



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

RAQUEL VIEIRA SOBRINHO

A INSTABILIDADE ENUNCIATIVA EM HILDA HILST

**FORTALEZA
2025**

RAQUEL VIEIRA SOBRINHO

A INSTABILIDADE ENUNCIATIVA EM HILDA HILST

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Linguística.

Área de concentração: Práticas Discursivas e Estratégias de Textualização.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Lopes Leite
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Carolina Lindenbergs Lemos

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Federal do Ceará

Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

V718i Vieira Sobrinho, Raquel.

A instabilidade enunciativa em Hilda Hilst / Raquel Vieira Sobrinho. – 2025.

124 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2025.

Orientação: Prof. Dr. Ricardo Lopes Leite.

Coorientação: Profa. Dra. Carolina Lindenbergs Lemos.

1. Enunciação. 2. Ponto de vista. 3. Hilda Hilst. 4. Semiótica Discursiva. I. Título.

CDD 410

RAQUEL VIEIRA SOBRINHO

A INSTABILIDADE ENUNCIATIVA EM HILDA HILST

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Linguística. Área de concentração: Práticas Discursivas e Estratégias de Textualização.

Aprovada em: 28 / 08 / 2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Lopes Leite (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Carolina Lindenberg Lemos (Coorientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)

Prof.^a Dr.^a Mariana Luz Pessoa de Barros
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À minha vó,
que igualzinha a muitas personagens de Hilda,
não gostava muito de gente.

AGRADECIMENTOS

Ao PPGLIN, pela formação recebida ao longo do mestrado e doutorado, e à CAPES, pelo fomento.

Ao IFCE – Campus Tauá, minha casa profissional, pelo acolhimento e apoio institucional que me permitiram concluir o doutorado. Agradeço especialmente à professora Jéssica Nunes, à professora Kélvia Jácome e ao professor Alam Sombra, nas funções de coordenação, direção de ensino e direção geral.

Aos colegas de trabalho — Sharlene, Sônia e Jéssica, seu De Assis, Kleiane, Adriana, Marcelo, Patrícia, Alan, Jéssica N., Bruno, Gabriela, — por tornarem o cotidiano mais leve.

Aos meus alunos, razão de todas as escolhas acadêmicas que fiz: é na sala de aula que encontro minhas maiores alegrias profissionais.

Ao meu orientador, professor Ricardo Leite, por quem tenho respeito e admiração desde a graduação e sempre desejou que o texto fosse o melhor possível, além de ter demonstrado empatia com as situações inesperadas que a vida colocou no meu caminho.

À minha orientadora, professora Carolina Lindenberg Lemos, que, desde que assumiu esse papel, tem me ensinado com sensibilidade a fazer o texto tomar forma respeitando meus processos. Agradeço pelo diálogo semiótico-literário e pela disposição para acompanhar o passo a passo da construção do meu texto em todas as suas miudezas.

Ao professor Geraldo Martins, pela gentileza e disponibilidade em participar da banca examinadora desta pesquisa.

À professora Mariana Barros, pela disposição para ler esta tese e contribuir com meu processo de formação acadêmica.

Ao professor Leite Jr. pela leitura atenta e gentil, pelas valiosas contribuições desde a qualificação, além da sugestão de *Kadosh* como *corpus* de análise.

Ao professor Américo Saraiva, parte de toda a minha trajetória e responsável pelo meu encantamento com a semiótica, ainda durante a graduação, com suas aulas tão bonitas. Muito obrigada pela disponibilidade para participar de mais um fechamento de ciclo da minha vida acadêmica.

À professora Claudete Lima, que me ajudou a acreditar que uma pós-graduação poderia sim ser uma possibilidade para a minha vida.

À professora Ana Célia Clementino Moura, a quem devo grande parte da minha formação como educadora.

Aos meus companheiros semioceanos, pelo constante companheirismo e também por todo o diálogo (o teórico e o secular).

Agradeço também às pessoas que, para além de qualquer vínculo institucional, escolheram caminhar comigo e me ofereceram um apoio sem o qual eu não teria chegado até aqui:

À Carolina, que além de ter sido uma orientadora presente e sensível, vem se tornando uma amiga nos últimos anos. Sou grata por todo o apoio, pela insistência em tentar me ajudar a ser um tiquinho mais confiante e por sempre brigar comigo quando peço desculpas em excesso. Não quero desobedecer pedindo desculpas, então vou agradecer pela infinita paciência para escutar todos os dramas, todos os medos e dar conta de todas as quase-desistências.

À Gabi Zaupa, pela amizade tão linda e pelo cuidado, sempre com melhores dicas de gestão de tempo, autocuidado e de tudo mais que envolve a gente se perdoar e não enxergar nossos limites como falhas.

À Emanuela Gondim, são doze anos de amizade e meu amor e admiração por você só crescem. É muito raro no mundo alguém tão doce, tão generosa e tão leal. Além de agradecer pela sua presença em minha vida, agradeço demais pela sua disposição em ler meu trabalho, colaborar com a revisão e com sugestões incríveis.

Ao pequeno Martim, que ainda nem nasceu e já cuida de sua mamãe e, de quebra, acabou cuidando de mim também. Seja bem-vindo ao mundo, Martim!

À Marcella Facó, a quem admiro imensamente e a cada ano que passa encontra novas formas de ficar ainda mais fantástica. Obrigada por ter me aguentado falando dos desafios de uma pós-graduação por tanto tempo. Obrigada por sempre me mostrar outros pontos de vista.

À Raquel Catunda, minha família, irmã e amiga há mais de 20 anos. Mesmo quando está longe, é presente. Que venham os próximos 100 anos.

À Lia Martins, constante inspiração para mim. Com quem aprendo coisas novas a mais de dez anos. Obrigada por não desistir de mim ao longo desse percurso e, por favor, nunca saia da minha vidinha.

À Gabriela Ismerim, um presente que Tauá trouxe para a minha vida. Sempre uma inspiração e um respiro encontrar alguém com tanta competência, tanta leitura e um coração maior do que Júpiter.

Ao Alan Casteluber, pelo apoio constante e alegria contagiantes. Sempre me fazendo lembrar que nossa real prioridade deve estar nas coisas que nos dão alegria. Você não sabe, mas realizou um sonho antigo de criança primogênita de conhecer a sensação de ter um irmão mais velho.

À Jéssica Nunes. É muito bonito que a vida adulta tenha colocado sua amizade no meu caminho. Sinto que nessa barganha da vida, saí ganhando. O apoio que você me ofereceu nesses últimos dois anos tem sido imensurável. Você

esteve presente para chorar junto nos momentos difíceis e para dividir as gargalhadas nos momentos alegres.

À Jéssica e Alan juntos. Vocês me acolheram e ofereceram uma família quando me vi longe da minha, sozinha. O tanto que isso é grande não seria possível de colocar em palavras. Amo vocês.

À minha companheira de vida, esposa e melhor amiga, Camila Sousa. Não seria possível listar todas as formas que você encontra para me oferecer suporte nos momentos de agonia e a felicidade que é comemorar e compartilhar nossas conquistas juntas e individuais. Não há ninguém no mundo capaz de tornar as alegrias mais alegres, e as catástrofes menos catastróficas, como você consegue. Não há ninguém além de você com quem eu preferiria enfrentar a vida. Ter você ao meu lado todos dias torna tudo melhor, mais leve. Obrigada por me aguentar. Amo você.

Ao Joaquim e ao Sebastião, dois dos maiores responsáveis pela manutenção da minha saúde mental durante esse processo.

Ao David Jr., dos raros casos milagrosos em que o sangue coincide com a escolha e com o afeto. Obrigada por ser minha família, por estar sempre aberto ao diálogo, por torcer por mim e sempre ter escolhido me amar como eu sou. Ter você em minha vida como irmão, primo, amigo e família tem sido um privilégio. Te amo, meu irmão.

À minha mãe, a mulher mais forte que eu conheço. Foi mãe, pai e um exército inteiro de uma mulher só, cuja força foi capaz de me proporcionar educação, segurança e a possibilidade de um futuro contra muitas probabilidades. Ninguém acreditou tanto e teve tanta fé em mim como a senhora, mesmo em meio a muitas dificuldades. Sua proteção sempre foi a mais efetiva, seu colo o que mais trouxe calma durante os trovões e pesadelos. Eu não trocaria a senhora por

nenhuma outra mãe no mundo. Obrigada por ser minha mãe, obrigada por tudo que você me ajudou a alcançar. Amo a senhora.

À minha avó, que certamente não aprovaria o conteúdo da literatura que me interessa, mas sempre me incentivou a perseguir meus interesses. Ficou muito orgulhosa quando comecei a lecionar. Me falou inúmeras vezes que o casamento da mulher deve ser com o seu emprego e, coincidência ou não, só foi embora depois que alcancei os meios para suportar minha independência com um pouquinho mais de tranquilidade. Agora, descansa, vó.

"não sei o que é, mas sinto que devo ir a algum lugar onde encontrarei alguma coisa" (Hilda Hilst)

"Not to want to say, not to know what you want to say, not to be able to say what you think you want to say, and never to stop saying, or hardly ever, that is the thing to keep in mind, even in the heat of composition"
(Beckett)

RESUMO

Obras literárias como a de Hilda Hilst são construídas a partir da multiplicação e fragmentação das categorias enunciativas, conferindo a elas um efeito de sentido de ponto de vista desorganizado ou transitório. O texto narrativo na obra da autora é marcado por um efeito de desconstrução de uma perspectiva organizada, o que confere ao texto um efeito discursivo de enunciação em ato. A fim de nos debruçar sobre os mecanismos responsáveis por esse efeito, buscamos, como objetivo desta tese, investigar os recursos linguísticos que respondem pelo efeito de instabilidade enunciativa e que estabelecem um simulacro de enunciação fragmentada na obra em prosa de Hilda Hilst, mais especificamente em *Rútilo Nada*, *A obscena Senhora D e Kadosh*. Toma como base teórico-analítica a Semiótica Discursiva, a partir dos trabalhos de Bertrand (2003), Fontanille (1989, 2011), Prado (2013), para cercar o conceito de ponto de vista; Greimas (1974), Bertrand (2003), Fiorin (2016), Fontanille e Zilberberg (2001); para o conceito de enunciação; e Bakhtin (2010), Kristeva (2012), Rosenfeld (1996), Greimas (2002) e Inácio (2018), para discutir a constituição do objeto literário. Verifica-se que, por meio de um jogo enunciativo, o arranjo das categorias de pessoa, tempo e espaço resulta em um efeito discursivo de enunciação em ato. Tal efeito é alcançado por meio do uso de períodos desordenados, quebras de isotopia, construções figurativas complexas e pela imprecisão das categorias enunciativas de forma a gerar um simulacro de pensamento caótico e desordenado. Esse efeito de sentido de fragmentação enunciativa é regulado pelo estabelecimento de um acordo entre enunciador e enunciatário em que há uma presunção de ininteligibilidade a fim de favorecer a fruição a partir de uma estética sensível em oposição à inteligibilidade.

Palavras-chave: enunciação; ponto de vista; Hilda Hilst; Semiótica Discursiva.

ABSTRACT

Literary works like Hilda Hilst's are constructed through the multiplication and fragmentation of enunciative categories, giving them the effect of a nonexistent, disorganized, or transitory point of view. The narrative text in the author's work is marked by the deconstruction of an organized perspective, which gives the text a discursive effect of actual enunciation. To delve into the mechanisms responsible for this effect, this thesis aims to investigate the linguistic resources that account for the effect of enunciative instability and establish a simulacrum of the fragmented enunciation in Hilda Hilst's prose, more specifically in *Rútilo Nada*, *A obscena Senhora D*, and *Kadosh*. This research takes as its theoretical-analytical basis the Discursive Semiotics. To surround the concept of point of view, we use concepts based on the works of Bertrand (2003), Fontanille (1989, 2011) and Prado (2013). For the concept of enunciation, Greimas (1974), Bertrand (2003), Fiorin (1996), Fontanille and Zilberberg (2001). Also Bakhtin (2010), Kristeva (2012), Rosenfeld (1996), Greimas (2002) and Inácio (2018), to discuss the constitution of the literary object. We believe that the enunciative structure, in which the arrangement of the categories of person, time and space results in a discursive effect of enunciation in act. This effect is achieved through the use of disordered phrases, complex figurative constructions, and the imprecision of enunciative categories, generating a simulacrum of chaotic and disordered thought. This effect of enunciative fragmentation is regulated by the establishment of an agreement between enunciator and enunciatee in which there is a presumption of unintelligibility in order to favor sensitive aesthetics as opposed to intelligibility.

Keywords: point of view; Hilda Hilst; Discursive Semiotics.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	ELEMENTOS DO OBJETO LITERÁRIO	23
2.1	O gênero literário e a relação enunciador-enunciatário	23
2.2	As formas de narrar na Literatura moderna	30
2.3	Semiótica discursiva e apreciação do objeto literário	41
2.4	Síntese	44
3	ABORDAGEM SEMIÓTICA DO TEXTO LITERÁRIO.....	46
3.1	Enunciação	46
3.2	Ponto de vista em Semiótica.....	54
3.3	Dimensões pragmática, passional e cognitiva do discurso	64
3.4	Aspectos da construção da tensividade nos textos	74
3.5	Síntese.....	81
4	ANÁLISE.....	83
4.1	Caracterização da obra	83
4.1.1	<i>Rútilo Nada</i>.....	83
4.1.2	<i>A obscena Senhora D</i>	84
4.1.3	<i>Kadosh</i>	84
4.2	Instalação da pessoa do discurso	85
4.3	A dissolução temporal	95
4.4	A perda de ancoragens espaciais	101
4.5	Recursos figurativos	106
4.5.1	<i>Figurativo e abstrato</i>	106
4.5.2	<i>Papel do sagrado</i>.....	112
4.6	Síntese	116
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
	REFERÊNCIAS	121

1 INTRODUÇÃO

É consenso entre as mais diversas abordagens linguístico-discursivas do texto que somos seres de linguagem. Quanto à existência da realidade (ou de uma percepção organizada da realidade) dissociada da linguagem ou quanto à relação linguagem-pensamento, as vertentes podem afastar-se mais umas das outras, mas é fato que há uma íntima relação entre a linguagem e a memória de um nós social ou um eu individual, uma vez que nossa capacidade de contar e repassar as histórias que nos formam enquanto sociedade e indivíduos depende da linguagem.

Todas as hipóteses que temos sobre os trajetos que a humanidade precisou percorrer para chegar até o tempo em que nos encontramos hoje são provindas de histórias que contamos uns para os outros. Por meio de hieróglifos, de episódios gravados em rochas, papiros, cartas etc., fomos contando nossas histórias. Para os remotos tempos em que não há registro de linguagem, coletamos artefatos e usamos a linguagem do hoje para contar a história do ontem. A criança precisa da linguagem para lembrar da sua história; é a função simbólica, habilidade de distinguir significante e significado. Apenas após a função simbólica, uma linguagem é construída e passa a ser possível vislumbrar o conceito de um antes, para então referir-se a ele. Há quem diga que a ontogênese repete a história da filogênese. Mais uma história.

Ainda que ficção, o texto literário desenha uma realidade cuja aparência de verdade é fundamental para alcançar engajamento do enunciatário. A semiótica discursiva interessa-se assim por investigar essa aparência, mais especificamente, o modo como a significação se faz parecer por meio dos mecanismos engendrados no texto. Como sintetiza Bertrand (2003, p. 23), “uma das propriedades sempre reconhecidas no texto dito “literário” é que [...] ele incorpora seu contexto e contém em si mesmo o seu ‘código semântico’”. O desvelamento da realidade, ou mais apropriadamente o desvelamento dos procedimentos de significação, está, portanto, na explicitação desse código semântico, pela via do texto, mais do que na correspondência ou na tentativa de aproximação com qualquer realidade concebida ontologicamente. Ao nos alinharmos ao que propõe Greimas (2014), para quem a

ideia de ficção não se restringe aos discursos literários, o que evita a atribuição exclusiva da noção de verossimilhança à literatura, compreendemos que essa noção, conforme propõe Greimas (2014), poderia ser mais aproximada de uma filosofia da linguagem, ao invés de tratada como exclusividade da teoria literária. Assim, a verossimilhança pode ser melhor entendida como “o critério veridictório para avaliar os discursos narrativos de caráter figurativo [...]. Vê-se [...] que, nessa perspectiva, o discurso verossímil não é apenas uma representação “correta” da realidade sócio-cultural, mas também um simulacro montado para fazer parecer verdadeiro” (Greimas; Courtés, 2013, p. 534). Logo, a incorporação de um código semântico próprio no interior do texto literário instaura as diretrizes para o enunciatário leitor acerca das possibilidades de leitura. A veracidade do texto literário depende, assim, do contrato firmado entre enunciador e enunciatário, ou seja, do contrato de veridicção, a partir do qual se estabelece o dizer verdadeiro (Greimas; Courtés, 2013; GREIMAS, 2014).

Como condição da linguagem, é preciso considerar que as histórias vêm de algum lugar. Já em Benveniste (2006, p. 82), vê-se que “a enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização”. Se as histórias só ganham expressão via linguagem e esta, por sua vez, está ancorada em mecanismos que remontam o ato fundacional da linguagem e lhes confere uma origem, é preciso, portanto, vincular as histórias a tais mecanismos. Fiorin (1995, 1996) discute as impossibilidades de se considerar a análise da enunciação como ato em si mesmo e situa o conceito de enunciação dentro da semiótica, para a qual a enunciação enquanto ato ou ação é uma performance, ou seja, um fazer ser (Greimas; Courtés, 2013), e se permite alcançar pelo objeto a que se tem acesso, o enunciado. Esse fazer, ou ato/ação, não se institui por si só. Assim como a comunicação, esse colocar a linguagem em funcionamento, pressupõe a inscrição do homem na linguagem enquanto sujeito (Benveniste, 2006), um sujeito situado espaço-temporalemente. Em outras palavras, toda história provém de um ato de linguagem, operado por indivíduos que se fazem sujeitos situados em espaços e tempos, como resultado do próprio exercício linguístico que empreendem. Esses sujeitos contam suas narrativas a partir de um ponto de vista que as organiza e que

direciona seus caminhos. Compreender a articulação desse ponto de vista é compreender o funcionamento do texto.

Esse funcionamento do texto, verificável por meio da enunciação, e, consequentemente, das noções de pessoa, tempo e espaço, parece ser colocado em xeque na obra de Hilda Hilst. O contrato de veridicção firmado com o enunciatário parece colocá-lo não em um centro enunciativo a partir do qual ele pode orientar-se subjetiva, espacial e temporalmente. Ao invés disso, o jogo enunciativo parece criar um efeito de vertigem, dissipando os contornos de pessoa, tempo e espaço e resultando em um efeito de instabilidade enunciativa. Vejamos, a exemplo dessa instabilidade, o trecho:

E há de vir um tempo, meu pai, que tu e eu não estaremos mais, nem Ehud, e estaremos onde num sem tempo? Que hei de ficar tão velha e rígida como um tufo de urtigas
as urtigas são veludas

Que hei de ficar tão velha e rígida como um tufo de urtigas, e leve num sem carnes, e tateante de coisas mortas, a cabeça fremente de clarões, a boca expelindo ainda palavras-agonia, datas, números, o nome dos meus cães, bacias de água quente pela casa os pés estão gelados, traz as bacias, deixa-me esfregar assim, ah, não adianta

o nome dos meus cães, dos três pássaros, pedaços de frases

Incrível	sol	Morrendo
noite	dor	daqui a pouco
luz	palidez	amanhã
estranho	cães	sabem

incrível o sol de hoje e ela morrendo
à noite ela tem muita dor e é noite daqui a pouco
na luz vê-se mais a palidez, ela resiste até quando?
até amanhã, disseram
(Hilst, 1993, p. 83)

No texto de Hilst, as pessoas do discurso se misturam por meio de vozes que se sobrepõem, os tempos do agora do qual fala o sujeito, de um futuro hipotético e de um agora que se desdobra em ato para o enunciatário na forma de um gerúndio nos oferecem uma breve demonstração do efeito de vertigem das categorias enunciativas.

Tomando o texto literário como objeto de análise, esta pesquisa tem por objetivo central investigar os recursos linguísticos que respondem pelo efeito de instabilidade enunciativa e que estabelecem um simulacro de enunciação fragmentada na obra em prosa de Hilda Hilst. Definimos como *corpus* de análise as obras *Rútilo Nada*, *A obscena Senhora D* e *Kadosh*¹, reunidas na edição da editora Pontes, publicada no ano de 1993. Acreditamos que as três obras que formam essa edição representam bem a escrita em prosa da autora em diferentes momentos de sua trajetória. *Kadosh*, enquanto publicação individual, foi um de seus primeiros trabalhos em prosa, sendo precedido apenas por *Fluxo-Floema*. *A obscena Senhora D* foi publicado quase dez anos depois, precedendo *Rútilo Nada* por mais de uma década. Esperamos com isso estabelecer breves linhas de diferença ao longo da trajetória da autora justamente na construção dessa fragmentação, o que pode enfim apontar para algumas forças mestre de seu projeto literário.

No meio acadêmico, ao longo dos últimos anos, as pesquisas que tomam a obra de Hilda Hilst como *corpus* têm aumentado exponencialmente. A visibilidade recente que a autora ganhou nesse âmbito não necessariamente espelha a trajetória de leitores que a autora teve durante sua produção. Hilst falou abertamente sobre seu desejo de ser mais lida, assim como reclamou de sua fama de hermética. A verdade é que seu texto sempre exigiu de seu leitor uma certa sensibilidade, além de atenção em relação aos recursos inovadores aplicados em sua obra.

Na estética literária de Hilst, esses recursos inovadores se manifestam em um exercício de experimentação com a linguagem de forma que a própria linguagem contribui com a visão ali criada sobre deus, questões metafísicas, sobre habitar o corpo, a passagem do tempo, a morte, o erótico etc.

Ressaltamos aqui, na área da Literatura, o trabalho de Vieira (2019) que analisou, a partir dos conceitos de corpo e performance, a obra *Kadosh*. A hipótese da pesquisa a qual nos referimos é a de que a voz do narrador da prosa poética de

¹ Utilizaremos a grafia *Kadosh*, escolhida pela autora Hilda Hilst para as publicações mais recentes, para todas as ocorrências ao longo do texto da tese. Para as citações, cuja edição selecionada é a de 1993, manteremos a grafia antiga, *Qadós*, conforme a edição analisada.

Hilst, tomando como exemplo *Kadosh*, representaria o fazer poético que encontra um corpo na palavra (Vieira, 2019). A autora interpreta o texto de *Kadosh* como uma prosa cujo ritmo, já nas primeiras linhas, poderia ser reorganizado em versos. Tais versos são interrompidos pela introdução abrupta de outros gêneros, mas a musicalidade atravessa o conto inteiro.

A pesquisa reúne reflexões importantes sobre as questões mencionadas, dentre as quais gostaríamos de salientar também a realizada acerca do tempo poético. Tomando Kíbedi-Varga (*apud* Vieira, 2019) como base teórica, o trabalho explica o tempo poético por seu caráter de subjetividade, de modo que não pode ser mensurado ou discretizado. O tempo poético é explicado como um fenômeno que atende ao ritmo da enunciação em oposição à linearidade do tempo cronológico. Ressalte-se a preocupação em averiguar o papel do leitor, para o qual a voz poética é direcionada. O trabalho se dedica especialmente à obra *Kadosh*, da qual afirma que a leitura de obras de gêneros híbridos que apresentam essa grande potência estética têm exigências próprias para seus leitores.

Destacamos também o trabalho de Moura (2016), que analisa as obras *A obscena Senhora D*, *Com meus Olhos de cão* e *Kadosh*, criando um belo fio condutor entre elas que se constrói na presença de narradores que escrevem literatura e, também por meio desta escrita, buscam encontrar Deus. A pesquisadora, tomando, por base teórica, autores como Blanchot, Derrida, Foucault e Barthes, tece uma sensível leitura das obras hilstianas mencionadas e da condição do ato de escrever literatura como forma de buscar o divino que nos mostra que tanto o divino quanto a palavra poética compelem os sujeitos a abrir mão de certa autoridade para que a voz do desconhecido, que a autora denomina como o fora, entre em cena invadindo a voz do sujeito.

Como é possível observar, a riqueza da produção literária de Hilda Hilst se revela na pluralidade de aspectos que podem ser encontrados, descritos e analisados na Literatura. No campo da Linguística, mais especificamente, da Semiótica Discursiva, há ainda poucos trabalhos que versam sobre a obra de Hilda Hilst. A partir de um levantamento bibliográfico na Biblioteca Digital de Teses e

Dissertações, há apenas dois trabalhos que abordam a obra da autora a partir do viés da Semiótica do Discurso.

Dentre os dois trabalhos, está o de Souza (2009), que, em sua tese de doutoramento, busca observar a construção do trágico “por meio da práxis enunciativa do discurso” (Souza, 2009, p. 5). Concordamos com o autor quando defende que “a busca pela apreensão das narrativas considerando-as nos moldes de um discurso lógico é fadada ao fracasso” (Souza, 2009, p. 203). O autor analisa, para isso, as obras *O projeto*, *Fluxo-floema*, *O oco* e *A obscena senhora D*. Em busca de descrever o “discurso trágico”, Souza (2009) apresenta a estrutura da enunciação na obra da autora marcada por três posições: “a de um saber de controle, [...] o de saber insabido e o de saber trágico” (Souza, 2009, p. 204).

O segundo trabalho é a dissertação de Castro (2020)², em que o autor se detém na análise dos aspectos editoriais da obra *Da poesia*, de Hilst, enveredando pela descrição de uma identidade editorial embasada na Semiótica das Práticas, como propõe Fontanille. Busca, assim, em seu trabalho, cercar uma “questão identitária que ultrapassa os limites do texto e se estende ao suporte e às práticas, ao modo como eles fazem os discursos circularem na cultura” (Castro, 2020, p. 123). Para isso, analisa a capa e os elementos paratextuais a fim de evidenciar os percursos da prática editorial.

Mais recentemente, Barroso (2024) se debruça sobre os textos poéticos de Hilst, de modo a “analisar o erotismo nas obras *Poemas Malditos*, *Gozosos* e *Devotos* e *Do Desejo*, de Hilda Hilst, como uma forma de crítica à negação do desejo sexual feminino” (Barroso, 2024, p. 8). A dissertação está centrada, dentre outras questões, na descrição do erotismo como um discurso relacionado à posição de enunciador feminino.

A pesquisa de Castro (2020) evidencia as possibilidades de enveredar por linhas de investigação mais atuais a fim de compreender a obra de Hilst a partir de práticas editoriais, sendo possível inúmeros desdobramentos a partir do viés da Semiótica das Práticas (cf. Fontanille, 2005, 2008a, 2008b). Uma vez que nosso trabalho está filiado a vertentes da semiótica do discurso mais centradas no texto

² Para desdobramentos da pesquisa, cf. Schwartzmann e Castro (2021).

como objeto, julgamos aproximar-nos mais dos trabalhos de Souza (2009) e Barroso (2024), que buscam descrever e abrir percursos de leitura para a construção de temáticas presentes na obra de Hilst, a exemplo do trágico e do erótico. Destacamos, porém, que, em nosso trabalho, buscamos investigar algo de natureza constitutiva do efeito enunciativo da prosa da autora. Defendemos, portanto, que a instabilidade enunciativa e o simulacro de enunciação fragmentada é próprio de uma determinada práxis enunciativa literária que se realiza em nosso objeto de pesquisa, a prosa hilstiana, mas não se reduz a ele.

Como dissemos anteriormente, o texto literário de Hilda Hilst é construído a partir da multiplicação e fragmentação das instâncias enunciativas, o que confere à sua prosa um efeito de sentido de ponto de vista fragmentado, desorganizado ou transitório. Podemos supor, de antemão, que todo enunciado se articula a partir do estabelecimento de um ponto de vista específico que orienta a organização do discurso. O texto que coloca essa organização em xeque impõe uma questão à atividade perceptiva e à apreensão do sentido.

Para descrever esse efeito de sentido de fragmentação, consideramos que noções como campo de presença, enunciação e dêixis estão imbricadas na configuração do ponto de vista. O ponto de vista, de sua feita, será retomado, na teoria semiótica, por meio das discussões de Bertrand (2003) e Fontanille (1989). Acreditamos que as produções literárias de Hilda Hilst, à semelhança de autores como Beckett³, propõem uma espécie de desmoronamento da arquitetura enunciativa, o que cria um efeito de ponto de vista fragmentado no texto. Em obras como as aqui analisadas, o texto como um todo parece procurar simular o momento da enunciação. Com períodos desordenados, quebras de isotopias e falta de marcações claras dos diálogos e das debreagens internas, o efeito de sentido é de produção da enunciação original, de pensamento caótico vivido.

Conforme já mencionado, todo enunciado produzido é orientado conforme um determinado ponto de vista estabelecido discursivamente. O ato de enunciação instaura uma dêixis que compõe a organização do ponto de vista no

³ Cf. o trabalho de Kempinska (2016) para uma discussão acerca da influência do texto de Beckett na literatura de Hilst.

discurso. O conceito de ponto de vista é importante para a semiótica literária, pois abarca o modo de presença em sua relação com o estabelecimento do centro enunciativo dos sujeitos, além de englobar a seleção de estratégias para organizar o discurso, as tomadas de posição e as múltiplas vozes que aparecem no texto. Fontanille (2012) salienta que a construção do ponto de vista não diz respeito exclusivamente ao sujeito e à subjetividade, mas envolve uma relação entre actantes, além de oferecer um esboço da “intencionalidade” do sujeito inscrito no texto.

A relação entre perspectiva e ponto de vista coloca em cena a relação enunciador-enunciatário e a fidúcia estabelecida nessa relação. O estabelecimento de uma perspectiva institui um caminho de leitura e interpretação da narrativa para seu enunciatário. Ainda que o enunciatário burle o caminho proposto, ele o fará a partir do que lhe foi instituído. No caso dos textos que pesquisamos, o caminho instituído é um de desordem.

O estabelecimento de um ponto de vista no texto envolve uma modalização do ato de percepção a partir da tensão entre um poder ver e um poder saber. Fontanille (2012) também ressalta a importância dos conceitos de foco e apreensão para a observação do fenômeno, uma vez que a distância entre foco e apreensão regula o estabelecimento de um ponto de vista nos textos. Na construção de um ponto de vista, o foco parece ter privilégio, pois estabelecer um ponto de vista diz respeito às atividades de seleção, organização e alcance, todas da alcada do foco, ainda que a possibilidade de apreensão não seja excluída. Além disso, a construção do ponto de vista diz respeito à regulação da correlação entre uma intensidade e uma extensidade perceptiva. Fontanille (2012) propõe um ensaio de tipologia de pontos de vista tomando como base as estratégias de regulação da tensividade perceptiva. Na tipologia proposta por Fontanille (2012), todos os tipos de observador elencados parecem exercer uma organização do discurso que propicie ênfase na inteligibilidade. Colocamo-nos como questão de pesquisa para este trabalho: como é alcançado o efeito de sentido de instabilidade enunciativa e de enunciação fragmentada nos romances de Hilda Hilst? Para responder a essa questão, buscamos investigar os recursos linguísticos que respondem pelo efeito

de instabilidade enunciativa e que estabelecem um simulacro de enunciação fragmentada na obra em prosa de Hilda Hilst. Acreditamos que esses textos se organizam de forma a criar um acordo prévio entre enunciador e enunciatário em que é presumida uma ininteligibilidade discursiva que parece priorizar a fruição e a apreciação estética sensível em oposição à intelecção. O enunciador parece abrir mão da prioridade de uma linguagem mais referencial para criar um efeito de conjunto de fragmentos justapostos em oposição a uma unidade de sentido coerente, como uma radicalização da prioridade dos estados de alma sobre os estados de coisas transformada em texto literário.

Esta tese se organiza de modo a apresentar esta breve introdução, em que apresentamos nosso objeto de pesquisa; o segundo capítulo, destinado à abordagem semiótica do texto literário; o terceiro capítulo, em que se discute o objeto literário; o quarto capítulo, em que se empreende a apresentação e a análise das obras *Rútilo Nada*, *A obscena Senhora D* e *Kadosh*, de Hilda Hilst; o último capítulo, no qual elencamos e sintetizamos nossas considerações finais acerca desta pesquisa; e, por fim, as referências bibliográficas.

2. ELEMENTOS DO OBJETO LITERÁRIO

Neste capítulo refletiremos sobre o objeto literário, nosso *corpus* de pesquisa, com o objetivo de situar a prosa poética de Hilda Hilst dentro da estética literária moderna, para estabelecer o percurso que fundamenta nossa questão de pesquisa. Para tanto, abordaremos o objeto literário nas três subseções a seguir, considerando, inicialmente, os gêneros literários e a relação enunciador-enunciatário, as formas de narrar em Literatura e, por fim, a apreciação do objeto literário sob a luz da Semiótica discursiva.

2.1 O gênero literário e a relação enunciador-enunciatário

Nesta pesquisa buscamos compreender o efeito de sentido de ininteligibilidade na obra de Hilda Hilst que leva o texto a configurar-se de forma a priorizar o sensível em oposição ao inteligível. Acreditamos que há um efeito de ininteligibilidade pressuposta nesses textos para a qual o enunciatário precisa estar inclinado a aceitar previamente numa relação de fidúcia.

Para falar sobre a relação de fidúcia estabelecida entre enunciador e enunciatário, antes de qualquer coisa, cabe uma breve reflexão sobre o funcionamento do gênero discursivo aqui trabalhado. Em *A estética da criação verbal*, Bakhtin (2010) define o gênero do discurso como “tipos relativamente estáveis de enunciado”, por mais informal que seja o gênero, como uma conversa casual; há uma coerção subjacente decorrente do conhecimento intuitivo que os falantes carregam acerca do gênero em questão. É justo nessa estabilidade a qual se refere Bakhtin, ainda que relativa, que se encontram as expectativas do enunciatário. Antes de passarmos adiante, vejamos a definição de fidúcia para Greimas e Courtés (2013, p. 208):

1. O contrato fiduciário põe em jogo um fazer persuasivo de parte do destinador e, em contrapartida a adesão do destinatário: dessa maneira, se o objeto do fazer persuasivo é a veridicção (o dizer verdadeiro) do enunciador, o contraobjeto, cuja obtenção é esperada, consiste em um crer-verdadeiro que o enunciatário atribui

ao estatuto do discurso-enunciado: nesse caso o contrato fiduciário é um contrato enunciativo (ou contrato de veridicção) que garante o discurso-enunciado; falar-se-á então de contrato enuncivo.

2. A relação fiduciária é a que se estabelece entre os dois planos, o do ser e o do parecer quando, graças ao fazer interpretativo, passa-se um ao outro, fazendo-se sucessivamente a asserção de um e outro desses modos de existência.

Tendo em vista o conceito de fidúcia, podemos admitir que, na interação com o objeto literário, a adesão do destinatário vem a partir de certas premissas que levam o fazer persuasivo à eficácia. Para compreendermos tais premissas e as expectativas de destinador e destinatário, será preciso refletirmos acerca dos gêneros literários das obras que pesquisamos.

As obras selecionadas para compor o *corpus* de análise deste trabalho, assim como grande parte da obra em prosa de Hilst, são de difícil classificação. Boa parte dos trabalhos acadêmicos encontrados sobre *A obscena Senhora D* vai denominá-lo como romance, no entanto, também é possível encontrar referências à obra em questão como novela, devido à sua pequena extensão. *Kadosh* e *Rútilo Nada* são majoritariamente conhecidos como contos, tendo o último ganhado Prêmio Jabuti da categoria. Porém, se paramos para pensar nas semelhanças temáticas e formais entre as três, seria difícil afirmar que as três obras compõem gêneros distintos.

Ainda que não seja prudente afirmar categoricamente o encaixe de quaisquer das obras aqui analisadas num gênero específico, é clara a presença de características da prosa romanesca em seus temas abordados, construção de narrador e traços de incompletude. Uma vez que o gênero romance em si nasce já partindo de um lugar de transgressão de subversão ao clássico, é justo associar as características do gênero à obra em prosa da autora.

Assim, é providencial um breve comentário sobre o gênero romance, que já carrega consigo traços de subjetividade e ruptura. Bakhtin (2010) situa o romance como um gênero que não é caracterizado por uma rigidez formal; pelo contrário, tratar-se-ia de uma construção sempre inacabada que parece já trazer consigo um certo grau de instabilidade. Para o autor, está no romance o encapsulamento de

uma versatilidade organizacional que segue influenciando a escrita literária desde seu surgimento.

O gênero romance representa uma ruptura com os gêneros clássicos que permitiu a introdução de formas e narrativas que usassem a linguagem como um objeto subversivo dentro da estética literária associada ao traço do gênero em questão de estar sempre na esfera do devir, sempre em construção, inacabado. Gêneros mais clássicos possuem moldes rígidos, a exemplo do gênero épico, que não possui ligações com o presente, é um gênero fechado a um passado absoluto. O romance, por sua vez, representa a desconstrução dessa distância épica e retira o sujeito de um lugar de distância temporal para colocá-lo na zona de contato com o presente inacabado. Esse deslocamento provoca uma reestruturação da imagem do sujeito no romance e na literatura.

Bakhtin (2010) nos mostra que, por estar em constante evolução, o romance é o gênero que expressa as tendências evolutivas modernas, por isso contribui incessantemente com a atualização dos outros gêneros. A romancização dos gêneros está na difusão do seu inacabamento, de forma que os gêneros que o sucedem se tornam mais livres e abertos. Agora marcados pelo seu plurilinguismo, eles são transpostos para uma nova estruturação das representações literárias. Representações que foram primeiro incorporadas pelo romance.

Assim, o gênero romance apresenta uma forma de representação da arte pautada numa realidade atual, aspectual e fluida, quebrando com a rigidez da distância do gênero épico. O romance é o acontecimento na evolução literária, a introdução do sensível que traz consigo o traço mais intenso da instabilidade dessa nova estética.

Para explicar esse efeito de sentido de contínuo inacabado do romance, buscamos auxílio na reflexão de Kristeva (2012) sobre a organização textual do romance. A semioticista explica que a prática semiótica do romance possui um acordo de desvios em que, no encadeamento dos enunciados, argumentos que seriam originalmente opostos (os que formam isotopias temáticas como amor/ódio, vida/morte, bem/mal etc.) são mediatizados por enunciados que não manifestam a

relação de oposição original, assim, os termos oposicionais exclusivos são realizados numa articulação de desvios múltiplos sempre possíveis.

Esse movimento do texto romanesco causa uma “ilusão de estrutura aberta, impossível de ser terminada”, produzindo uma interiorização dos pares opostos de forma que, na articulação desses termos, se constrói uma solução de contradições. Dessa maneira, para o texto romanesco, “a irredutibilidade dos termos opostos não é admitida senão na medida em que o espaço vazio da ruptura que os separa é guarnecido por combinações sêmicas ambíguas” (Kristeva, 2012, p.118). Por meio dessas articulações enunciativas, o romance, sucessor dos gêneros carnavalescos, apresenta “as malícias, as traições, os estrangeiros, os andróginos, os enunciados de dupla interpretação ou de dupla destinação”.

Inserida na influência romanesca que marca a literatura com o traço de inacabamento, indicamos em parágrafo anterior a dificuldade em classificar a obra em prosa de Hilst num gênero específico. Esta dificuldade também é pautada na propriedade de hibridização dos gêneros que encontramos na obra da autora. Aliado ao efeito de estrutura aberta, inacabável da qual fala Kristeva, “d’improvviso”⁴ (como em certo momento Hilst menciona), temos a constante sobreposição de múltiplos gêneros, em que, além da narrativa em prosa, figuram teatro, poesia, epístola etc.

O traço de hibridismo é afim às três obras que analisamos nesta tese. São textos que flertam com a poesia não só em razão de sua natureza de prosa poética, mas em elementos formais, como versificação. Ainda que não incorpore elementos como métrica e rima (obrigatoriamente), há, em vários momentos, o corte do verso aliado à produção de um ritmo poético causado pela pontuação particular e seleção de vocabulário que intensifica o teor poético:

E aprendi o nome das coisas, das gentes, deve haver muita coisa sem nome, milhares de coisas sem nome, e nem por isso elas deixam de ser o que são, eu se não fosse Hillé seria quem? Alguém olhando e sentindo o mundo.

Alguém nome de ninguém
esse aí não é nada

⁴ Contextualização e referência adiante.

esse sim é alguém (Hilst, 1993, p. 53)⁵

Além do óbvio saltar das linhas que se assemelha à forma do verso, há uma cadênciça assegurada pela repetição de palavras ou expressões, a exemplo de “coisa”, “nome”, “sem nome”, “alguém” e pela aliteração de dígrafos e consoantes nasais: “aprendi, nome, gentes, muita, sem, milhares, deixam, alguém, olhando, sentindo, mundo, ninguém, não, sim, nada”.

Conforme desenvolvemos no capítulo quatro, dentre as três obras, *Kadosh* é a que mais radicaliza o efeito de sentido de não inteligibilidade. Em relação à articulação textual em gênero da obra, isso não é diferente. Das três obras, ela é a que mais traz marcas de diferentes gêneros, introduzindo traços formais de um novo gênero da forma mais abrupta, deixando a cargo do enunciatário o trabalho de pacificar esses saltos, ou traições, para usar as palavras de Kristeva. Vejamos o exemplo abaixo:

Exemplo 01⁶

[...] Ainda ainda, dirias sinistro Qadós que não
me deixa gozar o sonho eternidade e esquecer
esquecer

(*Entra Karaxim, o mago*)

Karaxim: O Jesus Christ and good Saint
Benedict Protect this house from all
that may
aflict.
Qadós: its ok with Chaucer, but my soul, my
soul...
Karaxim: do you know why?

⁵ in: *A obscena Senhora D.*

⁶ Para referirmo-nos aos trechos cuja diagramação específica traduz efeitos de sentido particulares relevantes à pesquisa, optamos pelo formato de exemplo, ao invés da citação direta, conforme normas ABNT.

Fonte: Hilst (1993, p. 108-109).

É inserido, de forma súbita, no monólogo interior de *Kadosh*, uma sequência com características formais e de estilo de teatro, as sinalizações das falas dramáticas dos personagens com os nomes de cada personagem indicados com recuo, como é típico de textos dramáticos. Além disso, é possível identificar as rubricas que indicam as orientações cênicas do espetáculo dispostas entre parênteses: “(Entra Karaxim, o mago)”, “(voz baixa)”, “(interrompendo)”. A última fala de “Karaxim” que indicamos no exemplo 01 segue num monólogo que perdura por quatro páginas, quando é retomada a estrutura do gênero dramático e o texto segue nessa alternância entre a narrativa em prosa poética e o gênero dramático com inserções de poemas em meio à prosa, como no exemplo abaixo:

Exemplo 02

Um dia um homem apareceu e disse para o pai e a mãe: vim buscar Qadós. E o homem me deu roupa, livros, a mão maravilhosa do homem, o dedo tão comprido apontava: PALAVRA.

Tudo não é. Tudo não está.
Olha a flor e debruça-te
Sobre o que é, e não está.

O homem-pai falava sem falar. Karaxim, o que fui ganhando, dentro de mim foi se complicando. A coisa torcida estava em mim.

Fonte: Hilst (1993, p. 129).

O exemplo 02 apresenta um excerto de *Kadosh*, mas estruturas semelhantes podem ser encontradas nas três obras estudadas nesta pesquisa. No caso de *Rútilo Nada*, a prosa narrativa é interrompida pela epístola, que, por sua vez, inclui um longo segmento composto de poemas. Assim, há momentos no texto de Hilst em que a diagramação do texto assume novas formas de arranjar a disposição das palavras na página, contribuindo com a produção da hibridização interna de gêneros nessas obras.

Além, dos traços de inacabamento, texto aberto e possibilidade de hibridização de gêneros, um dos traços do romance, mais especificamente do romance moderno, que irradia em todos os textos literários, se trata da construção do narrador, um tópico que nos é caro, pois, nas três obras analisadas nesta pesquisa, lidamos com textos inteiramente orientados a partir do ponto de vista de narradores em primeira pessoa, cuja autoridade epistêmica acerca daquilo que é dito é constantemente desafiada pela subjetividade extrema desses sujeitos. As implicações disso convergem para os efeitos de não inteligibilidade e fragmentação que buscamos compreender. Desenvolveremos na subseção a seguir os efeitos dessa fragmentação no romance moderno.

2.2 As formas de narrar na Literatura moderna

O que compreendemos por literatura em prosa vem passando por mudanças ao longo dos séculos. Rosenfeld (1996) apresenta a hipótese de que o *Zeitgeist*, ou seja, a mentalidade ou espírito coletivo de uma determinada época, é refletido em todas as expressões culturais, incluindo filosofia, ciência e arte, o que naturalmente incluiria a literatura. Além desta, o teórico apresenta uma segunda hipótese: a de que o fenômeno ao qual se refere como “desrealização” deve ser fortemente levado em consideração no debate crítico da arte. A noção de desrealização nos interessa, pois pode ser aplicada para a apreciação estética de obras literárias que fragmentam a linguagem, esvaziando-se de um senso de realidade *stricto*.

O conceito de desrealização é utilizado por Rosenfeld para ressaltar que a arte, mais especificamente a pintura, já não atende a uma necessidade de mimese da realidade. Correntes artísticas como surrealismo, cubismo, expressionismo deixaram isso bastante claro para a crítica. Trata-se de uma rejeição à realidade objetiva, que passa a ser substituída por uma versão subjetiva. Rosenfeld (1996) menciona Marcel Brion, para quem a abstração representa na história uma relação com um sentimento religioso ou espiritualizado: “só a pintura abstrata pode dar expressão ao que pela sua própria essência é não-figurativo: a um estado psíquico” (Rosenfeld, 1996, p. 77), o que aponta na arte não-figurativa uma intimidade com o numinoso, pois é capaz de alcançar o que cópias figurativas do real não alcançam. O teórico também menciona Hans Sedlmayr, para quem a arte abstrata é uma revolução histórica sem precedentes e “julga esta arte profundamente irreligiosa, por nela não se vislumbrarem outros valores que os puramente estéticos e por tornar-se assim a própria arte em ídolo” (Rosenfeld, 1996, p. 77). Ou seja, de um lado, a arte moderna torna-se sagrada por colocar o homem em relação com o ser, de outro, será lida como profana por tornar-se ela própria o objeto adorado, o que não a tira de um lugar sagrado. Herege, possivelmente, porém sagrado por passar a ocupar o lugar de divindade.

A aproximação da arte moderna, abstrata, com a experiência numinosa é cara à nossa pesquisa, pois trata-se de um movimento realizado explicitamente na literatura de Hilda Hilst. Os personagens da autora, com recorrência, têm suas jornadas marcadas pela busca intensa por Deus. Essa busca acontece de maneira que o desarranjo causado no sujeito por esta busca infindável é refletido na trama da linguagem usada para narrar a jornada do sujeito. De certa forma, em seus textos, a linguagem ganha caráter divino, torna-se ídolo e transforma-se no próprio objeto adorado.

O caráter enigmático da linguagem de Hilst transforma seu texto numa experiência abstrata semelhante à experiência divina: “E por que é preciso lutar **CONTIGO**, se ao mesmo tempo tenho fome de **TI**? Para te engolir escorregadio, conhecendo? Para que fiques dentro de mim, a boca aberta me sugando?” (Hilst, 1993, p. 98). O constante exame de si mesmo nos personagens, na busca de si que se confunde com a busca por Deus⁷ corrobora com a relação entre a experiência da literatura com a experiência do divino na obra da autora, pois como a própria Hilst afirmou, “todo aquele que se pergunta em profundidade é um ser religioso” (Diniz, 2013, p. 354). Assim, em entrevista⁸ com a autora, ela aproxima a intensidade de seus personagens com a experiência religiosa:

Talvez o melhor do meu trabalho, quero dizer, o mais satisfatório, seja o nível que meus personagens atingem. Não foi por acaso que escolhi como epígrafe para o meu livro anterior - *Ficções* - a epígrafe do escritor Jose Luís Mora Fuente que disse: ‘Intensidade era tudo que eu sabia fazer’. [...] O meu trabalho é aquele instante, um segundo antes da flecha ser lançada, a tensão do arco, a extrema tensão, o sol incidindo no instante do corte, é a rapidez de uma navalha que com um golpe lacinante, fulminante, corta o teu pescoço. [...]

Quero que *d'improvviso*, como dizem os italianos, nós consigamos a passionalidade que é a essencialidade absoluta junto com uma certa maneira de ver o mundo na sua raiz original religiosa. Mas religiosa no sentido que (o grande teólogo Paul) Tillich fala: na raiz mais profunda de você mesmo, no teu âmago absoluto, para que você consiga amar com toda a intensidade. (Diniz, 2013, p. 1014)

⁷ A pesquisa de Moura (2016) aprofunda, na área da Teoria Literária, a relação entre a experiência de natureza poética e a experiência de natureza religiosa na obra de Hilda Hilst.

⁸ Em Diniz (2013), encontramos uma vasta compilação de entrevistas da autora Hilda Hilst.

A arte moderna permite, desse modo, sincretizar a experiência numinosa e o estado psíquico do sujeito por meio da expressão não figurativa. Nela, encontramos expressões de uma relativização do mundo, agora retratado pelo filtro da perspectiva do sujeito. A consciência individual passa a ser a régua para o retrato da realidade. Tempo e espaço são alterados e apresentados conforme a percepção sensível do sujeito. O próprio sujeito não está a salvo de tal distorção, como afirma Rosenfeld (1996, p. 79):

a pintura moderna - eliminando ou deformando o ser humano, a perspectiva “ilusionista” e a realidade dos fenômenos projetados por ela - é expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a “visão” de mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento.

Ainda que, *a priori*, a intensidade da comoção causada à recepção desse desvio estético tenha sido maior na pintura, Rosenfeld (1996) argumenta que essa tendência também afetou o romance, ainda que, pelo menos, quantitativamente pareça ser em menor quantidade, pois há sempre muitas publicações que seguem estilos clássicos. O autor prossegue explicando:

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. (Rosenfeld, 1996, p. 79)

O abalo da estrutura temporal que pode ser observado nas expressões mais modernas do romance pode ser observado de forma radical na obra de Hilda Hilst, em que passado, presente e futuro são fundidos e desconstruídos via a ótica distorcida de seus narradores. Em sua obra, Hilst deixa claro que tempo e espaço não são elementos absolutos de uma realidade objetiva, mas sim experiências relativas que acometem o sujeito e podem ser vivenciadas e expressas de formas

múltiplas, que inclusive podem propiciar uma melhor noção do quanto avassaladoras e desconcertantes tais experiências podem ser para o indivíduo. Hilst torna sua linguagem um simulacro do acontecimento perturbador da experiência da consciência humana para a qual, como explica Rosenfeld (1996, p. 82), “cada momento contém todos os momentos anteriores”.

Rosenfeld (1996, p. 83) aborda tais traços do romance moderno como uma radicalização do romance psicológico, por meio do apagamento do narrador distante que apresenta os personagens à distância. O que encontramos no novo romance é a intensificação do monólogo interior que busca representar o fluxo de consciência. Ao leitor, cabe também o trabalho de fazer parte da experiência de organização dos diferentes tempos que podem aparecer sem demarcações precisas. O autor explica que a estrutura do romance é modificada:

Ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo de consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções “reais”. A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se funde como simultaneidade, a distensão temporal (Rosenfeld, 1996, p. 83).

A supressão do tempo cronológico dá lugar ao tempo sensível. A própria noção de personagem é enfraquecida, pois perde contornos bem delimitados. Nos casos dos romances de Hilst, deparamo-nos com personagens cujas identidades estão esvaecidas, memórias e consciência de si enfraquecidas. Rosenfeld (1996) faz um comentário sobre os personagens de Beckett que poderia ser aplicado ao texto de Hilda Hilst:

Ao fim, a personagem chega a mero portador abstrato - inválido e mutilado - da palavra, a mero suporte precário, “não-figurativo”, da língua. O indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção. Em seu lugar encontramos a visão microscópica e por isso não-perspectívica de mecanismos psíquicos fundamentais ou de situações humanas arquetípicas. (Rosenfeld, p. 1996, p. 86)

É um mergulho no inconsciente freudiano, múltiplo e não organizado pelos parâmetros do tempo cronológico. Uma vez que traçamos um paralelo com o inconsciente freudiano, é impossível não aproximarmos esse mergulho ao interior do ser viabilizado pela arte moderna que, ao mesmo tempo, encanta e assombra, com o que, para Freud, é estranho e familiar, causa angústia e horror, algo “infamiliar” (Freud, 2019, p. 63). O estudioso se refere ao fenômeno como algo que poderia ser estudado pela compilação de impressões sensíveis e vivências capazes de despertar o sentimento infamiliar. A obra de Hilst, afim à arte moderna sobre a qual nos debruçamos neste capítulo, é, possivelmente, uma fonte inesgotável para compilação deste sentimento definido por Freud como “uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (Freud, 2019, p. 64), como uma busca cujo alvo não existe, ou a ficção que pode ser confundida com o caos do ato enunciativo.

Na literatura, é possível notar a diferença com a qual o realismo, comprometido com a mimese de uma realidade figurativa, é radicalizado. Correntes mais modernas, por sua vez, mitigam esse compromisso. Eagleton (2019) exemplifica essa diferença ao afirmar que, no realismo, cada acontecimento narrativo terá uma função significativa para o enredo, enquanto obras como as que envolvem fluxo de consciência não parecem dar a mesma importância para ações pragmáticas. Em relação à corrente realista, o autor afirma:

O realismo parece nos apresentar o mundo em toda a sua encantadora e alarmante desordem, mas, na verdade, não é o que ele faz. Se toca um telefone num romance realista ou num drama naturalista, será quase certamente um andamento do enredo, e não um número que discaram errado. As obras realistas escolhem os personagens, os eventos e as situações que ajudem a compor sua concepção moral. Mas, para disfarçar essa seleção e preservar o ar de realidade, geralmente elas nos fornecem inúmeros detalhes que, de fato, são bastante aleatórios (Eagleton, 2019, p. 103).

Há duas questões para refletir em relação à afirmação acima. A primeira está no senso de propósito teleológico daquilo que é apresentado narrativa e figurativamente nas narrativas realistas. No exemplo mencionado por Eagleton (2019), o evento do toque de um telefone num texto realista provavelmente levará

a um objetivo do desenvolvimento do enredo, o que cria um senso de alvo e meta bem estabelecidos/organizados. Há um claro caminho narrativo a ser percorrido que culminará num desfecho igualmente claro e coeso. O leitor (enunciatário), por sua vez, possui uma expectativa desse caminho. Os fatos narrativos podem até apresentar peripécias que o surpreendam, mas a compreensão ou inteligibilidade deste percurso é sempre esperada. Podemos nos surpreender com a decisão final de Emma Bovary, mas compreendemos bem o caminho narrativo, figurativo e temático que levaram os atores do discurso até aquele momento.

O segundo ponto que ressaltamos está no possível excesso de figuras para a descrição detalhada da realidade. Apesar da aleatoriedade argumentada por Eagleton (2019), que, de fato, contribui com o efeito de sentido de realidade crível, tal aleatoriedade não oferece o risco de prejuízo na coerência, pois o espaço, objeto ou personagem ali descrito com um amplo conjunto de traços escolhidos para sua caracterização possui uma unidade referencial e coesão semântica forte o suficiente para que esteja perfeitamente claro aquilo que se busca descrever.

Encontramos, assim, mais uma distinção entre o romance realista clássico e o romance contemporâneo que desafia a organização da linguagem, como as obras que buscamos analisar neste trabalho. Primeiro, o propósito teleológico dos elementos introduzidos nas narrativas com fins de desenvolvimento do enredo é recusado, pois a centralidade do próprio enredo é mitigada. A noção de desenvolvimento do enredo com começo, meio e fim não encontra prioridade nesse tipo de construção literária de forma que não é incomum nos depararmos com elementos sem aparente propósito narrativo sendo introduzidos. Da mesma forma, a organização da figuratividade, que muitas vezes também aparenta aleatoriedade, não se apresenta na forma de uma aleatoriedade organizada, como encontramos em obras realistas. Ao contrário, há um forte descompromisso com o efeito de sentido de realidade objetiva ou com a existência das coisas no mundo tal como é. Eagleton (2019) complementa que:

O romance realista pretende refletir sobre a existência como ela é, em todos os seus detalhes incontroláveis; mas também se supõe que vá moldar essa matéria amorfa numa narrativa dotada de forma. E essas duas metas são realmente incompatíveis. Toda história

está fadada a selecionar, a revisar e a excluir, e assim não tem como nos apresentar a verdade nua e crua. Uma coisa nos levaria a outra e mais outra, numa série de digressões após digressões (Eagleton, 2019, p. 103).

Pelas palavras do autor, compreendemos que a organização do romance realista busca apaziguar aquilo que há de incontrolável na realidade com uma forma narrativa organizada. O romance de autores como Hilst, por sua vez, abre mão da forma (dessa forma) e abraça o incontrolável. Não necessariamente o incontrolável da realidade, ainda que este também figure, mas o incontrolável da vida interior do sujeito. Quando confrontado com a impossibilidade de apresentar uma verdade nua e crua, o que encontramos é a apresentação de uma subjetividade nua e crua que abre mão da organização de uma linguagem pautada numa racionalidade inteligível, para se apresentar como o caos do pensamento em ato. O leitor dessa obra, por sua vez, aprende a esperar pelo inesperado que não faz sentido e cumpre seu papel de enunciatário organizando o sentido, não pelo caminho do inteligível, mas pelo sensível que, em meio ao aparente caos, toma forma na vida interior do narrador.

Dentro do romance moderno, Rosenfeld (1996) argumenta que:

Quanto mais o narrador se envolve na situação, através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem; o mundo narrado se torna opaco e caótico. Vimos que esta “técnica”, se de um lado é causa, de outro lado é resultado do fato de que, conforme a expressão de Virginia Woolf, a vida atual é feita de trevas impenetráveis que não permitem a visão circunspecta do romancista tradicional (Rosenfeld, p. 1996, p. 92).

Em reação à opacidade e ao caos do mundo narrado, tudo que este narrador pode oferecer é sua própria subjetividade, ainda que muitas vezes na forma de uma consciência instável e fragmentada. Temos, desta forma, um narrador que não sabe exatamente o que narra ou onde chegará ao final de sua jornada. Ao contrário do narrador realista, este narrador é incapaz de colocar, entre si e a narração, a distância necessária para conduzi-la de forma objetiva,

Quer o mundo se dissolva na consciência, quer a consciência no mundo, tragada pela vaga realidade coletiva, em ambos os casos o narrador se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador “realista” que projeta um

mundo de ilusão a partir da sua posição privilegiada (Rosenfeld, 1996, p. 96).

Neste ponto, interessa-nos um paralelo com a abordagem do narrador de Fontanille (2012), que explica este papel por meio do conceito de observador, colocando em relação uma meta e um alvo. Enquanto o narrador do romance realista clássico estabelece uma forte relação entre sua meta e alvo para alcançar o efeito de objetividade e atingir um desfecho claro para seu enredo, o narrador do romance contemporâneo, em sua incapacidade de distanciar-se do mundo para, assim, realizar sua descrição, tem seu alvo enfraquecido, o que nos faz convocar novamente a perda de um caminho teleológico para o desenvolvimento da narrativa ou do enredo. É claro que este esvaecimento do alvo, que resulta num efeito de enredo enfraquecido, pode ser menos ou mais intensificado. Em autores como a que aqui pesquisamos, deparamo-nos com a radicalização desse aparente colapso das estruturas narrativas.

Uma das consequências desses eventos, tendo em vista que estamos diante desse narrador inábil a organizar o mundo a seu redor, é o fato de que o que resta a ele é o mergulho na desordem de sua experiência interior. No entanto, esse mergulho acontece provocando o enfraquecimento da perspectiva do narrador e da organização de seu ponto de vista. Se compreendemos como ponto de vista, o estabelecimento de uma perspectiva que coloca em relação sujeito e objeto, tal relação parece ter se tornado precária. Rosenfeld (1996) explica a ausência de uma perspectiva articulada:

Neste processo - que corresponde ao do monólogo interior radical - se manifesta precisamente a crise acima apontada. O que se verifica é o seguinte, posto em termos esquemáticos e simplificados: se a perspectiva é expressão de uma relação entre dois polos, sendo um o homem e o outro o mundo projetado, dá-se agora uma ruptura completa. Um dos polos é eliminado e com isso desaparece a perspectiva (Rosenfeld, p. 1996, p. 87).

Nesta cisma entre sujeito e o mundo projetado, as categorias enunciativas do texto se tornam instáveis e o sentido é costurado por meio de pistas esparsas, quebras e retomadas vagas num processo dentro do qual o leitor vai

encontrando caminhos de sentido, prioritariamente por meio da fruição sensível e apreciação do texto enquanto objeto estético. Se antes poderíamos falar de um narrador observador que possuía completa clareza dos fatos da vida interna e externa das personagens, assim como das sucessivas temporalidades apresentadas, os espaços ocupados, além das causas, consequências e correlações lógicas dos eventos narrados e poderia, portanto, selecionar com destreza a forma de introduzi-los na narração, o narrador do romance moderno revela uma experiência muito mais fraturada, na qual o que ela perde em verossimilhança aos moldes clássicos, ela ganha em realce dos aspectos sensíveis da representação da consciência humana.

Essa mudança de paradigma que temos abordado nesta subseção afeta não apenas o texto literário, mas a crítica e recepção do texto. O que outrora não seria aceito como belo na arte ganha novas conotações. Rosenfeld (1996) explica que a modernidade passou a atribuir valor positivo às manifestações de arte e literatura grotescas. As expressões de arte grotescas mais radicais são explicadas como reverberações de nossas crises mais profundas. O autor estabelece uma comparação com o maneirismo, que expressou a crise que tomou a Europa Ocidental do século XVI e prossegue com a afirmação de que a noção de grotesco se torna quase compulsória para a apreciação de parte considerável da arte moderna, mencionando inclusive autores como Beckett, forte influência na obra de Hilst.

Acerca das considerações realizadas por Rosenfeld (1996), ressaltamos também a ideia de alienação. O teórico nos lembra que um autor como Brecht “torna o mundo desfamiliar a fim de explicar e orientar” (Rosenfeld, 1996, p. 60). No entanto, no que a crítica concebe como arte grotesca, deparamo-nos com essa orientação estética levada ao avesso, “ela tende a exprimir precisamente a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável” (Rosenfeld, 1996, p. 60). A beleza está em abraçar a insensatez de uma realidade desorientada e concretizar simbolicamente, via arte, o desconforto de não compreender o mundo ao redor ou a própria existência das coisas. Essa discussão pode ser colocada em paralelo com o que acontece nas artes plásticas. Em diversos

momentos históricos, as novas realidades dos fatos abalaram crenças e afetaram o espírito de sua época das mais variadas formas, no caso da descoberta científica dos átomos, Kandinsky fala que:

No meu espírito, o colapso do átomo foi o colapso de todo um mundo: de repente, tombaram as minhas mais firmes muralhas. Tudo se tornou instável, inseguro e sem substância. Não me surpreenderia se uma pedra se volatizasse diante de meus olhos. A ciência parecia-me ter sido aniquilada. Parecia que eu estava vendo a arte desprender-se firmemente da natureza (Kandinsky *apud* Jaffé, 2016, p. 307-308).

Para dar conta da imensa subjetividade de vivências que não são passíveis de descrições objetivas, renuncia-se ao retrato de uma imagem, espelho da realidade⁹. Em relação ao texto literário, Rosenfeld (1996) exemplifica elementos de grotesco num personagem que congela, derrete completamente e é armazenado como um vinho ou em lâmpadas que escurecem o dia. São exemplos de absurdos que metaforizam uma realidade que já não pode ser descrita por meio de uma fotografia cópia do real.

Assim com a obra moderna não figurativa nas artes plásticas promove um encontro profundo do indivíduo com a arte ampliando o leque de possibilidades de experiências sensoriais e simbólicas, a literatura não figurativa, não prioritariamente referencial, também promove uma possibilidade de mergulho numa subjetividade que atravessa a relação enunciador-enunciatário salientando o aspecto de alteridade no confronto com o outro. Em razão de uma das exposições de Duchamp, o artista plástico Jean Bazaine escreve sobre a instalação que:

Esse porta-garrafas, arrancado ao seu destino útil, posto de lado, foi investido da dignidade solitária do destroço abandonado. Servindo a nada, disponível, pronto para tudo, vive. Vive à margem da existência a sua própria vida inquietante e absurda — o inquietante objeto, o primeiro passo para a arte (Jean Bazaine *apud* Jaffé, 2016, p. 393-394).

⁹ Para fins deste trabalho, não nos referimos à realidade em seu sentido ontológico.

Assim, as palavras também arrancadas de seu destino útil num mundo discursivo de referencialidade se tornam investidas da dignidade solitária do destroço abandonado, ganhando intensidade, logo vivem também sua própria vida inquietante e absurda quando organizadas em prol do objeto que busca um fazer sentir. A palavra no uso inusitado que não busca inteligibilidade *per se*, mas sensibilidade, alcança algo mais misterioso e profundo. O artista Paul Klee (*apud* Jaffe, 2016, p 298) afirmou que na arte “O objeto expande-se além dos limites da sua aparência pelo conhecimento que temos de que ele significa mais do que o que vemos exteriormente, com os nossos olhos”. Nesta versão expandida do uso literário da palavra, é no cerne daquilo que nos é incompreensível que a arte alcança potencial numinoso. Todos os mistérios do ser cabem na abstração que faz a arte crescer e ganhar intensidade tal que choca e perturba profundamente.

Haroldo de Campos, para falar da última fase do poeta Hölderlin, sua “fase da loucura”, afirma que esta poesia lança a questão “da poesia não como uma forma de comunicação, mas como uma forma de *descomunicação*”. Podemos aproximar esta fase poética de Hölderlin à prosa poética de Hilda Hilst. Referimo-nos aqui especificamente à prosa poética, por tratar-se do *corpus* de análise selecionado, no entanto a aproximação possivelmente poderia ser realizada com toda a obra da autora, que, assim como a chamada fase da loucura do poeta mencionados por Campos (2013), é construída de forma fragmentária e passa longe de almejar alcançar uma comunicação efetiva nos moldes de uma teoria da comunicação em que a mensagem sai preservada de um emissor para um receptor a fim de transmitir pacificamente um certo conteúdo com clareza. Pelo menos no que se refere à clareza da razão, ambos os poetas buscam da linguagem uma coisa outra que não atende a este *logos*:

Nesses poemas, o *logos* tirânico da razão normativa é contestado por uma “desrazão” liberadora, que, como exercício do “aspecto criador” ou “gerativo” da linguagem (Chomsky), dissolve a função comunicativa numa bruma de significantes, deixando que o sentido se constitua pelo mero contágio destes, como uma aura cintilante, enquanto os significados denotativos resvalam para o abismo, para o vazio (Campos, 2013, p. 95).

O texto literário dos autores que aqui abordamos, ao se desprender da tirania desta razão normativa, criam possibilidades de sentido verdadeiramente artísticas que atingem e partem não do *logos*, mas do *pathos* do qual essa linguagem parte e atinge. Ainda sobre Hölderlin, mas agora sobre suas traduções, Benjamin (2008, p. 81) fala que “nelas, o sentido precipita-se de abismo em abismo, até arriscar perder-se no sem-fundo das profundezas da língua”. Não buscamos aqui ponderar demoradamente sobre questões teóricas da tradução, apenas refletir sobre os usos da linguagem que subvertem uma lógica baseada em uso prático, no sentido de “com finalidade”. O que a poesia, enquanto traço presente em textos literários, permite à linguagem é a tradução das afetações que não pareceriam transponíveis via língua. Para isso, as obras que pesquisamos optam pela transgressão da ordem da comunicação para adentrar na lógica da *descomunicação* à qual Campos (2013) se refere.

2.3 Semiótica discursiva e apreciação do objeto literário

Toda reflexão sobre estese em Semiótica Discursiva dificilmente não passará pela obra *Da Imperfeição* (Greimas, 2002), em que Greimas realiza um exercício de apreciação do objeto literário via um olhar semiótico. O autor apresenta a noção de estesia ou apreensão estética como uma suspensão do tempo, uma fratura, a descontinuidade do contínuo. É possível captar na obra reflexões que serão retomadas pela proposta da tensividade na medida em que o autor a aborda como a modulação entre dois polos, em outras palavras, trata-se da modulação da oposição entre tensão e relaxamento. Ao analisar o texto de Michel Tournier, Greimas (2002) discute a apreensão estética como um grande evento que ocasiona uma inesperada suspensão do tempo e uma petrificação do espaço. Ou seja, há o estabelecimento de uma descontinuidade do fluxo do discurso e uma ruptura do vivido que está sendo representado pelo discurso. Esta ruptura marca a passagem de um estado de coisas para um novo estado de coisas. Como afirma Zilberberg (2011, p. 189), “No calor do acontecimento, o sujeito se vê em conjunção com um

sobrevir que transtorna e por vezes suprime a duração e a espacialidade". Assim, o autor apresenta uma estética que parte do centro do sujeito.

Dessa forma, ao longo da obra, Greimas (2002) coloca o objeto estético como marcado pela produção de uma descontinuidade seja do espaço seja do tempo; e a apreensão estética surge como "um querer recíproco de conjunção" (Greimas, 2002, p. 34) entre o sujeito e o objeto, um desejo de mudança de estado. Claro que o movimento de sincretismo entre sujeito e objeto ocasionado pela estesia fatalmente tende à posterior separação entre os actantes num movimento decrescente de ruptura da estesia e retorno à realidade programada, pois "a estesia caminha inexoravelmente para a anestesia" (Zilberberg, 2011, p. 17). O autor também apresenta a experiência estética como um evento englobado pela instalação de uma isotopia (a vida cotidiana no caso do poema de Rilke, analisado por Greimas, 2002). Também nos deparamos com o objeto estético como um instante único e efêmero (análise do texto de Junichiro, na mesma obra).

Ao analisar elementos sensíveis colocados em evidência no percurso de apreensão estética do sujeito, Greimas (2002) questiona se apreensões de papel podem, em alguma medida, refletir experiências estéticas "reais" de sujeitos, ou melhor, de corpos sensíveis. Ao abordar questões relativas à imanência do sensível, aparece a centralidade da figuratividade para captar tais elementos. Greimas (2002) apresenta a figuratividade, não como uma simples ornamentação das coisas, mas como a tela do parecer responsável por estabelecer o efeito de realidade que compreende a imanência do sensível.

Outra noção recorrente na obra é a de espera, que contribui com o sincretismo entre tempo e espaço e age sobre o sujeito. Para Greimas (2002, p. 85), "a distância é o equivalente à espera na temporalidade" e esperas esperadas levam a um efeito de rotina, enquanto o inesperado recai sobre o sujeito na forma de estesia.

Para pensar a apreciação desse objeto literário, mais especificamente textos como os que aqui pesquisamos, gostaríamos de mencionar, sob a ótica da semiótica discursiva, o trabalho de Inácio (2018), que trata do aspecto limítrofe da linguagem tomando como *corpus* de análise o romance *A paixão segundo G.H.*, de

Clarice Lispector. A pesquisadora desenvolve como uma linguagem que se emparelha ao acontecimento consegue dizer o indizível. De forma poética, a autora mostra que a linguagem, paradoxalmente, muitas vezes fracassa em expressar os sentidos mais sensíveis; no entanto está nesse fracasso seu poder de expressá-lo.

A autora investiga como a predicação negativa, a indiferenciação dos contornos das categorias de pessoa, tempo e espaço e a coexistência dos contrários contribuem com essa organização de linguagem-acontecimento, uma linguagem em que sua potencialidade representativa cede espaço para uma linguagem que “acontece junto com o que tenta significar”. A autora define três pilares de análise: (i) a predicação negativa, de um ponto de vista amplo como “a negação generalizada de um referente tangível” (Inácio, 2018, p. 117); (ii) a indiferenciação, que como um processo “no qual se desvanecem os limites que caracterizam os termos categoriais de pessoa, espaço e tempo” (Inácio, 2018, p. 119); e (iii) a coexistência dos opostos como um “fenômeno de consubstanciação de termos inconciliáveis e expressão máxima de um universo integralmente regido pela concessividade” (Inácio, 2018, p. 13)

Para a autora, o texto de Clarice não nega o sentido, mas se constitui por um excedente de sentido. Inácio (2018) afirma que a dificuldade em dizer é um traço constitutivo do texto clariceano, como Lispector coloca em sua obra “a linguagem é o meu esforço”. Ao tentar discursivizar um mundo sem forma, a narradora de Lispector simula a falta desta forma no texto. Inácio (2018) ressalta a recorrência do tema da desreferencialização na obra analisada e também aplica o termo para explicar a organização de linguagem de Clarice Lispector. Inácio explica desreferencialização como:

a proposta, aqui, não é uma “simples ampliação” da grade de referência, mas sim sua completa aniquilação. Em outras palavras, o que se propõe é a rejeição das formas semióticas social e culturalmente prefixadas que integram o universo cognitivo de referência. Na prática, o “desmoronamento dessa civilização” significa para sujeito o sobrepujamento de todo e qualquer limite (re)conhecido. Trata-se da reivindicação de um mundo sem forma que, a rigor, não pode ser discursivizado (já que discurso é forma) (Inácio, 2018, p. 106).

Gostaríamos de ressaltar o uso do termo desreferencialização, que tem sido bastante produtivo em diversos trabalhos para questões próprias do texto literário moderno e pós-moderno, além da análise do discurso e em trabalhos sobre mídias e a pós-modernidade.

Com a análise de Inácio (2018), chegamos à conclusão de que o que Clarice faz é nos apresentar uma narradora com a perspicácia de burlar a linguagem e deliberadamente usá-la para traí-la, nas palavras de Inácio, capaz de “remeter a esse mundo, sem dizer o que, de fato, ele é. Isso pode ser alcançado por intermédio de uma linguagem indireta, responsável por um efeito de sentido que contradiga a forma, mesmo sendo um produto dela.” (Inácio, 2018, p. 106), necessitando para isso de um narrador semioticamente competente. Em Hilda, o que encontramos é a construção de um narrador que parece não estar dotado dessa competência semiótica, que não sabe e não pode enxergar, no entanto busca algo que muitas vezes sequer sabe nomear. É claro que para isso nos referimos a um enunciador capaz de construir tal simulacro no texto poético. Nitidamente ambas as estratégias (de Lispector e de Hilst) demandam maestria no forjar das palavras que formam o texto literário.

2.4 Síntese

Neste capítulo, buscamos situar a literatura contemporânea, na qual se encontra a obra de Hilda Hilst, em relação a reflexões sobre a influência do gênero romance na literatura, as novas abordagens estéticas de produção do objeto literário, construção da narrativa de ficção e o papel do narrador nessas narrativas. Além disso, buscamos compreender como a semiótica discursiva pode lidar com o objeto estético.

Percebemos que o gênero romance, em seu *status* de obra sempre inacabada, em devir, influenciou a literatura em prosa, abrindo portas para uma escrita mais transgressora e fluida que se distancia dos gêneros clássicos. Da mesma forma, a arte moderna, em sua recusa pela reprodução figurativa do real, pôde alcançar um nível de abstração que permitiu a exploração da subjetividade

humana por meio de formas que negam a referencialidade, a realidade e a comunicação, para abraçar efeitos de desrealização e descomunicação, criando, assim, uma linguagem que se assemelha ao acontecimento.

Em nossa tese, buscamos argumentar que a obra de Hilda Hilst incorpora elementos de gênero aberto, com a inserção de múltiplos gêneros literários em sua prosa poética, adere à recusa de uma referencialidade que busca reproduzir um real objetivo, intensamente marcada pela subjetividade e pela vida interior de seus narradores de forma que seu texto torna-se um acontecimento estético, para o qual a inteligibilidade perde relevância e o sensível ganha saliência. Isso é alcançado por meio da desestabilização das categorias enunciativas e da fragmentação do ponto de vista do narrador. Para melhor esmiuçar os mecanismos linguísticos que compõem os efeitos de sentido mencionados, nos valemos das ferramentas de análise da semiótica discursiva que apresentaremos no capítulo a seguir.

3 ABORDAGEM SEMIÓTICA DO TEXTO LITERÁRIO

O objetivo de investigar os recursos linguísticos que respondem pelo efeito de instabilidade enunciativa e que estabelecem um simulacro de enunciação fragmentada nas obras de Hilda Hilst, a partir do conceito de ponto de vista na Semiótica Discursiva, leva-nos inicialmente ao tratamento de alguns conceitos centrais no que tange à abordagem semiótica do texto literário. Assim, o caminho que percorreremos neste capítulo parte da enunciação, base para a consideração de categorias semióticas basilares de pessoa, tempo e espaço; passa pelo conceito de ponto de vista na Semiótica, que norteará centralmente nossa análise; pelas dimensões pragmática, passional e cognitiva do discurso e, por fim, chega à Semiótica tensiva, abordagem que lançará luz à investigação sobre as quais nos debruçamos.

3.1 Enunciação

Esgotar as possibilidades de análise do texto literário é, sem dúvidas, uma tarefa inalcançável. Dentro do leque dos diversos recortes que o analista pode realizar, a análise dos mecanismos enunciativos é umas das opções de maior proeminência, pois aponta para o simulacro da gênese do texto. A questão da enunciação é abordada por diversas propostas teóricas nos estudos da linguagem. Na trajetória da semiótica greimasiana, a enunciação nem sempre ocupou o lugar de privilégio ao qual nos referimos aqui. No princípio, a teoria contou com uma provisória supressão da análise dos aspectos enunciativos: “a descrição semântica do texto enunciado deve ser feita expulsando do seu campo de pertinência a atividade enunciativa do sujeito falante” (Bertrand, 2003, p. 80).

Desta forma, a semiótica buscava conferir a seu método um efeito de objetivação e homogeneização das análises. Conforme as discussões teóricas sobre o tema amadureceram, Greimas (1974) retoma a reflexão acerca do fenômeno da enunciação e chega ao entendimento de que há a necessidade de definir o estatuto e o modo de existência do sujeito da enunciação. Para o autor, a

noção de sujeito da enunciação não se confunde com a de sujeito ontológico, pois se trataria, na verdade, de um sujeito pressuposto lógico:

A enunciação não pode ser conhecida exceto pela forma de pressuposição lógica e é o único modo de existir da enunciação. Toda confusão vem do fato de que o sujeito da enunciação, que é um sujeito lógico, é considerado pelos linguistas, sobretudo pelos literatos e pelos filósofos, como um sujeito ontológico (Greimas, 1974, p. 2).

Dessa forma, tanto enunciação quanto sujeito tratam de categorias lógicas pressupostas ao texto, que só podem ser acessadas via marcas deixadas no enunciado. Nesta seção, buscamos apresentar o funcionamento dos mecanismos enunciativos, assim como a configuração dos modos de existência do sujeito, uma vez que esses aspectos serão essenciais para a construção da nossa análise.

Em nosso trabalho, compreendemos a enunciação como ato produtor do enunciado, de forma que a perspectiva de abordagem da enunciação com a qual trabalhamos tem por objetivo a busca pela identificação e descrição das marcas da enunciação no enunciado. Para descrever tal abordagem da enunciação, Fiorin (1996) destaca dois importantes aspectos: i) ato e enunciação devem ser considerados como performance; ii) a enunciação deve ser considerada como uma instância lógica pressuposta ao enunciado, já que é via enunciado que é possível acessar os traços da enunciação. Com tais preceitos em vista, é possível chegar a duas formas de texto-objeto: a enunciação enunciada, composta pelo conjunto de marcas textuais que apontam para a instância lógica pressuposta da enunciação; e o enunciado enunciado, ou seja, o enunciado que não apresenta marcas da enunciação (Fiorin, 1996, p. 31-32; 36).

Para compor a instância da enunciação, é preciso pensar os mecanismos responsáveis pela inserção das categorias de pessoa, tempo e espaço nos enunciados. A abordagem que a teoria semiótica adota para circunscrever a enunciação define esses mecanismos como debreagem e embreagem. Enquanto a debreagem trata de uma operação de disjunção da instância da enunciação, que

projeta as categorias de pessoa, tempo e espaço nos textos de forma enunciva ou enunciativa; a embreagem pode ser definida como “um efeito de retorno à enunciação” que ocorre por meio da neutralização das categorias de pessoa, tempo e espaço (Fiorin, 1996, p. 48).

Para ilustrarmos essas operações, vejamos os seguintes excertos do nosso *corpus* de análise como exemplos:

Quadro 01 - Exemplos de mecanismos de breagem em *Rútilo Nada, A obscena Senhora De Kadosh*

Categorias / Operações	Debreagem		Embreagem
	Enunciativa	Enunciva	
Actancial (Pessoa)	<i>Rútilo Nada</i> “[...] e beijei tua boca como qualquer homem beijaria a boca do riso, da volúpia, depois de anos de inocência e austeridade” (Hilst, 1993, p. 25)	<i>Kadosh</i> “ele todo platafina, platina, fim-começo, primeiro dia da criação, última dia de expiação [...]” (Hilst, 1993, p. 128).	<i>Kadosh</i> “Agora vejam, só eu mesmo me chamava assim, só eu mesmo junto à porta da masmorra-ninho, me dizia: Qadós, é hora de beber água na fonte” (Hilst, 1993, p. 90-91).
Temporal (Tempo)	<i>Kadosh</i> “[...] penso deve ser fina presa, olho dentro da masmorra-ninho, penso quanto tempo dentro dela, quanta matéria pousando nas paredes [...]” (Hilst, 1993, p. 91)	<i>Rútilo Nada</i> “Até um dia. Na noite ou na luz. Não devo sobreviver a mim mesmo.” (Hilst, 1993, p. 28)	<i>A obscena Senhora D</i> “Se Ehud Foi algum dia, continua sendo, se não Foi, NUNCA SERIA, mas antes de ser Ehud não era, e então depois Foi não sendo?” (Hilst, 1993, p. 39-40)
Espacial (Espaço)	<i>A obscena Senhora D</i> “então estou descendo, escuta, também posso foder nesse ridículo vão de escada” (Hilst, 1993, p. 39)	<i>A obscena Senhora D</i> “pai, lembra-te de mim quando estiveres lá, do outro lado” (Hilst, 1993, p. 69)	<i>Rútilo Nada</i> “[...] e eu colo a minha boca na direção da tua boca e um molhado de espuma embaça aquele cintilância que foi a tua cara” (Hilst, 1993, p. 13).

Fonte: autoria própria, a partir da discussão sobre breagem em Fiorin (1996) e dos excertos retirados de Hilst (1993).

Nos mecanismos de debreagem enunciativa, cria-se o efeito de um *eu-aqui-agora* no enunciado. Assim, nos trechos selecionados, nota-se a projeção de um *eu* no enunciado, por meio do uso dos morfemas de primeira pessoa “beiei”, “beijaria”; de um *agora*, construído morfologicamente pelos morfemas de presente do indicativo “penso”, “olho”; de um *aqui*, estabelecido pelo demonstrativo “nesse”¹⁰, para situar o espaço próximo do centro enunciativo. Já na debreagem enunciva, instaura-se o efeito de um *ele-lá-então*. Nos exemplos, isso ocorre, pela instauração de um *outro*, por meio do uso do pronome “ele”; de um *então*, pelo uso da expressão adverbial “até um dia”, que constrói uma posterioridade; e de um *lá*, pelo uso dos termos “lá” e “do outro lado”.

No mecanismo de embreagem, neutralizam-se as oposições entre *eu*-*ele*, *agora-então*, *aqui-lá*, criando, no enunciado, o efeito de retorno à enunciação (Fiorin, 1996). Na embreagem actorial, o *eu* projetado inicialmente por meio da debreagem enunciativa faz menção a si próprio como um outro, como se se dirigisse a um *tu*, “Qadós, é hora de beber água na fonte”; na embreagem temporal, borram-se os limites temporais entre concomitância (presente) e não concomitância (passado e futuro), ampliado pelo uso de elementos aspectuais (durativo, acabado), “Se Ehud Foi algum dia (passado), continua sendo (presente contínuo), se não Foi (passado), NUNCA SERIA (futuro do passado), mas antes de ser (passado do passado) Ehud não era (passado), e então depois Foi não sendo? (opacidade entre passado e presente)”; por fim, na embreagem espacial, observa-se a projeção de um *lá*, expresso pelo demonstrativo “aquele”, dentro do espaço no qual o *eu* se encontra, que configura um *aqui*.

No que diz respeito à descrição das formas de instauração da pessoa no discurso, ou seja, ao componente da discursivização chamado actorialização, há um leque de possibilidades de mecanismos da sintaxe discursiva responsáveis por instalar, no enunciado, a pessoa.

¹⁰ Consideramos que, em português, a oposição (n)este e (n)esse se encontra neutralizada e não mantêm, entre si, oposição (cf. Câmara Jr., 2011). Por esse motivo, o demonstrativo no trecho selecionado aponta para um espaço enunciativo.

Para a semiótica discursiva, os diferentes papéis ocupados pelas pessoas do discurso se organizam em três níveis enunciativos distintos: i) os papéis de enunciador e enunciatário fazem parte da enunciação pressuposta e se referem aos sujeitos lógicos implícitos do texto; ii) narrador e narratário são os papéis discursivos desdobrados da debreagem de primeiro grau; iii) enquanto interlocutor e interlocutário dizem respeito à debreagem de segundo grau. Fiorin (2016) explica que essas diferentes instâncias enunciativas representam as múltiplas vozes que podem constar nos enunciados. Essa representação é o que constitui a forma de funcionamento do discurso em toda a sua heterogeneidade. A negociação entre essas vozes é o que constrói no discurso um espaço de conflitos ou contratos.

Em relação à instauração da categoria de tempo, tomamos como pressuposto que a linguagem articula a experiência do tempo. Ressaltamos que o tempo linguístico não deve ser confundido com tempo cronológico ou empírico. O discurso instaura um agora, referente ao momento da enunciação, que cria, por oposição, um então. Assim, o tempo presente estabelece uma contemporaneidade entre o acontecimento narrado e o momento da narração, no entanto este tempo presente não pode ser localizado no tempo cronológico, pois se trata de uma função discursiva atualizada a cada ato de enunciação.

Desta forma, todos os tempos estão ligados à enunciação por relações de concomitância e não concomitância, que podem acontecer via anterioridade ou posterioridade (Fiorin, 2016). Vale salientar o vínculo significativo entre o tempo e a memória, pois “a anterioridade do acontecimento em relação ao discurso, quando aquele já não é mais e, por conseguinte, deve ser evocado pela memória, e sua posterioridade, ou seja, quando ainda não é, portanto surge como expectativa” (Fiorin, 2016, p. 126).

Ainda no que concerne ao vínculo entre tempo e memória, na prosa hilstiana, a memória como fator de organização, ou desorganização, da temporalidade é central, pois a experiência interior do narrador é disposta para o enunciatário como uma espécie de quebra-cabeças das memórias do passado. A passagem do tempo e as consequências impostas por ela nos personagens de Hilst é textualizada por meio de entrecortes de cenas de um passado impossível de

organizar. Neste confronto do tempo com as memórias reside, a propósito, grande parcela do tumulto interno de seus personagens:

As horas. Éxtase. 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 esta agora? 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? (Hilst, 1993, p. 39-40)¹¹

Há uma incapacidade para conciliar a memória do que foi com o ser do agora. Nesta incompatibilidade entre a anterioridade do acontecimento e o tempo do agora, a organização temporal dos textos de Hilst se estabelece como um dos elementos que corroboram com nossa hipótese de que as categorias enunciativas são projetadas de modo a causar uma sensação de instabilidade, contribuindo, assim, com o efeito de sentido de não inteligibilidade.

Para a descrição da categoria de espaço, partimos das articulações entre *interioridade vs. exterioridade, fechamento vs. abertura, fixidez vs. mobilidade*. Além disso, para poder caracterizar essa categoria, é preciso ter como pressupostos que o objeto espaço é construído por uma descontinuidade, que as relações espaciais são simétricas e reversíveis e que o espaço é um objeto pluridimensional (Fiorin, 2016). Também destacamos que a construção discursiva da localização dos corpos no espaço se dá a partir do aqui, o lugar do ego, como referência. Além disso, é importante lembrar que cabe aos dêiticos a função de realizar recortes no espaço tópico.

Das categorias enunciativas de pessoa, tempo e espaço, interessa-nos:

a) verificar a questão do ponto de vista, que leva em consideração a delegação de voz, a organização do saber e as relações entre os papéis do discurso e da narrativa, o funcionamento da categoria de pessoa em relação ao discurso reportado e às múltiplas possibilidades de embreagens de pessoa, ou seja, de neutralizações da categoria de pessoa no enunciado, uma vez que essas questões

¹¹ Excerto de *A obscena Senhora D.*

são relevantes para a compreensão de como se constrói o ponto de vista em uma prosa literária;

b) verificar de que forma o estabelecimento de pontos de vista de anterioridade e posterioridade do fazer enunciativo funcionam dentro da construção do efeito de sentido de fragmentação do ponto de vista (ou dissipação do centro enunciativo), assim como de que forma os efeitos de sentido de aproximação e distanciamento gerado pelas múltiplas possibilidades de debreagens e embreagens temporais podem caracterizar a construção do efeito de sentido de “instabilidade” enunciativa;

c) verificar como debreagens e embreagens espaciais contribuem com a construção dos mecanismos discursivos de criação do efeito de sentido de ponto de vista descentralizado/fragmentado por meio dos desdobramentos dos espaços no texto a partir dos espaços da enunciação ou da narração assim como em um espaço do enunciado ou do narrado.

No que diz respeito à abordagem da enunciação, neste trabalho, procuraremos nos valer dos objetivos mencionados acima para compreender de que forma elementos sensíveis como mobilização de afetos, crenças e expectativas dos sujeitos são intensificados ou intensificadores do efeito de fragmentação do ponto de vista. Uma vez que tomamos ciência dos mecanismos de funcionamento básicos da enunciação, fica claro que as categorias enunciativas são centrais para a construção do ponto de vista. No entanto, é preciso compreender de que forma a semiótica aborda a questão do ponto de vista nos textos literários.

Para essa discussão, é importante inserir uma reflexão sobre o conceito de presença e sua relação com a abordagem do sujeito enunciativo. A partir da noção de “campo de presença” de Merleau-Ponty, a categoria presença/ausência é utilizada em Semiótica para se referir à forma como elementos sensíveis afetam o sujeito. Fontanille e Zilberberg (2001, p. 123) afirmam que “a presença é o primeiro modo de existência da significação, cuja plenitude estaria sempre por ser conquistada”. Os autores explicam que é preciso admitir a base perceptiva da apreensão do significado para que seja possível tomar a existência semiótica como presença, além de pressupor a existência de um sujeito cognitivo para o qual a

existência semiótica se trata de um objeto de saber. Assim, a ausência e a presença compõem a organização perceptiva, que integra a semiose e a enunciação. Fontanille e Zilberberg (2001, p. 124) apresentam as instâncias da enunciação actante, espaço e tempo, como reguladores do que chama de “variedades enunciativas da presença”. Sobre o campo de presença, os autores explicam que:

Nosso ponto de partida estará constituído pela pressuposição recíproca entre, por um lado, o “campo de presença”, considerado como domínio espaço-temporal em que se exerce a percepção, e, por outro, as entradas, as estadas, as saídas e os retornos que, ao mesmo tempo, a ele devem seu valor e lhe dão corpo. (Fontanille; Zilberberg, 2001, p. 125)

Assim, a ação da percepção opera no campo de presença, evidenciando a dêixis enunciativa, colocada como categoria tensiva. Em relação ao actante, a presença realizada é *apreendida* pelo sujeito como espanto. Para a dimensão espacial, a profundidade aparece como categoria tensiva primeira, e o confronto da presença realizada com a presença virtualizada, ou seja, a tensão entre o próximo e o distante, se torna a articulação semiótica mínima. Ainda sobre a dêixis espacial, Fontanille e Zilberberg (2001, p. 126) afirmam que

Quando a profundidade se projeta na competência do sujeito da percepção, ela dá lugar à dialética dos “pontos de vista”: aos intervalos inerentes à distância correspondem morfologias perceptivas, ora apenas distintas, ora irredutíveis umas às outras.

Para a dimensão do tempo, aparece a oposição entre o agora, presença realizada, e o ultrapassado, presença virtualizada. No que diz respeito ao domínio do ego, é o afeto que constitui sua dimensão a partir do liame entre afetado e afetante fruto da relação do sujeito com os elementos do seu entorno. Fontanille e Zilberberg (2001) esclarecem que o “eu” semiótico ultrapassa o “eu” linguístico, pois se trata de “eu” sensível e oscilatório suscetível aos afetos.

Fontanille e Zilberberg (2001) buscam explicar como ocorre a articulação do par *presença vs. ausência* no campo de presença. Para os autores, a presença

semiótica se constitui de forma relacional por meio da copresença de pelo menos duas grandezas que existem por meio da função percepção entre sujeito e objeto.

3.2 Ponto de vista em Semiótica

Na seção anterior, discutimos os mecanismos enunciativos que funcionam como base para a investigação do efeito de instabilidade enunciativa na obra de Hilda Hilst. Na seção atual, procuramos compreender os procedimentos pelos quais o enunciado revela os pontos de vista da narrativa literária. Para a abordagem do conceito de ponto de vista em semiótica, valemo-nos de Fontanille (1989), Bertrand (2003) e Prado (2013). Daremos início pela apresentação da pesquisa de Prado (2013), para seguirmos com a proposta de Fontanille (1989), com apoio de Bertrand (2003).

Prado (2013) busca fazer um percurso histórico de como o conceito de ponto de vista vem sendo abordado na teoria semiótica, para demonstrar uma proposta de abordagem tensiva do ponto de vista. Apresentando a cronologia do desenvolvimento da teoria, Prado (2013) narra que a semiótica dos anos 1960 dedicou a maior parte do foco de seus estudos para a sintaxe narrativa. No entanto, com a teoria das modalidades já foi possível se debruçar sobre estados de alma ou estados passionais do sujeito. Somado a isso, após a hipótese tensiva, o conjunto de ferramentas para abordagem do sensível ganhou novo fôlego. Assim, o trabalho de Prado (2013) ressalta a aproximação com a fenomenologia de Merleau Ponty. A autora também destaca que, para a abordagem do ponto de vista, é especialmente importante o conceito de *campo de presença*, como mencionamos na seção 3.1 *Enunciação*. Sobre esse desdobramento da teoria e sua relação com o conceito de campo de presença, a autora afirma que

O interesse da análise foca-se nas modulações resultantes da relação entre sujeito e objeto, ou seja, o modelo de estados e de transformações foi e continua sendo reanalizado, progressivamente, pela perspectiva dos fluxos ou de gradações. Esse avanço metodológico aproximou a semiótica da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty ao apropriar-se da reformulação elaborada por ele a respeito da noção de campo de

presença, conceito este que, considerado como uma noção mais sutil ou mais abstrata dos modos de junção, destaca a reciprocidade de atração entre sujeito e objeto, estabelecendo uma movimentação gradual na relação juntiva.

O conceito de campo de presença define-se como um espaço tensivo em que ocorre toda a organização discursiva. O responsável por essa organização é o sujeito observador, um actante semiótico que estabelece um ponto de vista sobre determinada ação (Prado, 2013, p. 12-13).

Assim, a autora retoma que, para a teoria semiótica, o estabelecimento de um ponto de vista se trata de uma tomada de posição na relação entre o sujeito que percebe e o objeto percebido. Sendo resultado da relação entre a visada e a apreensão, a relação entre o sujeito de percepção e o objeto caracteriza o ato perceptivo (Prado, 2013, p. 13). Com base no verbete *perspectiva* (Greimas; Courtés, 2013), Prado (2013) também destaca que, para a semiótica, o conceito de ponto de vista diz respeito aos mecanismos dos quais se vale o sujeito enunciador para instaurar no enunciado as possibilidades de leitura disponíveis para o enunciatário. A noção de perspectiva, por sua vez, trata das decisões do próprio enunciador em relação a que programas narrativos serão evidenciados e colocados em destaque, estando desta forma sob a coerção da condição de linearidade da linguagem e do texto (Prado, 2013, p. 53). O conceito de perspectiva se dirige mais à relação enunciador/enunciatário, tendo o relevo da ação do observador (observador compreendido como o sujeito cognitivo designado pelo enunciador) mitigada. Em sua reflexão sobre o conceito de presença, fica claro que a relação juntiva entre sujeito e objeto, conforme a teoria se desenvolveu para melhor incorporar elementos sensíveis, perde centralidade. O que passa a ganhar relevo são os momentos em que o sujeito é tomado pela presença do objeto e o caráter de assomo que tal presença possui o potencial de infligir (Prado, 2013, p. 75).

Convocando as propostas teóricas de Fontanille (1989) e Bertrand (2003), todo sujeito sempre enuncia a partir de um ponto de vista específico que orienta a organização do discurso. Bertrand (2003, p. 113) afirma que “não há enunciado, qualquer que seja sua dimensão, que não esteja submetido à orientação de um ponto de vista”. É muito comum a associação da noção de ponto de vista em textos literários à perspectiva construída pelo narrador. No entanto, como explica

Bertrand (2003), a função desempenhada pelo narrador pode ser tão multifacetada e abrangente que se torna “necessário especificar os papéis, manter o narrador no campo do narrativo e identificar mais nitidamente as posições enunciativas que ele tende a ocultar” (Bertrand, 2003, p. 111). A construção do ponto de vista está relacionada com a atividade perceptiva e a apreensão do sentido, assim Bertrand (2003) explica que conceitos como focalização, perspectiva, centro de orientação, enunciação e dêixis estão imbricados na configuração do ponto vista.

É impossível escapar do recorte de sentido de um ponto de vista pressuposto, pois nem mesmo textos que buscam alcançar efeito de objetividade ou neutralidade discursiva conseguem desviar dessa fatalidade do sentido, consequência das próprias condições da enunciação, uma vez que coisas são ditas sempre a partir de lugares, tempos, sujeitos cujas atividades perceptivas recortam e organizam a construção dos enunciados. Bertrand (2003) afirma que, partindo da definição genérica de ponto de vista como conjunto de operações, desempenhadas pelo enunciador, que orientam seus enunciados, chegaremos à conclusão de que o conceito de ponto de vista atravessa os diferentes discursos, porém, ganha relevos específicos em discursos narrativos, descritivos e argumentativos; ele ainda “engloba, ao mesmo tempo, o modo de presença do enunciador em seu discurso e a maneira pela qual ele dispõe, organiza e orienta seus conteúdos” (Bertrand, 2003, p. 113).

Bertrand (2003) situa o ponto de vista no discurso narrativo como o elemento que indica os modos de presença do narrador. Assim, os textos constroem o ponto de vista a partir da organização dos modos de presença do enunciador, que pode ser um ator completamente apagado ou ter sua posição enunciativa indicada por um pronome pessoal ou uma referência ao tempo e espaço enunciativos, por exemplo. Como elemento estruturador da narrativa, a determinação do ponto de vista rege o percurso da narrativa, via de regra, a partir da seleção de um personagem e dos programas percorridos por ele, uma vez que o princípio de linearidade da linguagem verbal impõe que eventos simultâneos sejam apresentados de forma sucessiva. Tal regência do ponto de vista sobre a organização do discurso narrativo estabelece um efeito de focalização dentro dos

textos, de forma que determinados fatos e elementos da narrativa ganham ou perdem acento a depender do ponto de vista estabelecido. Dessa forma, se abre um leque de possibilidades quanto às escolhas de foco e apreensão do enunciador que pode gerar múltiplas perspectivas da narrativa. Histórias contadas pela perspectiva do herói, do anti-herói ou a supressão de fatos, de certos programas narrativos, assim como a mitigação ou a acentuação de figuras e isotopias são traços da organização da produção significativa que se dão tanto como consequência quanto como razão de ser para o estabelecimento de um determinado ponto de vista. Já para sequências textuais descritivas, Bertrand (2003, p. 115) afirma que:

O ponto de vista é determinado pela disposição dos elementos da descrição, igualmente ligada às coerções da textualização: no caso do retrato, por exemplo, resultará da escolha das partes e de sua relação com o conjunto, do próprio percurso descritivo e das segmentações que opera (partir da cabeça para visualizar em seguida o corpo, ou, ao contrário, partir dos pés e subir para o rosto), da relação entre os elementos de representação e os elementos de apreciação que introduzirão na descrição uma dimensão argumentativa.

A descrição dos objetos é marcada pela relação entre sujeito e objeto. Sendo impossível para o sujeito apreender o objeto em sua totalidade, esta relação está ligada aos modos de apreensão do objeto, e está no ponto de vista a decisão acerca das estratégias de apreensão a serem colocadas em uso.

No que diz respeito ao discurso argumentativo, Bertrand (2003) explica que o ponto de vista funciona como uma tomada de posição:

O ponto de vista daquele que sustenta uma opinião será igualmente determinado pela maneira como ele instala o discurso de outrem, com vistas a refutá-lo ou a consolidar seu próprio discurso. Ele resultará, enfim, da textualização do percurso argumentativo, de sua organização e de seu desenvolvimento: ir da tese refutada à tese proposta, do particular ao geral, do exemplo ao argumento, ou inversamente (Bertrand, 2003, p. 117).

Em *A obscena Senhora D*, logo no início, é possível ver a incorporação do discurso de Ehud, para que Hillé possa sustentar seu argumento acerca do modo como apreende o mundo e como se apresenta desamparada. Vejamos:

Derrelição Ehud me dizia, Derrelição - pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição, ouviu? Desamparo, abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mí nimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender, Ehud (Hilst, 1993, p. 35).

Assim, via Bertrand (2003), fazemos um caminho que agrega diversas aplicações do conceito de ponto de vista; falamos dos pontos de vista do narrador, do herói, de um ponto de vista argumentativo, perceptivo etc. Comum a todas essas aplicações, podemos estabelecer uma base conceitual de definição do conceito de ponto de vista:

Em todos os casos, o ponto de vista é determinado pelo jogo das posições enunciativas, segundo as posições graduais de debreagem e embreagem. Ele é determinado pela relação modal instaurada entre o sujeito do discurso e seu objeto, e não, como dá a entender a primeira acepção do termo, pelo sujeito sozinho, identificado como um centro de orientação. É determinado pelas estratégias de estruturação que selecionam e orientam os percursos e, particularmente, as relações entre o todo e as partes (Bertrand, 2003, p. 118).

Dessa forma, mais do que se tratar de um artifício construído exclusivamente pela subjetividade perceptiva do sujeito, o ponto de vista parece ser configurado nos textos por meio de um conjunto de fatores que estabelecem entre si uma relação de interdependência, fatores estes que envolvem, além do centro enunciativo estabelecido pelo sujeito, a disposição, a organização de percursos figurativos e isotópicos que orientam a organização da informação no texto; as estratégias selecionadas para estruturar o discurso; as tomadas de posição; as múltiplas vozes que podem surgir no texto, além da relação entre as partes e o todo.

Como exemplo da construção de alguns dentre esses diversos pontos de vista, tomemos os excertos de *Rútilo Nada*, em que são representadas as vozes de Lucius e Lucas:

Quadro 02 - Comparação entre os pontos de vista em *Rútilo Nada*

Lucius	Lucas
<p>[...] Te seguindo sigo apenas a mim mesmo. Quem foi que disse que o “cacarejo de sua aldeia lhe parecia o murmúrio do mundo”? Te sigo, Lucas, as faces estufadas me olhando estendido na calçada. O lustroso das caras. O baço das caras. As bocas pendentes soletrando palavras. Explosão de fúria quando vi a ambigüidade agarrada aos altos pomos da tua cara, Lucas, quando vi que não sabia da tua identidade, eras aquele que me mostrava o poema?</p> <p>Muros escuros, tímidos escorpiões de seda no acanhado da pedra. Escorpião de seda.</p>	<p>(VI)</p> <p>Muros castos e tristes Cativos de si mesmos</p> <p>Como criaturas que envelhecem Sem conhecer a boca De homem e mulheres.</p> <p>Muros escuros, tímidos: Escorpiões de seda No acanhado da pedra.</p> <p>Há alturas soberbas Danosas, se tocadas. Como a tua própria boca, amor, Quando me toca.</p>

Fonte: trechos retirados de Hilst (1993, p. 22; 27).

O ponto de vista de Lucius é composto por um amontoado de partes que enuncia o estado de alma caótico do personagem¹², que o desloca, de um período sintático para outro, para diferentes linhas temporais. Há a junção de “te sigo, Lucas”, “quem foi que disse...?”, “as faces estufadas me olhando na calçada”, “explosão de fúria quando vi a ambiguidade”, a memória de um poema ao qual o enunciatário ainda não foi apresentado, ou seja, a voz de um outro que invade o fluxo do enunciado. O ponto de vista de Lucas, em *Rútilo Nada*, não se distanciaria muito em características formais da construção do ponto vista anterior, não fosse pela inserção de uma sequência de poemas acrescentada sem introdução ou explicação prévia. Nesta debreagem interna, em que se cria um simulacro de nova enunciação, o ponto de vista estabelecido é um de observação à distância, de um

¹² Compreendemos, nesta pesquisa, personagem como ator discursivo.

eu-lírico que parte de um todo, para alcançar a parte (“a tua própria boca, amor, / quando me toca”).

Fontanille (1989, p. 16-17) situa como instância intermediária entre a enunciação e o enunciado o sujeito enunciativo. No que diz respeito ao estabelecimento do ponto de vista, essa instância é desempenhada pelo observador. Para o teórico, o observador funciona como o simulacro pelo qual a enunciação manipula o percurso de observação do enunciatário.

A distinção entre os diferentes papéis ocupados pelo observador é determinada pelas possibilidades de projeções actanciais, temporais e espaciais no enunciado. Ou seja, como complementa Bertrand (2003, p. 124-125), a diversidade de posições que o observador ocupa é designada por meio das operações de debreagem. A tipologia de observadores proposta por Fontanille (1989) é constituída por *focalizador*, *expectador*, *assistente* e, por fim, *ator-participante*¹³. Falaremos brevemente de suas definições, mas abordaremos o *ator-participante* com um pouco mais de diligência, por ser este o que mais se aplica ao nosso *corpus*.

Em sua proposta, Fontanille (1989) explica que, se o papel do observador não é desempenhado por um ator do discurso, estaríamos falando do *focalizador*. Este tipo de observador desempenha seu papel de forma implícita, como instância pressuposta, e, por isso, não é assumido por nenhum ator do discurso. Só podendo, portanto, ser recuperado por meio dos rastros encontrados no enunciado (Bertrand, 2003). Esse tipo de observador é o que costumamos chamar de narrador onisciente, em textos predominantemente narrados em terceira pessoa por meio de debreagens enunciativas.

Quando passa a ser da competência deste *focalizador* uma manifestação figurativa, já estaríamos falando de um *expectador* (Fontanille, 1989). O *focalizador* transforma-se em *expectador* quando a observação é construída a partir da organização espaço-temporal do enunciado, Bertrand (2003) explica o *expectador* tomando como exemplo a perspectiva da pintura. Na pintura, a perspectiva selecionada acarreta o estabelecimento de uma posição para o observador, que pode ser do alto, do lado etc., daí a importância do enunciado espacial.

¹³ Tradução dos quatro tipos de observador retirada de Bertrand (2003).

Quando o *focalizador* assume um papel de ator do enunciado, temos o assistente (Fontanille 1989). Esse tipo de observador é materializado no texto explicitamente. Bertrand (2003) o coloca como o focalizador-espectador que assumiu o papel de um ator discursivo explícito, cuja função é puramente cognitiva, seu objetivo é construir o espaço figurativo. O autor o exemplifica como o índice de indeterminação do sujeito em descrições realistas em que comumente encontramos expressões como “podia-se ver”.

Por fim, temos o *ator-participante*, fruto de uma debreagem actancial completa, que ganha, além da função cognitiva, um papel pragmático e participa dos eventos da narrativa seja como adjuvante seja como protagonista (Fontanille, 1989). Este observador é inserido na trama textual como um sujeito da ação via debreagens actanciais, temporais e espaciais. A composição figurativa do texto, no caso de um *ator-participante*, é inteiramente moldada pelo filtro perceptivo desse ator discursivo. As dimensões pragmáticas, cognitivas e passionais¹⁴ do texto fazem parte do papel exercido pelo *ator-participante*, pois ele é o sujeito que faz, percebe e sente.

Em síntese, Bertrand (2003, p. 125-126) afirma que:

Pode-se então dizer que, a partir do momento em que há representação, há sempre um observador que comanda sua disposição. Mas sua posição e seu estatuto variam; eles são identificáveis a partir da análise do próprio texto. É portanto a organização discursiva dos processos cognitivos que determina o papel atribuído pelo sujeito da enunciação ao observador e que indica sua forma de ancoragem no discurso.

Desse modo, a existência de um observador é, ao mesmo tempo, pressuposta e produto da discursivização e implica uma atividade perceptiva que pode ser evidenciada por predicados que indicam a apreensão dos objetos no mundo. Assim como pode ser induzida pela disposição e pelos modos de seleção dos objetos, além da estruturação das partes em relação ao todo, levando em consideração que o todo visado será sempre inatingível pela percepção. A função

¹⁴ Trataremos desses conceitos na subseção seguinte.

dos tipos de observadores pressupõe uma atividade perceptiva, como explicado por Bertrand (2003, p. 126):

Os tipos de observador se depreendem da discursivização dos atos de conhecimento. Eles implicam, por isso, uma atividade perceptiva. Esta pode ser explicitada por meio de predicados de percepção (ver, envolver com o olhar, perceber, explorar, examinar, etc.) que definem a natureza do ato, a estratégia utilizada e o papel atribuído ao observador. Ela pode igualmente ser induzida pela disposição dos objetos, pelo modo de sua seleção, pela estruturação das diferentes partes em relação à totalidade visada. Em todos casos, a ligação entre a questão do observador e a da própria percepção deve ser levada em conta em uma reflexão sobre o ponto de vista.

O papel do observador e a construção da perspectiva dependem dessa experiência sensível da percepção apresentada como sucessivos *aquis* e *agoras* constantemente atualizados no texto. Nesse sentido, é inviável excluir aspectos sensoriais ao realizar uma análise do papel desempenhado pelo observador.

Na prosa de Hilst, encontramos quase invariavelmente um ator-participante que constantemente explicita a insuficiência da sua percepção. A atividade perceptiva de seus atores-participantes se revelam, para além do uso da primeira pessoa, nos verbos que indicam a atividade sensível, como em:

Move-se. Olha os meus livros. O indicador e o médio alisam as lombadas. vejo-o de costas agora, é sólido, crível, nada de angélico ou inefável, e um novo ou talvez um antigo e insuspeitado Lucius irrompe, dois escuros e contraditórios, aguçados e leves, violentos e sórdidos (Hilst, 1993, p. 16)¹⁵

Nesta cena é narrado o primeiro encontro entre os personagens Lucius e Lucas. A referência a partir da qual se estabelece o ponto de vista é o simulacro de centro enunciativo do qual enuncia o personagem Lucius Kod, o narrador, ator-participante da narrativa. A perspectiva selecionada pelo enunciador conduz o enunciatário por um percurso figurativo que realça elementos do movimento ou da qualidade de palpável do corpo que vão dos mais concretos para os mais abstratos:

¹⁵ Excerto retirado de *Rútilo Nada*. Apresentação geral do enredo no capítulo 4.

“move-se”, “olha”, “indicador e médio alisam”, “sólido”, “nada de angélico ou inefável”, “irrompe”, “violentos”, “sórdidos”. A informação é disposta de forma a criar uma imagem que parte de um ângulo mais próximo, realçando as partes (os dedos que alisam as lombadas), para ir se afastando, criando uma imagem mais ampla, de um todo, com a figura de um corpo inteiro, de costas, que faz um novo Lucius irromper, agora confrontado pelas contraditoriedades que o habitam.

Após acompanhar o momento narrado em que os personagens se conhecem, vejamos agora a última cena em que eles aparecem juntos, no que aparenta ser o primeiro encontro amoroso do casal. Neste ponto, é construída uma espécie de resolução para o percurso figurativo e isotópico apresentado pelo ponto de vista do personagem Lucius que acabamos de tomar como exemplo:

Escorpião de seda. Pulsando silencioso ali entre as frinhas. Ou eras o outro no quase escuro do quarto. Úmido. De seda. Tua macia rouquidão de uma sonhada mulher, só que não eras uma mulher, eras o meu eu pensado em muitos homens e em muitas mulheres, um ilógico de carne e seda, um conflito esculpido em harmonia, luz dorida sobre as ancas estreitas, o dorso deslizante e rijo, a nuca sumarenta, omoplatas lisas como a superfície esquecida de um grande lago nas alturas, docilidade e submissão de uma fêmea enfim subjugada, e aos poucos um macho novamente, altivo e austero, enfiando o sexo na minha boca

Viscoso. Cintilante. Pela primeira vez o meu olhar encontrava a junção do nojo e da beleza. Pela primeira vez, em toda a minha vida, eu, Lucius Kod, 35 anos, suguei o sexo de um homem. Deboche e clarão na lisura da boca.

Ajoelhado, redondo de ternura, revi como os afogados a rua do meu passo, a via (Hilst, 1993, p. 22-23).

Entre as duas cenas, temos um espaço de seis páginas em que o ponto de vista do narrador nos desloca do tempo presente, para um recorte do tempo passado para retornar, novamente, ao tempo presente. Ciclo que é repetido diversas vezes nas três obras sobre as quais nos debruçamos nesta pesquisa. Conforme abordamos na seção anterior, o fluxo de memórias do ator discursivo exerce um grande papel para a organização temporal da prosa de Hilst.

Esse percurso figurativo, aos poucos, constrói a isotopia de um desejo que culmina em algo que poderia ser comparado à experiência divina, de um

nirvana que reúne os contrários num estado de espírito compatível com uma iluminação espiritual. No último excerto, o ponto de vista estabelecido conduz o enunciatário por um caminho oposto ao anterior. Desta vez começamos com uma imagem mais ampla do todo, como algo visto de forma mais afastada, em sua completude: “pulsando entre as frinhas”, “o outro no quase escuro do quarto”. Para depois sermos conduzidos para pontos focais específicos: “as ancas estreitas”, “o dorso deslizante”, “as omoplatas lisas”, “o sexo” e a “boca”. Essa estratégia discursiva de organização, em que o eu assume posições de distância e proximidade, estabelece um ponto de vista que causa no enunciatário um efeito de experiência conjunta. O enunciatário acompanha intimamente as ações, os sabores e, por consequência, a desorganização dos saltos da memória que formam a tessitura do enunciado.

Em nosso capítulo de análise, nosso empenho será na investigação da construção da instabilidade enunciativa revelada pelos observadores atores-participantes na prosa poética de Hilda Hilst.

3.3 Dimensões pragmática, passional e cognitiva do discurso

Quando visamos abordar mecanismos discursivos da construção do ponto de vista e centro enunciativo, precisamos situar esses mecanismos dentro do sistema que compõe o discurso como um todo. Não é possível entender a constituição do discurso sem levar em consideração as três dimensões que constituem sua sintaxe: a dimensão pragmática, a passional (ou afetiva) e a cognitiva. Para melhor compreender o funcionamento das três dimensões mencionadas, valer-nos-emos principalmente das reflexões realizadas por Fontanille (2011), além dos conceitos propostos por Greimas e Courtés (2013). O *Dicionário de semiótica* (Greimas; Courtés, 2013, p. 141) apresenta as dimensões pragmática e cognitiva da narratividade como os níveis em que são situadas as ações descritas no discurso. Fontanille (2011), por sua vez, parte de uma definição tripartida. O autor explica que esse conjunto de três dimensões caracteriza três rationalidades e regimes discursivos de forma que a dimensão pragmática viabiliza

o regime da ação, já a dimensão passional aparece com o regime da paixão e, por fim, o regime cognitivo diz respeito à terceira dimensão.

Assim como o discurso é formado por essas três dimensões, todo objeto semiótico pode ser organizado pela síntese dessas partes. Assim, se buscarmos compreender a construção de um determinado discurso, precisamos fazê-lo levando em consideração sua dimensão pragmática, ou seja, de que narrativas de transformação tal discurso é composto; também precisamos pesar sua dimensão passional, procurando entender de que forma certo discurso relaciona objetos e sujeitos, assim como de que forma isso se reflete na tomada de posição do discurso e construção das identidades discursivas dos sujeitos informador e observador (paralelos aos papéis narrativos de destinador e destinatário); ao mesmo tempo é preciso considerar as operações cognitivas a partir das quais um discurso constrói confrontos, comparações, analogias, relações de simetria e assimetria etc. Neste trabalho, buscamos investigar a construção do ponto de vista como recurso linguístico responsável pelo efeito de instabilidade enunciativa e de simulacro de enunciação fragmentada na obra em prosa de Hilda Hilst, levando em consideração sua constituição tridimensional, sem deixar de lado os relacionamentos e imbricamentos entre as três dimensões mencionadas anteriormente. Para isso, tomando como base especialmente Fontanille (2011), discutiremos a seguir as principais especificidades de cada uma das três dimensões que serão levadas em consideração no nosso trabalho.

A *dimensão pragmática* do discurso tem como elemento central uma transformação que aparece como um traço de descontinuidade entre uma situação inicial e uma situação final, ou seja, um enunciado de estado inicial e um enunciado de estado final, que podem representar a junção ou a disjunção de um sujeito e um objeto. Fontanille (2011) explica que uma racionalidade pragmática se dá de tal forma que só é possível identificar os conteúdos pertinentes a uma transformação por meio de uma retroleitura, o que implica dizer que é preciso, então, conduzir a análise de forma a confrontar a situação final em relação à situação inicial. Ainda que o sentido da ação só possa ser organizado após o final de um percurso, o actante possui meios para programar sua ação: ele pode realizar um cálculo

hipotético do percurso a partir dos resultados que visa alcançar; o actante pode se valer de esquemas narrativos já estereotipados; assim como pode fazer uso de estratégias, muitas vezes baseadas na representação antecipada de um possível contraprograma. Para melhor compreender as estratégias das quais um actante pode se valer para programar sua ação e transpor dificuldades provenientes de contraprogramas, é preciso retomar os conceitos de programa narrativo e de contraprograma.

Para Fontanille (2011), um programa narrativo trata da transformação de um enunciado elementar de junção ou disjunção em outro enunciado que indique a transformação ocorrida na interação entre os actantes sujeito e objeto, sendo, por isso, considerado a unidade base do enunciado da ação. No entanto, programas narrativos sofrem resistência advinda do estado inicial, que pode ser mais ou menos estável (quanto menos estável, menor a resistência). Essa resistência, que pode ser encontrada em todos os programas, é o que delinea o contraprograma. Assim, a lógica da ação tem como elemento intrínseco o conflito e, por isso, pode necessitar de um operador para completar um programa cujo enunciado inicial apresentou resistência à transformação. Para se sobrepor ao contraprograma, a estratégia surge como a dimensão responsável por desfazer a resistência à transformação. Uma das soluções para mitigar a resistência do contraprograma está em segmentar o programa em subprogramas menores enfatizando o caráter processual da ação:

Esse tipo de estratégia, que se baseia na segmentação de um processo em partes ordenadas e reguladas no tempo e no espaço, é de natureza aspectual: assim como o aspecto em linguística, essa estratégia consiste em tratar o processo da ação não como um todo, mas como uma estrutura temporal e espacial hierarquizada (Fontanille, 2011, p. 201).

Fontanille (2011) explica que a divisão em subprogramas de um programa pode atender a regras complementares como as condições pressupostas para realização da ação, já previstas no esquema canônico da narrativa no processo de articulação das modalidades necessárias para desempenhar a ação. A morfologia do objeto também pode reger a divisão, uma vez que os subprogramas se adaptam à estrutura do objeto. Também a forma temporal e espacial assim como

a própria organização do contraprograma podem regular a divisão, já que o operador necessita agir por antecipação ao contraprograma.

Para que seja possível antecipar um contraprograma e, com base nessa antecipação, adaptar o programa, é preciso tomar por base uma representação do contraprograma. O estabelecimento desse simulacro funciona discursivamente como uma tomada de posição do discurso, pois é situado num determinado sistema de valores. Toma por base os desdobramentos espaciais e temporais de programas narrativos e leva em consideração a identidade modal do actante visado. Fontanille (2011) exemplifica o funcionamento desses simulacros por meio do repertório de figuras de linguagem dos discursos argumentativos, em que a prolepse funciona exatamente por meio da estratégia de representar o antissujeito, já que é feita por meio da antecipação de possíveis argumentos opostos para já apresentar uma refutação. Por isso o autor afirma que o estabelecimento de estratégias para alcançar os resultados desejados num programa narrativo é interativo.

As estratégias são interativas na medida em que são realizadas por meio da construção de simulacros do outro e de supostos simulacros construídos pelo outro. Ou seja, a elaboração de estratégias diz respeito à habilidade de criar representações do percurso do outro para antecipá-las. Assim, a interação entre os actantes tanto do programa quanto do contraprograma ocorre por meio desses simulacros, já que a programação de ambos é afetada e modificada de forma a manipular a programação do outro, o que insere uma dimensão cognitiva na ação: a ação programada passa a ser acompanhada por um fazer-saber que visa persuadir o actante oposto. Dessa forma a racionalidade da ação passa a funcionar de forma heterogênea, pois coloca em funcionamento uma semiótica-objeto que diz respeito à dimensão pragmática e uma metasemiótica que diz respeito à dimensão cognitiva. Fontanille (2011) ainda classifica possíveis estratégias em estratégias de baixo e alto nível, sendo as primeiras relacionadas exclusivamente à antecipação de possíveis resultados finais ou etapas intermediárias do contraprograma, enquanto as estratégias de alto nível fazem parte da dimensão persuasiva e retórica do discurso, que coloca em oposição propostas e interpretações de simulacros recíprocos de programas e de seus contraprogramas. Uma vez que a dimensão

retórica do discurso entra em cena, as relações passionais e afetivas não podem ser deixadas de fora, pois a persuasão não possui sua origem apenas na ação, mas envolve também a cognição e a paixão.

No que diz respeito à *dimensão passional* do discurso, é preciso compreender as razões da necessidade do estudo das paixões. Uma proposta de uma semiótica das paixões surge com o propósito de fornecer respostas aos excedentes afetivos da semiótica narrativa, pois as modalidades do *querer*, *poder* e *dever* indicam em si um outro nível de funcionamento do texto cuja articulação rítmica subverte a racionalidade da ação.

A racionalidade da paixão funciona por meio de modulações tensivas de intensidade e extensidade, organizando-se por meio de esquemas tensivos, diferentemente da ação que se organiza pelos esquemas narrativos canônicos. Outro ponto que diferencia ação e paixão está em seus papéis enquanto regimes discursivos, enquanto a ação realiza a síntese dos programas de junção, a paixão realiza a síntese e organização das tensões da presença, como explica Fontanille: “A discursivização da paixão, tanto quanto a discursivização da ação, é uma forma de síntese discursiva, mas que atua principalmente sobre as categorias da presença, a intensidade e a quantidade” (Fontanille, 2011, p. 204).

Fontanille (2011) explica que a paixão é o efeito das determinações modais, que são constituintes descontínuos compartilhados com o regime da ação, e das determinações tensivas, os expoentes que fazem parte da camada mais profunda do sentido em ato, relacionados à emoção, ao vivenciado e à percepção, sendo os expoentes tensivos da paixão a intensidade e a quantidade do afeto. De acordo com Fontanille (2011), a variável da intensidade participa da modalização enunciativa e diz respeito a como o sujeito da enunciação aprecia ou reconhece, após a avaliação axiológica, um determinado acontecimento. Por isso, axiologia e intensidade afetiva são elementos interligados na produção de um efeito passional. Um determinado efeito passional é resultado da reunião do afeto e do valor, tendo em vista que o afeto diz respeito à maior ou menor intensidade da foria, enquanto o valor diz respeito ao julgamento axiológico que polariza a foria em disforia e euforia. Assim, toda intensidade associada a um contraste perceptivo e que participe da

atualização de um valor discursivo pode ser atribuída à paixão. Além disso, o autor acrescenta que a proprioceptividade, ou seja, a sensibilidade do corpo próprio, é o correlato fenomenológico da paixão. A variável da quantidade, por sua vez, diz respeito ao processo passional que envolve tanto sujeito quanto objeto. Fontanille (2011, p. 210) explica que o expoente da quantidade passional afeta, além de sujeito e objeto, também o desdobramento espaço-temporal do percurso passional. Em relação ao objeto, a quantidade funciona como a medida que fixa o valor do objeto e relaciona o objeto a uma norma; em relação ao sujeito, a quantidade está relacionada à identidade:

Como cada identidade é composta por vários papéis e atitudes, cada papel ou atitude podendo ser, eles mesmos, compostos por vários constituintes, especialmente por várias modalidades, a coerência desse conjunto dificilmente é preservada. Na verdade os constituintes dos papéis e os próprios papéis podem tornar-se incompatíveis ou autônomos (Fontanille, 2011, p. 211).

Assim, os elementos ligados à quantidade citados, ou seja, o desdobramento espaço-temporal, a identidade do sujeito e a morfologia do objeto formam heterogeneidades que são solucionadas pelo discurso via percursos passionais que equilibram as tensões. A paixão funciona como um princípio de coerência do sujeito, pois é a paixão que dissocia ou mobiliza o sujeito; é também ela que seleciona, suspende ou agrupa os papéis desempenhados; em outras palavras, é a paixão que rege a identidade e as ações do sujeito. Compreender a racionalidade passional é compreender como enunciados de transformação se tornam efeitos de presença, ou seja, é a racionalidade passional que organiza os gradientes da presença perceptiva no discurso de forma que sujeitos, objetos, conjunções e disjunções podem ser interpretados a partir da perspectiva do sensível. Como afirma Fontanille (2011, p. 213):

segundo a perspectiva da paixão, um processo não é considerado do ponto de vista do resultado, mas do ponto de vista de seu peso de presença - não se trata mais de uma transformação, mas, sim, de um acontecimento.

Fontanille (2011) também nos alerta acerca das figuras que aparecem no discurso comuns à dimensão passional. Levando em consideração que os aspectos concernentes à afetividade do discurso estão sujeitos à avaliação moral, os lexemas das línguas naturais que nomeiam paixões não podem ser dissociados de uma história e uma cultura. Assim, é importante que o analista se afaste da moralização dos lexemas, mas que, ao mesmo tempo, use essa dimensão moral como via de acesso às caracterizações passionais. Como afirma o autor:

O nome da paixão contém todo um programa: devido a seu poder de condensação do conjunto de papéis e etapas da paixão, ele representa um uso codificado, sobre o qual os actantes não têm mais que improvisar a respeito, e que pode, a partir do momento em que é invocado, desdobrar-se em um percurso figurativo (Fontanille, 2011, p. 217).

Por isso, os itens lexicais selecionados para figurativizar uma paixão no discurso não devem ser ignorados. Ao contrário, servirão ao analista como codificação e descrição da disposição dos atores em relação ao sistema de crenças no qual estão inseridos por meio dos percursos figurativos e isotópicos que as figuras delineiam.

A continuação da racionalidade passional diz também respeito à busca de determinados conjuntos de formas que se estabilizam, ou seja, de efeitos de sentido passionais. As paixões, de um ponto de vista discursivo, são o que combina o sensível e o inteligível, sendo o primeiro relacionado à intensidade, aos códigos somáticos e figurativos, partindo do centro do corpo que toma posição no discurso e instaura o campo de presença, e o segundo relacionado à profundidade do campo, à extensão, aos códigos modais, perspectivos e rítmicos. As figuras que surgem e desaparecem do campo de presença o atravessam num fluxo que atende a um ritmo, um andamento, em protensão e retenção. A organização do campo pode originar modos de existência, que dão origem aos códigos modais dos efeitos passionais.

Dessa forma, para circunscrever efeitos de sentido passionais, é preciso considerar os aspectos relacionados aos códigos modais, rítmicos, somáticos, perspectivos e figurativos. Fontanille (2011) explica os códigos modais a partir do

que considera como dois princípios basilares para o funcionamento passional das modalidades. O primeiro diz respeito à premissa de que, para produzir efeitos passionais, as modalidades precisam ser tratadas como valores modais sujeitos às tensões da intensidade e extensão modal. O segundo princípio apresentado afirma que, para constituir um papel passional, as modalidades precisam estar associadas entre elas de forma que se agrupem, pelo menos em pares, e é a correlação entre as intensidades e extensões das modalidades que forma o efeito passional.

O autor associa os códigos rítmicos à intencionalidade no discurso. Por meio do ritmo, é possível verificar aparecimentos e desaparecimentos que podem atender a uma ordem e frequência de aparente regularidade para procurar indícios do efeito de um ato intencional de um determinado programa. O ritmo delinea as tensões que o corpo sente, por isso é possível falar de um ritmo que agita ou abala o campo de presença. Os códigos somáticos dizem respeito à codificação de expressões somáticas inevitáveis ou indispensáveis para que um determinado actante sinta a paixão que o afeta; dentre essas expressões estão a fisionomia, gestos, tremor etc.

Toda manifestação somática emocional relativa à paixão é associada a um código cultural que se torna um fazer-saber de ordem cognitiva. A partir do uso se retira a codificação dessas expressões cuja função é tornar uma paixão reconhecível tanto para o eu quanto para o outro de forma que esse reconhecimento alimenta uma práxis a partir da qual os códigos somáticos da paixão passam a ser códigos simbólicos de uma cultura. Os códigos perspectivos dizem respeito às perspectivas apresentadas no discurso. A sensibilização do discurso tem como condição uma tomada de posição. Quando um enunciado narrativo é colocado na perspectiva de um actante, esse enunciado é subjetivado pela perspectiva do sujeito. Por fim, o código figurativo de um efeito passional pode ser caracterizado como cenas típicas da paixão e, com sua fremência, pode passar a ser o que a conduz. Fontanille (2011) explica que a inscrição do afeto nas figuras do discurso é um elemento central para a lógica passional:

O actante apaixonado é um actante ligado aos valores, mas que, na lógica que é provisoriamente a sua, não os pode reconhecer de um ponto de vista conceitual: os valores apresentam-se diante dele

imersos em um universo figurativo que lhe proporciona sensações. Essas sensações são fontes de prazer ou de dor, primeiras impressões axiológicas. Assim, o código figurativo torna-se, para o actante apaixonado, um código de pressentimentos axiológicos (Fontanille, 2011, p. 224).

Dessa forma, valores axiológicos são acessados pelo sujeito por meio de códigos figurativos que funcionam como ponto de partida para posicionamentos axiológicos.

Além das dimensões pragmática e passional, a *dimensão cognitiva* é fundamental para a compreensão do funcionamento do discurso. Juntas, as três dimensões são origem dos três regimes que projetam três formas de construir a significação. Enquanto o regime da ação alcança o sentido por meio de programações e transformações e o regime passional busca o sentido pela experiência dos acontecimentos que afetam o campo de presença, a construção do sentido pelo regime da cognição se dá pela construção de conhecimento a partir do princípio da descoberta, ou seja, o regime da cognição diz respeito ao cálculo das possíveis representações e simulacros fornecidas por um actante sobre as quais um actante poderá fazer operações (Fontanille, 2011).

Os diferentes conteúdos discursivos como enunciados narrativos, figuras actantes, atores, paixão, ação etc. são passíveis de receber um tratamento cognitivo uma vez que o valor de cada um desses conteúdos depende de sua confrontação com outros conteúdos. Um actante cognitivo pode realizar operações mínimas de relacionamento como a analogia, contraste, simetria, assimetria etc., a partir das diversas operações de relacionamento. A lógica das descobertas mencionada acima se configura assim na possibilidade de o observador elaborar novas representações, ou seja, novos objetos de saber. Assim, é por meio da dimensão cognitiva que são apreendidas as regras e as formas das demais dimensões, o que ocorre devido à passagem de uma semiótica-objeto a uma metassemiótica (Fontanille, 2011).

O saber e o crer são fundamentais para a compreensão da dimensão cognitiva. A diferenciação dos dois valores depende da influência das dimensões lógicas da ação e paixão dentro da lógica cognitiva. Um exemplo dessa influência

apresentado por Fontanille (2011) está no valor de confiança que, por se basear na adesão, implica a atuação da paixão em relação ao crer. Do ponto de vista da lógica cognitiva, a separação entre saber e crer pode ser explicada como valor de saber quando o objeto cognitivo é relacionado com outros objetos cognitivos tendo o propósito de avaliar sua contribuição efetiva, sua diferença ou seu valor objetivo de conhecimento. Já estariam na alçada do crer os casos em que o objeto cognitivo é relacionado simultaneamente com outros objetos e sujeitos, o que pode incluir o próprio observador. Essa confrontação que diz respeito ao universo do crer não envolve apenas objetos cognitivos, mas inclui universos de assunção. A assunção do objeto cognitivo pode acontecer quando o objeto se integra ao universo de crenças do observador ou quando o objeto cognitivo se integra a universos assumidos por actantes que tenham a confiança do observador. Fontanille (2011) explica também que o valor de saber tem como base o estabelecimento de relação entre objetos cognitivos sem uma tomada de posição do discurso, enquanto o valor de crer parte de uma tomada de posição por parte da instância do discurso entre objetos cognitivos. Essa distinção pode ser proveitosa em relação aos casos em que as modalidades são definidoras da identidade de um sujeito. No entanto, a diferença entre os dois valores é tênue, pois presumir ou atestar uma neutralidade ou não tomada de posição do discurso pode ser uma tarefa escorregadia.

Fontanille (2011) também aborda a questão dos modos de apreensão, ou seja, das modalidades cognitivas que apontam para a descoberta dos fatos da significação. O autor afirma que “a realidade só pode ser conhecida por meio de apreensões. Não se trata mais de programar a mudança e/ou a heterogeneidade na e graças à ação nem de vivenciá-las pela paixão, mas de apreendê-las e descobri-las como inteligíveis” (Fontanille, 2011, p. 229). Assim, pode-se estabelecer a oposição entre a apreensão e a visada. Enquanto a apreensão é do âmbito da inteligibilidade e da cognição, funcionando como ato elementar da síntese cognitiva, a visada é do âmbito da afetividade, do sensível e do intenso.

É importante lembrar que os discursos realizados jamais vão funcionar a partir de uma só dimensão, mas sim de uma rede de relações, imbricamentos e intersecções entre as três dimensões e é a infância proprioceptiva da percepção

que confere às três lógicas um ponto comum, assim como é ela que desempenha e assegura papéis e suas transições.

3.4 Aspectos da construção da tensividade nos textos

Nossa pesquisa usa de forma auxiliar alguns termos pertencentes à metalinguagem da análise tensiva. Por esse motivo, embora não tomemos como ferramenta central de análise os mecanismos da semiótica tensiva, faremos uma breve contextualização nesta seção.

Aquela que ficou conhecida como semiótica clássica ou *standard*, segue os preceitos estabelecidos por Greimas ao longo de sua produção teórica. Nela, encontramos o aparato metodológico amplamente utilizado por semióticos cujos elementos de análise mais conhecidos estão no quadrado semiótico, na análise de esquemas narrativos e no percurso gerativo do sentido. Com seu leque de ferramentas analíticas disponíveis, a semiótica clássica coloca a ênfase de análise nos aspectos que descrevem a significação em seus componentes descontínuos e estáveis.

A vertente tensiva, por seu turno, parte do preceito de que seria coerente voltar a atenção para o caráter contínuo da significação e, a partir dele, a posição do acento na análise do conteúdo, uma vez que o acento expressa saliências e sugere um incremento de significância. Para alcançar o propósito de uma análise dos “acentos de significação”, a proposta concede à aspectualidade um espaço central para a proposta. De modo que o *aspecto* é compreendido como “a análise do devir ascendente e descendente de uma intensidade” (Zilberberg, 2011, p. 16).

Dessa forma, a perspectiva tensiva de análise do sentido almeja a construção de um modelo de descrição que alcance fenômenos contínuos do sentido, relacionados à descrição do sensível. Uma vez apresentados os pressupostos iniciais da proposta tensiva de abordagem do sentido, precisamos contextualizar os princípios gerais da teoria que serão mobilizados em nossa proposta de pesquisa.

A semiótica tensiva tem por conceito-chave a tensividade, compreendida como o eixo semântico articulado pelas dimensões da intensidade e extensidade. A intensidade é da ordem do sensível e diz respeito à noção de força, à produção do efeito de sentido de subitaneidade e assomo; ela é composta pelas subdimensões da tonicidade e do andamento. A extensidade, por sua vez, é da ordem do inteligível e mobiliza o espaço e o tempo enquanto elementos regulados pela intensidade; e a extensidade tem como subdimensões a temporalidade e a espacialidade.

As dimensões da intensidade e da extensidade podem estabelecer duas ordens de relações: as relações conversas, e as relações inversas. Relações conversas são aquelas que se constroem a partir da lógica de “quanto mais..., mais” e “quanto menos..., menos”; já as correlações inversas subvertem a lógica anterior e se articulam de forma “quanto mais..., menos” e “quanto menos..., mais”. É importante salientar que a mobilização das dimensões da intensidade e extensidade produzem dois tipos de valores, o primeiro diz respeito aos valores de absoluto e impacto: produto da tonicidade e do andamento. O segundo tipo trata dos valores de universo, da universalidade, enquanto resultado da maior extensão temporal e da maior extensão espacial. A articulação desses dois tipos de valores é extremamente produtiva para a análise de configurações discursivas que mobilizam restrições e inclusões de valores sociais, sujeitos etc.

A fim de tratar do universo sensível, a direção tensiva descreve a natureza ascendente ou descendente do devir, com o propósito de gramaticalizar vivências sensíveis (Zilberberg, 2006). Assim, o teórico nos apresenta, no quadro a seguir, como se organizam e desdobram as valências tensivas:

Quadro 03 - Síntese da rede de relações entre direção, categorias e unidades tensivas

N₁ descendência	N₂ atenuação [cada vez menos <i>mais</i>]		N₂ minimização [cada vez mais <i>menos</i>]	
	N₃ moderação \downarrow \approx retirada de pelo menos um <i>mais</i>	N₃ diminuição \downarrow \approx retirada de mais de um <i>mais</i>	N₃ redução \downarrow \approx acréscimo de pelo menos um <i>menos</i>	N₃ extenuação \downarrow \approx acréscimo de mais de um <i>menos</i>
N₁ ascendência	N₂ restabelecimento [cada vez menos <i>menos</i>]		N₂ rerudescimento [cada vez mais <i>mais</i>]	
	N₃ retomada \downarrow \approx retirada de pelo menos um <i>menos</i>	N₃ progressão \downarrow \approx retirada de mais de um <i>menos</i>	N₃ ampliação \downarrow \approx acréscimo de pelo menos um <i>mais</i>	N₃ saturação \downarrow \approx acréscimo de mais de um <i>mais</i>

Fonte: Zilberberg (2011, p. 60).

A operacionalização das duas direções dá forma a dois estilos tensivos base (Zilberberg, 2011, p. 20), a descendência e a ascendência. A descendência pode ocorrer por meio de uma attenuação (quando há a diminuição de um pequeno intervalo) ou de uma minimização (quando encontramos a diminuição de um grande intervalo); na ascendência, temos um reestabelecimento (aumento de um pequeno intervalo) ou um recrudescimento (aumento de um grande intervalo). Com essas modulações, é possível observar a flutuação dos elementos sensíveis que compõem a significação. Dentro da proposta de uma gramática tensiva, levando em consideração a articulação das dimensões intensidade e extensidade, os conteúdos sensíveis são organizados tanto numa sintaxe intensiva, quanto numa sintaxe extensiva.

Na sintaxe intensiva, verifica-se o entrelaçamento dos elementos em termos de aumento e diminuição, estando a extensidade e a intensidade numa relação de pressuponente e pressuposto, respectivamente. Na sintaxe extensiva, verifica-se como o discurso opera via triagens e misturas, criando dois regimes de valor: o regime da exclusão, que tem por operador a triagem: a oposição do que é considerado exclusivo ao que é considerado excluído; e o considerado puro ao impuro. O segundo regime trata da participação, cujo operador é a mistura e tende a sistemas mais e menos inclusivos, opondo o igual ao desigual (Fiorin, 1997, p. 161). A partir desses conceitos, regimes de triagem mobilizam valores de absoluto no eixo da intensidade, enquanto regimes de mistura mobilizam valores de universo no eixo da extensidade.

Ainda que nosso trabalho não se valha do aparato específico da semiótica tensiva como mecanismo primário para alcançar nossos objetivos, nos interessam, especialmente, as modulações de ascendência e descendência que levam ao acontecimento. Zilberberg (2011, p. 23-24) explica que:

A ascendência tem como ponto de partida a *permanência*, a persistência de um estado vivido pelo sujeito [...]. Esse estado, quando se refere a um sujeito, pressupõe uma lentidão extrema. [...]. Semelhante estado, do qual se poderia afirmar que “não passa”, pode ser uma identidade ou uma vacuidade que o sujeito pretende abolir. Tal situação faz dele um sujeito do *foco*, um sujeito intencional. Se por um lado o acontecimento se *apropria* do sujeito, ou, para sermos mais justos, desapropria-o de suas competências modais, transformando-o em sujeito do *sofrer*, a ascendência por outro lado, determina um sujeito ao modo do *agir*, convidado ou convidando-se a passar ao ato.

Movimentos de ascendência são aqueles que, com acréscimos de tonicidade ou diminuições de valores extensos, vão retirando o sujeito de um estado de rotina e lentidão. Os processos de ascendência podem ser mais lentos, no caso do restabelecimento, ou podem acometer o sujeito de formas mais violentas, como nos casos de recrudescimento. Para ilustrar brevemente esses movimentos, vamos retomar um curto excerto que usamos para abordar o estabelecimento do ponto de vista na obra de Hilst:

Move-se. Olha os meus livros. O indicador e o médio alisam as lombadas. vejo-o de costas agora, é sólido, crível, nada de angélico ou inefável, e um novo ou talvez um antigo e insuspeitado Lucius irrompe, dois escuros e contraditórios, aguçados e leves, violentos e sórdidos (Hilst, 1993, p. 16)

A propósito do estabelecimento do ponto de vista, explicamos como a perspectiva selecionada cria um caminho de leitura em que a informação se organiza do realce das partes para chegar ao todo, a partir de um percurso figurativo que se desenvolve realçando primeiro os elementos mais concretos para, depois, chegar aos mais abstratos. O que pretendemos acrescentar agora é o fato de que esse percurso é traçado por meio de um processo de recrudescimento que leva o personagem a um estado de acontecimento. A cada novo elemento figurativo, a cada nova ação, há acréscimos de *mais* que conferem tonicidade ao evento: “move-se”, “olha os meus livros”, “o indicador e o médio alisam as lombadas”. Esses eventos colocam o narrador num estado sensível tal que “um novo ou talvez um antigo e insuspeitado Lucius irrompe”. As escolhas lexicais em “irrompe”, “violentos” e “sórdidos” enfatizam o estado de alma que tomou conta do sujeito, o vazio que foi ocupado.

Além dos conceitos que abordamos até o momento, uma ponderação acerca da vertente tensiva que acreditamos ser significativa, especificamente no que tange aos objetivos de nossa pesquisa, está na introdução da concessão como um fenômeno discursivo semiótico dentro da teoria. Zilberberg (2011) localiza essa discussão em relação às relações semiótica advindas do quadrado semiótico greimasiano: a contrariedade, a contradição e a implicação, que dão luz a duas operações semionarrativas básicas da semiótica: a conjunção e a disjunção. O autor propõe a inclusão da tensão entre a implicação e a concessão como uma nova dimensão a ser considerada na análise dessas operações.

Zilberberg (2011) explica que as operações de conjunção e disjunção podem formar conjunções ou disjunções tanto implicativas quanto concessivas, se colocadas em oposição a si próprias, forma assim uma rede de possibilidades:

Quadro 04 - Síntese da tensão entre implicação e concessão

<i>legalidade</i> → <i>junção</i> ↓	<i>implicação</i> [programa > contraprograma] ↓	<i>concessão</i> [contraprograma > programa] ↓
<i>conjunção</i> →	a concordância [programa conjuntivo > contraprograma disjuntivo]	O insólito [contraprograma conjuntivo > programa disjuntivo]
<i>disjunção</i> →	a dualidade [programa disjuntivo > contraprograma conjuntivo]	a cisão [contraprograma disjuntivo > programa conjuntivo]

Fonte: Zilberberg (2011, p. 99).

Os programas de conjunção e disjunção possuem uma relação entre si em que pode acontecer de um programa conjuntivo se sobressair sobre um contraprograma disjuntivo, ou um programa disjuntivo se sobressair sobre um contraprograma conjuntivo. Em ambos os casos estaríamos falando de uma implicação, pois o esperado é que justamente o programa prevaleça ao contraprograma. Mas quando o inesperado acontece e o contraprograma toma o predomínio, já estaríamos no âmbito das relações concessivas. Desta forma, o contraprograma concessivo de conjunção é denominado como o insólito, enquanto o concessivo disjuntivo recebe o título de cisão. O enunciado concessivo é, por natureza, “portador de um *valor de acontecimento*, tônico, portanto, pede um enquadramento discursivo, do qual o enunciado implicativo, uma vez potencializado, pode prescindir” (Zilberberg, 2011, p. 99).

Mancini (2007), ao tratar do *nouveau roman* de Nathalie Sarraute, parte dessa noção de que a observação da tensão entre a implicação e a concessão permite desvendar um ritmo do discurso. A autora se refere ao “texto entendido como processo, de modo a dar conta da dimensão da experiência vivenciada, assim como dos diferentes modos de adesão que o contrato enunciativo propõe aos seus leitores” (Mancini, 2007, p. 80). Conforme explicado em seu trabalho, esse tipo de

escrita aproxima o leitor do processo de escrita, de forma que há o efeito de que a criação literária se desdobra no momento da leitura, diante do leitor:

Em outras palavras, as coisas são deixadas em condição de “estarem sendo feitas”, ao invés de serem tratadas como uma sucessão de formas acabadas. Essa escolha tem duas consequências dignas de nota: (1) a coerência textual torna-se mais frouxa, no sentido de que as relações entre os eventos tornam-se menos previsíveis; (2) é estabelecida uma relação de maior proximidade entre o enunciador e o enunciatário, uma vez que este tem um acesso maior ao trabalho de construção do texto, cuja concepção é mais de compartilhamento de uma dada experiência que de uma construção ficcional clássica. Trata-se, na verdade, de uma interação “direta”, por assim dizer, até mesmo por basear-se na manipulação da dimensão sensível do enunciatário (Mancini, 2007, p. 81-82).

Com a possibilidade de deixar mais frouxa a coerência textual, entendida de forma restrita, e a permissão de uma maior aproximação entre enunciador e enunciatário, o leitor vive a experiência da enunciação em conjunto com o enunciador.

Retomamos neste ponto também a reflexão realizada por Inácio (2018) sobre o indizível em Clarice Lispector, em que a pesquisadora aborda uma linguagem de ordem concessiva, que aponta “na direção de uma impossibilidade discursiva, que, abrangendo formulação e transmissão, teria tudo para tornar a comunicação impraticável” (Inácio, 2018, p. 48), em que a linguagem se organiza como um simulacro do acontecimento.

Tal como o texto entendido como processo, do qual fala Mancini (2007) e a impossibilidade discursiva tornada possível ao dizer o indizível, sobre o qual se debruçou Inácio (2018), acreditamos que o efeito de sentido de instabilidade enunciativa que prioriza de forma radical o sensível sobre o inteligível na construção textual é pautado numa ordem concessiva zilberberguiana que fere o consenso rotineiro e cria enunciados de rupturas estéticas e sensíveis. Em congruência com o que apresentaremos em nosso próximo capítulo, é de ordem concessiva as debreagens de pessoa em que os sujeitos são esvaecidos ou em que suas vozes confundem-se com as vozes de outrem, assim como as organizações espaço-

temporais e construções figurativas que desestabilizam a representação do real e desfocam as imagens do enunciado para o enunciatário.

3.5 Síntese

Neste capítulo, procuramos esclarecer os mecanismos semióticos e os conceitos fundamentais dos quais nos valemos para investigar o efeito de instabilidade enunciativa na prosa de Hilda Hilst. Para isso, traçamos um panorama do conceito de enunciação que embasa nossa pesquisa. Caminhamos pela noção de ponto de vista, que é atravessada pelas dimensões pragmática, passional e cognitiva do discurso. Por fim, fizemos um apanhado de conceitos da semiótica tensiva cujo escopo se aproxima dos nossos objetivos.

A enunciação é a instância pressuposta do discurso responsável pelo estabelecimento das categorias de pessoa, tempo e espaço. Ainda que a enunciação seja inacessível, podemos analisar os mecanismos de debreagem e embreagem que a transformam em discurso realizado no enunciado. As escolhas realizadas pelo enunciador na forma de debreagens actanciais, temporais e espaciais enunciativas ou enuncivas levam a diferentes efeitos de sentido no texto. Especificamente nas obras de Hilst que analisamos, há a escolha pela debreagem enunciativa de pessoa, por exemplo, que coloca o enunciatário em contato direto com o fluxo de pensamento e vida interior de seus narradores.

Pela observação das escolhas realizadas na seleção das debreagens enunciativas, podemos sistematizar como é construído o ponto de vista nos textos. O estabelecimento do ponto de vista é um processo que possui forte ligação com a atividade perceptiva. Por meio do ponto de vista, é organizada a disposição das informações e o percurso de leitura a ser seguido pelo enunciatário. Essa construção é permeada por aspectos referentes às dimensões pragmática, passional e cognitiva do discurso.

A forma como os mecanismos linguísticos que abordamos neste capítulo é mobilizada na prosa hilstiana compõe uma linguagem baseada numa estética de concessão, formada por enunciados que tendem à ruptura e ao assomo.

4. ANÁLISE

Para realizar uma proposta de análise do efeito de sentido de instabilidade enunciativa e sua consequente fragmentação na construção do ponto de vista, organizamos nossa análise em quatro tópicos. O primeiro trata da caracterização da obra; o segundo, da debreagem de pessoa e das figuras da vagueza; o terceiro, da dissolução temporal; o quarto aborda a da perda de ancoragens espaciais e, por fim, o quinto trata das articulações figurativas.

4.1 Caracterização da obra

Para esta pesquisa, selecionamos como *corpus* as obras de Hilda Hilst reunidas na edição publicada em 1993 pela editora Pontes. Além de *Fluxo-Floema*, livro de contos que representa a primeira obra em prosa de Hilst, encontramos nessa edição a primeira coletânea de diferentes obras em prosa da autora. Os três títulos reunidos nessa edição: *Rútilo nada*, *A obscena Senhora D* e *Kadosh*, ainda que diferentes entre si, possuem semelhanças estéticas e temáticas típicas da obra hilstiana, como o discurso confessional fragmentado e os temas recorrentes de falta, busca, angústia em relação à passagem do tempo, o divino e o desejo. Descrevemos brevemente cada obra a seguir para melhor contextualizar as análises.

4.1.1 *Rútilo Nada*

A obra *Rútilo Nada*, em sua maior extensão, nos dá acesso ao ponto de vista de Lucius Kod, um jornalista que tem um relacionamento intenso com Lucas, namorado de sua filha. A narrativa tem seu início já no velório de Lucas, que tirou a vida após sofrer uma brutal violência por parte do pai de Lucius, que representa no texto a grande oposição ao desejo considerado moralmente impróprio. Acompanhamos ao longo da obra uma expressão de luto, dor e desejo fragmentados em linguagem com a inserção de vozes desconhecidas,

especialmente durante o velório de Lucas. Essas vozes, com comentários duros invadem o campo de presença do narrador, apresentam-nos a moral de um sistema de valores vigente, que está em maior acordo com os valores do pai de Lucius. Fica claro que tal dor só seria justificável ou aceita socialmente se fosse direcionada à perda de um filho, jamais de um amante, pois sendo este o caso estar-se-ia tratando de algo “Constrangedor Louco Demente Absurdo Intolerável” (Hilst, 1993, p. 86).

4.1.2 *A obscena Senhora D*

Esta obra de Hilst retrata memórias e monólogos internos de Hillé. Com uma organização de linguagem também fragmentada, a autora nos leva pelo caos dos pensamentos e memórias da narradora. Acompanhamos o vazio de uma eterna busca por algo que não se sabe bem o que é, mas que encapsula Deus, desejo, tempo e sentido. No vasto turbilhão de linguagem, o enunciatário é colocado no centro de um sujeito que tenta fazer sentido, via linguagem, da sua experiência íntima com o sagrado e o profano, com a passagem do tempo, com o peso de possuir um corpo que nos transforma em seres duais intrinsecamente fragmentados entre as expressões demandadas desse corpo e as buscas espirituais. Tendo perdido sua maior âncora com uma realidade concreta mais organizada, Ehud, Hillé confronta a perda e o luto.

4.1.3. *Kadosh*

Kadosh foi a segunda obra publicada pela autora. Nela, Hilda Hilst nos leva a uma eterna busca pelo divino, assim como aborda a separação entre as coisas do espírito e as coisas do corpo. Este texto é repleto de referências eruditas, com constante menção a Plotino, o que reforça a busca pelo divino. Tanto a primeira publicação, quanto a edição aqui escolhida, possuem a grafia *Qadós*, que em publicações posteriores assumiu a grafia *Kadosh*. Como todas as obras da autora, é difícil delimitar um gênero, seja conto, novela ou um pequeno romance, ainda que seja encontramos muitas referências a ele como conto.

Kadosh é uma obra difícil de sumarizar devido à sua construção narrativa em que os fatos são dispostos de forma esparsa, sem muitos elos coesivos que o transformem num percurso narrativo comprehensível, além de serem constantemente tratados como digressões. Envolto numa aura de magia e sacralidade, Hilst conta que, para este trabalho, procurou:

atingir o quase inabitável, o satanás do encanto, assim como quando a gente se apaixona. Quando isso acontece há uma transfiguração lá dentro: tudo ao mesmo tempo; violência, calidez, chama e banalidade; mas muitas vezes durante o trabalho eu me perguntei como era possível ser possuidora daquela carga afetiva cheia de vigor e ao mesmo tempo ser dominada e possuída por uma experiência muda que é, em suma, o silêncio que reveste o ato de criar, escrevendo (Diniz, 2013, p. 502).

Pelo que podemos recuperar, ocupando o lugar do enunciatário que precisa tomar como seu o labor e a tarefa de construir um sentido inteligível para o texto, *Kadosh* conta a história de um homem que, desde suas primeiras lembranças era visto como alheio, diferente, de seus pares. O texto narrado em primeira pessoa dá a entender que, ainda criança, *Kadosh* é retirado de sua família e adotado por um homem. Após a morte dessa figura paterna, *Kadosh* vive, por um longo período, uma vida de ascetismo numa busca pela experiência divina, confere a si mesmo o nome de *Kadosh*, que indica sua separação do mundo. Em sua busca sem sucesso, o narrador se divide numa dualidade entre o *Kadosh* separado para o divino e o *Kadosh* que deseja as experiências humanas do corpo.

4.2 Instalação da pessoa do discurso

Para dar início à análise da categoria enunciativa de pessoa no *corpus* selecionado, há algumas questões relevantes a serem ressaltadas. Possivelmente o primeiro traço que saltará aos olhos é a clara preferência pela primeira pessoa. Tratamos aqui de textos que lançam o enunciatário no centro da subjetividade do narrador. Em relação aos desdobramentos da seleção de uma debreagem enunciativa de pessoa, além do já conhecido efeito de aproximação e subjetividade,

podemos também abordar essa escolha por meio de como ela transforma a narrativa num incessante monólogo interior.

Nas obras aqui analisadas, encontramos exemplos de como o monólogo interior é mobilizado pelo narrador como um falar consigo mesmo inesgotável. Ao tratar da intertextualidade entre Hilst e Beckett, Kempinska (2018) levanta a centralidade do monólogo interior na obra da autora brasileira, caracterizado pela pesquisadora como “confuso, plural e incessante”. Ao analisar os traços estéticos comuns às obras de ambos os autores, Kempinska (2018) também ressalta a relação próxima entre a memória e a linguagem nesses textos de intensa subjetividade, que apresentam um caráter fortemente metalinguístico, ainda que para desafiar a própria insuficiência da linguagem.

No que diz respeito ao papel discursivo do narrador, este aparece de forma relativamente clara nas obras aqui analisadas. Ainda assim, trata-se de um texto que desafia o enunciatário. O que vai tornar a expressão da enunciação e, por sua vez, o estabelecimento do ponto de vista um fenômeno mais instável é a competência para narrar deste ator discursivo. Iniciaremos nossas observações com as primeiras linhas de *A obscena Senhora D*:

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem por isso 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, 1993, p. 35).

Ao longo do texto de Hilst, percebemos que ele é marcado por uma instabilidade enunciativa. Chamamos de instabilidade enunciativa as projeções das categorias enunciativas realizadas de forma que os elementos projetados parecem incertos, ou seja, não conseguimos sempre localizar com exatidão a pessoa, o tempo e o espaço do discurso. O produto da enunciação é construído para que haja uma aparente impossibilidade por parte do enunciador em atestar o que é dito, não porque se trata de um narrador tendencioso que pode mentir, mas porque seria um enunciador cuja atividade perceptiva parece estar afetada. Assim, sua perspectiva, a única à qual temos acesso, vai sendo apresentada de forma fraturada. Referimo-nos a um sujeito que parece incapaz de focalizar os objetos, mesmo em seus

aspectos mais diminutos ou mais gerais. Por não se ancorar em elementos externos, há um forte efeito de sentido de desordem ou obscuridade do sentido, de não se saber do que se está falando, o que, por vezes, pode tornar a leitura desafiadora. O enunciatário acaba sendo apreendido pelos objetos que, via linguagem, irrompem o campo de presença do ator discursivo de forma que o sujeito da enunciação consegue levar o enunciatário a ter uma experiência sensível que simula a experiência narrada.

Podemos analisar no excerto acima como o texto parte de uma debreagem enunciativa, em que somos convocados a ocupar um lugar de profunda aproximação com o centro do redemoinho em que aquele sujeito enunciador se encontra. Como afirmamos na subseção 4.1.2 *A Obscena Senhora D*, o papel do narrador é desempenhado por Hillé, um sujeito destituído de sua identidade individual pela perda do próprio nome, tal qual lemos em maiúsculas *Nada e Nome de Ninguém*. O que diferencia o narrador de Hilst de narradores mais clássicos é a sua inabilidade para desenhar uma narrativa, com relações causais nitidamente estabelecidas e teleologicamente fundamentadas para um desfecho. Essa organização torna as projeções das categorias enunciativas instáveis, além de tornar frágil o estabelecimento do ponto de vista na medida em que a perspectiva desenhada é imersa em caos.

Tomando como premissa que a instalação do ponto de vista narrativo pode ser compreendida como um arranjo modal do ato perceptivo, na obra *A obscura Senhora D*, deparamo-nos com um sujeito enunciador que *não sabe e não pode* ver o objeto que busca apreender. Quando esse sujeito enuncia um “não sei dar nome”, “à procura da luz numa cegueira”, ele se declara desprovido das competências modais do poder e do saber. Trata-se de um sujeito modalizado por um não saber fazer, nomear a si próprio, e não poder fazer, pois se encontra numa constante busca sem as ferramentas para alcançar a própria identidade.

Diferentes vozes invadem a voz do sujeito enunciador de forma a descentralizar a organização do ponto de vista:

Hillé, andam estranhando teu jeito de olhar
que jeito?
você sabe

é que não comprehendo
não comprehende o quê?
não comprehendo o olho, e tento chegar perto (Hilst, 1993, p. 37-38).

Ainda que possamos suspeitar que a interlocução acima aconteceu com o personagem Ehud, não há garantias, pois os diferentes sujeitos aparecem sem nomes, intensificando o efeito de ponto de vista difuso, que se manifesta em momentos como o que veremos a seguir:

É uma sapa velha. Viu a pele pintada? É sarda. Ainda tem umas boas tetas. Credo, teta de sapa. Podemos botar fogo na casa durante a lua nova. Com as casas quase coladas? Dá-se um jeito, fogaréu que vai dar gosto (Hilst, 1993, p. 51).

O estabelecimento do ponto de vista no trecho acima se torna obscuro, pois é omitida a origem da perspectiva tomada. Não é possível esclarecer quem são os atores da interlocução ou sequer se há uma interlocução, pois poderíamos estar apenas contemplando um trecho de uma memória. Também é incerto se a perspectiva foi completamente transferida para o ponto de vista de outros personagens cujas identidades não foram apresentadas, que, da mesma forma que veremos acontecer em *Rútilo Nada*, funcionam como um coro, cuja função é expressar tanto um conjunto de valores sociais como os medos e inseguranças da própria personagem. Toda essa sequência e os trechos que a seguem são de difícil estabelecimento dos sujeitos: não sabemos quem fala, a quem o sujeito se dirige e, por consequência, qual ponto de vista está sendo focalizado. Há a hipótese de que se trata de um ponto de vista de um outro, alheio ao monólogo interno que predomina no texto. Essa sequência é seguida de uma série de anedotas prosaicas e desconexas que, como em diversos outros momentos do textos, culminam em Deus.

Em síntese, em *A obscena Senhora D*, verificamos um narrador discursivizado via debreagem enunciativa que estabelece o ponto de vista da narrativa de forma fragmentada, pois é constantemente desafiado por um fluxo de memórias que transforma a capacidade de enxergar e interagir com os objetos numa tarefa árdua. Por não saber e não poder ver com clareza, a autoridade epistêmica, que é própria do narrador, neste caso encontra-se enfraquecida, pois

se trata de um narrador que não pode atestar pelos fatos que narra de forma objetiva, contando com a constante intromissão de outras vozes no discurso. Essa organização (ou desorganização) discursiva é semelhante à encontrada em *Rútilo Nada*. Tentaremos comprovar essa afirmação pela observação da obra. Para isso, vejamos a seguir como Hilda tece a abertura de *Rútilo Nada*:

OS SENTIMENTOS VASTOS não têm nome. Perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito, pesadelos da carne, os sentimentos vastos não têm boca, fundo de soturnez, mudo desvario, escuros enigmas habitados de vida mas sem sons, assim eu neste instante diante do teu corpo morto. Inventar palavras, quebrá-las, recompô-las ajustar-me digno diante de tanta ferida, teria sido preciso, Lucas, meu amor, meus 35 anos de vida colados a um indescritível verdugo, alguém Humano, e há tantos indescritíveis Humanos feitos de fúria e desesperança, existindo apenas para nos fazer conhecer o nome da torpeza e da agonia. Mas indigno e desesperado me atiro sobre o vidro que recobre a tua cara, e várias mãos, de amigos? de minha filha adolescente? de meu pai? ou quem sabe as mãos de teus jovens amigos repuxam meu imundo blusão e eu colo a minha boca na direção da tua boca e um molhado de espuma embaça aquela cintilância que foi a tua cara. Grito. Gritos finos de marfim de uma cadela abandonada tentando enfiar a cabeça na axila de Deus (Hilst, 1993, p. 13).

O tema da morte é recorrente na obra de Hilda Hilst. Em *Rútilo Nada*, temos mais um texto sobre o luto em que a narração é marcada por uma instabilidade enunciativa. Nessa obra, alguns elementos são mais “definidos” do que em *A obscena Senhora D*. O acontecimento da perda como elemento propulsor da fragmentação do sujeito está definido de forma clara, diferentemente da obra anteriormente analisada, em que o texto apresenta elementos que comprovam que o estado de desolação do sujeito precede o acontecimento da morte, sendo causado por uma busca por algo sem nome que se confunde com a busca de si mesmo e com a busca pelo divino.

Além disso, em *Rútilo Nada*, a temporalidade e a espacialidade são delimitadas de forma razoavelmente nítida entre o momento presente, que se passa no cenário narrativo de um velório (categorias de tempo e espaço) e entre as memórias do passado dos amantes. Encontramos nessa obra mais uma espécie de louvor à insuficiência da linguagem em transpor a experiência caótica das angústias

vividas. Assim, o texto já começa com um exercício metalinguístico sobre o que não se pode nomear.

Nesse texto em primeira pessoa, assim como em *A obscena Senhora D*, somos colocados no centro da experiência sensível do narrador, aqui concretizado pelo ator discursivo Lucius Kod. Vivenciamos, por meio do ponto de vista do narrador, o velório e o estado de percepção comprometida do sujeito em luto, que não sabe o que se passa e nada consegue enxergar, além da própria perda e dor. Ocupando o papel de narratário, encontramos em alguns momentos o personagem Lucas, seu amante, à semelhança de Hillé, que por vezes parece se dirigir à personagem Ehud. No entanto, em ambos os casos, é impossível discernir se há um narratário estabelecido ou se a interlocução é direcionada a ninguém. O texto vai se desenvolvendo no tempo presente, criando um efeito de vivência em ato. Estamos naquele exato momento testemunhando o torpor da perda da pessoa amada naquele velório.

Nesta obra, sentimos junto com Lucius Kod a inexatidão da percepção no instante do acontecimento, que o leva a perder a racionalidade e a se reconhecer semelhante a um animal na violência de seus gritos de dor. Experienciamos, junto com esse sujeito, o total estado de incerteza em relação ao que se passa ao seu redor e quem são as pessoas que testemunham a situação, como podemos verificar no trecho a seguir:

estou caindo e ao meu redor as caras pétreas, quem são? amigos? minha filha adolescente? meu pai? teus jovens amigos? Caras graníticas, ódio mudo e vergonha, palavras que vêm de longe, evanescentes mas tão nítidas como fulgentes estiletes, palavras de supostos éticos Humanos:

Constrangedor	Louco	Demente
Absurdo	Intolerável	

(Hilst, 1993, p. 14).

Múltiplas vozes não identificadas, a não ser pela alcunha de “Humanos”, aparecem para revelar um sistema de valores que condena a expressão da dor e do afeto não permitido. A organização da categoria de pessoa parece criar um efeito em que só existem duas pessoas, o sujeito em dor, de um lado, e todos os demais espectadores dessa dor agrupados numa massa amorfa que, à semelhança do coro

de uma tragédia grega, expressa o pensamento social. O conto, como confissão de um narrador em desespero, deixa claro seu teor de registro e simula o momento da enunciação:

Tendo Deus como guia, começo estes escritos deveria ter dito. Estou caindo mas sou erguido, ali ali ali a porta eles dizem, não, é melhor por aqui, meus olhos olham o chão, sapatos pretos de verniz movendo-se afoitados sobre as tábuas largas, babas de mim, lenços cheirando a lavanda me comprimem a boca, alguém diz o carro deve estar ali mais adiante, meus olhos olham outro chão, folhas na manhã de ventos, outros sapatos e outras vozes coitado o que foi hein? tá demais branco o homem, olha ali, saiu de um velório, quem é que morreu? foi o filho dele foi? foi a mãe? saiam da frente, a gente precisa achar o carro, mas onde é que está o carro? ele está desfigurado, olha olha (Hilst, 1993, p. 14)

Nessa confissão, mantém-se como uma constante, no campo perceptivo do sujeito, a invasão de vozes de outros que representam um sistema de valores hegemônicos. Tais vozes aparecem de maneira desordenada, como fantasmas que assombram sem que o sujeito consiga ter controle sobre seu pensamento e sua percepção. É um verdadeiro caos enunciativo, sem marcações para delimitar a fala dos diferentes sujeitos. Com um arranjo semelhante ao de *A obscena Senhora D*, em *Rútilo Nada*, os diálogos não possuem marcações usuais que indiquem as trocas de interlocutores.

Até o momento, já podemos contar com alguns elementos que colaboram com a construção discursiva de um texto cujo efeito de não inteligibilidade leva o enunciatário a uma relação de mergulho nos afetos e de fruição. Não é possível falar de um papel de narrador observador, uma vez que o ator discursivo que desempenharia tal papel não pode exercê-lo, pois encontra-se apreendido pelo choque do acontecimento. A organização do saber indica uma narrativa contada sem o conhecimento dos fatos da narrativa por parte da maioria dos atores. Há um protagonista que não sabe quem está a sua volta ou o que está acontecendo (“ao meu redor as caras pétreas, quem são?”) ao lado de espectadores que não sabem o que está acontecendo (“coitado o que foi hein?”). Da mesma forma, a delegação de voz nessa narrativa é apresentada com aspecto de invasão de múltiplas vozes desconhecidas que obstruem a voz do protagonista (“olha ali, saiu de um velório...

saiam da frente, a gente precisa achar o carro, mas onde é que está o carro? ele está desfigurado, olha olha").

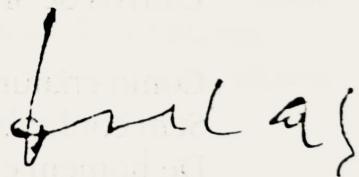
Todos esses aspectos intensificam elementos sensíveis do texto e traçamos aqui uma afinidade com os conceitos de desreferencialização, apresentado durante a discussão acerca da pesquisa de Inácio (2018), e desrealização, proposto por Rosenfeld (1996). Os aspectos textuais que apresentamos indicam a negação a uma lógica da referencialidade. O narrador de Hilst que estudamos o mundo construído no texto do narrador é completamente relativizado pela perspectiva sensível do sujeito. Tal como discutimos na seção 3.1 *As formas de narrar na Literatura moderna*, a régua máxima para a construção dessa realidade é a consciência individual, neste caso de um sujeito profundamente afetado.

A obra de Hilst é marcada por um forte traço de hibridismo de gêneros. Em *Rútilo Nada*, o maior salto entre estruturas de gêneros marca, ao mesmo tempo, uma mudança de ponto de vista, em que o papel de narrador migra do personagem Lucius Kod para o personagem Lucas. Na segunda parte do conto, o texto apresenta, sem introduções, a carta de despedida que teria sido escrita pelo personagem Lucas. O texto da carta representa essa mudança do ponto de vista. Saímos da perspectiva de Lucius Kod e passamos a vivenciar a experiência de Lucas. Esse ponto do texto representa uma confissão dentro da confissão.

Por meio deste novo ponto de vista, acompanhamos a violência brutal que o jovem sofreu, descrita com a vividez da memória que chega do pensamento ao ato. A carta se encerra com poesias escritas pelo personagem: a enunciação dentro da enunciação. Destaco aqui a assinatura da personagem ao final da carta, última palavra do texto:

Figura 01 - Trecho da carta escrita por Lucas em *Rútilo Nada*

Até um dia. Na noite ou na luz. Não devo sobreviver a mim mesmo. Sabes por quê? Parodiando aquele outro: tudo o que é humano me foi estranho.



Fonte: Hilst (1993, p. 28).

A fim de criar uma maior aproximação com o enunciatário, a autora escolhe valer-se do recurso de uma diagramação e tipografias atípicas para o gênero ao colocar em letra cursiva uma assinatura que confere corpo ao personagem Lucas. Paradoxalmente, em um texto que não prioriza a mimesis de uma realidade objetiva, o recurso tipográfico que simula a letra escrita à mão do personagem estabelece um efeito de realidade e nos aproxima de forma intensa de ambos os protagonistas da narrativa. O enunciatário entra numa relação com o sujeito que lê a carta da mesma forma em que encontra intimidade com o sujeito que escreve, intensificando, desta forma, o efeito de realidade e conferindo tonicidade para a brutalidade da narrativa.

A transferência do ponto de vista de Lucius Kod para Lucas é acompanhada por recursos textuais que intensificam o caráter de fruição sensível do texto. Além do uso do recurso tipográfico, há uma acentuação do traço de hibridismo de gêneros com a junção dos gêneros carta e poema. No momento em que o ponto de vista passa a ser do personagem Lucas, há a transição para o gênero epistolar. A obra de Hilst é, de certo, marcada pelo hibridismo textual. Porém temos nesse momento do texto marcas mais explícitas desse hibridismo manifestada pela presença de múltiplos poemas que repercutem na identificação de um sujeito tomado pela sensibilidade que se vale da linguagem poética para expressá-la.

A fim de manter um certo grau de paralelismo analítico, para dar início às nossas observações sobre a categoria de pessoa na terceira obra que tomamos como *corpus* de análise, vejamos também os trechos iniciais de *Kadosh*:

Pacto que há de vir, sombra pastosa, uma coisa que se impõe corrosiva, eis aqui o vestíbulo desse todo poderoso, devo ter sido guiado, a coisa de peso gigantesco sobre as omoplatas, vai vai, a lâmina no mais fundo desse todo poderoso, atravessa as três salas, evita aspirar o conturbado dele, tudo isso ordens de um miolo exuberante, lucidez acentuada pensei quando ouvi tanta palavra dentro da minha pequena pétala de carne, essa convulsiva, essa que se diz atenta, toda torcida (Hilst, 1993, p. 89).

Dentre as três obras aqui analisadas, *Kadosh* é a mais enigmática/obscura. Nesta obra, o esfacelamento enunciativo se mostra ainda mais intenso. Como nas duas obras anteriores, temos um texto que mantém a característica de aproximar enunciador e enunciatário por meio da primeira pessoa (“devo ter sido guiado/quando ouvi tanta palavra”), porém os entrecortes que tornam o enunciado fraturado e dispersam o ponto de vista do narrador aparecem aqui de forma ainda mais intensa.

Dessa forma, as primeiras linhas dos textos nas três obras já funcionam como prelúdio da organização enunciativa do que está por vir: um texto que apresenta um efeito de instabilidade enunciativa, uma profunda imersão no estado cognitivo-passional do narrador, um efeito de sentido de “não intencionalidade” discursiva, que cria uma aparência de ausência de planejamento, num fluxo de memória caótico.

A edição de 1993, que selecionamos como *corpus*, organiza as três obras na seguinte ordem: *Rútilo Nada*, *A obscena Senhora D* e, por fim, *Kadosh*. Esta análise enxerga nesse percurso uma progressiva perda de âncoras enunciativas. Com todas as múltiplas vozes que irrompem no campo de presença do sujeito, em *Rútilo Nada*, encontramos personagens bem desenhadas, uma estrutura temporal e espacial relativamente claras. Em *A obscena Senhora D*, esses elementos começam a perder força; Hillé sofre de uma progressiva perda de identidade que torna o sujeito esvaecido; os espaços são confinados e atravessados pela percepção e memória desse sujeito que pouco sabe de si. Em *Kadosh*, por sua vez,

a instabilidade enunciativa que investigamos nesta pesquisa afigura-se com acréscimos de intensidade. O sujeito passa a se assemelhar mais a uma voz, os tempos são dissolvidos e os espaços deixados à incerteza.

No texto sobre o qual nos debruçamos neste momento, não há uma história sendo contada em que possamos falar de estágios claros da narrativa. Temos um texto ainda mais desafiador na identificação de possíveis cenários e linhas temporais. A organização espacial, como veremos adiante, funciona de forma mais abstrata, fazendo menção a poucos referentes espaciais concretos e opondo valores de interioridade/exterioridade, fechamento/abertura. Neste texto, acompanhamos as confissões íntimas de um sujeito que, conforme conseguimos recuperar em entrelinhas enigmáticas, em sua busca pelo sagrado, passou dez anos em reclusão. Da mesma maneira que lemos nas duas obras que introduzimos anteriormente, a perspectiva à qual temos acesso é a de *Kadosh*, através do labirinto de seus pensamentos. Há um movimento interessante em relação à designação do interlocutor de *Kadosh*. Em alguns momentos, o narrador designa a si mesmo como seu próprio interlocutor:

Agora vejam, só eu mesmo me chamava assim, só eu mesmo junto à porta da masmorra-ninho, me dizia: Qadós, é hora de beber água na fonte, Qadós é hora de meditar, Qadós é hora de reler os folhetos, se alguém deixa a cada dia os exercícios gráficos à porta de Qadós, é porque Qadós deve ler. (Hilst, 1993, p. 91)

Às vezes temos os leitores como interlocutor direto (“agora vejam”) e, em momentos, temos Deus ou o divino designado como interlocutor desta confissão:

Como queres que eu não pergunte se tudo se faz pergunta? Como queres o meu ser humilde e mortificado se antes, muito antes, muito antes do meu reconhecimento em humildade e mortificação, Tu mesmo e os outros me obrigam a ser humilde e mortificado? (Hilst, 1993, p. 103).

Há momentos do texto em que a voz de *Kadosh* e a voz do divino se misturam borrando a categoria de pessoa:

Porque EU digo que deve ser assim para o homem: EU não devo ser chamado pelos homens. Escuta bem, Qadós, queres interferir no meu destino? Há milênios procuro me afastar de ti para que em mim surja um novo nome, há milênios procuro a ideia que perdi, não era nada que se parecesse comigo, ando atrás desse sem forma, desse nada que repousa esperando o meu sopro, e cada vez que me chamam a matéria que sou estilhaça. Por que me procura, Qadós, se eu mesmo me procuro? É como se a pedra de repente se pusesse a andar atrás de ti, como se a pedra te segurasse as vestes cada vez que tentasses matar a tua sede numa fonte inesperada, uma fonte esplêndida e absurda de repente num vazio infinito e calcinado (Hilst, 1993, p. 100).

Das três obras, *Kadosh* será a que mais apresenta um caráter embreático na categoria de pessoa. O texto, que ora é dirigido ao seu leitor pressuposto, ora é dirigido a Deus, enleia a primeira pessoa à pessoa a quem se dirige (o leitor ou Deus) e à pessoa sobre quem discorre (Deus ou a si mesmo). Da mesma forma que nas duas outras obras, deparamo-nos com projeções difusas da categoria de pessoa, desta vez com as transferências de perspectiva ainda mais abruptas. O caráter enigmático, que evoca mistério, de *Kadosh* intensifica a mistura das vozes e a dificuldade em distinguir possíveis debreagens internas.

4.3 A dissolução temporal

No que diz respeito à organização temporal das três obras, os textos nos levam constantemente a um tempo que parece o do agora, do momento da memória e do sentir. No entanto, ao mesmo tempo, há um percurso temporal labiríntico em que o antes e o agora se sobrepõem e se alternam criando um efeito de colagem dos recortes temporais regidos pela sensibilidade do sujeito. Dessa maneira a separação entre o tempo passado e o tempo presente é construída de forma instável, tendo suas fronteiras borradadas pelo fio condutor da memória.

A forma como a memória do tempo passado é disposta no discurso é uma memória que não parece nos deslocar para um então, uma vez que raramente há um anúncio explícito do deslocamento temporal. Tratam-se de memórias que ferem no agora e funcionam como cenário para o atual estado de desconcerto do

sujeito, na forma de memórias-acontecimento. Barros (2016) explica o conceito de memória-acontecimento como:

a memória-acontecimento aparece como construção que se realiza ao longo do texto. Ela é capturada em seu devir, em sua ação de fazer aparecer e desaparecer o passado lembrado. É dinâmica, instável. Não cria a ilusão de acabamento, mas a cada pedaço do passado agarra-se um máximo de engajamento afetivo do sujeito, que produz o texto tanto quanto é por ele produzido. A memória-acontecimento mostra o mínimo com o mais alto grau de força. (Barros, 2016, p. 363)

Da mesma forma, as memórias que regulam a temporalidade nos textos de Hilst envolvem o máximo de engajamento afetivo e, ao contrário de um efeito de acabamento, há um efeito de continuidade, de ato de linguagem sendo realizado naquele exato momento. Analisamos neste trabalho três textos em primeira pessoa que nos levam para o centro de seus pensamentos no agora em que teriam sido vividos. A partir disso, podemos traçar algumas relações temporais em nosso *corpus*.

Em *A obscena Senhora D*, há um marco temporal crucial para o monólogo interno da personagem: a protagonista se desloca por um antes e um depois da morte do personagem Ehud. Tomando como ponto de partida o tempo do agora em que o texto nos situa, sabemos que a morte de Ehud ocorreu em algum momento do último ano: “há um ano atrás enquanto ele vivia” (Hilst, 1993, p. 36). Porém a construção discursiva deste texto não depende de elementos coesivos para marcar temporalidade na disposição daquilo que é enunciado no “agora” e daquilo que é narrado no “antes”. As fronteiras que separam o passado e o presente, assim como as relações de concomitância e não-concomitância, são dissolvidas, pois a memória torna o antes e o agora um só tempo. Em meio ao emaranhamento do tempo, a morte, que figurativiza a perda, é retomada em diversos momentos, operando como costura para as diversas frações temporais reunidas. Está na perda, e na busca de sanar a falta gerada, o tema central de *A obscena Senhora D*.

Ainda que a temporalidade se organize com o pressuposto de um antes e de um depois, os deslocamentos do agora e do então ocorrem de forma brusca e

sem transições claras. O último excerto do texto apresentado a seguir já opõe esse antes e depois por meio de uma embreagem temporal em que a distinção aparece numa aspectualização que consolida a dissolução temporal: ter sido / tendo sido / ser hoje / estar aqui. Há um estupor pela impossibilidade de compreender o resultado da passagem desses estágios temporais.

A passagem do tempo também aparece entrelaçada com o tema da morte. A protagonista se refere à diluição entre o ter sido/ser hoje através de um exercício metalinguístico:

O que significa estar morto? O traço, a fita mínima na bochecha pálida, o lustro encontrou outro rosto? Estar morto. Se Ehud Foi algum dia, continua sendo, se não Foi, NUNCA SERIA, mas antes de ser Ehud não era, e então depois Foi não sendo? 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 esta agora? 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? (Hilst, 1993, p. 39-40, grifo nosso)

Como vemos no trecho acima, mesmo quando a personagem parece estar rememorando um diálogo com Ehud, há momentos em que é impossível diferenciar quando estamos acompanhando uma memória ou um diálogo interno com um interlocutor que, na verdade, já não há.

Outro ponto pertinente a ser mencionado é o fato de que, à primeira vista, podemos criar a hipótese de que a fragmentação cognitiva da narradora tem início a partir do acontecimento da perda de Ehud. No entanto, o próprio texto mitiga a possibilidade de estabelecer este marco temporal ao esclarecer que, ainda que ele, de fato, funcionasse como uma âncora mínima com a realidade, o estado modal de falta do sujeito Hillé precede a perda. Observamos no texto muitas vezes a tentativa deliberada de Ehud em trazer Hillé/Senhora D de volta para o real:

Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora, procuro a caminhada sem fim, te procuro, vômito, Menino-Porco, ando galopando desde sempre búfalo zebu girafa, derepente despenco sobre as quatro patas e me afundo nos capins resfolegando, sou um grande animal, úmido, lúcido, te procuro

ainda, agora não articulo, também não sou mudo, uns urros, uns finos fortes escapam da garganta, agora eu búfalo mergulho, uns escuros

Senhora D, a viva compreensão da vida é segurar o coração. **me faz um café**

E nos escuros, eu búfalo não temo, sou senhor de mim, não sei o que é escuro mas estou amoldado, a água nos costados, deslizo para dentro de mim, encantamento de um focinho de águas, nem te pressinto, vibro as patas, sou senhor do meu corpo, um grande corpo duro, eu búfalo sei da morte? eu búfalo rastejo o infinito? segurar o coração foi isso que você disse?

e pedi um café também (Hilst, 1993, p. 40-41, grifo nosso).

Após um longo redemoinho de pensamentos e angústias que parecem não estabelecer conexões coesas entre si, Ehud a traz de volta para a vida prosaica cotidiana com a convocação da figura do café. Distintos “agoras” se justapõem no amálgama do monólogo interior com os recortes dos diálogos entre os personagens.

A recusa ou inabilidade da Senhora D é expressa diversas vezes, mesmo antes da morte de Ehud:

Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada? você está me ouvindo Hillé? olhe, não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima, será que você não entende que não há resposta? Não, não compreendia nem comprehendo, no sopro de alguém, num hálito, num olho mais convulsivo, num grito, num passo dado em falso, no cheiro quem sabe de coisas secas, de estrume, um dia um dia um dia (Hilst, 1993, p. 36).

Há uma sutil marca divisória entre passado e presente, que se trata da mudança do tempo verbal de “compreender”: “não compreendia nem comprehendo”. No entanto, há uma deliberada consecução dos períodos de forma a criar o efeito de que toda a sequência é um grande sopro do fluxo do pensamento.

Ao lado da dissolução temporal, parece existir uma progressão do efeito de ininteligibilidade e fragmentação, que se manifesta na própria disposição linear do texto, a exemplo de linhas saltadas, falta de pontuação, com um certo ponto em que a disposição dos elementos de forma linear na página é desafiada. Já próximo ao fim da narrativa em que o senso de desfocalização enunciativa parece ser radicalizado:

E há de vir um tempo, meu pai, que tu e eu não estaremos mais, nem Ehud, e estaremos onde num sem tempo? Que hei de ficar tão velha e rígida como um tufo de urtigas
as urtigas são veludasas

Que hei de ficar tão velha e rígida como um tufo de urtigas, e leve num sem carnes, e tateante de coisas mortas, a cabeça fremente de clarões, a boca expelindo ainda palavras-agonia, datas, números, o nome dos meus cães, bacias de água quente pela casa os pés estão gelados, traz as bacias, deixa-me esfregar assim, ah, não adianta

o nome dos meus cães, dos três pássaros, pedaços de frases

incrível	sol	morrendo
noite	dor	daqui a pouco
luz	palidez	amanhã
estrano	cães	sabem

incrível o sol de hoje e ela morrendo
à noite ela tem muita dor e é noite daqui a pouco
na luz vê-se mais a palidez, ela resiste até quando?
até amanhã, disseram
(Hilst, 1993, p. 83)

Em *Kadosh*, temos uma construção de temporalidade ainda mais amorfa. Há diálogos que se passam num tempo impreciso. O texto é narrado no tempo presente, no entanto há uma forte atmosfera de atemporalidade. De todos, este se trata do texto que mais explicitamente reflete filosoficamente sobre o tempo:

o tempo é hoje, vai até a CASA DO GRANDE OBSCURO, entra, lá tens adeptos, os de dentro te esperam, és um emissário graduado, veste a roupa ouro-canário deixada mais adiante, apressa-te, a cada minuto o tempo se adelgaça. O tempo se adelgaça, *in nomine patriis*, que sei eu? (Hilst, 1993, p. 91)

Por que me procuras, Kadosh, se eu mesmo me procuro? É como se a pedra de repente se pusesse a andar atrás de ti, como se a pedra te segurasse as vestes cada vez que tentasses matar a tua sede numa fonte inesperada, uma fonte esplêndida e absurda de repente num vazio infinito e calcinado. E enrolas no teu pulso a minha roupa e fazes-me voltar e eu ando em luta contigo há milhões de milênios, volto-me e o teu rosto é sempre o mesmo, teu olhar um ninho de perguntas, tua boca um ruído de gonzos e guitarras, nada sei do que esperas de mim, deixa-me em paz para que em mim surja um novo nome, para que a Ideia se incorpore a mim, uma que num átimo vislumbrei, mas escapou-se (Hilst, 1993, p. 100).

Em *Kadosh* se configura um tempo infinito paradoxal em que ontem, hoje e amanhã se encontram num *aion*, tornando impossível fazer uma delimitação

objetiva do tempo. Temos pistas de informações que se referem à passagem de um tempo anterior: “recebo folhetos há dez anos” (Hilst, 1993, p. 89), “eu ando em luta contigo há milhões de milênios” (Hilst, 1993, p. 100). Porém as quantificações, ao invés de trazer clareza para uma linha temporal, tornam-na ainda mais enigmática.

A construção da temporalidade em *Rútilo Nada* é a mais organizada, com as delimitações mais óbvias, das três obras. Somos situados no instante do presente, como mencionamos em momento anterior, e vamos acompanhando os acontecimentos que ocorrem nesse recorte do tempo na medida em que eles acontecem, com a utilização do gerúndio para enfatizar o efeito de sentido de simultaneidade: “estou caindo, mas sou erguido, [...] meus olhos olham o chão” (Hilst, 1993, p. 14).

Nessa narrativa encontramos uma temporalidade que transita livremente entre os antes e o agora sem delimitações formais tradicionais:

mas o carro não está em lugar algum, mas então pega o teu carro,
 eu vou chamar uma ambulância, ele vai cair, vai desmaiar outra vez,
 não dá pra gente ficar segurando, deita ele aqui na calçada, deita O
 céu formando legiões de espadas, Lucas, não sei se você leu sobre
 Cartago alguma vez, mas havia toda uma tradição cartaginesa que
 não permitia a separação de sogro e genro, um costume que não
 permitia que sogro e genro vivessem afastados, e um capitão do
 exército apaixonou-se por um jovem, tornaram se amantes apesar
 do falatório, um era casado e tinha filhas e fez com que o amante
 se casasse com uma delas... você parece que não está me ouvindo,
 está onde?

tua filha vai sofrer, Lucius
 alguém vai sofrer?

E não é ético.

Ético? Que criterioso e maduro para os teus vintes anos, ético é
 descobrir-se inteiro livre como me sinto agora. (Hilst, 1993, p. 17-18)

A temporalidade é dividida entre o agora em que se passa o velório e o tempo passado das memórias. Essa divisão acontece através de uma sobreposição de diferentes recortes temporais que são discursivizados de forma a criar um efeito de tom de improviso em que diferentes cenas e memórias se sucedem e o elo que as une está na afetividade do sujeito. O corte temporal mais nítido, que enfatiza um efeito de “colagem” entre os recortes temporais, realiza-se na inclusão da carta do

personagem Lucas direcionada a Lucius, em que o texto assume a perspectiva de outro personagem e, por meio deste novo ponto de vista, temos acesso aos eventos passados que culminaram no velório em que a narrativa se passa.

4.4 A perda de ancoragens espaciais

No que diz respeito à espacialidade, as três obras aqui analisadas apresentam algumas particularidades entre si. Em *A obscena Senhora D*, a perspectiva enunciativa selecionada possui três grandes referências espaciais: a casa, fora da casa e o vão da escada. Vale mencionar que as transições das focalizações de um espaço para o outro ocorrem sem marcações explícitas convencionais e encontramos espaços associados a sujeitos ou valores específicos. A figura do vão da escada, por exemplo, ganha um papel espacial de forte teor afetivo para a protagonista.

Os três espaços apontados se organizam numa relação de interioridade e exterioridade. Tudo o que é externo à casa fala de um lugar de julgamento do outro. As manifestações de fora da casa são as vozes que valoram o comportamento da protagonista, como no exemplo abaixo:

É uma sapa velha. Viu a pele pintada? É sarda. Ainda tem umas boas tetas. Credo, teta de sapa. Podemos botar fogo na casa durante a lua nova. Com as casas quase coladas? Dá-se um jeito, fogaréu que vai dar gosto (Hilst, 1993, p. 51).

No trecho apresentado, após uma sequência de monólogo interior característica da autora, há essa brusca mudança de ponto de vista sem uma apresentação ou transição para a nova perspectiva. O texto ganha teor semântico de diálogo, pois conseguimos identificar turnos de fala, porém não conhecemos os interlocutores desse suposto diálogo ou em que espaço se passou o diálogo. Assumimos que ocorreu fora da casa. Da mesma forma que somos apresentados a esses recortes de novos pontos de vista, ele nos é tirado e o texto retorna de forma brusca para seu formato de monólogo interior.

Em outros pontos dos texto, há a invasão dessas vozes que parecem vir de fora de tudo que é próximo à personagem, que coloca em oposição as categorias espaciais de distância e proximidade arraigadas aos afetos, em meio a diálogos que iniciam ou retomam percursos temáticos de forma abrupta:

Hillé, teu pai está morrendo, te chama longa breve plena vida
bastando para a vida, por que espera demais se as coisas estão aí
à tua frente? é só sentir, minha filha, e olhar além do muro
olha só, a loca tá nos olhando
Revira os olhinhos de porca
Credo como tá desgrenhada (Hilst, 1993, p. 69).

Os elementos figurativos “aí à tua frente” e “além do muro” jogam com os efeitos de distância e proximidade criando uma embreagem em que perto e longe se confundem. A invasão das vozes de fora, mais distantes “olha só, a loca tá nos olhando” perpassam o enunciado e transformam uma fragmentação de diferentes pontos de vista em uma fragmentação espacial, pois não sabemos de onde essas vozes saem. Em nenhum momento, há uma mudança de perspectiva com consistência suficiente para elucidar com detalhes o ponto de vista da vizinhança. Não há sequer como oferecer garantias de que a protagonista não faz parte desses diálogos que estariam sendo recuperados por meio de uma memória. Resgatamos frações de pistas deixadas no caminho, como o uso do item lexical “porca”, empregado em outros momentos para se referir à Hillé por personagens que ocupam o espaço de fora da casa.

Há uma distribuição de afetividade ligada à oposição *exterior* vs. *interior*. O exterior é alheio, mais inseguro, enquanto o interior é um espaço em que, ainda que segurança não pareça ser um léxico adequado para a personagem, poderíamos falar de um espaço livre dos olhos alheios, em que é possível ser ou é possível buscar ser.

Ao configurar-se a constrição do espaço da casa, podemos falar de uma interioridade que habita a interioridade: o vão da escada torna-se uma espécie de não lugar, o espaço da não compreensão das coisas, que permite à personagem uma fuga do mundo pragmático. A recusa do espaço externo é figurativizada pelo fechar das janelas, que marca a intensidade da rejeição de tudo que é externo ao

interior da casa, externo à vida interior da personagem. Há um senso de que o próprio eu se torna um espaço do qual não é possível escapar, o próprio formato do texto num longo e incessante monólogo interior atesta a força das barreiras que separam o dentro e o fora.

O espaço marca uma dissociação entre o eu e a figura do corpo do eu, como se o corpo se tornasse ator discursivo que projeta um outro eu, a manifestação da fragmentação do sujeito:

por que fecha sempre as janelas?
e por que devo abri-las?
e por que as abre de repente e assusta as gentes e grita?
o corpo é quem grita esses vazios tristes
por que não alimenta o corpo com benquerença, aceitando o agrado
dos outros?
porque o corpo está morto
e a alma?
a alma é hóspede da Terra, procura e te olha os olhos agora, e te
vê cheio de perguntas sou um homem como outro qualquer,
Senhora D (Hilst, 1993, p. 45).

Há a sugestão de uma alma sem um espaço de pertencimento, cujo corpo está morto, portanto encontra-se apenas como hóspede da Terra. Observa-se uma ratificação da rejeição de tudo que é externo, há o fechar das janelas, a recusa em abri-las e possíveis aberturas são realizadas apenas para expressar uma nova rejeição (“e por que as abre de repente e assusta as gentes e grita?”).

Em toda a obra, os espaços enunciados aparecem no texto para confirmar estados afetivos, mas não funcionam como elementos de ambientação da narrativa, por isso não há a descrição dos cenários ali dispostos. A espacialidade é apresentada em pequenas parcelas, como nos exemplos apresentados, de forma que o enunciatário precisa realizar muitas inferências para situar os diálogos e acontecimentos em espaços.

Em *Rútilo Nada*, a espacialidade não ganha grandes relevos enquanto espaço cenográfico em que os fatos acontecem. De forma semelhante às outras duas obras, não há uma construção de forte força figurativa dos espaços da narrativa. O que podemos atestar são determinados afetos que aparecem ligados a noções espaciais. No que se refere ao espaço, enquanto em *A obscena Senhora*

D, os afetos são organizados principalmente em torno de sua associação com as ideias de interioridade e exterioridade, em *Rútilo Nada*, em contrapartida, a oposição *fechamento vs. abertura* encapsula melhor a afetividade que é disposta pela espacialidade.

Mais uma vez, falamos de um texto em que o enunciatário trabalha para construir os espaços com os estilhaços de pistas que são deixados pelo enunciador. Para essa obra, o desenvolvimento da perspectiva espacial possui estreita ligação com a categoria de pessoa, pois há um efeito de sentido de confinamento construído pela sobreposição das vozes de espectadores desconhecidos que aparecem do enunciado:

alguém morreu e ele ficou assim
Quem morreu? Foi o filho, foi?
A gente segue sempre os queridos que se foram como é que a senhora
disse, dona?
a gente vai com eles (Hilst, 1993, p. 22)

Em diversos momentos da narrativa, vozes de pessoas desconhecidas surgem no campo de presença do protagonista criando um efeito de clausura, que embasa a ideia de fechamento. Há um progressivo efeito de que o mundo se fecha ao redor do protagonista pelas vozes que se acumulam ao seu redor.

Além disso, a espacialidade nessa obra funciona em termos de efeitos de aproximação e distanciamento entre os personagens. Há os personagens que se mantêm sempre num grau de proximidade afetiva, como no caso de Lucas e Lucius. Há aqueles que são constantemente distantes, apenas mencionados, como é o caso da filha de Lucius. Mas há também os personagens cuja aproximação é pontual, ainda que significativa, como a do personagem do pai.

A espacialidade em *Kadosh*, da mesma maneira da temporalidade, é difusa. Há uma sensação de que a narrativa poderia ter se passado em qualquer lugar ou em lugar nenhum, pois há algo de imaterial. Mesmo quando há alguma referência espacial sendo apresentada, há um traço de irrealidade, como no exemplo a seguir:

Um dia alguém-coisa-alado piou diferente sobre o teto da masmorra-ninho,
abri a porta e lá estava o papel-pluma e as últimas instruções: o tempo é

hoje, vai até a CASA DO GRANDE OBSCURO, entra, lá tens adeptos, os de dentro de te esperam, é um emissário graduado, beste a roupa ouro-canário deixada mais adiante, apressa-te, a cada minuto o tempo se adelgaça. O tempo se adelgaça, in nomine patriis, que sei eu? (Hilst, 1993, p. 91)

As expressões que constroem uma referencialidade espacial não apontam para nenhum lugar verossímil. As expressões “sobre o teto da masmorra-ninho”, “vai até a casa do grande obscuro”, “mais adiante” referenciam um espaço que não é o espaço do aqui, no entanto criam formulações enigmáticas que possuem valor mais metafórico do que estritamente espacial.

Nessa obra a isotopia do sagrado é constantemente reafirmada e, em muitos momentos em que encontramos referências espaciais, elas aparecem relacionadas à ideia de divino, como podemos verificar na passagem a seguir:

Qadós está cansado de não ter tarefas.
 Qadós pensa que o profano deve ser devorado.
 Qadós acredita que a excelência moral de seu Deus é excessiva.
 Mas Qadós também acredita que o divino cospe para lá e para cá sem consultar a direção do vento. (Hilst, 1993, p. 91)

Encontramos os dêiticos “lá” e “cá” para indicar a aleatoriedade da ação divina. A ideia que se constrói é de um espaço que não pode ser mensurado ou localizado. Há também uma organização espacial dos corpos que não se refere à localização dos corpos no mundo, mas à ideia do corpo como um espaço em que experiências são vividas:

Vem dos meio das pernas ou vem da cabeça essa coisa de fogo que te atravessa o corpo? Qadós deitado no leito entre o punhal e o Plotino se pergunta: de que lado estás, meu Deus? Não fiquei tantos anos na masmorra-ninho para acabar na CASA desse que sei e não sei, colocam palavras na minha boca (Hilst, 1993, p. 94)

O labirinto significativo que é formado quando tentamos discretizar e compreender a organização do espaço em *Kadosh* confirma a forma como a enunciação é projetada de maneira instável, a partir do estabelecimento de uma perspectiva que não busca criar um discurso coerente aos moldes clássicos da palavra. Boa parte do encargo de realizar os nexos que conferem coerência e

coesão ao texto é deixado para o enunciatário, que por meio de um caminho sensível de fruição desvenda uma organização textual com aparência de ininteligibilidade.

4.5 Recursos figurativos

Aliado à construção de um sujeito esvaecido designado para narrar, com as vozes que se misturam, os recortes temporais posicionados com o efeito de colagem e uma espacialidade que não qualifica cenários narrativos, o texto de Hilst se vale de um amplo conjunto de figuras que estabelecem o efeito de não inteligibilidade e intensificam a sensibilidade. Compreendemos por figuratividade o componente do enunciado que viabiliza o parecer da percepção do mundo sensível. As obras de Hilst perseguem o caminho estético da seleção de figuras que não buscam fazer ver, pelo menos não fazer ver a realidade sensível com ambições à verossimilhança. São figuras agrupadas e relacionadas para fazer não ver um mundo objetivo, permitindo assim enxergar o abstrato com um grau de tangibilidade.

4.5.1 Figurativo e abstrato

A complexidade da figuratividade se apresenta ao prosseguirmos com a leitura. Na obra *A obscena Senhora D*, após o anúncio da alcunha que substituirá seu nome e que intitula a obra, numa espécie de sinédoque em que a denominação do sujeito se perde para dar lugar ao nome de sua angústia: *D de Derrelição* (Hilst, 1993, p. 35). Retomamos aqui o trecho previamente apresentado:

Derrelição Ehud me dizia, Derrelição - pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição, ouviu? Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender, Ehud.

Sugere-se que não estamos lendo um texto, mas sim experienciando a vivência cognitiva de um sujeito fragmentado análoga à espontaneidade vasta desse pensamento em ato, em que uma figura convoca outras figuras: *desamparo, Abandono, alma em vaziez, cantos, vincos, dobras, frisos, fios, torçuras, fundo das calças, nós, visíveis cotidianos, ínfimo absurdo, mínimos, dia a luz, o entender de nós todos o destino*. Temas convocam outros temas muitas vezes de forma abrupta e é preciso buscar pelo frágil condutor semântico que confere coerência ao encadeamento das unidades. Nesse trecho, as figuras oscilam de um grau de maior concretude ou referencialidade para um grau de menor concretude, o que implica maior abstração, criando duas isotopias figurativas que, à primeira vista, não possuiriam nenhuma relação uma com a outra. A primeira isotopia pode ser encapsulada como desamparo ou mesmo pelo léxico apresentado no texto: derrelição. Concretizada pelas figuras “abandono”, “alma em vaziez”, “ínfimo absurdo”. A segunda isotopia é marcada por elementos prosaicos cotidianos de natureza quase vulgar: “cantos”, “fundo das calças”, “vincos”, “dobras”, “fios”, “visíveis cotidianos”. Ao colocar esses elementos contrastantes em relação, o texto se constrói num caráter de cisão a partir de uma lógica concessiva que contribui com a qualidade fragmentária de seus mecanismos discursivos. A busca do sujeito vai de cantos e vincos para “o entender de nós todos o destino”. Os temas aqui convocados se sobrepõem dos mais triviais aos mais filosóficos.

Assim como encontramos quebras nos percursos figurativos e temáticos, também nos deparamos com a falta de uma demarcação clara dos diálogos e das debreagens internas do texto. No mesmo excerto supracitado, a voz da narradora e do personagem Ehud se confundem. Essa é uma dinâmica de organização enunciativa que se repete ao longo do texto.

Retomando a relação entre a descentralização do ponto de vista e perda de identidade do sujeito, podemos buscar confirmação nos seguintes trechos:

há uma desastrada lembrança de mim mesma, alguém-mulher querendo compreender a penumbra, a crueldade — quadrados negros pontilhados de negro — alguém-mulher caminhando levíssima entre as gentes, olhando fixamente as caras, detendo-se no aquoso das córneas, no maldito brilho (Hilst, 1993, p.37).

Aqui se manifesta um eu esvaecido, cujas figuras selecionadas para se referir ao eu tratam de um sujeito que se tornou uma lembrança de uma possível identidade perdida. Note-se, nesse sentido, traços semânticos que compõem um sujeito desolado, esvaecido em “desastrada lembrança”, “penumbra”, “caminhando levíssima”, mas principalmente na indefinição da fórmula “alguém-mulher”. O grupo de figuras acima delineia um sujeito sem âncora, desmaterializado, que progressivamente perde aquilo que o torna palpável. Mais uma vez lidamos com a repetição da isotopia figurativa do desamparo. Assim, constantemente a vagueza das escolhas figurativas acentuam os percursos temáticos relacionados à busca pelo desconhecido, à passagem do tempo e ao numinoso. A associação de tais conjuntos de figuras aos temas abstratos tonificam o efeito de sentido geral de ininteligibilidade. Temas intangíveis aparecem realizados por figuras que, ao invés de desenhar uma tela do parecer que forneça uma imagem cognoscível ao enunciatário, esvaziam e transformam o que já era intangível em ainda mais inalcançável.

Conseguimos atestar nossa hipótese levantada acima em outros segmentos do texto em que ocorrem processos semelhantes, conforme podemos verificar no trecho abaixo:

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, Ehud

ninguém está bem, estamos todos morrendo (Hilst, 1993, p. 40)

Mais uma vez encontramos uma organização de figuras que referenciam elementos que, em sua maioria, tendem à concretude e tangibilidade (afundando os dedos na matéria, Terra, nascer) se opondo ao esvaecimento do sujeito. O tempo verbal escolhido (“Como foi possível ter sido...” e “tendo sido, perder...”) aponta para a perda da noção de identidade, que, por sua vez, parece significar a perda do

centro de si. Destacamos aqui a interrogação da personagem “Quem a mim me nomeia o mundo?”, que estende a incapacidade de compreender a si mesma à incapacidade de estar em relação com o outro; à capacidade de ocupar um espaço no mundo (“Estar aqui no existir”) e à capacidade de apreensão da própria linguagem (“aprender a deles adequada linguagem”). É a configuração de um sujeito modalizado pela falta, a falta do saber e do poder que parece levar à falta do ser.

Um aspecto que não pode deixar de ser mencionado é como essa articulação figurativa antagônica favorece a construção da imagem de um sujeito fragmentado, destituído da própria condição de sujeito e de sua identidade, que, como um sujeito da falta, encontra-se sempre inserido num programa narrativo de busca, como podemos confirmar no excerto a seguir:

o esfriamento¹⁶ 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? que fogo, Hillé, é esse que sai das iluminuras, folheia, vamos, toca se está muriendo, sí, que gemidos meu Deus, não tenho muito tempo, muitos que se foram estão por 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, como me arrastei, que peso, que vaidade, e tu uma ternura sobre os meus ossos, uma redondez sobre os espinhos, um luxo de carícias (Hilst, 1993, p. 58).

Destacamos os sintagmas “esfriamento no corpo da alma”, em que componentes dicotômicos entre si (corpo e alma) são colocados em relação criando um efeito de paradoxo que fortalece a natureza contraditória da organização figurativa. A articulação das figuras no texto de Hilst opõe o trivial mais átono (esfriamento, papéis, livros, espinhos) a elementos com caráter divino que tendem à tonicidade (corpo da alma, ouro das verdades, iluminuras, Deus, luxo de carícias).

¹⁶ Na edição de *Da Prosa*, em que consta a obra em prosa completa da autora, temos em lugar de “esfriamento”, o léxico “esfarinhado”. (Hilst, 2018, p. 473)

O arranjo figurativo que apresentamos é parte dos recursos para a construção da isotopia da busca, que complementa a da falta, retomada ao longo do texto: “loucura é o nome da tua busca. esfacelamento. cisão. derrelição.” (Hilst, 1993, p. 61). No entanto, o objeto de valor de tal procura é discursivizado como algo da ordem do inefável, pois não é claro o objeto visado. Essa imprecisão da busca por algo sem nome, que pode traduzir-se numa busca de si, é abordada abertamente no texto, pela voz do personagem Ehud:

você vai achar, Hillé, seja o que for que você procura.
como é que você sabe?
porque nada nem ninguém aguenta ser assim perseguido (Hilst, 1993, p. 47).

Entendemos, portanto, que as isotopias da falta e da busca estão bastante presentes na obra de Hilst, com rica figuratividade para conferir tangibilidade ao intangível, como pudemos atestar nos exemplos de *A obscena Senhora D acima*. Já em *Rútilo Nada*, temos a falta, muitas vezes associada ao desejo com maior presença do que a busca, por sua vez mais forte em *A obscena Senhora D e Kadosh*.

A obra *Rútilo Nada* concretiza a narrativa de um sujeito da falta, disjunto de seu objeto de valor por meio de um percurso figurativo da morte, que culmina no tema do luto. Evidenciamos mais uma vez a correlação de elementos opostos que conferem concretude ao imaterial. Defrontamo-nos com figuras que imprimem um intenso grau de materialidade à dor experienciada através de uma figuratividade realizada em sintagmas como “repuxam meu imundo blusão”, “colo a minha boca na direção da tua boca”, “molhado de espuma” (Hilst, 1993, p. 13)¹⁷. Num texto cuja prioridade não é a criação de um mundo ou cena realista, temos construções figurativas que transformam a experiência intangível do luto e da falta numa abstração palpável, de forma a conferir corpo à dor:

Grito. Gritos finos de marfim de uma cadela abandonada tentando enfiar a cabeça na axila de Deus. De uma cadela sim. Porque as fêmeas conhecem tudo da dor, fendum-se ou são desventradas

¹⁷ Citação completa em que as figuras são mencionadas na página 65.

para dar à luz e eu Lucius Kod neste agora me sei mais uma esquálida cadela, a morte e não a vida escoando de mim, musgos finos pendendo dos abismos, estou caindo e ao meu redor as caras pétreas, quem são? (Hilst, 1993, p. 13-14)

Lemos acima a figurativização de um dos dois grandes acontecimentos que acometeram o sujeito nesta narrativa. A perda associada ao luto é a primeira à qual somos introduzidos, com a isotopia da morte marcada pela presença de figuras como “gritos finos de marfim, cadela abandonada, axila de Deus, esquálida cadela, musgos finos pendendo de abismos”.

Em outro ponto do texto, há o acontecimento que marca a descoberta de uma falta anterior. Uma falta entrelaçada ao desejo:

Posso deduzir que escapei da casca consistente, que eu estava encerrado ali, não, que meu corpo era fruto da paineira, todo fechado, e num instante abriu-se. Abriu-se por quê? Porque já era noite para mim e aquele era o meu instante de maturação e rompimento. Porque fui atingido pela beleza como se um tigre me lanhasse o peito. O salto. O pânico. O que é beleza? Translúcida como se o marfim do jade se fizesse carne, translúcido Lucas, intacto, luz sobre os degraus de ocre de uma certa de uma certa escada na eloquência da tarde (Hilst, 1993, p. 15).

A relação estabelecida entre as figuras *casca, corpo fruto da paineira, noite, maturação, rompimento, tigre*, todos elementos que compõem uma isotopia de natureza selvagem e, de outro lado, as figuras que formam uma isotopia de delicadeza artística que descrevem a beleza que atingiu o sujeito: “translúcido, marfim de jade, intacto, luz sobre os degraus de ocre”. Ainda que não haja uma menção a Deus neste trecho, o enunciador descreve uma experiência divina e vemos a repetição da articulação textual que opõe e situa numa relação de interdependência corpo e espírito, humano e divino. O papel que é desempenhado pelo divino em *A obscena Senhora D e Kadosh*, em *Rútilo Nada* encontra-se reservado para Lucas e os “sentimentos vastos” dedicados a ele.

É possível contrastar os exemplos de figuratividade salientados nas duas citações anteriores. Na última, o texto se refere a um momento em que há o desejo e a possibilidade de satisfação desse desejo. Neste caso, encontramos as oposições corpo/espírito, humano/divino mais delimitadas. Tudo que é relacionado

a Lucas se relaciona com semanas de delicadeza e espiritualidade. Já no trecho anterior, após a perda, em que experienciamos cenas do velório do personagem Lucas, a construção figurativa passa a se assemelhar com formas oxímoras em que o vulgar é incorporado ao mais divino, tal como nas formulações “gritos finos de marfim de uma cadela abandonada, axila de deus”. Observamos que “os gritos finos de cadela abandonada” ganham delicadeza com a presença do marfim e a Deus é conferido um traço de humanidade através da indicação de uma parte trivial do corpo humano: a axila de deus.

Até o momento, traçamos observações acerca da organização figurativa antagônica, que parte de uma ordem concessiva ao adotar o paradoxo como praxe. A obra *Kadosh* não deixa de abraçar a reunião figurativa de elementos contrários:

Diferente diverso discordante, OUTRO, luxo de ser assim, buscando a fera, as mãos muitas úmidas alisando o pêlo, tudo ao mesmo tempo adusto e verossímil, Qadós ao mesmo tempo cordeiro tigre corça, nítido diagrama orvalhado de medo, bramoso celerado manso, pudim e pedra, inteiro proeza (Hilst, 1993, p. 97).

O narrador figurativiza a natureza dual da condição humana ao descrever-se por meio dos conjuntos de figuras *fera, adusto, tigre, pedra e cordeiro, corça, manso, pudim*. Mais uma vez encontramos sintagmas que ganham caráter de paradoxo, como no caso de “cordeiro tigre corça” e “bramoso celerado manso”. O texto acolhe explicitamente tais contradições: “sou a um só tempo javali e borboleta, hiena e caracol, te procuro possuído de fúria e de candura” (Hilst, 1993, p. 99).

4.5.2 Papel do sagrado

Ainda no que diz respeito à organização figurativa das obras em questão, é também importante abordar como a isotopia do sagrado é desenhada. Das três obras que analisamos, *A obscena Senhora D* e *Kadosh* são as que mais possuem o sagrado como isotopia recorrente e central em seus discursos. Em ambas, o sagrado aparece de forma intrincada à condição de sujeito modalizado por uma falta

e, consequentemente, por uma busca. Examinaremos primeiro um exemplo em *A obscena Senhora D*:

olha Hillé a face de Deus
onde onde?
olha o abismo e vê
eu vejo nada
debruça-te mais agora
só névoa e fundura
é isso. adora-O. Condensa névoa e fundura e constrói uma cara.
Res facta, aquieta-te (Hilst, 1993, p. 55).

Ressaltamos, neste trecho, a presença de mais um exemplo em que a categoria de pessoa aparece dissolvida e torna-se impossível afirmar quem se dirige à Hillé, ocasionando um efeito de rejeição do logos e ênfase do efeito patêmico da contemplação descrita. Observamos aqui as figuras relacionadas ao divino, à “face de Deus”: “abismo”, “névoa” e “fundura”. Além do tratamento do divino, na figura de Deus como esse objeto misterioso e inefável que parece funcionar como metonímia para a sombra interior do sujeito, nesse trecho, deparamo-nos com mais um exemplo da fragmentação discursiva em que isotopias se sobrepõem criando o efeito de ininteligibilidade discursiva que empreendemos em compreender neste trabalho.

Outras figuras desconcertantes são utilizadas para referir-se a Deus, como: “Menino Precioso” e o “OUTRO”. Nesta obra, vida e morte aparecem atravessadas pela isotopia do divino em diversos momentos:

viver é afundar-se em cada caminhada, como me arrastei, que peso,
que vaidade, e tu uma ternura sobre os meus ossos, uma redondez
sobre os espinhos, um luxo de carícias.
aquieta-te, deixa-me limpar o molhado da cara
a gosma da boca, aqui, limpa, já está bem, está bem, preciso
continuar, olha, quis te tocar lá dentro na ferida da vida, ouviste? ah
cadela lixo porca maldita eu mesma.
não fales assim, não nesta hora
não é a hora da morte? por que me interrompes nesta hora? cala-
te, é morte minha: sempre que te deitavas comigo, homem, a carne
era inteira loucura e sedução, não enfiavas os dedos, o sexo, não
sentias?
sim

A vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender. por isso é que me recusava muitas vezes. queria o fio lá de cima, o tenso que o OUTRO segura, o OUTRO, entedes?

que OUTRO mamma mia?

DEUS DEUS, então tu ainda não comprehendes? (Hilst, 1993, p. 59)

Enquanto vida e morte são marcadas por uma figurativização que outrora a crítica literária chamaria de antipoética numa caracterização visceral do mecanismo de viver e morrer: “peso, ossos, espinhos, luxo de carícias, gosma da boca, ferida da vida, carne, loucura, sexo”, Deus, por sua vez, é atravessado pela noção de alteridade, torna-se o ideal não humano, o outro.

Em outro exemplo que apresentamos de *Kadosh*, percebemos que é o homem, o próprio *Kadosh*, que ganha a designação de “o outro”: “Diferente diverso discordante, OUTRO, luxo de ser assim, buscando a fera” (Hilst, 1993, p. 97). Deus, por sua vez, recebe diversos nomes:

Ah, não creio, Cara Cavada, que te foi tão fácil transformá-lo em amora polpuda e pontilhada, ah não foi nada fácil, sinto em meu pêlo, nesses quarenta dias treinaste teus dotes de histrião, fostes três vezes mais o que és para o homem-Qadós três vezes mais o GRANDE OBSCURO, três vezes mais O SEM NOME, O SUMIDOURO, GRANDE CORPO RAJADO, CÃO DE PEDRA, MÁSCARA DO NOJO, O MUDO-SEMPRE, SORVETE ALMISCARADO, TRÍPLICE ACROBATA, querias o homem-luz, mas te transformaste em tripla danação, uma boa parte dos teus recursos de polimata foi usada, querias muito, querias, mas o teu sorvedouro (*mysterium tremendum*) não aceita o ouro que vem facilmente, ouro fácil é oblívio para a tua tripa fresca, e então começas, alguém tenta lançar o ouro e se aproxima da tua borda maldita, e te chama MEU PAI pensando que por isso te tornarás pai amante bondoso, pai sempre triste se alegrando com um nada, porque (pensa o coitado) não são muitos os filhos que depois do pecado conseguem ordenar-se (Hilst, 1993, p. 133-134).

Por meio de uma figuratividade de ordem patêmica, Deus é descrito como um destinador que nunca está presente ou responde. Múltiplas isotopias se sobrepõem intensificando o efeito geral de recusa ao inteligível. O teor enigmático da organização textual pode funcionar como alegoria para o enigma de Deus: figuras como “Cara Cavada”, “Grande Corpo Rajado”, “Cão de Pedra”, “tríplice

“acrobata” à primeira vista não poderiam ser reunidas numa isotopia de traço semântico comum, encontram vínculo entre si no próprio enigma, o mistério aterrador (“mysterium tremendum”) da linguagem pelo qual o texto cria uma associação entre essas figuras para descrever o divino inalcançável. As figuras “sumidouro” e “sorvedouro” incluem uma isotopia de desaparecimento, para se referir a um ser que está sempre fora de alcance. Deus se torna o histrião que não se satisfaz com pouco que se opõe à imagem de pai bondoso.

Em toda a obra, encontramos a isotopia da religiosidade ou espiritualidade atravessando as demais por meio de figuras como “danação”, “pecado”, o uso do latim em “mysterium tremendum”. O nome do personagem narrador, que intitula a obra em questão, confirma a isotopia da religiosidade. Sobre a palavra “Kadosh”, como já mencionado antes em nota de rodapé, para as edições posteriores à aqui analisada em que o conto aparece, Hilda Hilst muda a grafia do título e personagem de “Qadós” para “Kadosh”. Kadosh significa “separar”. A ideia central de santidade na Bíblia hebraica é deixar algo de lado, preparado para um propósito especial, santo. Se algo é sagrado, ele deve ser protegido, para que não seja mal utilizado¹⁸. O nome que o protagonista escolhe para si carrega os traços semânticos de sagrado, santo, consagrado, ao mesmo tempo em que une esses traços à noção de separação, pois a ideia que se constrói é de separado para fim santo ou consagrado.

Toda essa descrição que remete ao divino é realizada com uma figuratividade que demonstra uma exacerbação do sensível que deixa escapar a mágoa ou o sofrimento do sujeito. As expressões “sinto em meu pêlo”, “tua borda maldita”, “pensa o coitado”, além de diversos momentos do texto em que encontramos uma axiologização disfórica para as diferentes denominações para Deus por meio de determinantes, como em “Máscara do Nojo”, “Obscura Cara” (Hilst, 1993, p. 109), “Grande Obscuro Gordo de Poder” (Hilst, 1993, p. 90).

¹⁸ ISRAEL INSTITUTE OF BIBLICAL STUDIES. Sagrado: o significado hebraico. Israel Institute of Biblical Studies, 2023. Disponível em: <https://lp.israelbiblicalstudies.com/lp-iiibs-biblical-hebrew-kadosh-pt.html>. Acesso em: 7 jul. 2025.

A intensidade dos elementos sensíveis, o apelo patêmico dos percursos figurativos e as isotopias marcadas pelo tom enigmático, assim como os temas que se referem ao numinoso inefável constroem um discurso que prioriza a fruição estética da linguagem como um objeto em si numinoso e inefável que não se propõe a ser inteligível, apenas sentido.

4.6 Síntese

Nossa análise buscou examinar os recursos linguísticos que dão conta do efeito de instabilidade enunciativa na obra de Hilda Hilst, especificamente, em *Rútilo Nada, A obscena Senhora D e Kadosh*. Traçamos os mecanismos linguísticos que fragmentam o sujeito semiótico na sua relação também com o tempo, o espaço e o outro realizados nas múltiplas vozes que invadem o enunciado.

Em *Rútilo Nada*, o primeiro texto da publicação de 1993 que selecionamos como *corpus*, é possível recuperar personagens com maior delimitação, assim como as estruturas temporais e espaciais são configuradas de forma mais clara, quando comparadas com as duas outras obras que analisamos. Neste título, ainda que encontremos o estilo próprio de Hilst que cria um labirinto de memórias e se alterna de um recorte para outro do tempo e do espaço de forma abrupta, podemos opor de forma relativamente nítida o momento do agora, em que o narrador encontra-se no velório de seu companheiro, aos momentos não concomitantes ao agora.

Já nesta primeira obra da edição, percebemos como Hilst cria uma experiência literária que ilustra os limites da linguagem em transpor o caos da experiência sensível. Ainda que esta seja a que os elementos narrativos estejam mais demarcados, já contamos com uma narração realizada de forma a desestabilizar as categorias enunciativas, a exemplo do hibridismo de gênero, a sobreposição de vozes e os saltos temporais e espaciais.

Em *A obscena Senhora D*, as delimitações de pessoa, tempo e espaço começam a se tornar mais esvaecidas. Conforme Hillé, a narradora que desempenha o papel de ator-participante, ela passa por um processo de perda de

identidade associada à passagem do tempo e não ao reconhecimento de si mesma. Os espaços dessa obra são dispostos com traços de confinamento cuja delimitação é inteiramente atravessada pela percepção de um sujeito que possui muitas questões, mas poucas respostas.

Também realizada por uma debreagem enunciativa, em *A obscena Senhora D*, a narradora estabelece um ponto de vista fragmentado por uma rede de memórias que tira desse ator-participante o poder saber e poder ver, o que cria o efeito de sentido de um narrador que não é capaz de organizar fatos para narrar de forma coerente. Mais uma vez, há múltiplas vozes invadindo a voz do narrador, descentralizando, assim, o ponto de vista.

Dos três títulos que analisamos, *Kadosh* se trata do que mais mergulha na desestabilização das categorias enunciativas. A obra revela um forte tom de vagueza alcançado pelo uso constante de embreagens na projeção da categoria de pessoa. Nesse texto há um narrador que, em muitos momentos, tem sua imagem mais próxima de voz que fala de um lugar e um tempo que o enunciatário não acompanha. Com as projeções enunciativas ainda mais difusas do que nas duas obras anteriores e mudanças de perspectiva progressivamente mais repentinhas, o trabalho de distinção das diferentes vozes que passeiam pela narrativa, a localização no espaço e no tempo se tornam ainda mais desafiadores para o enunciatário.

Dessa forma, observamos como as narrativas de Hilda Hilst não constroem uma história com um desenvolvimento que visa um desfecho final, como encontramos em narrativas de percurso mais prototípico. Nas obras de Hilst há uma linguagem concessiva em ação que faz do próprio ato enunciativo um objeto estético a ser apreciado.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Via enunciação os textos projetam as categorias de pessoa, tempo e espaço. Em moldes narrativos prototípicos, as debreagens enunciativas dão ao enunciatário acesso aos personagens, seus nomes, características, às relações estabelecidas entre os diferentes personagens, além de seus objetivos e desejos. Somos apresentados também ao tempo em que se passa a narrativa, às anterioridades e posterioridades, assim como às relações causais dos fatos que se passam em diferentes tempos da narrativa. Os cenários seriam dispostos de forma a situar cada um desses fatos em seus devidos lugares.

Relacionada à enunciação, ocorre a designação de um observador que, a partir de sua função, seleciona os fatos da narrativa que ganharão saliência. Dotado de autoridade epistêmica, o observador toma as decisões acerca do percurso ao qual o enunciatário será apresentado; quais personagens ocupam funções secundárias, quais ganham protagonismo; em que sucessão os tempos da narrativa serão apresentados, bem como quais os elementos espaciais serão retratados.

Dessa forma, em narrativas canônicas, o enunciatário está sempre ciente de quem são os sujeitos, como o tempo se desenvolve e onde se passa a história contada. Ainda que a história se passe num “era uma vez num reino distante”, crie-se um mundo cognoscível em que seus atores desempenham ações para alcançar objetivos claramente dispostos textualmente, localizados num determinado lugar, num determinado momento. O ponto de vista, seja ele de um observador espectador ou ator-participante, é disposto para organizar as nuances da narrativa e tornar os fatos acontecidos acessíveis ao enunciatário.

Em contrapartida, há os textos que desafiam a ordem canônica de organização da narrativa, pertencentes a gêneros literários mais modernos, que permitem uma maior flexibilização de sua estrutura interna. Os textos que buscamos compreender ocupam esta esfera. Para o texto literário em prosa, o gênero romance implicou transformações em sua estrutura e em seu leque de temas considerados aceitos pela crítica.

Novas concepções estéticas que desafiam o compromisso com a verossimilhança e com o real proporcionaram produções em que a subjetividade do indivíduo e o monólogo interior livre transcorrido por meio de um fluxo de consciência transformam a experiência estética num acontecimento sensível que desafia a realidade e a lógica da inteligibilidade. Marcado pelo traço de inacabamento, fluidez e maior flexibilidade formal, o gênero romance causou fortes reverberações nos demais gêneros literários. Bakhtin (2010) atribuiu a esse fenômeno a expressão romancização dos gêneros.

A arte abstrata também gerou efeitos na literatura, escancarando as portas para uma nova forma de representação, para a qual a subjetividade se tornou mais importante do que a reprodução figurativa do real. O real torna-se, assim, subjugado pelo filtro da consciência do indivíduo, ou da inconsciência. A isso, Rosenfeld (1996) chamou de desrealização.

A inquietação desta tese se ancora, portanto, nessas novas formas de representação que convocam a incorporação da subjetividade na experiência estética, a romancização dos gêneros e a desrealização. Com base nisso, buscamos investigar como a obra em prosa da autora Hilda Hilst mobiliza recursos linguísticos para criar um efeito de instabilidade enunciativa e, a partir desses recursos, alcança o efeito de sentido de ininteligibilidade deliberada. Acreditamos que o resultado dessas articulações é um texto que proporciona uma experiência para o enunciatário que prioriza a fruição sensível à intelecção. Selecioneamos como *corpus* de análise a edição de 1993 que agrupa os títulos *Rútilo Nada*, *A obscena Senhora D* e *Kadosh*.

A obra de Hilst, inserida nessa estética que não se compromete com a referencialidade, se vale de elementos de hibridização dos gêneros literários, os mistura e os confunde em sua escrita de forma a criar obras que ultrapassam os limites do gênero. A autora nos oferece narradores que estão não apenas imersos, mas perdidos em suas vidas interiores de forma que aquilo que é narrado cria uma forma de linguagem misteriosa, que se confunde com uma experiência numinosa. Uma linguagem que se configura como um acontecimento estético que arrebata seu

leitor, em que alcançar o inteligível é assustadoramente menos importante do que o sentir.

Esses efeitos de sentido são depreendidos via a instabilidade das categorias enunciativas, a fragmentação do ponto de vista na forma de uma oscilação entre a perspectiva sensível de seus narradores e a invasão de pontos de vistas externos, e uma organização figurativa desenhada para “desrealizar”, mais do que para espelhar o real. Como recursos para a criação desses efeitos de sentido, temos: uma figuratividade que tensiona o concreto e o abstrato, tornando o intangível tangível, e o tangível intangível; sujeitos esvaecidos, cujas identidades e relações tendem ao efêmero e à perda de seus centros de orientação; uma temporalidade flutuante formada por labirintos cujos alicerces são constituídos por fragmentos de memórias; e uma espacialidade tão frágil que, assim como os narradores não parecem ser capazes de ocupar um espaço no mundo, o enunciatário quase nunca consegue localizar sua referência. Esse conjunto de propriedades do texto hilsteano forma uma linguagem de ordem concessiva, que rompe com estruturas estáveis para priorizar o que há de mais instável na percepção sensível, incapaz de captar o mundo de forma objetiva para transformá-lo em discurso. O texto de Hilst pressupõe que a ininteligibilidade não é uma falha, mas um acordo estabelecido entre um enunciador que busca fazer sentir e um enunciatário que busca o sentir.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética (A teoria do romance)**. 6. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

BARROS, Diana L. P. de. **Teoria do discurso**: fundamentos semióticos. São Paulo: Humanitas, 2001.

BARROS, Mariana Luz Pessoa de. A memória do acontecido e a memória-acontecimento: um estudo semiótico dos gêneros autobiográficos. **Alfa: Revista de Linguística** (São José do Rio Preto), São Paulo, v. 60, n. 2, p. 355-383, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alfa/a/qsSrdPP7YgRYLBN4ZMGs3qy/?lang=pt>. Acesso em: 8 ago. 2025.

BARROSO, Samara Leal. **Corpos e sexualidades transgressoras**: uma análise semiótica das obras *Poemas Malditos, gozosos e devotos* e *Do Desejo*, de Hilda Hilst. 2024. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2024.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castello (org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. p. 66-68.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. 2. ed. Campinas: Pontes Editores, 2006.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução Grupo CASA, sob a coordenação de: Ivã C. Lopes, Edna M. F. Nascimento, Mariza B. T. Mendes, Marisa G. de Souza e colaboradores. Bauru: EDUSC, 2003.

CAMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. **Estrutura da língua portuguesa**. 43. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. **A reoperação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CASTRO, Gustavo Henrique Rodrigues. **A edição como prática semiótica**: estudo da identidade editorial “Hilda Hilst” em *Da poesia*. 2020. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2020.

DINIZ, Cristiano (org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013. Edição Kindle.

- EAGLETON, Terry. **Como ler literatura**. Tradução de Denise Bottmann. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- FIORIN, José L. A pessoa desdobrada. **Alfa**, São Paulo, n. 39, p. 23-44, 1995.
- FIORIN, José L. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1996.
- FIORIN, José L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1997.
- FIORIN, José L. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2016.
- FONTANILLE, Jacques. **Les espaces subjectifs**: Introduction à la sémiotique de l'observateur. Paris: Hachette, 1989.
- FONTANILLE, Jacques. Du support matériel au support formel. In: KLOCK-
FONTANILLE, I.; ARABYAN, M. (org.). **L'écriture entre support et surface**. Paris: L'Harmattan, 2005. p. 183-200.
- FONTANILLE, Jacques. Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização. In: DINIZ, M. L. V. P.; PORTELA, J. C. (org.). **Semiótica e mídia: textos, práticas, estratégias**. São Paulo: UNESP/FAAC, 2008a. p. 15-74.
- FONTANILLE, Jacques. **Pratiques Sémiotiques**. Paris: PUF, 2008b.
- FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Tradução Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2011.
- FONTANILLE, Jacques. **Semiótica y literatura**: ensayos de método. Traducción Desiderio Blanco. 1. Ed. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2012.
- FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas São Paulo: Humanitas, 2001.
- FREUD, Sigmund. **O infamiliar / Das Unheimliche**. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. (Obras Incompletas de Sigmund Freud, v. 8).
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Tradução Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II**: ensaios semióticos. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014.
- GREIMAS, Algirdas Julien. "L'Enonciation: une posture épistémologique". **Significação – Revista Brasileira de Semiótica**, Ribeirão Preto, n. 1, p. 9-25, 1974.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. 2 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

HILST, Hilda. **Rútilo nada; A obscena senhora D.; Qadós**. Campinas: Pontes Editores, 1993.

HILST, Hilda. **Da prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. E-book Kindle. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/dp/B07G74WZ7D>. Acesso em: 23 jul. 2025.

INÁCIO, Adriana Elisa. **O indizível como expressão de uma ultrapassagem: Acontecimento e Resolução em A Paixão segundo G.H., de Clarice Lispector**. 2018. 134 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

ISRAEL INSTITUTE OF BIBLICAL STUDIES. **Sagrado**: o significado hebraico. Israel Institute of Biblical Studies, 2023. Disponível em: <https://lp.israelbiblicalstudies.com/lp-iibs-biblical-hebrew-kadosh-pt.html>. Acesso em: 7 jul. 2025.

JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, Carl Gustav (org.). **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia de Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016. p. 269–320.

KEMPINSKA, Olga. Tédio na leitura de Beckett. **Outra Travessia**: Revista de Literatura Comparada, Florianópolis, v. 22, p. 193-204, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p193>. Acesso em: 21 abr. 2025.

KEMPINSKA, Olga. Hilda Hilst lê Beckett. **Revista Teresa**: Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 18, p. 35-47, 3 ago. 2018. DOI 10.11606/issn.2447-8997.teresa.2016.127369. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/127369>. Acesso em: 21 abr. 2025

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MANCINI, Renata. A semiótica tensiva e o ‘nouveau roman’ de Nathalie Sarraute. **Gragoatá**, Niterói, v. 12, n. 23, p. 79-94, dez. 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33179>. Acesso em: 7 ago. 2025

MOURA, Amanda Jéssica Ferreira. **O fora na literatura de Hilda Hilst**. 2016. 103 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

PRADO, Maria Goreti Silva. **O ponto de vista em semiótica**: fundamentos teóricos e ensaio de aplicação em *A hora da estrela*. 2013. 128 f. Dissertação

(Mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2013.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira; CASTRO, Gustavo Henrique Rodrigues de. O booktrailer como estratégia de divulgação: o caso da obra de Hilda Hilst. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 50, n. 3, p. 1321-1337, dez. 2021.

SOUZA, Sérgio Barbosa de. **Semiótica do discurso trágico em Hilda Hilst**. 2009. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2009.

VIEIRA, Maria Andrade. **Voz, performance e subversão**: um estudo do narrador em “Kadosh”, de Hilda Hilst. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2019.

ZILBERBERG, Claude. **Síntese da gramática tensiva**. Tradução de Ivã Carlos Lopes e Luiz Tatit. São Paulo: Annablume, n. 25, p. 163-204, junho 2006.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. Tradução Ivã C. Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.