transformação em transformação, o gênero acabou por ganhar uma forma natural e fixa”. (ARISTÓTELES, 1973, 6) Aceitar tal juízo significaria acreditar que, após as tragédias de Sófocles, objetos de apreciação de Aristóteles, não houve nenhuma alteração formal até a atualidade. O dramaturgo grego teria, então, plasmado a forma precisa e definitiva para uma tragédia.

O problema é concordar que se pode chegar a uma forma fixa, como vimos em tópico anterior (2.1). Independente do gênero literário, não se pode falar em forma definitiva. Acerca da naturalidade, entendemos que as propensões à mudança, fazem com que a arte trabalhada pelo artista tome forma tal que não se pode questionar a adequação entre conteúdo e determinada forma ao ponto de que a acreditamos natural.

Contudo, sabemos que muito do que se diz a respeito da *Poética* e do pensamento aristotélico é fruto da revisitação feita pelo Renascimento e posteriormente pelo Neoclassicismo. A própria divisão tripartida em lírico, épico e dramático é exemplo disso; assim como a chamada regra das três unidades (de ação, tempo e lugar), também é lei de fabricação renascentista, e dominante, sobretudo, na composição do drama neoclássico.

No período neoclássico, os estudiosos do teatro não tinham a pretensão de criar um sistema teórico novo, tinham apenas o projeto de analisar e entender a Poética e ajudar os

dramaturgos a colocar seus preceitos em prática. Apenas Corneille irá se preocupar em “alargar as perspectivas aristotélicas”. (ROUBINE, 2003, 14)

No prefácio do seu drama *Cromwell* (1872), Victor-Marie Hugo, num tom de manifesto, ao empreender seu elogio de certos princípios estéticos e ideológicos do Romantismo, chama atenção para a necessidade de se distinguir o drama antigo das produções a ele contemporâneas, devido às distinções históricas dos contextos de produção e de encenação. Para ele, a história é inevitavelmente a maior interventora nas transformações que esse gênero literário sofre. “O teatro é um ponto de ótica. Tudo o que existe no mundo, na história, na vida no homem, tudo deve e pode aí refletir-se, mas sob a batuta mágica da arte”. (VICTOR HUGO in: SOUZA, 2011, 374)

Segundo Victor Hugo, são necessárias mudanças em sua forma e conteúdo. “Vemos como a distinção arbitrária dos gêneros se desmorona depressa diante da razão e do gosto. Não arruinaríamos com menos facilidade a pretensa regra das duas unidades..” (idem) Não sem ironia, o poeta francês critica atitude conservadora dos que, em seu tempo, apregoam como normas aplicáveis as regras de unidade aristotélicas.

Toda ação tem sua própria duração com seu particular. Atribuir a mesma dose de tempo a todos acontecimentos! Aplicar a mesma medida a tudo! *Riríamos de um sapateiro que quisesse pôr o mesmo sapato em todos os pés.* Cruzar a unidade de tempo com a unidade de lugar como as barras de uma prisão, e aí fazer entrar pedantemente, em nome de Aristóteles, todos esses fatos, todos esses povos, todas essas grandes figuras que a providência desdobra em tão grandes massas na realidade! É mutilar homens e coisas; é torcer a cara da história [...] (VICTOR-HUGO in: SOUZA, 2011, 366) [*grifo nosso*]

Victor Hugo atenta, então, para adequação entre conteúdos e formas. O mesmo sapato não cabe em todos os pés: as formas de teatro assim como as formas de sapato dependem do que irão conter.

Entretanto, podem-se observar alguns elementos que, em geral, estão presente em todas as formas de drama. Dessa maneira, podemos tomar, como elementos básicos do drama, as personagens, os diálogos e a ação (referida esta ao conflito ou colisão de forças quer externas, quer internas às personagens). Diferenciam-se, entretanto, dos elementos da narrativa porque, como já observamos, o drama é escrito para ser representado em palco.

Para além do sentido e valor que ao dramático podem assim ser atribuídos, há ainda a considerar os aspectos formais que se prendem à sua definição convencional e que, necessariamente, se foram relacionando com a arquitetura da cena e modos de funcionamento do sistema teatral (condicionando a sua função social e os códigos, quer de representação dos atores, quer de configuração do lugar cênico, por exemplo), bem como com modelos composicionais que os diferentes tempos, escolas e estilos foram praticando. (SERÔDIO In: CEIA, *Opus cit.*)

Se no campo do literário o jogo de repartição e avaliação (de modos e gêneros) oscila desta maneira, idêntica hesitação encontramos no campo do teatral quando se confronta o texto com os outros elementos que compõem o espetáculo:

A recepção do espetáculo é sempre coletiva e influenciada por uma série de fatores como condições da sala ou do espaço de representação, competência de atores e diretores, aparato técnico disponível (iluminação, música, efeitos especiais). A reação de um espectador pode ser influenciada pela reação de outros; mesmo assim, a interação com o espetáculo é sempre individual. Assistir ao espetáculo é bastante diferente de ler o texto, pois a situação de enunciação da encenação cria novos sentidos para o texto, por mais fiel que a representação pretenda ser às indicações do dramaturgo. (PASCOLATI in CEIA, *Opus Cit*)

Quanto ao texto literário do gênero dramático, sabemos que, desde o período medieval, o texto fixo não era necessariamente obrigatório para que houvesse encenação. Muitos são os exemplos, ao longo da história, de espetáculos teatrais que se utilizam apenas de apontamentos ou roteiros que se desenvolviam de improviso: “os momos medievais, os improvisadores quinhentistas da *commedia dell’arte*, os atores de pantomima, os participantes de *happenings* e de teatro de rua nos anos 60 do século XX, ou de outras formas de teatro

visual e performances não obrigam à existência de um texto fixo para se dizer em cena,”  
(SERÔDIO in CEIA, *Opus cit.*)

Entretanto, a tradição erudita do dramático no teatro ocidental privilegiou o elemento literário, algo já observável em Aristóteles. Somente quando surgiu com alguma autonomia a figura do encenador, no final do século XIX, isso foi contestado.

Com o advento do século XX, surgem reivindicações e defesas de uma arte do teatro verdadeiramente criadora e não apenas uma técnica interpretativa de textos. Dos nomes mais representativos temos Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, 1911, que “defendia visionando a criação de obras primas teatrais a partir de elementos cênicos de que o espetáculo dispõe, pela conjugação da ação (o trabalho interpretativo do ator), das palavras (o corpo da peça), da linha e da cor (o específico da cena) e do ritmo (a essência da dança)”.  
(SERÔDIO in CEIA *Opus cit.*)

Antonin Artaud também em busca de uma maior valorização dos aspectos cênicos, propõe um “teatro de crueldade”. Em sua época, sua proposta foi tomada como inexecutável (assim como aconteceu à de Fernando Pessoa?), mas o teatro contemporâneo demonstra a importância de suas ideias nas realizações cênicas. Artaud argumenta em favor das potencialidades visuais e expressivas do teatro, recusando a primazia da literatura e da palavra, e sobrevalorizando a fisicalidade do ator, para melhor cumprir a sua visão de um teatro metafísico. (ARTAUD, s/d)

Para além deste tipo de reivindicação dos encenadores, que teve seguidores importantes a partir dos anos 60 do século XX, há ainda a atividade, cada vez mais generalizada no teatro ocidental, do dramaturgista (que nem sempre coincide com o encenador), o qual opera sobre os textos para a cena, o que tem vindo a promover outros modos de escrita que não o dramático.

Embora não seja esse o caso dominante, é hoje possível encontrar espetáculos que se baseiam em textos líricos, em textos narrativos e até mesmo em ensaios do campo da filosofia, da psicologia ou da sociologia. Trata-se, afinal, de livremente interpelar todos os materiais que o teatro admite, tanto no campo do literário como no do teatral, num jogo que pendularmente convoca a aceitação e a subversão do horizonte de expectativa que o dramático institui. (SERÔDIO, in: CEIA, *Opus cit.*)

A atualização de tais procedimentos é constante e dependente do contexto social, da capacidade criativa e intelectual de seus produtores e, também, do público que recepcionará os espetáculos. Nesse sentido, Torres Neto nos chama a atenção para a ampliação e diversificação da noção de dramaturgia na atualidade:

Contemporaneamente, encontram-se espetáculos de diversos coletivos teatrais ou de criadores cênicos que reivindicam o desenvolvimento de uma “dramaturgia própria”: seja por meio de uma “dramaturgia corporal” sem necessariamente se ater à “composição de um personagem” no sentido psicológico; seja por conta de trabalhos que repousam sobre uma “dramaturgia do ator” que explora sua própria biografia como resíduo para cena; seja com encenações que são elaboradas segundo uma dramaturgia oriunda de “processos colaborativos”, entre outras denominações. (TORRES NETO in CEIA, *Opus cit.*)

Enfim, o emprego do termo dramaturgia não está mais restrito ao trabalho do autor do texto dramático como agente criativo, e sim dissolvido entre a técnica de composição da própria cena e a concepção do que os atores “falam” sobre o palco em situação de exibição. Isso se deve também ao fato de que a noção de autoria hoje, ao contrário do que acontecia no passado, é no mínimo relativa diante dos diversos procedimentos e determinismos vivenciados pelos coletivos teatrais ocidentais. Torre Neto, então, conclui: “Ora, então fica claro que aquilo que outrora seria a “arte da composição de textos teatrais”, em tempos modernos se expande para arte da composição de um espetáculo ou de um ato cênico, seja lá o nome que for atribuído para realização dessa experiência narrativa”. (TORRE NETO in CEIA, *Opus cit.*)

Em síntese, o que se pode perceber é que a concepção tradicional de teatro marcada, principalmente, pela dualidade originária de forma e conteúdo desconsidera transformações que os momentos históricos sugerem ou impõem aos artistas. Como esclarece Peter Szondi, na concepção tradicional de teatro, “a forma preestabelecida é historicamente indiferente; só a matéria é historicamente condicionada, e o drama aparece segundo o esquema comum a todas as teorias pré-historicistas, como realização histórica de uma forma atemporal.” (SZONDI, 2001: 24)

Desde a antiguidade, teóricos criticam o aparecimento de marcas narrativas nos textos teatrais. Peter Szondi explica que “o que autorizava as primeiras doutrinas do drama a exigir o cumprimento das leis da forma dramática era sua concepção particular de forma, que não conhecia nem a história nem a dialética entre forma e conteúdo” (SZONDI, 2001: 23).

Já o teatro moderno é identificado com a vanguarda dos anos 50, na qual surgem autores como Adamov, Beckett e Ionesco, diferentes entre si, mas com o mesmo propósito de se opor ao teatro tradicional. Nas palavras de Jean-Pierre Ryngaert, “O absurdo, o teatro metafísico e um certo teatro político, ou um teatro da provocação, por assim dizer, ladeavam-se na mesma oposição, expressa de modos diferentes, ao ‘velho teatro’” (RYNGAERT, 1998: XI). Surge, então, uma diversidade de formas na dramaturgia que acentuam em menor ou maior grau a dialética da adequação entre forma e conteúdo.

Bernard Dort, em sua obra *O teatro e sua Realidade*, apresenta uma síntese da visão de teatro de Jean Genet e Armand Gatti, a qual ilustra bem o que autores modernos acreditam ser teatro:

Genet e Gatti, com meios e finalidades radicalmente diferentes, atribuem ao teatro uma função comparável. Ele não é nem a descrição objetiva da realidade nem engajamento coletivo numa ação revolucionária imediata. É, antes de tudo, um descondicionamento: ruptura com as representações que, mais ou menos conscientemente, fazemos de nossa sociedade, questionamento de nossa visão do mundo. (DORT, 2010, 401)

Essa multiplicidade de formas se deve à própria natureza dialética e dialógica do drama, conforme, explica Peter Szondi:

A totalidade do drama é de origem dialética. Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetiva e sempre novamente destruída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem. Portanto, também nesse último aspecto o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama. (SZONDI, 2001: 34)

Segundo Raymond Williams, “o ato de escrever uma peça e o ato de representá-la são claramente distintos assim como a experiência de ler uma peça e assistir a um espetáculo, embora a palavra drama seja igualmente significativa quando aplicada às duas”.(WILLIAMS, 2010, 215)

Emil Staiger faz também a ressalva de que o palco se presta igualmente aos mais diversos gêneros literários. Ele explica que existem peças modernas que são construídas totalmente em diálogo que são tão adaptáveis quanto aquelas em que palavra tem papel secundário. Mesmo apresentações que não são originalmente textos para teatro também são encenáveis. “Entretanto ninguém ousaria chamar a tudo isso sem distinção de “dramático”, apesar de estar fora de dúvidas sua possibilidade de encenação”. (STAIGER, 1977, 118) Por outro lado, ele acrescenta, existe uma criação dramática de alto nível que não se realiza, nem se destina ao palco nos quais a história não tem o necessário caráter de espetáculo. Dessa forma,

“Teatral” e “dramático” não significam, portanto, o mesmo. Contudo, a negação de interdependência dos dois conceitos viria contrariar toda a terminologia tradicional. Seria, então aconselhável explicar essa relação dizendo que o dramático não tem que ser compreendido a partir de sua adaptação ao palco, e sim que a instituição histórica do palco decorre da essência do estilo dramático? Um enfoque fenomenológico só permite essa interpretação. O palco foi, realmente, criado segundo o espírito da obra dramática, como único instrumento que se adaptava ao novo gênero poético. Mas uma vez existente, esse mesmo instrumento pode servir a outras formas de criação e tem sido utilizado das maneiras mais diversas através dos tempos. (STAIGER, 1977, 119)

Tal consideração é ainda mais relevante quando se especula que as obras de Hilda Hilst e Fernando Pessoa constituem-se “encenações” que se realizam já na leitura, desconstruindo as divisões e distinções de gênero na literatura e no teatro.

Como a concepção de drama na contemporaneidade também não se interessa pela classificação como fim em si mesma, ela vai ignorar a discussão e categorização dos gêneros.

Sobre isso, Jean Ryngaert comenta:

O teatro contemporâneo, em sua maior parte, ignora os gêneros. Os autores escrevem “textos”, raramente rotulados como cômicos, trágicos, ou dramáticos. Pode-se ver nisso a libertação do teatro que entende falar de tudo livremente nas formas que lhe convêm, herança do direito ao “sublime e grotesco” advindo do século XIX. Mas pode-se também detectar nisso uma perturbação da escrita, uma incerteza quanto à sua natureza, como se o gênero teatral, cada vez menos específico, doravante abrigasse todos os textos passados pelo palco, fossem ou não a ele destinados. (RYNGAERT, 1996: 9)

Segundo Peter Szondi, o drama “é uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento” (SZONDI, 2001: 30).

É sabido que a hibridização dos gêneros literários não é prerrogativa da obra de Hilda Hilst nem mesmo uma inovação do drama contemporâneo. Aristóteles, na antiguidade clássica, já apontava para o entrecruzamento dos gêneros em sua *Arte Poética*. Contudo, é inegável que a modernidade artística transformou essa hibridização em projeto estético de muitos autores, os quais parecem ter percebido que a reinvenção contribui para a atualização e, por conseguinte, para a sobrevivência da própria arte, como foi discutido no tópico anterior a propósito dos gêneros literários e, mais especificamente, na discussão sobre registros emocionais.

Para Jean Ryngaert, “os grandes autores aparentemente respeitam os gêneros, mas gostam de explorar seus limites, como se a cada vez reinventassem formas mais sutis ou jogassem com a liberdade da escrita” (RYNGAERT, 1996: 7)

É pensando nessa possibilidade de o drama contemporâneo, assim como a literatura, abarcar todos os gêneros que nos debruçamos sobre a produção literária de Fernando Pessoa e Hilda Hilst. Ao lermos suas obras, percebemos que, trabalhando o mesmo tema e, muitas vezes afirmando as mesmas ousadas ideias metafísicas, eles distam entre si, especialmente, pela maneira como lidam com os gêneros literários em suas criações.

Contudo, eles se irmanam na inovação que empreendem gênero dramático: Pessoa inova com suas peças-ensaios apresentando uma teorização que posiciona o ato de criação literária como teatralização; Hilst, por sua vez, reinventa na prática essa “escritura teatral” pessoana ao apresentar ficções narrativas que são registros emocionais encenáveis.

Dito isso, começemos a entender a ideia de escritura teatral a partir das raízes do teatro das ideias de Fernando Pessoa que são as diretrizes do teatro simbolista, cultivado na Europa em fins do século XIX.

### **3.2.1 O teatro simbolista: influência para Fernando Pessoa**

O ideal dramático simbolista advém, principalmente, da negação do teatro naturalista. Entretanto, não há um texto que se possa tomar como norteador da concepção simbolista da representação. Nenhum artista, poeta ou dramaturgo, deu-se ao trabalho de sistematizar as implicações que o pensamento simbolista teria sobre a escrita dramática ou mesmo sobre a prática de representação.

Entretanto, não há como negar a profunda transformação que o simbolismo possibilitou à arte teatral. Segundo Jean-Jacques Roubine,

pela primeira vez desde o classicismo, a representação se via desligada da obrigação mimética e da sujeição a um modelo inspirado no real. Essa afirmação de uma autonomia da imagem cênica em relação à realidade e à verdade ia permitir ao século XX repensar integralmente sua concepção e sua prática do teatro, quaisquer que fossem, mais tarde, as soluções adotadas. (ROUBINE, 2003, 121)

Os simbolistas erigem como valor supremo a palavra poética. “No palco, não veem nem o lugar de uma ação dramática nem um espaço mais ou menos adaptado à materialização dessa palavra”. (idem)

O principal dramaturgo dessa estética é Maeterlink, com ele os simbolistas cultivam a ideia de que a encenação resulta numa materialização que degrada a poesia. Por conseguinte, temos ideia de que o texto lido (e sonhado) pelo leitor será sempre incomparavelmente mais belo que sua representação. Conforme explica Roubine, a experiência do palco, nessas condições, poder-se-ia dizer, é decepcionante por definição. Com sua definição da encenação como “livre jogo da imaginação” do espectador, que, mobilizado pelo canto das palavras, irá elaborá-la, os simbolistas rejeitam que a encenação materialize o texto, ao palco basta que ofereça algumas referências que permita a cada espectador ter seu devaneio criador.

Interessante como essa ideia simbolista vai de encontro ao que, para muitos, trata-se da essencialidade do teatro: a noção de proporcionar um espetáculo. Os simbolistas apresentam, ainda, a mesma rejeição à figura do ator, pois, para eles, o simples ato de proferir, de falar, significa uma materialização. Maeterlinck, de maneira radical, preconiza a substituição do ator por um duplo mecânico, “um ser que teria as aparências da vida sem ter vida” (MAETERLINK apud ROUBINE, 2003, 125). Em consequência, se teorizado, o modelo simbolista implicaria a exclusão dos três fatores que determinam a teatralidade: a cenografia, o ator e a representação.

Paradoxais, mas no fundo lógicos consigo mesmos, certos simbolistas preconizam... a supressão da representação! A leitura exclusiva, dizem, proporciona os mesmos atrativos sem ter nenhum de seus inconvenientes, uma vez que o sonho que deve emanar da fala não se rompe mais com a materialidade dos cenários, rostos ou mesmos a voz do ator. (ROUBINE, 2003, 125)

A ideia de refutar a encenação e tomar a leitura como concretização mais eficaz do texto teatral torna-se bastante cara às pretensões dramaturgicas de Fernando Pessoa que, num manuscrito datado provavelmente de 1914, diz: “creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação simples [...]”.(PESSOA, OPr. 1974) A presença da concepção simbolista na obra teatral de Pessoa já foi objeto de estudo de vários pesquisadores. Destacamos aqui o estudo de Teresa Rita Lopes (2004) como o pioneiro e mais completo sobre o simbolismo e o teatro de Pessoa e a análise das marcas simbolistas na peça *O Marinheiro*, estudo de Suely Miranda (2006).

A forte influência da teoria do teatro simbolista em Fernando Pessoa se explica também pelo fato de ter havido em Portugal uma adesão de vários artistas a essa concepção.

Segundo Cruz (*apud* MIRANDA, 2006), D. João Câmara, em 1894, escreveu a primeira peça "programaticamente simbolista", *O Pântano*, sob a clara influência de Maeterlink. Escrita para ser encenada, feita concretamente para o palco, não agradou ao público, talvez pela excessiva simbologia e pela carga evocativa complicada. Talvez por isso, as demais obras de Câmara, depois, mostraram um simbolismo bem mais simplificado. (MIRANDA, 2006, 44)

No mesmo ano (1894), surge o primeiro poema dramático de Eugênio de Castro, *Belkiss*. Castro escreve textos em que não é possível distinguir os gêneros. Alguns são passíveis de serem encenados, mas sua escrita não tem preocupações com especificidades dramaturgicas.

Ainda segundo Cruz, é em Antonio Patrício que a evolução do simbolismo português encontra um dos seus momentos mais importantes e, no teatro, sua "mais completa e característica expressão" (*apud* MIRANDA, 2006, 24). Como afirma Miranda, "sua obra, construída a partir da dualidade morte/amor, mostra uma fórmula e uma técnica bem características da corrente simbolista, como em "Pedro o Cruel" e "D. João e a Máscara", entre outros trabalhos. Junqueira apresenta, como principais resquícios simbolistas n'O marinheiro,

a valorização de recursos sonoros e rítmicos sistematicamente repetidos, perfazendo uma linguagem sensivelmente poética que, reelaboradas pelo autor, fazem da peça um 'artefato lingüístico' que é sui generis na medida em que proporciona ao leitor/ ouvinte/espectador, um espetáculo potencialmente musical, uma quase sinfonia de vozes femininas... (JUNQUEIRA, 2001, p.204).

A ênfase quase que exclusiva dada ao texto por parte dos simbolistas cai como uma luva às pretensões estéticas do teatro vislumbrado por Pessoa em seu projeto. *O Marinheiro*, o único texto dramático que conseguiu concluir, segue, sem dúvida, diretrizes do teatro simbolista do final do século XIX, embora não se prenda a elas. Ademais, é importante destacar que essa musicalidade das vozes das personagens pode ser encontrada também nas obras inacabadas, como veremos na análise de *A morte do príncipe*, no capítulo 4 deste trabalho.

Cabe agora conhecer melhor o projeto que Fernando Pessoa reservou ao teatro, refletindo, principalmente, sobre a inovação que se encontra, pelo menos de maneira teórica, em suas peças.

### 3.3 O TEATRO EM FERNANDO PESSOA: UM PROJETO TEÓRICO

O projeto literário de Fernando Pessoa é grandioso, mas sabemos que não foi concretizado em toda a potencialidade esperada pelo poeta, que morreu deixando inúmeros textos inacabados. Fragmentos de uma obra cuja qualidade da parte acabada(?) e mais conhecida – a poesia dos heterônimos, o poema *Mensagem* e o cancionário do ortônimo – permitem-nos imaginar que, se tais fragmentos chegassem a ser finalizados, comporiam uma obra provavelmente ainda mais surpreendente enquanto monumento para a literatura universal.

Nesse projeto, Pessoa tinha a pretensão de escrever teatro. Segundo Caio Gagliardi, ele teria a intenção de abarcar um conjunto de peças sob o título de Teatro d'êxtase. Se houvesse concluído seu intento, o poeta teria finalizado mais de trinta peças em português e inglês, em prosa e em verso. Contudo, quase a totalidade ficou inacabada e desconhecida do grande público. Como não há uma listagem completa de quais peças comporiam tal conjunto, Gagliardi identificou pelo menos uma característica comum aos fragmentos por ele recolhidos:

nelas, há sempre um momento em que as personagens parecem encarnar a figura do sonhador visionário, que viaja, através de conjecturas, para além do real imediato, deixando se absorver por um estado de consciência independente de toda e qualquer ação externa. O substantivo “êxtase” (do grego *ekstasis*) refere-se a um estado da alma absorta na contemplação de Deus e do mundo sobrenatural, definição que condiz, de modo mais ou menos direto, com os enredos das peças, em que há sempre uma forma de intuição ou vidência que é atribuída a uma de suas personagens. Ainda do ponto de vista psicanalítico – que não era estranho a Pessoa -, “êxtase” é um estado nervoso caracterizado pela perda da consciência da própria existência (...) (GAGLIARDI, 2010 9-10)

Tal caracterização, além de se comunicar com a concepção de teatro simbolista, é, sem dúvida, bastante coerente com aquilo que o próprio poeta declara sobre sua obra

dramática. A concepção que Fernando Pessoa propõe para o teatro é de “drama estático”, ou seja, um teatro não de ações, mas de ideias.

Chamo de teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; 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 ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação simples [...] Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade. (PESSOA, OPr. 1974)

Podemos, então, supor que a configuração estética prevista para o drama estático pessoano encaminha para que o texto seja recepcionado em sua máxima potencialidade de êxtase. Isto é, a inação que caracteriza essa estaticidade é, na verdade, ação mental no maior grau possível: a revelação das almas pelas palavras nada mais é que o ponto de chegada dessa “viagem de conjecturas” de que fala Gagliard.

Essa proposta concretiza-se n’*O Marinheiro*, mas permanece inacabada em peças como *A morte do príncipe*, *Diálogos no jardim* e, principalmente, no seu texto dramático mais ambicioso, *O Fausto*. Ambicioso porque não seria apenas um, mas três Faustos e todos deveriam ser escritos em versos.

No *Primeiro Fausto*, há apenas a consciência e reflexão – fragmentada nos diversos poemas – sobre essa dramaticidade da linguagem. Com o projeto do *Fausto* frustrado, só posteriormente, com *O marinheiro*, é que Fernando Pessoa consegue dissolver as identidades das personagens numa só voz, entretanto, sem conseguir compor plenamente o objeto de criação tão obsessivamente perseguido, pois *O marinheiro*, assim como seus outros textos dramáticos, é escrito em prosa poética.

Estudiosos da obra de Fernando Pessoa, como José Seabra, afirmam que a intencionalidade dramática de Pessoa não se realizou no *Fausto* ao nível do gênero literário

dramático. Entretanto, “a gênese e organização de sua poesia encontra nesse fracasso o ponto de partida para emergência de uma dramaticidade intrínseca à própria linguagem poética”. (SEABRA, 1988: 24). Isso significa dizer que a heteronímia pessoana é resultante do projeto teatral pessoano, mesmo que este seja considerado malogrado: Fernando Pessoa tinha como obsessão a ideia de compor um texto dramático em versos, mas obteve poetas-personagens que compõem versos encenáveis.

A obsessão pessoana pela composição de um poema dramático é compreensível, porque ele e muitos artistas da palavra acreditam ser o drama o gênero que melhor expressa a multiplicidade do “eu”, bem como a tensão poética da linguagem. Herman Hesse afirma que “em poesia, os iniciados apreciam sobretudo o drama, e com razão, pois ele oferece (ou poderia oferecer) a maior possibilidade de representar o eu como uma multiplicidade” (apud SEABRA, opus cit, p. 19).

Nesse sentido, gostaríamos de refletir sobre esta questão: Fernando Pessoa não teria conseguido compor seu poema dramático em versos, *Fausto*, devido a um problema de inadequação da forma ao conteúdo? Isto é, o assunto de que tratava bem como sua concepção de teatro não seriam exequíveis em versos? Ou, em outras palavras, o registro emocional não teria se adequado às ideias e emoções que digladiavam nesse projeto?

O assunto era a batalha entre o intelecto humano e o mistério do ser; e sua concepção era de que a ação é dispensável ao teatro, bastando as palavras para que a encenação do humano fosse efetivamente a revelação de sua alma. Jamais teremos uma resposta definitiva para essa pergunta, porém essa discussão – que não se inicia conosco – pode nos render frutos na compreensão da obra pessoana.

Leyla Perrone-Moisés afirma que “a grandeza de Pessoa não reside, a bem dizer, numa profunda renovação da forma poética, nem na variedade de sua temática. Pessoa não foi

um “revolucionário” com respeito à forma; foi antes um executante originalíssimo, que soube manejar todos os recursos da língua portuguesa”. (PERRONE-MOISÉS, 2001: 94).

Contudo, podemos afirmar que nessa execução original o poeta já apresentaria o impulso de inovação, principalmente se consideramos que muitos dos seus textos são ao mesmo tempo literários e teóricos. Os textos teatrais são o exemplo mais flagrante disso, pois se tornam, mesmo que fragmentados, espécies de peças-ensaio, fontes de conhecimento de sua concepção poética.

Patrick Quiller, em ensaio sobre a dramaturgia do *Fausto* pessoano, aponta três séries de paradoxos que vêm a impossibilitar a teatralização desse texto: os que se referem ao paradoxo do sujeito; os que se referem ao paradoxo do pensamento, por fim, os que se referem ao paradoxo da tragédia. Em síntese, trata-se de uma tentativa de mostrar que o conteúdo metafísico proposto por Pessoa não se adequa à forma convencional do teatro.

Quiller explica que “si, par exemple, le sujet declare qu’il feint de fuir, toute théâtralisation est neutralisée, puisque les conflits présentés sur scène ne peuvent pas être autre chose qu’abstrait<sup>18</sup>” (QUILLER, 2000, 429). Enfatizando a ideia de que Pessoa propõe mais do que um teatro lírico, Quiller mostra, então, sua explicação possível para o malogro do projeto: o texto inacabado não se concretiza como “tragédia do ser”, mas sim como “tragédia da audição”, dos paradoxos que são criados para enriquecer de conhecimento os ouvidos atentos.

A partir dessa ideia do pesquisador francês – a qual nos remete à valorização da sonoridade, influência simbolista já apontada no tópico anterior – podemos enfatizar a potencialidade inventiva da linguagem pessoana, em sua forma e conteúdo.

---

<sup>18</sup> “se, por exemplo, o sujeito diz que finge fugir, toda teatralização é neutralizada, pois os conflitos apresentados na cena não podem ser outra coisa além de abstrações” (tradução livre)

Fernando Pessoa possui a habilidade de criar paradoxos que desafiam o limite entre linguagem e silêncio, pois dizem o indizível. Aspecto cuja raiz, como já vimos, também é simbolista. Ao comentar sobre *O Marinheiro*, Pessoa legitima nossa apreciação:

Começando de uma forma muito simples, o drama evolui gradualmente para um cume terrível de terror e de dúvida, até que estes a absorvem em si as três almas que falam e a atmosfera da sala e a verdadeira potência do dia que está para nascer. O fim desta peça contém o mais sutil terror intelectual jamais visto. Uma cortina de chumbo tomba quando elas não têm mais nada a dizer uma às outras nem mais nenhuma razão para falar (PESSOA, OPr. 1974, 409)

As três almas que falam calam diante da impossibilidade de dizer: o silêncio vence e dele decorre o horror intelectual. O que nos faz pensar que, para encenar tal peça, são necessárias apenas as vozes femininas, mas não a presença em cena de atrizes. Isso significaria dizer que, mais uma vez, o pensamento de Pessoa, coadunar-se-ia com a estética teatral simbolista: os atores seriam também dispensáveis. Mais precisamente, como reconhece o próprio poeta, é na leitura que ele se realizaria de maneira mais plena.

Pascal Dethurens especula, também a partir da análise do fragmentado texto *Fausto*, a dramaturgia e a poesia de Fernando Pessoa. O autor o vê justamente como inovador:

*Tout est théâtre: on commence à avoir de sérieux raisons de croire que Pessoa est allé bien loin que la majorité de ses contemporains, quand il s'est agi pour la littérature du crépuscule du XIX<sup>e</sup> à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle de chercher de nouvelles voies théoriques, dans l'exploration de la modernité<sup>19</sup>.* (DETHURENS, 2000, 326)

Para Dethurens, em toda a obra pessoana, independente de gênero, o autor se transforma em ator e espectador de si próprio. Isso se acentua nos textos teatrais, especialmente, no *Fausto*. O autor destaca ainda que, na sua concepção de teatro, em seu drama estático, Pessoa põe o “eu” moribundo como “eu” espectador a meditar sobre sua

---

<sup>19</sup> Tudo é teatro: começamos a ter sérios motivos para crer que Pessoa está bem à frente da maioria dos seus contemporâneos, no que diz respeito à literatura entre o crepúsculo do século XIX e o alvorecer do século XX, ao procurar novos caminhos teóricos, explorando a modernidade. (tradução livre)

própria dissolução. “Há em toda obra pessoana um duplo movimento de prospecção para fora de si e de olhar exterior sobre si”. (DETHURENS, 2000, 317)

Por isso, para nós, mais do que um resultado de uma adoção da proposta simbolista, a configuração estética do texto dramático de Fernando dispensa o ator porque sua visão de criação artística prevê uma união indissolúvel da tríade autor, ator e espectador.

Tout le drame, à partir de cette mise en spectacle de soi-même comme pluralité d'éclats, peut alors commencer. D'une part, en effet, le théâtre peut commencer, puisqu'un homme a la capacité de s'abstraire de soi et de mourir en donnant naissance et vie à d'autres que lui, à ce point ultime de ce qu'il faudrait appeler une démiurgie négative où créer veut dire mourir-à-soi et naître-aux-autres. D'autre part, et principalement, la création littéraire peut commencer, car on aura reconnu dans ce foyer textuel de Faust, qui opère un passage de l'unité perdue à l'infinité créatrice, le (double) mouvement le plus pessoen qui soit, celui de l'abolition de l'orthonymie et de l'invention de l'hétéronymie<sup>20</sup>. (DETHURENS, 2000, 319)

A partir do momento em que se põe como espetáculo de si mesmo, seu teatro já se apresenta inovador. A proposta teórica que não se concretiza no teatro é brilhantemente executada na poesia dos heterônimos porque Pessoa sabe, antes dos outros artistas de sua época, que a realidade não é a verdade e que o fingimento artístico não é falsidade. Eis alguns versos de Álvaro de Campos, do poema *Magnificat*:

Quando é que passará este drama sem teatro,  
Ou este teatro sem drama,  
E recolherei a casa?  
Onde? Como? Quando? (PESSOA, OP, 1965, 388)

Com muita propriedade, Dethurens resume a visão de mundo pessoana, que é a mesma visão da arte do poeta: “L’homme, la vie et le monde sont une immense scène

---

<sup>20</sup> Todo o drama, quando se coloca o espectador de si mesmo como pluralidade de fragmentos, pode então começar. De uma parte, com efeito, o teatro pode começar, pois o homem que tem a capacidade de se abstrair de si e de morrer para dar luz e vida a outros, chegou ao ponto em que pode ser chamado um demiurgo negativo, no qual criar quer dizer morrer para si e nascer em outros. De outra parte, e principalmente, a criação literária pode começar, pois a gente reconhecerá dentro dessa “casa textual” do Fausto, que opera a passagem da unidade perdida à infinitude criadora, o (duplo) movimento e o mais pessoano, a abolição da ortonímia e a invenção da heteronímia. (tradução livre)

théâtrale où la signification des actes, des pensées et des événements demeure à jamais enveloppée de silence<sup>21</sup>. (DETHURENS, 2000, 327)

Não apenas o teatro de Fernando Pessoa, mas toda sua literatura se encaminha para mostrar a maneira de lidar com o horror de estar vivo. A resposta é a palavra. Morrer para si para nascer outros. É o início do teatro que se configura na própria criação literária. O teatro pessoano é a própria escritura literária.

Dessa forma, chama-nos a atenção que a busca de Fernando Pessoa por um teatro de ideias cuja configuração estética dispensa os elementos básicos da representação cênica tradicional parece ter sido desenvolvida em sua plenitude pelo projeto narrativo-ficcional de Hilda Hilst, a qual apresenta traços comuns a essa proposta estética já em suas peças teatrais. Contudo, a plenitude desse teatro-mundo que, ao ser escrito no limite da expressão verbal e formal, consegue implodir fronteiras entre gêneros só se torna possível na sua prosa – Prosa do êxtase! Tal postura formalmente revolucionária nos parece dialogar intensamente com o teatro sem palco que figura na obra heteronímia de Pessoa.

Podemos especular como o projeto dramático de Fernando Pessoa, ou pelo menos sua concepção de teatro, parece-nos plenamente concretizada na obra de Hilda Hilst, sobretudo na sua prosa de ficção, escrita a partir dos anos de 1970.

### **3.4 O TEATRO DE HILDA HILST: UMA EXECUÇÃO LITERÁRIA**

Ao contrário de Fernando Pessoa, Hilda Hilst deixou concluso seu projeto literário, atuando como poeta, dramaturga e ficcionista. Em todas essas vertentes, consegue manter uma coerência para a multiplicidade de registros e de recursos estéticos que caracterizam sua

---

<sup>21</sup> “O homem, a vida e o mundo são uma imensa cena teatral onde a significação dos atos, dos pensamentos e dos acontecimentos permanece sempre envolta em silêncio”. (tradução livre)

obra. Mesmo quando declaradamente se propôs a modificá-la, principalmente, para tentar ser mais lida pelo público, é possível reconhecer sua dicção estilística, bem como a recorrência das principais temáticas que movem sua escrita.

Faremos agora uma breve apresentação da vertente dramatúrgica da obra de Hilda Hilst com intuito de refletir sobre os principais aspectos que a caracterizam e, principalmente, para tentar mostrar porque a noção de registros emocionas se adequa melhor a sua obra do que a de gênero literário.

Como nossa ideia de trabalho propõe que a prosa ficcional de Hilda Hilst possa ser lida como uma reinvenção do gênero dramático a partir da concepção teatral do poeta Fernando Pessoa, exposta no tópico anterior, apresentaremos tanto a parte deliberadamente escrita para o teatro, quanto aquela escrita para ser lida como narrativa de ficção, a qual creditamos como o mais flagrante exemplo de uma escritura teatral.

### **3.4.1 O TEATRO QUE NASCEU TEATRO**

Hilda Hilst dedicou três anos a escrever seu teatro, motivada pela necessidade de se comunicar de maneira mais direta com o público, pois só a obra poética já não lhe era suficiente. Não por acaso, trata-se de um período intermediário, de 1967 a 1969; intervalo entre a sua produção lírica já consolidada e as suas experimentações narrativas. O que nos oferece ainda mais argumento para pensar a íntima ligação entre seu teatro e suas narrativas ficcionais, no que diz respeito ao desejo de se tornar mais popular – e, por isso, aos poucos buscar modificar e reinventar as formas de expressão de sua literatura.

Há ainda poucos estudos sobre o teatro de Hilda Hilst como destacam Crystiane Leal e Solange Yokozawa, em artigo sobre a recepção crítica de seu teatro. A escassez de bibliografia sobre a obra dramática hilstiana foi reconhecida primeiramente por Elza

Vincenzo, na obra *Um teatro de mulher*, é justificada por dois fatores: “a estranheza dos encenadores diante de uma forma desconhecida nacionalmente e a ausência de imediata referência ao contexto político, efervescente nos teatros da época”. (LEAL & YOKOZAWA: 2010, 3) Vincenzo contraria esse último fator, explicando que “os agudos problemas políticos, sociais e principalmente humanos que dominam esse tempo são tratados de forma contundente, em seus aspectos mais amplos e profundos”. (VINCENZO, 1992, 34)

Vincenzo destaca o pioneirismo da escritora enquanto mulher dramaturga no Brasil e chama atenção para a discrepância entre quantidade de estudos já existentes e pesquisas posteriores da lírica e da narrativa de Hilst. Poético por excelência, mas não alienado do seu tempo, o teatro de Hilda Hilst apresenta, segundo a autora,

Uma dificuldade de interpretação que provem não só da linguagem de teor intensamente poético (a mesma, aliás de sua prosa), como do tipo de universo ficcional que elabora, da complexidade das ideias e do “sentimento do mundo” que exprime naquela linguagem, enfim da própria qualidade quase lírica da construção dramática que adota. (VINCENZO, 1992, 35)

Além do estudo pioneiro de Elza Vincenzo, destacamos aqui os estudos de Anatol Rosenfeld e de Renata Pallottini. Rosenfeld foi o primeiro a reconhecer a linguagem acentuadamente poética, mas, ao mesmo tempo, coloquial do teatro de Hilda Hilst e destaca: “a pesquisa no campo do verso entremeado de rimas internas, assonâncias e aliteraões, enquanto a linguagem mantém, concomitantemente, quase sempre, surpreendente leveza coloquial” (ROSENFELD *apud* VINCENZO, *Opus cit.* 36). É de Pallottini o posfácio do teatro completo de Hilda Hilst, publicado pela Editora Globo.

Os três anos de trabalho resultaram em oito peças. São elas: *Empresa ou A possessa: estória de austeridade e exceção* (1967); *O rato no muro* (1967); *O visitante* (1968); *Auto da barca de Camiri ou Estória, muito notória, de uma ação declaratória* (1968); *As aves da noite* (1968); *O novo sistema* (1968); *O verdugo* (1968); *A morte do patriarca* (1969).

A *possessa* passa-se num colégio religioso e tem como personagem principal América, a mais questionadora e criativa das alunas. Por seus questionamentos, a jovem aluna passa a incomodar os dirigentes do colégio que tentam inutilmente fazê-la calar. A aluna passa a ser tratada como um criminoso, tendo de se submeter a investigações e a interrogatórios. Quando, finalmente, conseguem obrigá-la a fazer um trabalho sem sentido e sem finalidade, América desiste de viver. Para Ranata Pallottini,

a morte da protagonista conclui a parábola da liberdade do espírito e da luta do pensamento contra a coerção. O conflito, claramente colocado entre o pensamento criador e a opressão, simboliza, de maneira totalmente adequada, o momento vivido pela dramaturga, inserida de modo exemplar em seu tempo e em sua sociedade. (PALLOTTINI, In: CADERNOS, 1999, 105)

*O rato no muro* foi encenada pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, sob direção de Terezinha Aguiar, em 1968; inicialmente no âmbito da escola e, depois, no circuito normal do teatro paulista; em 1969, a peça foi rerepresentada em praça pública, durante o Festival de Teatro Universitário de Manizales, na Colômbia. A peça traz novamente o ambiente do colégio religioso, passa-se num convento onde freiras “giram” simbolicamente num mundo fechado. São dez mulheres identificadas apenas pelas letras que vão de A a I, além da Irmã Superiora. Elas cantam, rezam, se confessam e dialogam de maneira circular, nunca há uma evolução, mudança ou desfecho temático. Apenas a Irmã H (de Hilda Hilst?) parece ter consciência de que se trata de que estão condenadas à prisão e à inação e tenta sem sucesso despertar as demais da alienação em que estão imersas. Os únicos acontecimentos diferentes é a visão de um rato no muro que as separa do mundo exterior e a menção a um gato sacrificado. Essa peça nos interessa profundamente porque, como veremos na análise em capítulo posterior (3.1), ela apresenta traços em comum com a concepção pessoana e, por isso, tomamo-la como germen da reinvenção do gênero dramática na prosa hilstiana.

*O visitante* é uma peça que possui um enredo mais narrativo que as duas primeiras. Escrita em verso, foi chamada pela autora de “pequena peça poética” e apresenta quatro personagens: Ana, a mãe; Maria, a filha; o Homem, marido de Maria, e o Corcunda, que, ao final descobrimos ter o nome de Meia Verdade. Há desde o início da peça um conflito entre mãe e filha: Ana, mulher meiga, é mãe de Maria, mulher áspera, cuja amargura se revela inicialmente sem motivos, não tinha ainda dado filhos ao marido. Ana, porém, é quem parece estar grávida e isso torna ainda mais conflituosa a convivência, pois Maria quer saber de quem seria o filho de sua mãe, já que na casa habitam apenas elas e o Homem, marido de Maria. Eis que surge o Corcunda, o Meia Verdade, pessoa conhecida do marido de Maria, e afirma ter sido ele a engravidar Ana. Maria se contenta com essa explicação, mas a troca de olhares entre Ana e o Homem, na última cena, nos faz entender que este é o verdadeiro pai da criança. Maria era traída pela mãe e pelo marido: isso nos revela a razão de sua amargura. Pallottini nos chama a atenção para o paralelismo dos nomes das personagens com os da História Sagrada do cristianismo: “aqui, Ana também é mãe de Maria”. Nós acrescentamos a essa analogia, a profanação de uma gravidez sagrada, ironicamente, não é Maria quem espera o filho do Homem, mas Ana e o Corcunda traz também a ironia de revelar só meia verdade!

O *Auto da barca de Camiri*, como é de costume aos autos, traz uma espécie de julgamento do Homem que seria um salvador e que teria feito o milagre de ressuscitar um pássaro. Os personagens são o Trapezista, dois Juízes, o Passarinheiro, o Agente, o Prelado e representantes do povo. Mesmo com os testemunhos, dos mais humildes, por sua absolvição, o Homem é metralhado. Elza Vincenzo destaca que a peça faz referência à morte de Ernesto “Che” Guevara, o revolucionário argentino, um dos líderes da Revolução Cubana. (VINCENZO, 1992, 51). Renata Pallottini concorda e acrescenta que:

É flagrante a intenção de aproximar a figura do protagonista ausente à figura do Cristo; deve-se notar, aliás, que a imagem de Ernesto Guevara morto, que foi veiculada pelos jornais da época, apresentava de fato muita semelhança

com algumas imagens célebres de pinturas representando o Cristo morto. Uma rubrica pede, aliás, expressamente, a projeção de um Cristo de Ticiano. A intenção e o simbolismo são patentes. (PALLOTTINI, *Opus Cit.* 106)

*As aves da noite* também referencia um episódio concreto, real: a dizimação de pessoas no campo de concentração de Auschwitz, na Alemanha nazista. A peça conta a seguinte história: por causa da fuga de presos do campo de concentração Auschwitz, em 1941, os nazistas que o administravam resolvem prender outros prisioneiros na Cella da Fome para que morressem de fome e de sede. Um dos escolhidos se desespera e um padre católico, Maximilian Kolbe, oferece-se para substituí-lo. A trama, que mostra as últimas horas de vida do grupo preso, enfatiza a frieza e a crueldade dos nazistas. Novamente questiona-se a justiça e a misericórdia divinas, pois a única personagem com direito a escolha foi o padre, o qual escolhe pelo autossacrifício. Pallottini especula que essa peça e *O verdugo* sejam as mais dramáticas do conjunto das obras teatrais de Hilda Hilst, “dramática no sentido de estabelecer claramente um conflito, fazê-lo evoluir e dar-lhe solução, a qual, por sua vez (...) resulta na destruição e na morte, mas que se impõe como paradigma e exemplo de resistência. (PALLOTTINI, *Opus cit.*107)

*O novo sistema*, por sua vez, é uma das mais complexas em sua temática “centrada na evolução do conhecimento do Homem e na organização da sociedade onde ele deve viver. Opondo interesse coletivo à liberdade individual, a autora retrata com enorme senso de oportunidade alguns exemplos de organização de cunho totalitário.” (PALLOTTINI, *Opus Cit.* 107) Traz na história o confronto entre um menino – um pequeno gênio da Física, que é rebelde, como quase todo gênio – e uma menina obediente às regras dos pais e dos superiores autoritários, que representa a anulação do espírito questionador e a perda da liberdade. A peça vem a simbolizar a revolta do artista contra a falta de liberdade de expressão nos regimes tirânicos.

*O verdugo* possui duas versões, sendo o texto original ganhador do Prêmio Anchieta do Teatro de 1969. Considerada tanto por Eliza Vicenzo quanto por Renata Pallottini, que analisam o texto original, a peça de Hilda Hilst de melhor estruturação dramática, lógica e cronologicamente organizada sem perder a qualidade lírica das peças anteriores. A peça tem dois atos e apresenta as seguintes personagens, que são assim caracterizadas pela autora: o Verdugo, um homem de 50 anos; a Mulher do Verdugo, 45 anos de fala num tom quase sempre amargo e ríspido; o Filho do Verdugo, um jovem; a Filha do Verdugo, com 28 anos; o Noivo da Filha, de aspecto pusilânime, tem sempre um sorriso idiota; o Carcereiro; o Juiz Velho, de 50 anos; o Juiz Jovem, de 30 anos; os Cidadãos, podem ser muitos, mas os que falam são seis; o Homem, deve ser alto e Os dois Homens-Coiote, devem ser altos.

O primeiro ato se passa no interior da modesta casa do Verdugo; o segundo, na praça do povoado. Em síntese, inicialmente, o conflito familiar se dá entre o Verdugo, sua mulher e seus filhos, porque o Verdugo está hesitante em enforcar o Homem, porque acredita na sua inocência. Tem o apoio apenas do Filho, pois a Mulher, a Filha e o Noivo da Filha tentam convencê-lo de executar seu serviço, mas não obtêm sucesso. Mesmo quando o Juiz Velho e o Juiz Jovem lhe oferecem dinheiro, o Verdugo se recusa causando revolta na Mulher que, com interesse no dinheiro, se oferece para passar-se pelo marido em meio ao povo que, segundo o Carcereiro, quer salvar o Homem. O Verdugo, indignado com a atitude da Mulher, tenta agredi-la, mas é imobilizado junto com o Filho. Depois de um tempo conseguem fugir e pedem ajuda aos Homens-Coiote para salvar o Homem.

O verdugo não quer cumprir seu dever, sua função profissional; recusa-se a isso por lhe parecer que o condenado é inocente. Nesse sentido, é um personagem ativo, que conhece as razões de suas ações e corre todos os riscos de sua coerência. Curiosamente, sua decisão ativa está em *não fazer* aquilo que se espera que faça. A *inação deliberada*, motivada por algum conteúdo, é também ação; espera-se de um Verdugo que mate; quando ele se recusa obstinada e conscientemente a fazê-lo, torna-se um personagem ativo e coerente que se recusa a agir. (PALLOTTINI, *Opus Cit.* 111)

Na praça, inicialmente, os cidadãos não querem a morte do Homem. Os dois Juízes tentam convencê-los de que a condenação é justa, quando o Verdugo aparece, desmascara a Mulher e diz ao povo que lhe tentaram subornar. Imediatamente o povo se interessa pelo dinheiro e com violência executa ele próprio o Homem e o Verdugo. Apenas salvando-se o Filho do Verdugo que, junto com os Homens-Coiote, vai para o Vale transformar-se num deles.

Como se vê, algumas personagens dessa peça são retomadas de peças anteriores, o Homem, os Juízes. Como explica Renata Pallottini,

Estas retomadas não acontecem gratuitamente; a autora, pelo que se depreende, mantém presente, em várias oportunidades, a figura desse HOMEM/MÁTIR/REVOLUCIONÁRIO, que pode ser um desconhecido, ou Che Guevara, ou Cristo, sempre aquele, nas suas palavras, que prometia “o maná”, a Solução, a Verdade, a Felicidade, a Justiça. Ela mantém esse personagem porque defere a ele a possibilidade, terrena ou transcendental, da salvação. Esses Homens, não importando como são chamados, trazem a esperança, são inocentes e desinteressados, mas todos eles acabam por ser destruídos, mortos, numa renovação do sacrifício do Deus cristão. A solução, obviamente, não é otimista. (PALLOTTINI, *Opus Cit.* 112)

O que mais nos chama a atenção é a atitude do povo que, por ambição, demonstra como pode ser facilmente manipulado, tornando-se massa de manobra nas mãos dos que detêm o poder. Hilst mostra, então, seu aguçado senso crítico para a realidade da sociedade brasileira: os cidadãos são os Verdugos de si mesmos.

*A morte do patriarca* é na cronologia a última peça a ser escrita; fato que poderia não ter nenhuma relevância para a análise, mas que, na leitura da peça, revela-se como um desfecho coerente ao conjunto da obra. Isso porque a peça é a única cujo fim não se mostra pessimista para os homens, oprimidos pelo Destino divinamente imposto. Além disso, conforme Pallottini, é a peça que “faz contrastar, com mais eficiência, um tom jocoso e irreverente com a perspectiva final de destruição iconoclasta” (PALLOTTINI, *Opus Cit.* 108). Não há uma ação dramática, há um diálogo de caráter filosófico que põe em situação de

oposição personagens representativos da igreja católica, como o Papa, um Cardeal, um Monsenhor, o Demônio e Anjos. Eles discutem as verdades doutrinárias de ícones como Jesus Cristo, Marx, Lênin e até Ulisses que integram a peça como estátuas no cenário. O Demônio, o Papa e o Cardeal estão do início ao fim da peça jogando xadrez e conjecturando sobre a descrença de que o povo venha mais uma vez aceitar palavras salvadoras. Ao fim, o Papa se levanta, como mensageiro da igreja que é, e vai à janela tentar se explicar e é metralhado. Uma voz “jovem e vigorosa”, então, interpela o Demônio, que se revela ironicamente como representante do povo: “Por onde começamos?” e ele responde: “pelo começo, pelo começo”. Isso significa que “a suprema autoridade religiosa é morta, agora, vai-se começar a limpeza pelo começo” (PALLOTTINI, *Opus Cit.* 109).

Eis um teatro que, embora seja pouco convencional em suas formas, é bem claro na sua proposta ideológica de denunciar o cerceamento da liberdade de expressão e o abuso de autoridade de regimes tirânicos a que estão subjugados os seres humanos. Como afirma Eder Rodrigues da Silva:

O teatro de Hilda Hilst é antes de tudo uma escritura dramática que estende as problemáticas levadas ao palco a este ato de completude junto ao leitor/espectador. *O que é colocado em cena não é resumível nos tradicionais aspectos da literatura dramática e sua construção linear de enredo, personagens e desfecho.* Trata-se de um teatro de resistência, ratificador das inúmeras vozes silenciadas, vítimas de opressão, personagens encarceradas no próprio corpo e que se projetam num plano cênico de posicionamento crítico diante das instituições de poder, das formas de censura e hegemonia de forças que de forma concreta ou simbólica marcam gerações, povos e a história às vezes não escrita de cada um. (SILVA, 2011, 1) [*grifo nosso*]

Apesar de algumas peças fazerem referência a fatos de uma realidade datada, a maneira como tal conteúdo histórico é tratado esteticamente – as referências são apreendidas apenas indiretamente – tornam os textos atemporais. Um teatro menos encenado e muito menos lido que sua prosa de ficção, mas que tal como esta é chamado de hermético. Ainda

merece da crítica uma atenção mais acurada. Aqui, propomos somente uma leitura possível de *O rato no muro* a ser apresentada mais adiante.

### 3.4.2 OS TEXTOS QUE SE FAZEM ESCRITURA TEATRAL

Antes de apresentar os textos literários de Hilda Hilst que acreditamos serem registros emocionais de uma escritura teatral, cabe ressaltar o que entendemos por esse termo “escritura teatral”. A escritura teatral seria todo texto que não se prende a um gênero literário, pois é híbrido, mas que possui traços, principalmente em suas personagens, do texto a ser presentificado pela encenação, ou seja, é um texto que dialoga com aspectualidades do teatro contemporâneo.

Na obra de Hilst destacaremos para análise os textos de *A Obscena Senhora D* e *Fluxo*, de Fluxo-Floema. Para nós, as duas narrativas constituem-se exemplos da escritura teatral hilstiana nos quais é possível por em diálogo a concepção pessoal de teatro.

Elegemos *A Obscena senhora D* como registro emocional de análise que se configura como escritura teatral tendo como texto comparativo a peça-ensaio *Morte do Príncipe* de Fernando Pessoa. A escolha dessa obra decorre não apenas do fato de ter sido ela um dos textos de Hilst já encenados, mas, principalmente, porque acreditamos que ela apresenta aspectos temáticos e formais que nos permitem ilustrar melhor o contato com o projeto literário de Pessoa.

As montagens teatrais feitas a partir da sua prosa ficcional ratificam a possibilidade de diálogo: essas peças são mais numerosas do que as montagens de sua dramaturgia que já nasceu teatro. Para citarmos apenas as mais recentes, *A Obscena Senhora D* (1982), montagem de Vera Fajardo em 1994, *Cartas de Um Sedutor* (1993), montada em 1995 por

Marcus Vinícius de Arruda Camargo e *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), adaptada por Reinaldo Moraes e dirigida por Bete Coelho em 1999.

Além desses textos integram a sua prosa experimental, escrita a partir de 1970, *Fluxo Floema* (1970); *Qadós* (1973), *Ficções* (1977), *Tu não te moves de ti* (1980), *Com os meus olhos de Cão e outras novelas* (1986), *Contos d'escárnio e Textos Grotescos* (1992), *Rútilo Nada* (1993), *Estar sendo Ter sido* (1997).

Resumir os enredos dessa produção é uma tarefa tão difícil quanto inútil e perigosa. Difícil e inútil porque nenhum deles apresenta, em sentido estrito, fábula narrativa. E, por fim, perigosa porque, ao sintetizar (ou tentar) uma possível trama, serão fatalmente sacrificados elementos discursivos de textos cuja linguagem é ao mesmo tempo tema, meio e conteúdo. Os textos hilstianos em prosa, tal como um poema, são inexplicáveis a não ser por si mesmos.

Essas obras tratam-se mais de uma proliferação de personagens e diálogos que refletem sobre a existência e o ato de escrever em cenas que vão da crônica cotidiana à especulação filosófica, com sequências discursivas que mesclam o absurdo, o erudito e o escatológico. Nas palavras de Léo Gibson Ribeiro, eles “formam um círculo, um fluxo diante dos quais não há meio-termo, - ou o leitor percorre a mesma indagação metafísica ou se cansa às primeiras páginas, incapaz de preencher os brancos deixados pela autora.” (RIBEIRO, 1977)

Enfim, trazem, em comum, o humor escatológico, o erotismo, a preocupação com a morte, a hipocrisia social, o conhecimento limitado da realidade, a forma narrativa não linear e o descentramento dos personagens. Isto é, as múltiplas máscaras hilstianas compõem dramas da experiência pessoal que, aparentemente, transcendem a própria experiência e a possibilidade da narrativa, cabendo mais à poesia ou ao ensaio filosófico e crítico.

Há muito já se especula sobre esse caráter dialógico da obra de Hilda Hilst, o que confere uma essencialidade dramática e teatral à sua escrita. Suas narrativas apresentam um

fluxo de consciência insólito. Conforme observa Alcir Pécora, “não há um discurso único de um personagem único, mas sim uma cadeia discursiva que nos é apresentada por fragmentos teatrais disseminados que se constituem vozes distintas que se fundem”. (PÉCORA in: HILST)

Menos do que a subjetividade ou a psicologia, o que a prosa de Hilda encena como flagrante de ‘interioridade’ é o drama da ‘posição’ do narrador em face do que escreve (...) O ‘fluxo’ então poderia ser entendido como uma escrita que apenas se sustém à espera de que, em algum momento de sua sucessão, um Deus incompreensível se manifeste nela e passe a ter o controle dos signos. (PÉCORA In: HILST: 2003, p.13)

Para Pécora, esse drama da consciência em ação inato à obra de Hilst “não é ordenado, a cada vez por uma personagem discursiva e estilística imediatamente reconhecível e distinta de todos os outros em questão” (PÉCORA, idem). Os textos hilstianos são épicos no fluxo narrativo, mas são, ao mesmo tempo, uma manifestação subjetiva: um eu lírico assume várias máscaras. Como nos explica Anatol Rosenfeld,

o monólogo lírico se transforma em diálogo dramático, em pergunta, resposta, dúvida, afirmação, réplica, comunhão e oposição dos fragmentos de um Eu dividido e tripartido, múltiplo, em conflito consigo mesmo. Contudo, as vozes (que não se manifestam no pretérito da narrativa, mas amalgamando as formas do presente lírico e dramático) submergem na corrente de uma linguagem de espantosa invenção, de barroca criatividade, vozes quase indistintas, visto a autora cuidar de não diferenciá-las pelos símbolos tipográficos corriqueiros. (ROSENFELD, 1970: 14)

Os expedientes de que Hilda Hilst lança mão para ampliar as possibilidades de aplacar a angústia existencial manifesta pelo ser humano são tão múltiplos quanto são múltiplas as possibilidades que surgem da hibridização dos gêneros: Hilst dispensa travessões na mudança de turno das personagens, o uso de letras maiúsculas e minúsculas não corresponde ao usual da língua escrita. Através dessa multiplicidade, os textos visam a

enunciar a totalidade humana, e, para tanto, a autora recorre a todos os gêneros para “expressar-se na sua plenitude”(idem, 15).

A obra de Hilda Hilst convive com “erupções” em inglês, alemão e espanhol numa mesma narrativa. Ao fazermos o contraponto com Fernando Pessoa, percebemos uma distinção cabal. Pessoa, embora escrevesse tanto em português, quanto em inglês ou francês, buscava alternar as línguas em textos distintos, exceção apenas para o plurilinguismo dos poemas de Álvaro de Campos. Isso nos parece um indício da necessidade de Pessoa em demarcar estilisticamente as diferenças de suas personas, o que resultou na fragmentação heteronímica do sujeito plural.

Por outro lado, é pela capacidade de “perverter” temas e formas literárias que a obra de Hilda Hilst se mostra original e desafiadora aos teóricos. Nas palavras de Leo Gilson Ribeiro, “é praticamente impossível deslindar, analisar fragmentariamente o universo riquíssimo de Hilda Hilst. Não só a diversidade de gêneros – as ficções em prosa, o teatro, os poemas – não se presta a autópsias acadêmicas e sempre incompletas (...) (RIBEIRO, in: CADERNOS, 1999: 88).

Teria, então, Hilda Hilst, em sua obra, contrariamente ao seu precursor, conseguido harmonizar a pluralidade do “eu”? Ou, mais propriamente, sua obra conseguiu desarmonizar a forma de representação ao ponto de melhor adequar e essa desarmonia característica da pluralidade sujeito?

Com sua prosa ficcional, inclassificável dentro da teoria tradicional pela sua constituição em múltiplos gêneros, Hilst cria registros emocionais que propiciam ao leitor a experiência de se enredar em conjecturas sobre a condição humana a partir das situações mais banais e vulgares do cotidiano de suas personagens.

Esse objeto sensível que é seu texto literário nos remete às ideias de Pessoa, em especial a seu desejo de fundir os “opostos” sentir-pensar. Contudo, mais que isso, a forma

como Hilst trabalha a narrativa nos parece reinventar a ambiência e o tom discursivo das peças de Pessoa, não apenas na que concluiu, mas nas que se encontram inacabadas. Sobre as quais, como vimos anteriormente, já se afirmou que são a gênese de sua poética heteronímica<sup>22</sup>.

Especulamos que a prosa ficcional de Hilda Hilst possui as mesmas características comuns aos textos que comporiam o conjunto do teatro do êxtase de Fernando Pessoa: personagens que se deixam absorver em seus fluxos discursivos, alheados do mundo exterior, cujas falas mesclam lirismo e coloquialismo que culminam, como já foi dito, com o “estado nervoso caracterizado pela perda da consciência da própria existência” (GAGLIARDI, Opus Cit). O êxtase (do grego “ekstasis”), que se refere a um estado da alma absorta na contemplação de Deus e do mundo sobrenatural, seria a marca principal da escritura teatral que se idealiza enquanto projeto no teatro pessoano e se concretiza enquanto prática literária nas narrativas hilstianas.

Na escritura teatral que faz dialogar a obra de Pessoa e Hilst o êxtase surge no sentido não só pessoano, de textos cujos discursos promovem conjecturas para além do real imediato, mas também no sentido hilstiano, dos textos que, por apresentarem personagens que enredam-se em seus discursos, sem a consciência da própria existência, são formalmente múltiplos.

Enquanto Pessoa acreditava ser o poema em verso a forma ideal para o drama; a obra de Hilda Hist revela que a “mistura” de todos os gêneros é que permite apresentar o tal “estado de alma absorta”, bem como o terror intelectual que Pessoa tanto buscou. Em Hilst, poemas irrompem a narrativa, receitas insólitas propõem maneiras de lidar, ou de acabar, com a vida, contos fantasiosos desnudam o belo e o grotesco do humano... Enfim, registros emocionais são criados para dar conta do êxtase que é tomar, ou perder, a consciência de Ser.

---

<sup>22</sup> Sobre esse assunto, ver José Seabra, Fernando Pessoa e o Poetodrama

É possível identificar os traços dessa escritura teatral em toda a obra dos dois autores. Contudo, escolhemos o teatro de Pessoa e a prosa ficcional de Hilst porque especulamos serem esses os dois pontos extremos dessa escritura. O teatro de Pessoa aparece ao mesmo tempo como texto literário e como proposta teórica, em espécies de peças-ensaio; a prosa ficcional de Hilst como texto-coringa, que se apresenta como narrativa e absorve a teatralidade de uma peça pincelada por diversos registros emocionais. No capítulo que segue, buscaremos caracterizar a escritura teatral a partir da análise comparativa de textos dramáticos e de narrativas.

#### **4. DO DRAMA ESTÁTICO DE FERNANDO PESSOA À PROSA DO ÊXTASE DE HILDA HILST: UMA ESCRITURA TEATRAL**

Esse capítulo pretende ratificar através dos textos literários aquilo que especulamos teoricamente no capítulo anterior: a ideia de drama estático pessoano poder ser vislumbrada enquanto prática literária na prosa ficcional hilstiana, a qual temos chamado de prosa do êxtase.

Curiosamente o gênero dramático nos dois autores vem a se concretizar fora da obra teatral propriamente dita: um erigiu uma poética e a outra uma prosa ficcional, ambas dramáticas em todos os sentidos do termo. Por isso, toda a obra dos dois nos importa em totalidade, não de forma unitária, mas como fragmentos diversificadores desse aspecto que se mostra constante em seus projetos literários, que é a multiplicidade do “eu” para representá-lo em crise. Acreditamos, contudo, que o gérmen criativo das obras de Fernando Pessoa e de Hilda Hilst pode ser mais bem apreendido se iniciarmos a análise comparativa de suas obras pela leitura de seus textos teatrais e, só em seguida, mostrarmos como a prosa narrativa hilstiana concretiza, atualizando, a concepção de teatro pessoano.

Dessa forma, apresentaremos neste capítulo três estudos: o primeiro, que compara as peças *O rato no muro* de Hilda Hilst e *O Marinheiro* de Fernando Pessoa, enquanto fonte de intersecção da concepção de teatro dos dois autores; o segundo, que contrapõe a peça *A morte do Príncipe* de Pessoa e a narrativa *A obscena senhora D* de Hilst e o terceiro, que apresenta a narrativa hilstiana “Fluxo” como uma releitura d’*O Fausto* pessoano. Essas duas últimas análises permitem exemplificar a conexão entre o drama estático pessoano e a prosa do êxtase hilstiana, por conseguinte, caracterizam a escritura teatral na obra de ambos.

#### 4.1 TEXTOS REVELADORES: ESTUDO COMPARADO DE *O RATO NO MURO*, DE HILDA HILST, E *O MARINHEIRO*, DE FERNANDO PESSOA

Começamos chamando a atenção para duas peças que permitem pôr em relevo algumas semelhanças e diferenças reveladoras dos processos de construção das personagens no projeto literário desses autores. São elas: *O marinheiro* (1915), de Fernando Pessoa, e *O rato no muro* (1967) de Hilda Hilst.

*O marinheiro*, único drama publicado em vida, foi incluído no primeiro número da revista *Orpheu* e figura, juntamente com o *Fausto*, como as peças mais importantes de Fernando Pessoa. Essa peça é também o único texto dramaturgico que o poeta concluiu e, curiosamente, é escrita em prosa. Ao contrário do *Fausto* que, como vimos em 3.3, seria todo em versos se tivesse sido acabado.

Definida pelo próprio autor como um “drama estático”, *O Marinheiro* é uma obra de matriz simbolista que apresenta o diálogo entre três mulheres, as quais velam o corpo de uma donzela, sem nenhuma referência histórico-temporal.

Fernando Pessoa chamou essa peça de “drama estático”, pois se trata de um teatro de linguagem, e não de movimento corporal. Nesse texto as personagens não buscam transformar a fala em ação ao contrário do que acontece no teatro tradicional, no qual as personagens apresentam-se como a totalidade da obra, nada existindo a não ser através delas. Sobre esse seu drama, Pessoa declara uma certa satisfação em carta a Armando Cortês Rodrigues:

O meu drama estático "O Marinheiro" está bastante alterado e aperfeiçoado; a forma que v. conhece é apenas a primeira e rudimentar. O final, especialmente, está muito melhor. Não ficou, talvez, uma cousa grande, como eu entendo as cousas grandes; mas não é cousa de que me envergonhe, nem - creio - me venha a envergonhar. (PESSOA, 1986, p.788).

Por sua vez, *O rato no Muro* é uma peça que apresenta pelo menos um aspecto comum às demais de Hilda Hilst: a imposição de resistência ao contexto da ditadura em que

foram escritas. A autora usa do recurso do simbólico para (re)velar seus gritos contra o autoritarismo e em prol da liberdade de expressão. Na obra, dez freiras, cujos nomes não sabemos, estão encarceradas e sofrem com a opressão da Superiora, destituídas de qualquer expressão num ambiente de clausura. A monotonia que rege cotidianamente rituais de fé, salvação e vazios é modificada pela passagem de um rato num muro, como nos esclarece

Renata Pallotini:

Elas cantam, rezam, confessam, dialogam – um diálogo sem evolução real circular. A Irmã H (H de Hilda) é a mais lúcida, a que mais consciência tem de sua clausura, da prisão a que estão condenadas. A simples visão de um rato sobre o muro que as separa do mundo exterior, a menção a um gato sacrificado por uma delas são acontecimentos notáveis, porque excepcionais na inação do dia-a-dia. O rato pode subir e ver o que a elas é negado, a Irmã Superiora continua exercendo sua tirania e a Irmã H não consegue despertar suas companheiras. O mundo de dentro do convento continua o mesmo mundo de opressão da sociedade a que a peça se refere. (PALLOTTINI, 503)

Como podemos perceber, tematicamente as peças *O marinheiro* e *O rato no muro* são muito diferentes, fato que, em leitura apressada, faz com que o leitor não enxergue como possível e muito menos profícua uma análise comparativa. Contudo, uma leitura mais apurada mostra que há vários aspectos formais que podem ser postos em paralelo e que confirmam uma afinidade na composição das personagens.

Inicialmente, observamos que o recurso ao simbólico é comum aos dois textos: “É imediatamente perceptível em tudo o valor de símbolo, de qualidade metafórica de palavras, objetos e acontecimentos. O que a peça exprime na sua totalidade é o desejo de liberdade do espírito, o impulso do voo na direção da transcendência”. (VINCENZO, 1992, 44) Para nós o que Elza Vincenzo constata na peça de Hilda Hilst é plenamente aplicável à peça de Fernando Pessoa, com especial ênfase ao desejo de liberdade e transcendência que se exprime na sutileza das metáforas.

Além disso, como afirma Suely Miranda, *O Marinheiro* tem como símbolo a morte. Um caixão, onde repousa uma donzela, domina toda a peça (MIRANDA, 2006: 41). *O rato no muro* também evoca a morte, mas como metáfora da repressão, a morte da liberdade de expressão.

O que se põe fora da estreiteza institucional é marcado por algum estigma, aqui acentuado por um clima neogótico, penetrado por lembranças vagas, interditos, mal-entendidos de conversas cifradamente exasperadas. O efeito é de algum desarranjo assombrado em meio a uma situação de histeria coletiva aparentemente irreversível. (PÉCORA, 2008: 10)

Outro aspecto semelhante nos dois textos é a exclusiva participação de personagens femininas, as freiras e as veladoras. As freiras da obra hilstiana, curiosamente, comportam-se como as veladoras da obra pessoana, pois passam a noite acordadas, vigiando o muro, conforme a fala da madre superiora:

IRMÃ D: Elas têm esperança. E a eterna vontade de falar sempre neles.  
SUPERIORA: Que estória... A noite toda passam acordadas por causa disso. Estão na capela como todas as noites e imaginam que eu não sei. (*olha para cima, para a capela*) (HILST, 129)

As únicas figuras masculinas não aparecem no plano da ficção em que nossas personagens existem, o marinheiro e o rato no muro. Estes são referenciados em sua (des)importância já no título. N’*O marinheiro* “no interior do drama ‘um personagem’ simbólico e mítico, evocado através do sonho: ‘o marinheiro’ desterrado numa ilha longínqua e sonhando ele próprio ‘uma pátria que nunca tivesse tido’”. (SEABRA, 1974: 29) N’*O rato no muro*, “a nota deslocada está basicamente na imagem baixa e repugnante do “rato” para caracterizar o único ser que podia enxergar além dos limites do confinamento usual dos processos edificantes da educação social e cívica”. (PÉCORA, 2008: 10)

Faltam nos dois textos referências históricas diretas e claras nas falas das personagens e nas indicações do cenário. Este apresenta uma atmosfera simbolista n’*O*

*marinheiro*: “Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular (...) É noite e há como que um resto vago de luar” (PESSOA,); E gótica, ou neogótica como afirma Alcir Pécora, n’*O rato no muro*: “Interior de uma capela. (...) Um vitral, ou uma grande escultura representando a figura de um anjo. (...) As freiras estão em círculo, ajoelhadas e, ao lado de cada uma, um chicote de três cordas” (HILST, 103) As atmosferas das duas peças caminham em tensão que gradativamente se acentua até chegar a um clímax terrificante: um silêncio imposto pela impossibilidade, ou inutilidade, da fala.

Eder Rodrigues da Silva, em seu estudo sobre o teatro performático de Hilda Hilst, observa que em *O rato no muro* existe um plano de ação cênica ligada a um fenômeno limítrofe que propulsiona a obra no seu percurso da não/ação.

*Personas* quase nunca nomeadas e que simbolicamente traçam o percurso que vai do *eu* ao *coletivo*, compartilhando memórias e igualando confidências que sobrepõem às esferas cenográficas de cena e se inserem no espaço e tempo históricos mais amplos como os de ditadura, dos escuros do corpo, da liberdade forjada nas nossas estampas de vida. (SILVA, 2011, 2)

Isto é, a peça hilstiana assemelha-se ao “drama estático” pessoano. Não há nem em *O Marinheiro* nem em *O Rato no Muro* uma fábula a ser narrada. Em *O Rato no Muro*, como observa Elza Vincenzo, “o que se poderia ver como ação está reduzido, nesta peça, ao não-acontecer. Se alguma coisa houve, foi num vago antes, não determinado. E essa ausência de acontecimentos contribui para criar o clima de distanciamento do mundo, que é próprio da peça (VINCENZO, 42-43).

Seabra, em sua análise da peça *O Marinheiro*, observa que esse entrecruzamento de vozes. “As três Veladoras só aparentemente são personagens distintas. As suas falas retomam-se uma às outras ao longo do drama, numa espécie de solilóquio obsessivo, reduzindo-se a três vozes que entre si se ecoam, até que a sua própria identidade dissolve: ‘Quem é que eu estou sendo?... Quem é que está falando com a minha voz?’ (SEABRA, 1974, 29) Podemos

dizer que fenômeno parecido sucede em *O Rato no Muro*. Anatol Rosenfeld diz que suas “personagens [...] refletem aspectos de uma única personalidade, [sendo] tal dissociação, aliás, característica do teatro moderno” (apud VINCENZO, *Opus Cit.* 43). Todas freiras parecem ser uma mesma voz sem identidade e essa falta de individualização contribui para a estaticidade da peça. Contribui para isso o fato de que nem as Veladoras nem as Freiras têm nome, são evocadas por ordenação: as Freiras de A a I, as Veladoras de *Primeira* à *Terceira*. A não nomeação das personagens garante uma generalidade pela ausência de individualização nos dois textos, o que colabora para a “confusão” das falas, para que haja a sensação de uma mesma voz.

Esse entrecruzamento gradativo das falas das personagens representa uma espécie de passagem do “eu” para o coletivo, ou do “eu” para o não-eu. Percebemos isso numa espécie de coro semelhante ao coro da tragédia clássica, são erupções de lirismo dentro do drama:

SUPERIORA: É culpa.  
TODAS (*voltam-se para a Superiora*).  
IRMÃ A, B, C e F (*vagarosamente*): Tan... tas, tan... tas, tan... tas...  
SUPERIORA: E de que espécie?  
IRMÃS A, B, C e F (*tom cantante. Tensão. Destacando as sílabas*):  
Múltiplas.  
IRMÃ H (*desespera-se, faz gestos para que não continuem*)  
SUPERIORA (*tom crescente*): De A a I?  
IRMÃS A, B, C e F (*tom cantante, crescente, Tensão*): Ai... sim...  
AAAAíííí... A... (HILST, 139)

Como bem observa Elza Vincenzo, “teatralmente, menos do que personagens, propriamente ditas, estas freiras são figuras corais, cujas vozes se distinguem como se poderiam distinguir as diferentes vozes de um coro: não são idênticas, mas formam um todo único e mais amplo. E o que se ouve é, afinal, a melodia do conjunto” (VINCENZO, *Opus Cit.* 43) Nessa outra passagem o lirismo se torna mais intenso, as falas das Freiras se complementam como em jogral, não mais indivíduos, mas vozes de um “eu” a denunciar o terror:

SUPERIORA: Ainda que tu subisses...  
 IRMÃ D: Aquela pedra lisa...  
 SUPERIORA: E assistisses...  
 IRMÃ D: Ao mais fundo, ao mais alegre.  
 SUPERIORA: O mais triste...  
 IRMÃ D: Ainda que tocases...  
 SUPERIORA: Aquela pedra rara...  
 IRMÃ D: E deixasses o vestígio...  
 SUPERIORA: De uma mancha...  
 IRMÃ D: Escura ou clara...  
 SUPERIORA E IRMÃ D: Ainda... ainda.  
 SUPERIORA: Não seria suficiente.  
 IRMÃ D: Para o teu desejo de ser mais.  
 SUPERIORA: E mais, e mais... (*apontando a Irmã G*) como a tua vontade enorme de comer!  
 IRMÃ G (*tom cantante*): Oh, Senhor de todas as culpas, entristecei-vos.  
 SUPERIORA: Hein? Como disseram?  
 IRMÃ H: Não respondam, por favor, não respondam!  
 TODAS (*Menos a Irmã H. Tom agudo*): Alegrai-vos, para que nós não nos esqueçamos de todas as nossas culpas.  
 IRMÃ H: Parem pelo amor de Deus, parem!  
 SUPERIORA: São muitas?  
 TODAS JUNTAS (*menos a Irmã H. tom cantante*): Muitíssimas...  
 SUPERIORA: Quantas?  
 IRMÃ H: Não, não continuem! (repetindo “PAREM” até a exaustão)  
 TODAS (*diversos tons*): Tan... tas, tan... tas, tan... tas.  
 Irmã H aproxima-se da Irmã I, agarra-a sempre repetindo “PAREM”. Rola pelo chão.  
 (HILST, 140-141)

A musicalidade é flagrante, nesse trecho, não apenas pelas rubricas da autora que assinalam constantemente o “tom cantante”, mas pelas anáforas do “ainda” e pelas repetições de sílabas “tan”, que sugestionam ecos. Segundo Rosenfeld, se quisermos delinear dramaticamente a personagem devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento, à psicologia extrospectiva e não introspectiva:

Não importa, por exemplo, que o ator sinta dentro de si, viva, a paixão que lhe cabe interpretar; é preciso que a interprete de fato, isto é, que exteriorize, pelas inflexões, por um certo timbre de voz, pela maneira de andar e de olhar, pela expressão corporal etc. Do mesmo modo, autor tem de exhibir a personagem ao público, transformando em atos os seus estados de espírito. (ROSENFELD In: CANDIDO, 2007, 91)

Entretanto, o próprio Rosenfeld, faz a advertência para que não confundamos ação com movimento ou dinamismo físico, e afirma “o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentados dentro de um certo contexto, postos em situação também funcionam dramaticamente.” (ROSENFELD In: CANDIDO, 2007, 92) .

Acreditamos que, da mesma maneira que se viu na obra dramática de Fernando Pessoa a germinação de sua obra poética heteronímica, podemos encontrar no teatro de Hilda Hilst uma espécie de prospecção do que virá a ser sua obra narrativa. As freiras são vários de um “eu” oprimido, assim como as máscaras que surgirão em sua ficção narrativa são os vários “eus” ficcionalizados da própria autora. As freiras portam todos os anseios, principalmente, a revolta de serem conscientes de sua existência, como a Irmã H – em quem poderíamos enxergar o eu obsessivamente revoltado, alter-ego da própria autora: H de Hilst. Assim como as Veladoras são vários “eus” em busca da compreensão e da unidade de si, como acostumamos a entender os heterônimos pessoanos.

A obra ficcional de Hilda Hilst gestou-se em seus textos dramáticos assim como aconteceu com a obra poética de Fernando Pessoa. As personagens hilstianas assumem o caráter de atores em cena, a disposição estética de falas e diálogos faz com que a narrativa se aproxime do ato cênico em que o leitor se transforma em espectador do drama; os jorros discursivos colocam os personagens da prosa como atores em monólogos. E muito dessa “inovação” estética é legível na obra de Pessoa.

A tragédia da audição que o poeta português tentará plasmar no texto do Fausto já é legível/audível em *O Marinheiro*. E por que não dizer que, após a leitura de *O rato no muro*, *O Marinheiro* passa a ser reconhecível enquanto tragédia? Isso porque, em ambas as peças, é ouvindo que o espectador/leitor toma parte na sensação da condição de terror por estar vivo. Seria o Sensacionismo pessoano/hilstiano em estágio germinativo?

Ao analisar essa suposta inovação, lembramos-nos do que diz Antonin Artaud sobre o que é necessário ao teatro. “Parece que onde reinam a simplicidade e a ordem não pode haver nem drama nem teatro, e o verdadeiro teatro nasce, aliás, como a poesia, mas por outras vias, de uma anarquia que se organiza, após lutas filosóficas que são o lado apaixonante dessas primitivas unificações”. (ARTAUD, s/d, 24) Nada mais organizado que a anarquia de vozes e identidades de Veladoras e Freiras...

Por isso, investigar a obra de Fernando Pessoa à luz da obra de Hilda Hilst é um ato revelador. É o que buscamos continuar a demonstrar a seguir, ao colocar em paralelo as obras *A Morte do príncipe* de Fernando Pessoa e *A obscena Senhora D* de Hilda Hilst.

#### **4.2 A PEÇA-ENSAIO MORTE DO PRÍNCIPE DE PESSOA E A PROSA TEATRAL A OBSCENA SENHORA D DE HILDA HILST**

Nesta parte, intentamos dar continuidade à análise comparativa que demonstra como é possível por em comunicação as obras de Fernando Pessoa e Hilda Hilst. Agora, porém, já especificamente, colocando em paralelo o teatro de Pessoa e a prosa de Hilst.

Elegemos, para tanto, a peça *A morte do príncipe*, por acreditarmos ser ela um exemplo do registro “peça-ensaio” que domina o conjunto da obra que Fernando Pessoa dedicou ao teatro como vimos no capítulo anterior (3.3). Sobre isso, coaduna-se com nossa hipótese pensamento de Luzia Monteiro, que, assim como José Seabra, vê nos textos dramáticos de Pessoa a semente para sua poética heteronímica:

É aqui que eu vejo a lógica dos textos dramáticos propriamente ditos de Fernando Pessoa dentro da sua imensa e tão bem gerida obra artística – servem para ensaio, para dar rosto, dar corpo, molde ao *poema-gente* que há-de vir a ser e expressar-se, afirmando-se com a sua própria vontade e rosto. Como se fossem *personagens-cobaias* ao abrigo de uma experiência que visa a criação de individualidades literárias. O teatro pessoano é um laboratório de experiências. (MONTEIRO, s/d, 203)

Para nós, além de dar rosto ao chamado “poema-gente”, o teatro de Pessoa apresenta uma proposta de teatro que à sua época não seria encenável. O Instituto Camões tem o registro de apenas uma montagem da peça *A Morte do príncipe* em 2003, na cidade de Buenos Aires, no teatro “El Excentrico”, encenada por Adolfo Agopian e apoiada pelo Centro de Língua Portuguesa – Instituto Camões em Buenos Aires. 2003 – somente quase um século após ser iniciado é que chegou a ser encenado.

Essa peça apresenta uma visão de teatro que se configura como uma inovação no gênero dramático, mas que não foi de todo compreendida na sua obra. O texto de *A morte do príncipe* é uma experiência que não foi concluída. Utilizamos aqui a compilação de seus fragmentos feita por Caio Gagliardi e advertimos que, assim como toda a obra pessoana que fora organizada por pesquisadores, apresenta outras versões publicadas.

A obra envolve o espectador num espaço físico indeterminado onde se assiste aos debates internos de um homem que decide morrer. Inevitavelmente, é necessário assinalar a semelhança com o Hamlet de Shakespeare, no que diz respeito ao monólogo que tenta entender a existência. Assim como em *O Marinheiro* há um inação: o Príncipe está numa cama e debate sobre questões existenciais com um interlocutor cujas falas se assemelham às das Veladoras.

Contudo, não há no texto compilado por Gagliardi marcas de gênero que permitam identificar se o interlocutor é uma mulher, a não ser quando o interlocutor reclama o desamor do príncipe, num apelo para que retornem o contato com a realidade: “Senhor! Senhor! Senhor! Já nem sequer me amas, já nem sequer me amas!”. Desse trecho pode-se inferir a mágoa feminina que, nesse caso, acredita ser o amor motivo suficiente para se querer estar vivo. Além disso, nada há que se possa distinguir se se trata de um homem ou de uma mulher, ele denomina apenas como X.

Entretanto, para Luiza Monteiro, que se utiliza da edição compilada por Teresa Rita Lopes, não há dúvidas de que se trata de uma mulher, e com isso afirma: “Se naquela peça [O Marinheiro] temos as Veladoras como uma espécie de invólucro do ser antes de nascer, n’A morte do Príncipe temos uma outra veladora, igualmente serena e pronta a acolher um novo ser.” (MONTEIRO, s/d, 204)

A incerteza sobre o sexo do interlocutor, porém, não impossibilita que o tomemos com função análoga à das veladoras na peça. Isso porque o interlocutor passa a noite ao lado do Príncipe, o qual decide pela sua morte. A diferença básica em relação às veladoras é que elas velam um morto, e o interlocutor vela um suposto moribundo. Entretanto as falas deste são cada vez mais espaçadas e sem efetiva força para contra-argumentar e dissuadir o príncipe de sua decisão pela morte; as falas contribuem, inclusive, para a criação de uma atmosfera fúnebre: “Não, meu Senhor.” Ou “Senhor, não morreréis”.

Noutros momentos, a mudança de turnos na conversa é marcada por perguntas que denotam estarem os dois, príncipe e interlocutor, em estados distintos de consciência. Como se o interlocutor tentasse compreender o delírio do príncipe, ou apenas desse, com seus questionamentos, vazão às elucubrações do seu senhor; ou mesmo se portando como um discípulo curioso a quem só lhe cabe perguntar para entender: “Não serão todos assim?” ou “Vago, o quê, meu senhor?”. Em síntese, as intervenções do interlocutor quando não ignoradas pelo príncipe em delírio (ou em êxtase, como queria Pessoa), são apenas pretextos para a continuidade das especulações do Príncipe. Por isso, o texto da peça identifica-se muito mais com um monólogo.

Atitude semelhante de decisão pela morte, encontramos na outra obra que aqui será analisada. A narrativa de ficção, *A Obscena senhora D*, de Hilda Hilst, originalmente publicada em 1982, já conta com duas montagens. A primeira, de 1993, sob direção de Eid

Ribeiro e Vera Fajardo, no teatro Casa da Gávea, no Rio de Janeiro; a segunda, de 2012, sob direção de Rosi Campos e Donizeti Mazonas, no teatro do SESC, em Campinas.

Como já mostramos no segundo capítulo, a narrativa em prosa apresenta-nos o relato de Hillé, uma mulher de sessenta anos, que, um ano antes da morte de seu amante, Ehud decide-se a viver num vão de escada, onde passa a buscar o sentido íntimo da existência e das coisas da vida. Quando da morte de Ehud, Hillé passa a recordar os momentos com ele, mais especificamente, as tentativas de dissuadi-la de continuar martirizando-se na busca pela compreensão de Deus e do sentido da vida:

Agora que Ehud morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada, há um ano atrás 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? (HILST, 2001, p.18)

Para a vizinhança, claro, o comportamento de Hillé só pode ser rotulado como loucura; a loucura aparente que, como vimos anteriormente, é a pecha comum para os que não aceitam as imposições da existência. Hillé, em consequência das caretas, dos palavrões e das obscenidades que dirige à vizinhança, é vista como louca “desavergonhada”:

senhora D, senhora D, olhe, dois pãezinhos para a senhora, fui eu mesma que fiz, sou sua vizinha, se lembra?(...) ai que é isso madona, tá mostrando as vergonhas pra mim, ai ó Antônia, ó Tunico, só quis dar o pão pra ela e olha como ficou, tá pelada, ai gente, embirutou, credo nossa senhora, é caso de polícia essa mulher. (HILST, 2001, 28)

Com efeito, consegue a personagem rechaçar a todos, aceitando e desejando sua própria morte. Nesse caso, a personagem opta por uma morte social. Isola-se do convívio das pessoas, estranhando-as em suas mediocridades e fazendo com que elas a estranhem em suas atitudes provocadoras.

Casa de Porca, assim chamam agora a minha casa, fiquei mulher desse Porco-Menino Construtor do Mundo, abro as janelas nuns urros compassados, espalho roucos palavrões, giro as órbitas atrás da máscara, não lhes falei que recorto uns ovais feitos de estopa, ajusto-os na cara e desenho sobranceiras negras, olhos, bocas brancas abertas? (HILST, 2001, p.20)

O discurso de Hillé também se apresenta no limite do delírio, em êxtase verbal, pois, embora se encontre sozinha em sua casa, recorda as conversas com o devotado Ehad, dialoga consigo, com Deus, e, também, com um narratário que, propositalmente, coincide com os leitores. Essa permuta de interlocutores não se marca de maneira clara no texto; a profusão de sua fala faz com que os interlocutores sejam sobrepostos – não se identifica facilmente a quem se dirige seu discurso. Aqui o monólogo se impõe ao longo da narrativa de maneira bastante peculiar.

Além do caráter de monólogo dos dois textos, há outro ponto em comum que é o temático. Em Hilda Hilst, a loucura se apresenta nas personagens, ao mesmo tempo como condição de clarividência intelectual e como estado de espera para a morte. Já o príncipe, personagem pessoano, discute com bastante desenvoltura o sentido das coisas e chega à conclusão de que a morrer é a melhor decisão ante a incompreensão da vida. Nesse sentido, Ele bem poderia figurar como uma máscara-hilstiana, clarividente e intelectual:

Por que não será tudo uma verdade inteiramente diferente, sem deuses, nem homens, nem razões? Por que não será tudo qualquer coisa que não podemos sequer conceber, que não concebemos – um mistério de outro mundo inteiramente? Por que não seremos nós – homens, deuses, e mundo – sonhos que alguém sonha, pensamentos que alguém pensa, postos fora sempre do que existe? E por que não será esse alguém que sonha ou pensa alguém que nem sonha nem pensa, súdito ele do abismo da ficção? Por que não será tudo outra coisa, e coisa nenhuma, e o que não é a única coisa que existe? Em que parte estou que vejo isto como coisa que pode ser? Em que ponte passo que por baixo de mim, que estou tão alto, estão as luzes de todas as cidades do mundo e do outro mundo, e as nuvens das verdades desfeitas que pairam acima e a elas todas buscam, como se buscassem o que se pode cingir? (PESSOA, 2010, 76-77)

Hillé e o Príncipe põem-se inaptos a viver e dedicam-se interruptamente à interpelação das coisas. Embora não seja possível precisar os tempos de monólogo, ambos aparecem durante a integridade das obras, buscando incessante pela compreensão do mistério

das coisas. E seus discursos despertam sensações semelhantes, as quais parecem caracterizar as horas extremas: os delírios verbais que permeiam declarações de lucidez, aos sentidos em ambos pelo ardor do corpo, uma febre que acomete o físico das mentes inquietadas:

Tenho febre sem sono, e estou vendo sem saber o que vejo. Há grandes planícies tudo à roda, e os rios ao longe, e montanhas... Mas ao mesmo tempo não há nada disto, e estou com o princípio dos deuses e com um grande horror de partir ou ficar, e de onde estar e de que ser. E também este quarto onde te ouço olhar-me é uma coisa que conheço e como que vejo e todas coisas estão juntas, e estão juntas, e estão separadas, e nenhuma delas é o que é outra coisa que estou a ver se vejo. (PESSOA, Opus Cit.77)

É o mundo exterior visto ou imaginado que aterroriza. A compreensão de si mostra-se dependente necessariamente de onde se está. Quando se perde o ponto de contato com a realidade se estranha a si, enquanto ser. É o “estar sendo/ter sido” hilstiano:

As horas. Êxtase. Secura. Ardi diante do lá fora, bebi o ar, as cores, as nuances, parei de respirar diante de uns ocres, umas fibras de folha, uns pardos pequeninos, umas plumas que caíam do telhado, branco-cinza, cinza-pedra, cinza-metal espelhado, e tendo visto, tendo sido quem fui, sou eu esta agora? (HILST, 2001, 24)

Percebemos que mais do que a coincidência temática nos dois textos: a linguagem é poética – lírica – mas ao mesmo tempo traz a leveza de uma coloquialidade; os fluxos discursivos se assemelham. Se n’*A morte do príncipe* não há fábula a ser narrada, porque não há ações, n’*A obscena senhora D*, as ações só acontecem com os vizinhos e se dão a conhecer pela fala da personagem de maneira difusa, entre recordações e delírios.

Cabe aqui uma explicação de Remo Bodei sobre o discurso do delírio: “O sujeito delirante está dividido entre a necessidade de manifestar o que o atormenta e o medo que, desse modo, seja convocado o *nefas*, aquilo que não é permitido falar, mas que oprime e importuna. (BODEI, 2003, 72) O delirante fala para expurgar suas tormentas, mas tem medo

de sua própria fala. Isso porque o delírio é produto da confusão e da distorção da esfera cognitiva e da esfera afetiva.

Segundo Bodei, o sujeito que delira busca de maneira obsessiva compreender algo que ele mesmo tornou difícil.

Compreender o incompreensível como se fosse compreensível, adivinhar o que se move atrás do vidro embaçado do recalque, resolver o enigma tornado obscuro pela própria pessoa que deveria interpretá-lo: esse torna-se seu objetivo vital, sua aposta (perdida enquanto não tiver a força de enfrentar com firmeza, os conflitos. (BODEI, idem)

Ambos, Hillé e o Príncipe, culminam, em seus delírios, no estranhamento da realidade. Esse estranhamento em busca da compreensão põe em xeque a nossa racionalidade, fazendo-nos questionar aquilo que antes era tacitamente aceito. O que existe, mas não é ser; os objetos, as paisagens, o que são e por que são? A fala do delírio descreve paisagens exteriores de acordo com a paisagem de seus inconscientes: as cores negra e cinza predominam:

O silêncio das cousas faz-me gestos que me apavoram. Onde estão as cousas... Já não há cousas... É tudo negro, tudo negro... Não, Não... ... tudo como se fosse negro. São gente... Ah, vede, vede... são figuras que passam... Não há cousas, há gente. Sobem dos abismos como exalações... Já não há cima nem baixo nas cousas. // Tudo é já Diverso — mesmo o modo de se ser diverso. (PESSOA, 85)

A questão maior, então, impõe-se: o nome das coisas são as coisas? Aqui ambos teriam perdido o “comum” entre o lugar e o nome, como nos diz Foucault, é a “língua arruinada”.

Depois não, depois tinha ouro. Por que o ouro é ouro? Por que o dinheiro é dinheiro? Por que me chamo Hillé e estou na Terra? E aprendi o nome das coisas, das gentes, deve haver muita coisa sem nome, e nem por isso elas deixam de ser o que são, eu se não fosse Hillé seria quem? (HILST, 43-44)

Sabemos que essa é uma das questões que mais inquietam os filósofos da linguagem desde muito. Os povos antigos consideravam o nome como parte indissociável do seu ser. Dessa maneira, o nome adquire um caráter sagrado, cabendo ao indivíduo honrá-lo e defendê-lo. Ainda hoje, em muitas religiões, realizam-se ritos que manipulam o nome da pessoa para atingi-la para o seu bem ou para o seu mal. Há ainda pessoas que acreditam que falando o nome da coisa a estamos chamando. Rogar a Deus é chamá-lo, presentificá-Lo para os cristãos; assim como, pela mesma razão, esses temem pronunciar o nome do diabo para não torná-lo presente.

Por essas relações, para muitos filósofos, cada palavra representaria a essência daquilo que ela nomeia. Ela seria, portanto, um instrumento para representar a ordem das coisas. Para outros, porém, a relação entre as palavras e as coisas é puramente convencional.

Platão, no "Crátilo", defende uma posição intermediária: reconhece que existe certo grau de convencionalismo, pois a mesma coisa pode ser chamada por nomes diferentes nas diversas línguas. Por outro lado, as pessoas não poderiam ficar trocando o nome das coisas à vontade, porque, nesse caso, a linguagem se tornaria impossível. (PLATÃO, 1997)

Michel Foucault mostra que essa essencialidade da palavra está ligada a uma relação de similitude entre o nome e a coisa. Concepção de linguagem dominante no século XVI

Sob sua forma primeira, quando foi dada aos homens pelo próprio Deus, a linguagem era um signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelhava. Os nomes eram depositados sobre aquilo que designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela forma da similitude. (FOUCAULT, 1999, 52)

Quando as personagens passam a questionar a relação entre as coisas e seus nomes, demonstram a condição do homem que já vivenciou a modernidade e que, por isso, não possui mais a ilusão de que a palavra venha a oferecer a essência das coisas. Do contrário,

seria possível, através dela, dar sentido ao real, porque permite aproximar de maneira mais concreta esse mundo exterior nomeado de um caos interior inominável em sua angústia:

– Oh como tudo está mais estranho ainda! Não há já formas — oh meu Deus, oh meu Deus — não há já formas... Transbordaram as cousas umas para dentro das outras... No ar há só restos de linhas... Tudo é um fumo de lugares... Poeira, poeira... tudo em poeira... (...) Tudo é cinza de tudo... Tudo é cinza de tudo... Há em mim labirintos de não poder ver... A janela? onde está a janela... É uma coisa que brilha extraordinariamente mas em parte nenhuma do espaço... Tudo é cinzas de um fumo... (...) Onde estás tu? onde estás tu? (PESSOA, Opus cit. 82)

E essa angústia busca em Deus a interlocução. Mais do que o Seu amparo, as duas personagens parecem a todo o momento querer verificar se Deus ainda utiliza signos para nos falar através da natureza:

E olha Hillé a face de Deus  
onde onde?  
Eu vejo nada  
Debruça-te mais agora  
Só névoa e fundura (HILST, 47)

Se Ele “serve-se de nosso conhecimento e dos laços que se estabelecem entre as impressões, para instaurar no nosso espírito uma relação de significação”, como afirma Foucault (FOUCAULT, 1999, 76), a resposta, portanto, só seria possível por relações intuitivas e por revelações, pois:

(...) se a linguagem não mais se assemelha imediatamente às coisas que ela nomeia, não está por isso separada do mundo; continua, sob uma outra forma, a ser o lugar das revelações e a fazer parte do espaço onde a verdade, ao mesmo tempo, se manifesta e se enuncia. (FOUCAULT, 1999, 53)

O problema é que esse processo de revelação não se dá de modo simples. Pelo contrário, é inquietante por não ser claro, objetivo e exato como gostariam os seres humanos. Ele figura como uma longa e tortuosa caminhada no escuro, tanto para o Príncipe:

*(numa voz calma e lenta) Ouço um ruído de fonte,.. Que grande noite! Que grande paz cabe no haver esta noite... É outra espécie de noite... É a própria paz... Mas que lugar tão estranho... Todo fresco de tanto abismo... Por onde é que eu vou andando?... (PESSOA, Opus Cit. 86)*

quanto para Hilé:

*Se está muriendo, si, que gemidos meu Deus, não tenho muito tempo, muitos que se foram estão perto, é a hora, viver foi uma angústia escura, um nojo negro // não fales assim, não o ódio agora, o ódio não // viver é *afundar-se em cada caminhada* (...) (HILST, Opus cit. 52) [grifo nosso]*

Diante da confusão e da dificuldade da caminhada, compreende-se porque em ambos os textos, em seus delírios, as personagens enumeram objetos que, aparentemente, não possuem relação entre em si: “Altars, velas, luzes, lírios e no topo uma imensa rodela de granito, umas dobras no mármore, um belíssimo ônix, uns arremedos de carne (...) (HILST, 45) A enumeração tem uma função de ordenar, pois ao elencar estamos pondo ordem nas coisas, ao mesmo tempo em que as enumerações visam dar conta da totalidade; o que é enumerado é o concreto da realidade a ser apreendida.

O pensamento cartesiano é que acreditava na possibilidade de ordenar coisas como forma de chegar à verdade delas: “Somente a enumeração nos pode permitir, qualquer que seja a questão a que nos apliquemos, ter sobre ela um julgamento verdadeiro e certo.” (DESCARTES apud FOUCAULT, 1999, 72). Foucault analisa, então, a concepção cartesiana e esclarece que não se pode conhecer a ordem das coisas “na sua natureza isoladamente”, mas, sim, descobrindo aquela que é a mais simples, em seguida aquela que é a mais próxima para que se possa aceder necessariamente, a partir daí, até as coisas mais complexas. Com a ordenação das coisas, é possível passar de um termo a outro, depois a um terceiro etc., por um movimento “absolutamente ininterrupto” (FOUCAULT, 1999, 69)

Após o século XIX, contudo, nem mesmo a enumeração é capaz de por ordem no caos que é a realidade para o homem.

Há uma função simbólica na linguagem: mas, desde o desastre de Babel, não devemos mais buscá-la — senão em raras exceções— nas (...) próprias palavras, mas antes na existência mesma da linguagem, na sua relação total com a totalidade do mundo, no entrecruzamento de seu espaço com os lugares e as figuras do cosmos. (FOUCAULT, 1999, 54)

Logo, se é na existência mesma da linguagem que os símbolos são desvendados, Hilé e o Príncipe se propõem a buscá-los, por isso os discursos nos remetem à única saída possível para os que estão na situação limite em que estes se encontram: o sensorial, ou mais precisamente, o sensacionismo, que permite racionalizar as sensações e, a partir dessa racionalização, tentar dominar o que sempre escapa durante a caminhada.

Esta, esta... Não sei se a vejo... É enorme... Tem toda a extensão da vida!... Mergulho nela como num mar de [sombras juntas] que ainda na minha carne saibam a sonhos... *As minhas mãos, ao tocar nas roupas do meu leito, sentem-lhes cousas que antes não lhes poderiam sentir, significações seguras, frescuras, renúncias tímidas de linho...* Ah, mas que estranho! mas que estranho! (PESSOA, Opus Cit. 81) [grifo nosso]

Sentir as “significações seguras” é a mais precisa síntese do sensacionismo pessoano, o qual reinventado por Hilda Hilst multiplica-se em construções como esta: “(...) e que *ouro* que *suculências* que *aroma* desejaria ter tido, e *casas brilhos*, *aves*, *poemas*, *luz* desejaria ter tido, tudo aos pés desses que me fizeram sentir amor”. (HILST, Opus cit. 76) [grifo nosso] São enumerados os vários sentidos para dar conta de uma totalidade sensorial: “ouro”, “casas brilhos”, “luz” remetendo à visão; “suculências” ao paladar e “aroma”, ao olfato.

Eis a manifestação do “ser vivo da linguagem”, para usar ainda as palavras de Michel Foucault (1999, 60). Sobre isso, ele explica que, com a modernidade, a literatura se torna o lugar da linguagem *ad infinitum*, pois, enquanto “objeto privilegiado da crítica”, não teria cessado de se aproximar daquilo que é “a linguagem no seu ser mesmo”:

A partir do século XIX, a literatura repõe à luz a linguagem no seu ser: não, porém, tal como ela aparecia ainda no final do Renascimento. Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se

achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem *começo*, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vão e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura. Ora, ao longo de todo o século XIX e até nossos dias ainda — de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud — *a literatura só existiu em sua autonomia, só se desprende de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que constituiu uma espécie de “contradiscurso” e remontou assim da função representativa ou significativa da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI.* (FOUCAULT, 1999, 60-61) [grifo nosso]

Foucault explica ainda que o empenho de Mallarmé para encerrar todo discurso possível na frágil espessura da palavra responderia à questão que Nietzsche prescrevia à filosofia. “A esta questão nietzschiana: quem fala? Mallarmé responde e não cessa de retomar sua resposta, dizendo que o que fala é, em sua solidão, em sua vibração frágil, em seu nada, a própria palavra — não o sentido da palavra, mas seu ser enigmático e precário.” (FOUCAULT, 1999, 61)

Sobre o “quem fala” e o ser da linguagem, Hilda Hilst também “teorizou” e pela boca de Hilé lembra a todos a dimensão teatral do real, e por conseguinte da própria linguagem, posto que é a partir dela que o poeta se torna “um fingidor”, como diria Pessoa:

*Desperdícios sim, tentar compor o discurso sem saber do seu começo e do seu fim ou o porquê da necessidade de compor o discurso, o porquê de tentar situar-se, é como segurar o centro de uma corda sobre o abismo e nem saber como é que se foi parar ali, se vamos para a esquerda ou para a direita, ao redor a névoa, abaixo um ronco, ou acima? Águas? Vozes? Naves? Recompondo noites de sofisticções, política, deveres, uma sociologia do futuro, um estar aqui, me pedem, irmanada com o mundo, e atuar, e autores, citações, labiosidade espumante, o ouvido ouvindo antes de tudo a si próprio mas respondendo às gentes com elegância propriedade esmero como se de fato ouvisse as gentes, teatro, tudo teatro* (HILST,72) [grifos nossos]

Hilst, assim como Pessoa, tinha plena consciência do *ad infinitum* da linguagem literária e, além disso, enfatiza a tensão do escritor diante da necessidade de compor um discurso que, ao fim, não se sabe nem o porquê, nem o para quem se fala, nem o quem fala. Apenas se sabe da premente necessidade de continuar compondo.

Quando o príncipe pessoano nos interpela “Já não sei nada... [...] Fala-me... Fala-me... Fala-me... De que lado da minha alma é que soa tua voz?” (PESSOA, Opus cit.87), a obscena senhora hilstiana, responde que é preciso animar as palavras e, dentre todas elas, a palavra “conhecimento” fala aos homens de maneira mais contundente:

Que se deite aqui e sinta comigo os murmúrios, palavras que deslizam numa teia, uma estacou agora, e vagarosamente uns fios brilhosos se torcem à sua volta, meu Deus, vão recobri-la, que palavra, que palavra? CONHECIMENTO, Hillé, ainda posso vê-la, CONHECIMENTO sendo sufocada por uns finos e de matéria densa. (HILST, 70)

Quanto maior a busca por conhecimento mais recoberto ele parece ser. Quais são os limites do conhecer? É a pergunta reiterada constantemente nas obras de filósofos e artistas. Por isso, para artistas e filósofos modernos e pós-modernos, já não é possível contentar-se com a lógica cartesiana do “cogito, logo sum”

Esse duplo movimento próprio ao *cogito* moderno explica por que nele o “Eu penso” não conduz à evidência do “Eu sou”; de fato, assim que o “Eu penso” se mostrou imbricado em toda uma espessura em que ele está quase presente, que ele anima, mas à maneira ambígua de uma vigília sonolenta, não é mais possível fazer dele decorrer a afirmação de que “Eu sou”: posso eu dizer, com efeito, que sou essa linguagem que falo e na qual meu pensamento desliza a ponto de nela encontrar o sistema de todas as suas possibilidades próprias, mas que, no entanto, só existe sob o peso de sedimentações que ele jamais será capaz de atualizar inteiramente? (FOUCAULT, Opus cit. 327)

O pensamento do filósofo desliza e nos artistas são as palavras que “deslizam numa teia”. Os textos de Fernando Pessoa e Hilda Hilst são poemas em prosa, narrativas sem fábula de peças teatrais que encenam a realidade e têm como personagem principal a própria palavra, a *littera*, a literatura. Isso porque também são ensaios sobre a linguagem e são, também, a consciência de que só resta ao artista buscar sentido na linguagem em si e não tomá-la apenas como instrumento de expressão. São, por fim, registros emocionais de escritores que buscaram até a morte uma unidade, talvez impossível, para a linguagem e, por conseguinte, para si mesmos, ainda que “pulverizados” em vários eus!

Os limites do conhecimento seriam mensurados pela capacidade de dominar a linguagem? O domínio da linguagem pelo homem equivaleria, então, ao domínio divino sobre a vida dos homens. Dessa forma, é indispensável que pensemos o tema da condição do ser escritor, a qual vai da consciência do trágico e da ironia de consciente em Fernando Pessoa à fuga pelo riso em Hilda Hilst. Para entender essa “evolução”, passaremos ao confronto do *Fausto* pessoano ao “Fluxo” hilstiano.

#### **4.3 FAUSTO EM FLUXO: A PERVERSÃO DE UM CLÁSSICO OU A CONCRETIZAÇÃO DE UM PROJETO**

O “Fluxo” trata-se de uma narrativa que apresenta o tema obsessivo de Hilda Hilst – a angústia pela escrita literária – mais especificamente, a incômoda condição do artista que escreve sobre o que as pessoas não leem: a busca pelo incognoscível, pelo conhecimento de Deus e demais mistérios do mundo.

Deus, por que o mundo me comove tanto? E só dar dois três passos, ver o olho do cavalo, ver o olho da vaca, ver o homem meu Deus, o homem, esse abismo mais fundo que me come, meu Deus a memória tristíssima de tanta inocência, como eu gostaria de arrancar de minha pele sem medo e mostrar o meu todo para o outro. (HILST, 2003,45)

Ruisca é o personagem-escritor da vez, uma das várias máscaras hilstianas que tem o mesmo fim de todas as outras: a loucura. Esta que será reconhecida pelo leitor por toda a narrativa, pois seu discurso é um fluxo delirante que demonstra o seu dilaceramento em especulações metafísicas. Como mostra passagem, em que a dor existencial é o fio que liga o antes, a lembrança de um momento da infância, ao agora, o momento de maturidade de um adulto:

OOOOOOOOIAAAAAAAAI e outra vez bem comprido  
OOOOOOOOOOOOOOOOOOIAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAI. E a mãe

veio correndo, os irmãos também, a velha muito assustada, os cachorros também, as galinhas pretas pequeninhas, a mula veio que veio depressa e todos me rodearam e a mãe falou sem respirar: o que foimenino o que foi? E aí eu disse sem querer dizer: mãe, o mundo me dói pra valer. Ruiska, escolhe o teu texto, aprimora-te. Hein? Do verbo aprimorar. (HILST, idem, 39)

Essa dor existencial é que anuncia, como afirma Bodei, a entrada no discurso do delírio, pois “a verdade do delírio não se afirma sem uma dor que, inicialmente, é mais horrível do que o próprio delírio (BODEI, 2003, 72). Assim como todos os narradores/escritores hilstianos, Ruiska vive no liame entre a realidade cotidiana e a “realidade” delirante. Por isso, o leitor é tomado como uma espécie de espectador de um monólogo dramático que mescla passado e futuro que só se podem fixar-se no presente pela dramaticidade da linguagem. Encenar a vida

Desde a infância, Ruiska é um atormentado pela “dor de viver”, por isso Quando adulto, já escritor, a língua parece ser insuficiente para dizer essa dor com a tensão dramática adequada; uma “linguinha” que precisa ser forçada a expressar os mistérios da existência a um interlocutor medíocre e pouco interessado:

é como explicar o vir a ser de um ser que só se sabe no AGORA, ai como explicar o DEPOIS de um ser que só se sabe no instante? Goi goi estão vendo que esforço faz a minha linguinha para dizer dos mistérios do depois? *E ainda assim com esse esforço*, a veia engrossando no pescoço, a língua se enrolando líquida, mesmo assim vocês estão dizendo ui ui, *que tipo embobinado, que caldeirão de guisado*, que merdafestança de linguagem. (HILST, p. 51) [grifos nossos]

Vemos como a personagem declara a dimensão do esforço necessário para se ter o domínio da linguagem – conhecimento supremo para um escritor. Ao mesmo tempo, critica o

leitor que não reconhece, por ser inábil, desqualificado, o trabalho estético que envolve expressa um conteúdo tão denso<sup>23</sup>.

Logo após essa passagem, Deus é fausticamente invocado: “Vê bem meu Deus o que queres de mim, devo continuar sangrando o ombro até quando?” Não há resposta de Deus, e também não há do Diabo. “Jesus não aparece, nem Azazel<sup>24</sup>, nem algum de asa cor de gerânio...”. Ruiska é o homem só. Nem o bem, nem o mal o amparam! O que resulta no desespero por denunciar através da escrita um certo sadismo do Criador em continuar misterioso, oculto.

Enquanto isso, ironicamente, Ruiska, para conseguir dinheiro e curar seu filho, Rukah, encontra-se obrigado a escrever o que o mercado lhe impõe. Vende sua obra a um editor que lhe impõe o que deve ser escrito. Pode-se dizer que o escritor “vende sua alma para o diabo” – o editor, nomeado sempre por “o cornudo”.

eu preciso escrever, eu só sei escrever as coisas de dentro, e essas coisas de dentro são complicadíssimas mas são... são as coisas de dentro. E aí vem o cornudo e diz: como é que é, meu velho, anda logo, não começa a fantasiar, não começa a escrever o de dentro das planícies que isso não interessa nada, você agora vai ficar riquinho e obedecer, não invente problemas. (HILST, 2003: p.20)

O Mefistófeles hilstiano, diferente do que acontece no tradicional mito faústico, não incita à transgressão do conhecimento divino, nem a uma rebeldia contra Deus. Pelo contrário, esse editor-diabo ordena a Ruiska, por força do dinheiro, que abandone as reflexões existenciais, alegando que, além de fazer adoecer o homem, o pensamento filosófico não é atraente ao público-leitor:

---

<sup>23</sup> É a desqualificação do leitor que, como vimos no primeiro capítulo (1.2), para Hilda Hilst é a principal razão para o fato de sua obra ser pouco lida.

<sup>24</sup> O nome de Azazel (como poder sobrenatural) significa "deus-bode". Na demonologia muçulmana, Azazel é a contraparte do demônio que recusou a adorar Adão ou reconhecer a supremacia de Deus. Seu nome foi mudado para Iblis (Eblis), que significa "desespero". Em *Paraíso Perdido* (I, 534), Milton usa o nome para o porta bandeiras dos anjos rebeldes. (ULTERMAN, Alan. *Dicionário Judaico de Lendas e tradições judaicas*)

E todos os dias, o rugido: você está com uma úlcera na córnea, e por isso eu te aconselho a escrever daqui por diante coisas de fácil digestão, coisas que você pode fazer com pouco esforço, acaba com a coisa de escrever coisa que ninguém entende, que só você é que entende, é por causa dessas coisas que você tem agora uma úlcera na córnea. (HILST, p.30)

Toda narrativa pode ser entendida como um registro da loucura a que chega a personagem ao tentar conciliar o desespero pelo incognoscível, pela busca do domínio da linguagem, e ao mesmo tempo precisar lidar com o cotidiano de sua vida com a mulher Ruisis e o filho Rukah, que nos delírios do escritor se desdobra num ano.

Ademais o “fausto” de Hilda Hilst revela uma crítica à sociedade em que o saber existencial e a preocupação com o sobrenatural são banalizados. A partir da segunda metade do século XX até a contemporaneidade, o que se percebe é uma crescente superficialização dos valores morais e o desinteresse pela reflexão existencial. E isso é percebido e denunciado pela obra de Hilst, pois esse é um dos *leitmotivs* de sua prosa pós 1970.

O capitalismo em suas diversas variantes – de industrial a neoliberal – acolheu a literatura de maneira nociva através da indústria cultural. Esta lhe conferiu *status* escapista, cobrando-lhe a função de ajudar a tornar a vida mais suportável. Conforme enfatiza Leyla Perrone-Moisés (2006), o que se vende é uma literatura-menor, muito conveniente às regras do capitalismo, porque oferece respostas cômodas aos leitores, conformando-os em situação de não questionamento: aceitar os problemas da vida, aprender a conviver em sociedade. É contra essa literatura que Hilst constrói sua obra transgressora, contra os leitores atoleimados que se afogam a cada narrativa num “fluxo” de consciência, que caracteriza sua escritura teatral.

### 4.3.1 *Primeiro Fausto em Fluxo*

Postulamos, então, a ideia de um Fausto em fluxo, em processo, inacabável, o qual, lido após a narrativa “Fluxo”, torna-se o texto precursor desta; o Fausto pessoano como texto original de um palimpsesto cuja última camada exposta é a narrativa “Fluxo”.

Fernando Pessoa tinha a intenção de escrever três *Faustos*. Projeto que nunca chegou a terminar, ficando apenas poemas dispersos, incompletos, que só podem ser organizados a partir dos temas comuns.

Apesar de ser uma obra inacabada, fragmentada, o *Primeiro Fausto* além de permitir a compreensão da gênese heteronímia, traz esboçado como tema central o mistério do mundo. “O projeto faustiano repercutiria, portanto, as ressonâncias filosóficas (ontológicas e metafísicas) que ecoam por toda a poesia de Pessoa, em antinomias múltiplas e sucessivas (...)” (SEABRA, *opus cit.* p. 24). O poeta abortou o projeto do drama, disseminando nas obras dos heterônimos os vários pontos de vista nele presentes.

Segundo Seabra, foi o próprio excesso de racionalização do projeto que o levou à impotência da passagem da concepção ao ato criador. Podemos observar essa dificuldade já na complexidade da explicação do poeta:

O conjunto do drama representa a luta entre a Inteligência e a Vida, em que a Inteligência é sempre vencida. A Inteligência é representada por Fausto, e a Vida diversamente, segundo as circunstâncias acidentais do drama. // No 1º ato, a luta consiste em a Inteligência querer compreender a vida, sendo derrotada, e compreendendo só que não podemos compreender a vida. Assim este ato é todo [disquisições] intelectuais e abstratas, em que o mistério do Mundo (tema geral, aliás, uma obra inteira, pois que é o tema central da Inteligência) é repetidamente tratado. (PESSOA, 1976, p.49)

Devido à incompletude da obra pessoana, esta análise limita-se à apreciação crítica da primeira parte, “Mistério do mundo”, e da segunda, “O horror de conhecer”. Mesmo porque, nos poemas destas, já encontramos toda a concepção do Fausto pessoano. O poeta português propôs ainda uma outra maneira de compreensão de seu drama – as oposições

constantes: Oposição entre a Inteligência e a Vida, em que a Inteligência busca compreender; Oposição entre o Desejo e a Realidade, em que o Desejo busca possuir (compreender de perto); Oposição entre Não-Ser e Ser, em que o Não-Ser busca ser.

Essas oposições, artisticamente representadas pelo mito faústico, consistem numa espécie de figuração do transgressor: com o auxílio do demônio, o homem vai além dos limites impostos por Deus ao saber que as criaturas humanas podem alcançar sobre o sentido das coisas da existência que tanto o angustiam. Angústia traduzida poeticamente assim:

Quero fugir ao mistério  
Para onde fugirei?  
Ele é a vida e a morte  
Ó Dor, aonde me irei? (PESSOA, *idem*, p.51)

A leitura da narrativa “fluxo” de Hilda revela muito sobre esse projeto faústico pessoano à medida que desenvolve seus principais temas, ou seja, a escritora levaria a cabo aquilo que Pessoa deixou inconcluso; ela teria conseguido adequar a forma de expressão ao conteúdo. Mais justo, porém, seria dizer que aquilo que em Pessoa se apresenta na forma de especulação retórica e, portanto, abstrata, em Hilda vê-se na prática, pois em sua narrativa ela torna possíveis e concretas as cenas de um drama cujos verdadeiros protagonistas são as ideias.:

(...) como é possível que esses que se fazem em mim, que se fizeram e que se farão, *não compreendam a impossibilidade de responder coisas impossíveis*. Ora vejam só, existo apenas há alguns minutos, essa ninharia de tempo e é claro que não posso responder o que sou. Porque não sei. Até gostaria de dizer, por exemplo, olha, meu amigo é tão simples responder o que sou, sou eu. (HILT, 2003: p.25) [grifo nosso]

Em “Fluxo” o mistério do mundo se enuncia como o incognoscível, que desencadeia um dilaceramento angustiante. No *Primeiro Fausto*, esse dilaceramento também reside na consciência de se saber vivo e com a única certeza que é a morte – esta o próprio mistério: “o mistério ruiu sobre minha alma / E soterrou-a... Morro consciente”. Nesse desenrolar do

mistério o grande segredo da busca é que não se encontra resposta alguma, nem mesmo se entende a si:

O segredo da Busca é que não se acha.  
Eternos mundos infinitamente,  
Uns dentro de outros, sem cessar decorrem  
Inúteis: Sóis, Deuses, Deus dos Deuses  
Neles intercalados e perdidos  
Nem a nós encontramos no infinito. (...) (PESSOA, 1976: p.53)

Embora nada se encontre, é através dessa busca que se reconhece a própria limitação humana do não ser outros, o que acentua mais o desespero e o desamparo:

Devo parar aqui e pensar que se todos fossem Ruiska, se o meu pararia de rodar. *Se todos fossem*, se o meu ser fosse o ser de todos, ah *se o meu ser fosse o ser de todos*, uma garra de amor, a tua garra, gavião, em cada peito, cravada para sempre, carregada como um amuleto (...) (HILST, *idem*, p..60) [grifos nossos]

Aqui percebemos como se encontram os escritores na consciência da multiplicidade falida do eu:

Paro à beira de mim e me debruço...  
Abismo... E nesse abismo o Universo.  
Com seu tempo e seu 'spaço, é um astro, e nesse  
Alguns há, outros universos, outras  
Formas do Ser com outros tempos, 'spaços  
*E outras vidas diversas desta vida...* (PESSOA, 1976, p.56)[grifo nosso]

Pessoa tinha consciência da limitação da própria linguagem - único caminho de expressão – e este parece ter sido o motivo de não concluir a produção da obra. Ele aborta o projeto por saber da impossibilidade de expressar com precisão a tensão entre as ideias em versos de maneira retórica, ou seja, o projeto é malgrado na passagem da abstração para prática:

Mundo, confranges-me por existir.  
Tenho-te horror porque te sinto ser  
E compreendo que te sinto ser  
Até às fezes da compreensão  
Bebi a taça [...] do pensamento  
Até ao fim; reconheci-a pois  
Vazia, e achei horror. Mas eu bebi-a.  
Raciocinei até achar verdade,  
Achei-a e não a entendo. Já se esvai  
Neste desejo de compreensão,  
Inalteravelmente,  
Neste lidar com seres e absolutos,  
O que em mim, por sentir, me liga à vida  
E pelo pensamento me faz homem. (PESSOA, *idem*, p.52)

Se, para Pessoa, a criação dessa obra obsessivamente perseguida esbarra na dificuldade da própria emergência da dramaticidade intrínseca à linguagem poética, em Hilst é a exploração dessa dramatização (diríamos melhor tragicidade) da linguagem que move a criação:

Meu Deus, quem é essa que assim fala? Ruiska, meu nome é Palavrarara. Palavrarara! (...) O poder de dizer sem ninguém entender. Compreendo muito bem senhora. O poder de calar. A oferenda. O altar.” (HILST, 2003, p.55)

Os recursos linguísticos que permitem criar novos vocábulos, como a justaposição em “palavrarara”, são simultaneamente a marca da transgressão e do domínio sobre a linguagem, que distingue aqueles que têm o “poder de dizer sem ninguém entender”. Contudo, por mais hábil que seja o escritor ele esbarra sempre na impossibilidade da plenitude do domínio, porque a linguagem, por mais que seja esteticamente trabalhada, nunca será suficiente para dar conta da atualização permanente e infinda da existência.

Leyla Perrone-Moisés explica que a literatura nasce de uma dupla falta. A primeira é experimentada por todos os seres humanos, pois o mundo em que vivemos não nos é satisfatório. A segunda, sentem-na os artistas que buscam na literatura uma alternativa, seja positiva ou negativa, de reconstrução do real.

Na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes,

ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo o que o real não satisfaz. (PERRONE-MOÍSES, 2006, p.104)

É a “substituição da falta pela escrita”. Posto que, para a criação literária, os escritores se valham da linguagem, e esta nunca seja plenamente suficiente, a linguagem também será sentida como falta.

No texto “Fluxo”, como em todos os registros emocionais hilstianos, toda essa impossibilidade culmina numa reflexão metalinguística – na maioria das vezes sarcástica:

Escuta, anão, estou pensando. Em quê? Na coexistência, nesse ser dos outros. Vai falando. Me ouves? Claro, mas vou fritando esses peixes, nem imaginas como foi duro pescar este aqui, todo prateado, olha (..) vê, é difícilimo, acalma-te, come peixe, agora sim está *frito*, estás *frito* também, pois coexistes. (HILST, *opus, cit*, p.72) (*grifo nosso*)

Como se angústia do nome e da coisa refletisse a obsessão por sentidos que resultam numa fissura linguística dada pela ambiguidade sarcástica (‘frito’, em seu sentido literal, de assado, em tensão com ‘frito’, em sentido figurado, com sérios problemas). Consideração que nos remete, novamente, ao pensamento de Foucault:

A ideia de que, destruindo as palavras, não são nem ruídos nem puros elementos arbitrários que se reencontram, mas outras palavras que, pulverizadas por sua vez, liberam outras — essa ideia é ao mesmo tempo o negativo de toda a ciência moderna das línguas e o mito no qual transcrevemos os mais obscuros poderes da linguagem, e os mais reais. (FOUCAULT, *idem*, 123)

A consciência de que criar pela palavra significa, de certo modo, destruí-la em seus sentidos originais ou convencionais move a literatura de Hilda Hilst. Tem-se a dramatização da linguagem e a teatralização da escritura: as palavras, enquanto jogos sonoro-verbais tornam-se ecos de resposta para o nada que se encontra na busca. Para Hilst, a tragédia da condição humana se “resolve” na transgressão da linguagem – lugar obscuro de refúgio do ser

que se especula metafisicamente. E resolve-se porque se aceita que não há saída a não ser rir-se da ironia por estar vivo.

#### 4.4 A IRONIA COMO FUGA À CONDIÇÃO TRÁGICA DA HUMANIDADE

Já vimos que, quando se encontra o nada como resposta para essa busca que o atormenta, o outsider tende a construir seu conjunto de valores que irão constituir seu propósito na vida. A partir disso, gostaríamos de mostrar que a escritura teatral que reconhecemos em Hilda Hilst e Fernando Pessoa configura-se como proposta estética e como conjunto de valores. E nesses valores a ironia é eleita como fuga tangencial à condição, inevitavelmente trágica, de existir.

Tanto em “Fluxo” quanto no *Primeiro Fausto* constata-se a representação de uma ironia eventual, presente durante toda a vida do homem; numa espécie de figuração da fatalidade, da qual ninguém consegue fugir: a ironia da vida vitima a todos e, em especial, ao artista.

Para Schlegel, a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível. (*apud* MUECKE, 1995, p.39). Nos versos do *Fausto*, Fernando Pessoa constrói o paradoxo da consciência dessa condição:

Ironia suprema do saber:  
Só conheço isso que não entendo,  
Só entendo o que entender não [posso]! (PESSOA, 1976, p.67)

A isto D. C. Muecke chama de Ironia Observável da Natureza que tem o homem como vítima. Já vimos como na obra de Hilda Hilst e de Fernando Pessoa, Deus pode ser entendido como essa Natureza que ironiza/vitima os seres humanos (2.3). No *Fausto*, mais uma vez, a reação ao desprezo divino para com as inquietações metafísicas que acometem os

homens é destacada além do mental e se declara como reação física, sensorial, a negligência gera asco:

Deus? Nojo. Céu, Inferno? Nojo, nojo.  
Pr'a que pensar, se há de parar aqui  
O curto vôo do entendimento?  
Mais além! Pensamento mais além! (PESSOA, *idem*, p.56)

Ainda segundo Schlegel, a natureza não é um ser, mas um tornar-se, um “caos infinitamente fervilhante”, um processo dialético de contínua criação e des-criação. O homem sendo quase a única destas formas criadas, que logo serão des-criadas, deve reconhecer que não pode adquirir qualquer poder intelectual ou experimental permanente sobre o todo. Não obstante, o homem é impelido ou, para atualizarmos a noção, ele é “programado” para compreender o mundo, para reduzi-lo à ordem e à coerência, mas qualquer expressão de seu entendimento será inevitavelmente limitada, não só porque ele é próprio finito, mas também porque pensamento e linguagem são inerentemente sistemáticos. (MUECKE, 1995). Sobre isso, leia-se poeticamente:

Com que realidade o mundo é sonho!  
*Com que ironia mais que tudo amarga*  
Me não confrange, fria e negramente,  
*Esta inquieta pretensão a ser!* (PESSOA, *opus cit.* p.76) [grifos nossos]

Essa “Ironia observável” da situação do homem não deveria ser encarada como um procedimento sem esperança, porque a ela pode ser contraposta uma “Ironia Instrumental”. Assim como de uma Natureza personificada pode-se dizer que brinca com – ou ironiza – suas formas criadas, parecendo prometer a cada uma delas uma inteireza e uma estabilidade de ser apenas para relativizá-las no fluxo sem fim da criação e des-criação, o artista pode usar a ironia como instrumento para criar e des-criar:

*Ah ilusão é símbolo e analogia!*  
O vento que passa, a noite que esfria,  
São outra coisa que a noite e o vento  
*Sombras de vida e de pensamento.* (PESSOA, *idem*, p.52)[grifos nossos]

O eu poético confirma que, através da palavra, do símbolo, é que se criam outras realidades além da que nos é fatalmente dada, mesmo que sejam ilusórias essas realidades criadas. Assim também o homem ou mais especificamente o artista, como explica Muecke, sendo ele próprio uma parte da natureza, tem ao mesmo tempo energia, uma energia criativa e uma des-criativa, uma inventividade entusiasta, irrefletida, e uma inquietação irônica, autocosciente que não pode satisfazer-se com a finitude a realização, mas deve continuamente transcender mesmo aquilo que sua imaginação e inspiração criaram. O que deveria ser realmente um predicamento sem esperança seria um universo totalmente compreensível e, portanto, num sentido, universo morto. Quando nos voltamos para o texto de Hilda Hilst, torna-se mais claro o entendimento dessas considerações:

*Bonito dizer imagística, principalmente quando não se tem nenhuma imagem.* Uma imagem bonita seria: O cão vermelho passeia suas patinhas no gramado molhado. Por favor, tudo isso tem *sentido*, tem sentido tudo o que aparentemente não tem sentido e tem sentido tudo o que realmente não tem sentido. Ah, eu queria ter *sentido*. Eu queria ter sentido aquela água na cara outra vez, aliás eu gostaria de ter sentido aquela água na cara outra vez, sabem como foi? (HILST, *opus cit.* p.38) [grifos nossos]

Percebe-se, nesse trecho, a ironia como instrumento, pois se enuncia algo sem a existência desse algo. Não há imagem, mas há o nome, a imagística: o nome não encontra referente concreto e visível na realidade, posto que se trate de uma referenciação a algo abstrato. O aparente *nonsense* culmina no jogo verbal, no trocadilho com a palavra “sentido”, de significado e “sentido”, o particípio passado de sentir: o “não ter senso” passa ao “querer ter sensação”. A angústia da extrema racionalização desemboca no desejo de ter a sensação, que parece ser o despertar para a existência material, a saída do abstrato do pensamento para a

concretude do sentir. Mais uma vez o sensacionismo é a salvação. A autora, além de explorar a dramaticidade da própria linguagem poética recorre ao sarcasmo, à ambiguidade e à ironia como única resposta à consciência da tragicidade humana.

Beth Brait explica que, do ponto de vista linguístico, “o sentido figurado é uma solução à problemática suscitada pelo sentido literal. O enunciatário, portanto, deve inferir, deve interpretar a partir da problemática proposta pela dimensão literal (BRAIT, 1996, p. 87)”. Isso significa dizer que o leitor é requerido a usar de seu intelecto para desconstruir o jogo de palavras, e de ideias, proposto pelo artista, pois

o discurso irônico joga essencialmente com a ambiguidade, convidando o receptor a, no mínimo, uma dupla descodificação, isto é, linguística e discursiva. Esse convite à participação ativa coloca o receptor na condição de co-produtor da significação, o que implica necessariamente sua instauração como interlocutor (BRAIT, 1996, 96).

O escritor, então, em situação limite “coloca” também o leitor em situação limite. No limiar entre o explícito e o implícito, o leitor precisa desvendar a ambiguidade, entender o que está nas entrelinhas. A ironia serve, então, de instrumento para despertar no leitor a vontade e a possibilidade de transcender a realidade, tal como o escritor, e encontrar o imprevisto ou impensado, exercício que lhe permite olhar com outros olhos a realidade, ou mais precisamente, permite exercitá-lo em sua criticidade.

A ironia leva ainda ao riso que é também uma forma de rebeldia social, porque ele é capaz de suspender a censura e de burlar atitudes e discursos hegemônicos e autoritários<sup>25</sup>. Se pensarmos o discurso do Deus cristão em relação à condição do homem, constatamos Seu autoritarismo, por isso rir-se Dele é também uma maneira de transgredi-lo. E, em contrapartida, Deus, tomado como sádico tanto pelas personagens hilstianas quanto por

---

<sup>25</sup> Não por acaso a ironia é recurso constante em todas as obras de Hilda Hilst que se voltam à crítica da cultura brasileira, notadamente nas suas peças teatrais propriamente ditas (ver 3.4.1) e nas crônicas.

alguns dos heterônimos pessoanos, também ri dos homens<sup>26</sup> – “Deus uma superfície de gelo ancorada no riso”, repetem Hillé e Vittorio!

Essas constatações nos fazem voltar também à questão da loucura, temática tratada anteriormente (1.2). Isso porque, para não ficar patologicamente louco, resta ao *outsider* cultivar, ironicamente, a loucura normal. E esta é, sobretudo, risível, conforme nos elucidava Henri Bergson, “se há uma loucura risível, só pode ser uma loucura conciliável com a saúde geral do espírito, uma loucura normal, por assim dizer”. (BERGSON, 1980, 95). O recurso à ironia, ao riso, dessa forma, constitui-se como prova de sanidade mental; uma necessidade premente, uma fuga tangencial à condição trágica do estar vivo.

Fugir pela ironia, pelo rir de sua condição trágica. Afinal, conforme Bataille, “o que o rir ensina é que ao nos afastarmos sabiamente dos elementos de morte nós ainda visamos apenas conservar a vida: ao entrarmos na região que a sabedoria manda nos afastar, nós a vivemos. Pois a loucura do rir é apenas aparente”. (BATAILLE, 1989, 58)

Nas obras de Hilda Hilst e de Fernando Pessoa a ironia é manifestação na linguagem do ser consciente de sua própria condição. Por isso, confluem em seus projetos, apresentando a ironia tanto como instrumento de sua linguagem literária quanto algo observável como inerente à condição humana. A ironia como recurso estético nesses autores representa, enfim, uma resposta à ironia da própria vida: sendo irônicos, demonstram conhecer a essência da condição humana e, conhecendo, são “demoniacamente transgressores”.

---

<sup>26</sup> Ver as partes 2 e 3 do segundo capítulo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: EVOLUÇÃO SOBRE SI OU O OUROBORO

Fernando Pessoa e Hilda Hilst, dois escritores que se propuseram a mostrar a verdade da ficção e a irrealidade da vida, ficcionalizaram-se em suas obras para dizer obsessivamente o mesmo em múltiplas vozes. Perseguidos ao longo da vida pelo medo de enlouquecer, ambos tematizaram em suas obras tanto a experiência trágica da loucura, que apresenta a visão do louco como detentora de um saber inacessível aos homens, quanto a experiência crítica, na qual a loucura se volta para a sátira à moral.

Pessoa e Hilst isolaram-se do convívio social por aceitarem a condição de Outsiders e, por conseguinte, aceitam a missão maior de erigir uma literatura que possuísse, além de valor estético, valor existencial. Conscientes de serem diferenciados da maioria da sociedade por seus intelectos, um se autoconsiderou um gênio desqualificado e a outra denunciou a desqualificação do público-leitor brasileiro. As obras de ambos, porém, são desafiadoras para os seus leitores, pois apresentam textos portadores de um contradiscurso, o qual distingue a literatura em seu sentido artístico dos demais discursos sociais.

Para possibilitar a criação desses discursos transgressores Pessoa e Hilst criam personagens que são suas máscaras, para tanto, os dois se utilizam de um mesmo recurso, a ficcionalização de si. Contudo, fazem isso de maneiras distintas: enquanto ele buscou demarcar estilisticamente as diferenças de suas *personas*, o que resultou na fragmentação heteronímica do sujeito plural; ela, por sua vez, multiplicou suas *personas* de maneira não ordenada, pois em seus textos não há, por vez, uma personagem discursiva e estilística imediatamente reconhecível e distinta de todas as outras.

O projeto heteronímico de Fernando Pessoa, bem como os narradores-máscaras da obra de Hilda Hilst, apresentam poeticamente sempre uma terceira pessoa que fala aos leitores novas possibilidades de percepção do mundo, através de uma metafísica das sensações. O

sensacionismo, ideal estético proposto por Fernando Pessoa, é atualizado por Hilda Hilst para que suas personagens consigam comunicar o indizível que fragmenta a alma humana. Seja esse indizível resultante da interpelação a um Deus ausente ou da sondagem do eu.

Isso porque ambos erigiram um projeto literário no qual, independente dos gêneros em que se expressam, seus textos são teatrais. As personagens hilstianas são como atores em cena, a disposição estética de falas e diálogos faz com que a narrativa se aproxime do ato cênico e o leitor se transforme em espectador do drama, o qual não apresenta movimento físico, apenas um dinamismo incessante das ideias. A linguagem assume a condição de personagem principal em jorros discursivos sempre delirantes.

Muito dessa “inovação” estética pode ser reconhecida no projeto teatral de Pessoa. Isso implica dizer que a escritura teatral comum à obra de ambos teria como pontos extremos os ideais do drama estático, que fundamentam todas as peças de Pessoa e a prosa ficcional de Hilda Hilst, que se apresenta como registro emocional de um êxtase.

Dessa forma, a prosa ficcional produzida por Hilst após a década de 1970 reinventaria o gênero dramático, ao dissolvê-lo em registros emocionais diversos, revisitando assim o projeto pessoano de produzir um conjunto de textos dramáticos que ficara inacabado. Se uma das razões para Pessoa não ter concluído várias peças seria a inadequação da forma ao conteúdo, a escritora brasileira apresentaria para esse teatro das ideias a forma da narrativa que desconhece fronteiras entre poema e prosa, entre manual teórico e receitas culinárias, entre contos e crônicas, entre fábulas e cartas etc.

Enfim, nos seus textos literários, Hilda Hilst consegue adequar a temática da especulação sobre a fragmentação do sujeito resultante da inquietação existencial a uma forma literária cuja configuração é também fragmentária. Isso lhe permite apresentar como protagonistas não pessoas, mas ideias, das quais suas personagens são apenas um canal vocal. Com isso, sua obra realiza na prática muito do que em Pessoa teria ficado apenas na

teorização ou na abstração retórica. Por outro lado, além da temática da trágica condição do homem marcante no teatro pessoano, a obra de Hilst “repete” em diferença a saída para o nada que se encontra como resposta para o mistério da existência: a fuga pela ironia, o rir-se de sua fatídica condição

Ao findar as leituras sem, como previsto, tomá-las como encerradas, nosso trabalho aponta para um retorno ao começo. A análise final comprova que todos os temas nas obras de Hilda Hilst e Fernando Pessoa se interligam. De fato, trata-se de um mosaico de conexões infinitas como alertamos inicialmente.

Nesse sentido, a aproximação dos projetos literários desses autores estaria muito bem simbolizada por um ouroboro – do grego antigo: οὐρά (oura), que significa "cauda" e βόρος (boros), que significa "devora". Assim, a palavra designa "aquele que devora a própria cauda". Costumeiramente representado pelo círculo, o ouroboro parece indicar, além do perpétuo retorno, a espiral da evolução.

Nas nossas leituras, constatamos que tanto na literatura de Fernando Pessoa quanto na de Hilda Hilst os temas são postos e constantemente retomados, mas não como uma simples repetição: são inúmeras variações de um mesmo; múltiplas maneiras de dizer o mesmo renovando-o num processo ininterrupto de evolução sobre si. Por consequência, nossos questionamentos e proposições fazem um movimento de constante retorno, ou melhor, evoluem voltando sobre si mesmos.

Por isso, com o ouroboro marcamos aqui um fim que denuncia um recomeço, por nós ou por outros que se sintam seduzidos pela linguagem que a literatura de Hilda Hilst e Fernando Pessoa nos oferta. Que seus textos sejam eternamente lidos!

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sherry. O Poeta Inocente & a Obscena Senhora: A visão de Deus em Alberto Caeiro e Hilda Hilst. In: FERREIRA, Ermelinda (org.) *Na véspera de não partir nunca: 70 anos sem Fernando Pessoa*. Recife: PPGL/UFPE, 2005.
- ARAÚJO, Rosanne B. de. *Nilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst*: Fim e recomeço da narrativa. João Pessoa: UEPB, 2009.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, [s/d].
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Lisboa: Difusão Europeia do Livro, 1973.
- BAKTHIN, Mikhail, *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 4 ed. São Paulo: Forense Universitária, 2008.
- BARTHES, Roland. *Escritos sobre o teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva: 2002.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BLOOM, Harold. *Angústia da Influência: Uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O Cânone Ocidental: Os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BODEI, Remo. *As lógicas do delírio: Razão, Afeto, Loucura*. Bauru: EDUSC, 2003
- BONDER, Nilton. *A alma imoral: Traição e Tradição através dos tempos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1988.
- BORGES, Jorge Luis. *Kafka e seus precursores*. In: *Ficções*. São Paulo: Globo, 1982.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro: Uma biografia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Quetzal, 1996.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Sales. n.8, out. 1999.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. 2 ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.

CAVALCANTI FILHO, José P. *Fernando Pessoa: uma quase autobiografia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2011.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2006,.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: Uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

DAUNT, Ricardo. *T.S. Eliot e Fernando Pessoa: Diálogos de New Haven*. São Paulo: Lany Editora, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche*. Paris: PUF, 1965.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

\_\_\_\_\_. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos, O esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DETHURENS, Pascal. *Le Faust de Pessoa, poétique et dramaturgie*. In: *Pessoa: Unité, Diversité, Obliquité*. Paris: Christian Bougois Éditeur, 2000.

DORT, Bernard. *O teatro e sua Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ELIOT, T.S. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.

FOCAULT, Michael. *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FERREIRA, Ermelinda. *Dois Estudos Pessoaanos*. Recife: Editora Universitária, UFPE, 2002.

GARCIA, Gabriel C. de. *A primordialidade da sensação e as componentes poéticas da existência*. Disponível em: <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versoportugues/2c47a.pdf>. Acesso em 17 de novembro de 2012, 18h 31min.

GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

\_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa e a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997.

- GUÉNON, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HEGEL, Georg. W. F. *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 2004.
- JOACHIM, Sebastien. Gêneros do Discurso, registros, Poetic Justice de Jacques Rancière. In: *Revista Interdisciplinar: Sociedade, Cultura e Literatura*. Campina Grande: EDUEP, V. 1, N.4, Julho a Dezembro 2009. 29-41.
- JUNG, Carl. V (Org.) *O homem e seus símbolos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- JUNQUEIRA, R. S. Sobre o teatro-música ou simbolismo e modernismo n' O Marinheiro de Fernando Pessoa. In: FACHIN, L; DEZOTTI, M. C. C (Org.). *Teatro em Debate*. Araraquara: Laboratório editora/FCL, 2001. (Estudos Literários). p.201-11
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de ironia*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica*. 4 ed. São Paulo: Editorial Fundamentos, 1992.
- LEAL, Cristyane B.; YOKOZAWA, Solange F. C. Notas sobre a recepção crítica do teatro de Hida Hilst. In: *Anais do Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários*. Maringá: UEM, 2010.
- LIMA, Luiz Costa. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- LOPES, Teresa Rita. *Pessoa et le drame symboliste*. Paris: Éditions de La Différence, 2004.
- LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa Revisitado: Leitura Estruturante do Drama em Gente*. 3ª ed, Lisboa: Gradiva, 2000.
- MAIA, Leonardo. Deleuze e o perspectivismo. In: *Análogos*. Rio: PUC. V. 8. P. 148-156. Disponível em <http://www.analogos.fil.puc-rio.br/index.../79-deleuze-e-o-perspectivismo>. Acesso em 03 de dezembro de 2012, 13h.
- MACHADO, Clara S.; DUARTE, Edson C. *a vida: uma aventura obscena de tão lúcida*. In: HILST, Hilda. *Estar Sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin, 1997.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005
- MIRANDA, Suely A. Z. de. *O Marinheiro na poesia de Fernando Pessoa: Porto ou Travessia?* Araraquara: UNESP, 2006.
- MONTEIRO, Luísa. *Um quarto num castelo: Análise do texto dramático "A morte do Príncipe"*. In: *Revista do Instituto de Estudos Sobre o Modernismo*. Disponível em:

[www.iemodernismo.org/ojs3/index.php/Modernista/article/.../68](http://www.iemodernismo.org/ojs3/index.php/Modernista/article/.../68). Acesso em 17 de novembro de 2012, 18h12min.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

MUECKE, D. C. *A Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ORTEGA Y GASSET, José. *A ideia de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAZ, Octavio. *O Desconhecido de si mesmo – Fernando Pessoa*. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

PÉCORA, Alcir In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. (Org.) *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

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

\_\_\_\_\_. *Flores da Escrivantina*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PALLOTTINI, Renata. *Do teatro*. In: *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Sales. n.8, out. 1999.

PIMENTEL, Renata. *Copi: Transgressão e escrita transformista*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2011.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

QUILLER, Patrick. *La dramaturgie paradoxale de Faust: <<tragédie Du sujet>> et tragédie de l'oreille*. In: *Pessoa: Unité, Diversité, Obliquité*. Paris: Christian Bougois Éditeur, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do sensível: Estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *La Parole Muette: Essai sur les contradictions de la littérature*. (s/l): Pluriel, 2010.

\_\_\_\_\_. *O Inconsciente Estético*. Paulo: Editora 34, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques Roubine. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RIBEIRO, Leo Gibson. In: HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins fontes, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga*. In: HILST, Hilda. Fluxo Floema. São Paulo: Perspectiva, 1970.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e como Representação*. São Paulo: UNESP, 2005.

\_\_\_\_\_, Arthur. *Metafísica do belo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *O heterotexto Pessoaano*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SILVA, Eder R. da. *O teatro performático de Hilda Hilst*. Belo Horizonte: UFMG. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dramaturgia/Eder>. Acesso em 25 de março de 2011, 14h36min.

SILVA, Joelma G. da. *Os risos na espiral: Percursos literários hilstianos*. Recife: UFPE, 2009.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1977

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880 – 1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAYLOR, R. *Metafísica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

VINCENZO, Elza C. de. *Um teatro de mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TYNIANÓV, Yuri. IN: TOLEDO, D. de O. (Org.) *Teoria da Literatura*. Formalistas Russos. 4 ed. Porto Alegre, 1978.

WATT, Ian. *Os mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robson Cruzoé*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WILIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

WILER, Claudio. *Gnose, gnosticismo e a poesia e prosa de Hilda Hilst*. *Gnose, gnosticismo e a poesia e prosa de Hilda Hilst*. In: Revista Agulha, São Paulo/Fortaleza. n.46, julho de 2005. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/ag46hilst.htm>. Acesso em 15 de novembro de 2012, 15h50min.

WILSON, Colin. *O Outsider: O drama moderno da alienação e da criação*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

## **OBRAS DE FERNANDO PESSOA**

PESSOA, Fernando. *Ficções do Interlúdio I: Poemas completos de Alberto Caeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974.(OPr)

\_\_\_\_\_. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1965.(OP)

\_\_\_\_\_. *Poemas Dramáticos, Poemas Ingleses, Poemas Franceses, Poemas Traduzidos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

\_\_\_\_\_. *Teatro do êxtase*. São Paulo: Hedra, 2010.

## **OBRAS DE HILDA HILST**

HILST, Hilda. *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno: 1989.

\_\_\_\_\_. *A Obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Estar Sendo*. Ter sido. São Paulo: Nankin, 1997.

\_\_\_\_\_. *Ficções*. São Paulo. Quíron, 1977.

\_\_\_\_\_. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*. 2 ed. São Paulo: 2005

\_\_\_\_\_. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.

## **DICIONÁRIOS**

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/>

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 11.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

MOISÉS, Massaud. **DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS**. São Paulo: Cultrix, 1999.

ULTERMAN, Alan. *Dicionário Judaico de Lendas e tradições judaicas*. Disponível em:  
<http://mortesubita.org/demonologia/demonios/demoniopedia/azazel/view>