



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**



**SAMARA LEAL BARROSO**

**CORPOS E SEXUALIDADES TRANSGRESSORAS: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA  
DAS OBRAS *POEMAS MALDITOS, GOZOSOS E DEVOTOS* E *DO DESEJO*, DE  
HILDA HILST**

**TERESINA – PI  
2024**

SAMARA LEAL BARROSO

**CORPOS E SEXUALIDADES TRANSGRESSORAS: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA  
DAS OBRAS *POEMAS MALDITOS, GOZOSOS E DEVOTOS E DO DESEJO*, DE  
HILDA HILST**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, como requisito para obtenção do título de Mestra. Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura.

Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

Orientador: Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho.

TERESINA-PI  
2024

SAMARA LEAL BARROSO

**CORPOS E SEXUALIDADES TRANSGRESSORAS: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA  
DAS OBRAS *POEMAS MALDITOS, GOZOSOS E DEVOTOS E DO DESEJO*, DE  
HILDA HILST**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, como requisito para obtenção do título de Mestra. Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura.

Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

Orientador: Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho (UESPI)

Orientador

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Silvana Maria Pantoja dos Santos (UESPI)

(1º membro)

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Elijames Moraes dos Santos (2º membro)

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Maria Suely de Oliveira(UESPI)

(Suplente)



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LETRAS



TERMO DE APROVAÇÃO

SAMARA LEAL BARROSO

Esta dissertação foi defendida às 10:00h, do dia 25 de março de 2024, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho **aprovado**.  
(Aprovado, não aprovado).

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho (UESPI)  
Orientador

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Elijames Moraes dos Santos (UEMA)  
(1º membro)

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Silvana Maria Pantoja dos Santos (UESPI)  
(2º membro)

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Maria Suely de Oliveira (UESPI)  
(Suplente)

B277c

Barroso, Samara Leal.

Corpos e sexualidades transgressoras: uma análise semiótica das obras *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* e *Do Desejo*, de Hilda Hilst / Samara Leal Barroso. – 2024.

115 p. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Programa de Mestrado Acadêmico em Letras – *Campus* Poeta Torquato Neto, Teresina-PI, 2024.

“Orientador Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho.”

“Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura.”

1. Erotismo. 2. Semiótica do Discurso. 3. Hilda Hilst.  
4. Sexualidade Feminina. I. Título.

CDD: 801.95

Ficha elaborada pelo Serviço de Catalogação da Biblioteca Central da UESPI  
Nayla Kedma de Carvalho Santos (Bibliotecária) CRB-3ª/1188

A Joaquim Holanda Leal *in memoriam*

A José Airton Pio Leal *in memoriam*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter sido meu sustento diante das dificuldades e perdas, pela proteção, graças e lições recebidas.

Aos meus pais, Gardenha Leal Barroso e Genivaldo Feitosa Barroso, por serem minha casa, meu exemplo de amor e dedicação, por acreditarem nos meus sonhos e por sonhar comigo.

À minha tia Raimunda que, mesmo sem entender os meus sonhos, nunca deixou de apoiá-los.

Ao meu irmão, Matheus Leal Barroso, por tudo que já vivemos e aprendemos juntos, pela amizade e parceria mesmo quando discordamos um do outro.

Às minhas queridas amigas, Amanda, Gabriela e Sabrina, pelos momentos vividos durante a graduação e por não terem me deixado desistir do sonho do mestrado.

À Sara Nickaelly pelo exemplo de fé, positividade e alegria, por não me deixar desistir daquilo que acredito e por ser uma das pessoas que mais me desafia.

À minha querida professora de Geografia do Ensino Médio, amiga e espelho de ser humano, Marquele, que me ensinou que o maior incentivo que um professor pode dar ao aluno é acreditar nos sonhos dele.

Aos queridos professores Mônica, Emanuel e Vivaldo, porque se hoje chego ao fim de mais um ciclo acadêmico, é graças ao apoio, amizade e orientações na graduação e no processo de seleção de mestrado. Vocês são os exemplos de profissionais que almejo ser.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI pelo profissionalismo, ricas discussões e orientações,

Aos colegas do PPGL por compartilharem suas experiências e aflições. Com vocês, o mestrado se tornou mais leve.

À Maria de Fátima pelas trocas acadêmicas, pela disponibilidade em ajudar e por ter contribuído na escrita da dissertação.

Ao professor e orientador, Feliciano José Bezerra, pelas valiosas contribuições, pelo direcionamento dado para que a pesquisa pudesse se tornar viável sem tirar de mim a autonomia.

Ao Fundo de Amparo à Pesquisa do Piauí, FAPEPI, pela concessão de bolsa com a qual tornou possível a realização do mestrado.

Por fim, a todos que, mesmo não sendo citados diretamente, foram essenciais para que essa jornada pudesse ser sonhada e, sobretudo, realizada. Muito obrigada!

*Quem és? Perguntei ao desejo.  
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada.  
(Hilda Hilst)*

## RESUMO

Hilda Hilst, ao longo de suas obras, demonstrou uma sensibilidade e compreensão poética a respeito de questões complexas da existência humana que foram resultado de experiências interiores. Embora sejam muitos os temas a serem observados, esta dissertação se restringiu na análise do erotismo a partir das concepções de Georges Bataille. Há, na escrita de Hilda, um elemento fundamental que parece ter sido a chave de toda sua produção: transgredir parece ter sido o elemento de ordem, seja transgredir um sistema literário, o texto e o próprio erotismo. Nesse sentido, a presente dissertação intitulada “**Corpos e Sexualidades Transgressoras: Uma Análise Semiótica das Obras *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos e Do Desejo, de Hilda Hilst***”, teve como objetivo 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. Para responder a tal objetivo, utilizou-se a Teoria Semiótica Narrativa do Discurso, de Algirdas Julien Greimas, através do percurso gerativo em que o erotismo foi observado no nível fundamental, onde se definiram as oposições semânticas; no nível narrativo, em que aparecem os sujeitos transformadores de estados e que realizam as ações expressas no nível fundamental; e no nível do discurso, onde são observados o tempo, espaço, sujeito, objeto e destinatário, e é aqui que o destinador-manipulador utiliza estratégias de manipulação para que seu destinatário reconheça seu discurso como verdadeiro. Isto posto, os principais teóricos utilizados para abordar o tema erotismo e sexualidade e literatura foram Georges Bataille (1987) Michel Foucault (1999, 1984) e Octavio Paz (1994); no que tange à Teoria Semiótica, contou-se, principalmente, com Algirdas Julien Greimas (1976), José Luiz Fiorin (1999, 2007) e Diana Luz Pessoas de Barros (2001, 2005).

**Palavras-Chave:** Erotismo; Semiótica do Discurso; Hilda Hilst; Sexualidade Feminina.

## ABSTRACT

Hilda Hilst, throughout her works, showed a poetic sensitivity and understanding about complex issues of human existence that were results of deep experiences. Although there are many themes to be observed, this dissertation is restricted to analyse the eroticism from the conceptions of Georges Bataille. There is, in Hilda's writing, a fundamental factor that seems to be the key to her entire production: transgressing seems to be the factor of order, in Other words, transgressing a literary system, the text and the eroticism. In this way, this dissertation entitled **“Transgressive Bodies and Sexualities: A Semiotic Analysis of the Works Poemas Malditos, Gozosos e Devotos and Do Desejo, by Hilda Hilst”**, had the goal of analyzing eroticism in the works **Poemas Malditos, Gozosos e Devotos and Do Desejo, by Hilda Hilst**”, as a way of a review about the denial of female sexual desire. To give an answer to this goal, the Narrative Semiotic Theory of Discourse, by Algirdas Julien Greimas, was used, through the beginning way in which eroticism was observed at the fundamental level, where semantic oppositions were defined; at the narrative level, where the subjects who transform conditions appear and that perform the actions expressed at the fundamental level; and at the level of discourse, where time, space, subject, object and receiver are being analyzed, and it's the moment when the destination handler uses strategies of manipulation to make the receiver agree about his speech been true. Therefore, the main theorists that were studied to address the topic about eroticism, sexuality and literature were Georges Bataille (1987) Michel Foucault (1999, 1984) and Octavio Paz (1994); to discuss about the Semiotic Theory, we mainly included Algirdas Julien Greimas (1976), José Luiz Fiorin (1999, 2007) and Diana Luz Pessoa de Barros (2001, 2005).

**Keywords:** Eroticism; Semiotics of Discourse; Hilda Hilst; Female Sexuality.

## LISTA DE QUADROS

|  |     |
|--|-----|
| <b>Quadro 1:</b> Tipos de enunciador                                 | 56  |
| <b>Quadro 2:</b> Tipos de Manipulação                                | 57  |
| <b>Quadro 3:</b> Modalização do sujeito                              | 60  |
| <b>Quadro 4:</b> Programa Narrativo                                  | 61  |
| <b>Quadro 5:</b> Tipos de Estados                                    | 62  |
| <b>Quadro 6:</b> Paixões Complexas                                   | 63  |
| <b>Quadro 7:</b> Projeções   | 65  |
| <b>Quadro 8:</b> Oposições Semânticas                                | 70  |
| <b>Quadro 9:</b> Esquema Narrativo                                   | 72  |
| <b>Quadro 10:</b> Combinação de Critérios                            | 81  |
| <b>Quadro 11:</b> A Significação do Corpo                            | 86  |
| <b>Quadro 12:</b> Delegação de Vozes do Discurso                     | 101 |
| <b>Quadro 13:</b> Relação Resultante dos Tipos de Atores do Discurso | 101 |
| <b>Quadro 14:</b> Configuração discursiva do poema XVI               | 108 |

## LISTA DE SÍMBOLOS

F = Função

$\rightarrow$  = Transformação

S1 = Sujeito do Fazer

S2 = Sujeito do Estado

$\cap$  = **Conjunção**

Ov = Objeto-valor

## SUMÁRIO

|         |   |            |
|---------|---|------------|
|         | <b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b>   | <b>14</b>  |
| 1       | <b>GENEALOGIA DO EROSTISMO</b>  | <b>19</b>  |
| 1.1     | SOBRE O EROTISMO  | 19         |
| 1.2     | E LITERATURA COMO VERBO ERÓTICO   | 29         |
| 1.3     | A POESIA DESEJANTE DE HILDA HILST   | 39         |
| 2.      | <b>GREIMAS E A SEMIÓTICA NARRATIVA DO DISCURSO</b>  | <b>50</b>  |
| 2.1     | O PERCURSO GERATIVO   | 50         |
| 2.1.1   | <b>Semântica das Paixões</b>  | <b>60</b>  |
| 2.1.2   | <b>Nível fundamental</b>  | <b>68</b>  |
| 2.1.3   | <b>Nível Narrativo</b>  | <b>72</b>  |
| 2.1.4   | <b>Nível do Discurso</b>  | <b>74</b>  |
| 3       | <b>SEXUALIDADES TRANSGRESSORAS EM <i>POEMAS MALDITOS, GOZOSOS E DEVOTOS E DO DESEJO</i></b> | <b>79</b>  |
| 3.1     | CORPO ERÓTICO NA POESIA DE HILDA HILST  | 79         |
| 3.2     | O PERCURSO DO EROTISMO  | 92         |
| 3.2.1   | <b>Nível Fundamental</b>  | <b>92</b>  |
| 3.2.2   | <b>Nível das Estruturas Narrativas</b>  | <b>94</b>  |
| 3.2.2.1 | Sintaxe Narrativa   | 94         |
| 3.3     | O EROTISMO COMO DISCURSO  | 100        |
| 3.3.1   | <b>Sintaxe Discursiva do Erotismo</b>   | <b>101</b> |
| 3.3.2   | <b>Semântica Discursiva do Erotismo</b>   | <b>106</b> |
|         | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>   | <b>111</b> |
|         | <b>REFERÊNCIAS</b>  | <b>115</b> |

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A escrita de Hilda Hilst é, muitas vezes, enigmática e parece instigar o leitor para um olhar além da superfície do texto. Apesar de ser uma das escritoras do cânone literário brasileiro, o trânsito de suas obras, seja para leitores dentro ou fora do mundo acadêmico, é escasso. Algumas das dificuldades de acesso aos textos se dão por vários fatores, entre eles, a complexidade do pensamento, da frase e do discurso lírico que não se aliam ao espaço da dita alta literatura, além disso, seu projeto literário apresenta uma proposta que aponta para a desconstrução radical do texto, elemento que dificilmente agrada um público mais conservador. Há sempre metáforas, mudanças bruscas de gênero, multiplicações de vozes, fluxo reflexivo-existencialista, ou seja, uma grande variabilidade e dinamismo na escrita que, por vezes, desagrada um público não adaptado ou leitor desavisado. Assim, mesmo se fisdado pelo encanto para com sua literatura, não se pode deixar de considerar que o espanto do leitor inicial de Hilda tem suas razões de ser. Considerá-la hermética, no entanto, é exagero a que não se deve chegar.

A leitura de Hilda Hilst perturba, tira o leitor do lugar comum, propõe questionamentos que exigem reflexões complexas e expõe sem pudor o lado mais obscuro do homem. Tirar o leitor do seu lugar comum, perturbá-lo, transgredi-lo, são questões a serem observadas em suas produções. Passado o choque inicial, há a preparação para compreender ou tentar compreender respostas para questões complexas ou incômodas como a relação do divino com o erotismo, a sexualidade, a existência humana e a morte, por exemplo.

Apesar da escritora trabalhar com diversas questões complexas, esse trabalho, no entanto, se restringe a analisar o erotismo em suas obras *Poemas Malditos*, *Gozosos e Devotos* e *Do Desejo*. A produção literária de Hilda se desenvolveu entre 1950 a 1997, com rica trajetória que vai da poesia ao teatro, atingindo quase quarenta títulos entre poesia, teatro e ficção. Embora versem sobre temas diferentes, há uma característica fundamental na sua escrita: a tentativa de ultrapassar os limites da finitude humana, de permanecer viva mesmo diante da morte e a literatura ofereceu a ela a possibilidade de perdurar. Perdurar significa, portanto, transgredir os limites da existência humana. O erotismo foi o ponto em que a autora deixou mais evidente esse desejo porque, por meio dele, ocorre a fusão, a supressão dos limites. Em outros termos, toda a realização de um ato erótico tem como objetivo a destruição de uma estrutura, o desvelamento, a nudez que se opõe ao estado fechado. O que está em jogo no erotismo é a dissolução de formas fechadas, a violência da transgressão.

É nesse sentido que a produção teatral e poética de Hilda Hilst tem sido fundamentada: transgredir parece ter sido a palavra de ordem na composição de suas obras. A escritora brasileira se apresentou ao público de modo multifacetado. De acordo com a pesquisadora Maria do Rosário Alves Pereira (2014, p. 167), em *Amor e erotismo na obra Do Desejo, de Hilda Hilst*, sua escrita apresenta, pelo menos, três vozes: “a do ser humano, a do poeta e a da mulher”. Nas primeiras obras de Hilda Hilst, o mistério do amor e da poesia atraiu sua atenção. Esse mistério adquiriu uma dimensão que tende fortemente para o erotismo, sobretudo, o feminino, concedido de forma diferente do que tradicionalmente era estabelecido pelo discurso patriarcal. Embora, ao longo de sua produção, o mistério do amor tenha sido, por vezes, abandonado, o erotismo, ao contrário, nunca deixou de estar presente em suas composições, mesmo nas obras ditas pornográficas, pois a “mania de infinitude”, como a própria Hilda Hilst escreve, se traduz no desejo de vencer a descontinuidade, um desejo de ir além, estendendo para os conflitos da existência humana e da relação do humano com o sagrado. Em vista disso, sua escrita tende fortemente para os domínios do erotismo, uma vez que a poesia se apresenta como cada forma de erotismo porque oferece ao poeta “um corpo” com o qual realiza a cena erótica que conduz o poeta à eternidade por meio da morte.

Apesar de algumas de suas obras serem vistas pela crítica como pornográficas<sup>1</sup>, em *Poemas Malditos Gozosos e Devotos* e *Do Desejo*, o mais adequado seria adotar o conceito de poesia erótica, já que o erotismo é o despertar do desejo. A partir do texto erótico, a autora leva o leitor para lugares longe da superfície do texto, onde a enganosa segurança não é garantida, ao contrário, conduz ao risco, à queda e ao desafio do abismo.

Hilda Hilst estava inserida num contexto em que as identidades passaram por reformulações, isto é, instâncias inacabadas construídas com base em contextos culturais, políticos e sociais. As identidades femininas passaram a ser desconstruídas e reconstruídas e é, nesse cenário, que sua poesia foi inscrita. Partindo desse ponto, observa-se uma poética centrada na mulher em seus aspectos físicos e psicológicos, como um sujeito desejante em busca de uma verdadeira identidade feminina e seu possível lugar no mundo. A mulher em Hilda se torna múltipla na medida em que expressa seu próprio desejo, é nessa medida que se dá uma

---

<sup>1</sup> Segundo Eliane Robert Moraes, em *O efeito do obsceno* (2003), a cultura pornográfica se popularizou a partir de 1740, desenvolvendo-se no interior de conflitos filosóficos sobre virtudes e vícios, o que resultou em profundas transformações nas formas de pensar a sexualidade. Na literatura, a pornografia foi traduzida no aparecimento de novos personagens, temas e formas que somaram aos antigos diálogos voltados para a vida das prostitutas. Moraes, ao citar Henry Miller, explicita que traçar uma diferenciação entre pornografia e erotismo é uma tarefa complexa porque “não é possível encontrar a obscenidade em qualquer livro, em qualquer quadro, pois ela é tão-somente uma qualidade do espírito daquele que lê, ou daquele que olha”, ou seja, não há linha explícita em uma dada obra que se possa afirmar se ela é erótica ou pornográfica, visto que essa diferenciação depende de quem a lê.

sexualidade transgressora. A mulher inscrita na poesia de Hilda rebatiza o desejo, passa da perspectiva de objeto desejado para a de alguém que conhece e descreve os caminhos do corpo que lhe dão prazer. Um corpo que insiste em afirmar as delícias ao receber as carícias do toque. Ao realizar o ato enunciativo, Pereira (2019, p. 168) diz que a autora “assume sua condição, deixando claro seus direitos sobre seu corpo e sua sexualidade”, nessa perspectiva, o erotismo se inscreve também com uma face política em sua poesia.

A práxis enunciativa na poesia de Hilda Hilst apresenta o erotismo dos corpos, do coração e o erotismo sagrado, sendo o primeiro e o último os mais evidentes. Há outras formas de erotismo nas obras de Hilda para além das concepções formuladas por Georges Bataille, porém, nesta dissertação, será discutido apenas o erotismo do *corpus*. Para isso, serão analisados sete poemas, sendo quatro *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* e três de *Do Desejo*.

Hilda sempre retoma ao erotismo dos corpos e ao sagrado para realizar a transgressão em suas obras. Ela humaniza Deus para com ele, por vezes, corporificar o ato erótico e, com isso, conseguir ultrapassar os limites da finitude. Nesse sentido, o texto fala de si, mas, ao mesmo tempo, explicita o outro, como se se tratasse sempre de um jogo erótico em que seja necessária a presença do outro. É uma escrita de ir e vir, de buscar a si e o outro. Em vista disso, a Semiótica do Discurso se apresenta como uma forma de operacionalizar o discurso no plano do conteúdo para compreender o projeto literário de Hilda Hilst como uma forma de transgressão do próprio texto, das instâncias sociais, das sexualidades e do divino, realizados por meio do erotismo.

Isto posto, esta pesquisa tem como delimitação do tema o “Erotismo na literatura de Hilda Hilst a partir das obras *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* e *Do Desejo*”. Ao olhar para as estruturas do *corpus*, formulou-se as seguintes questões norteadoras: De que maneira o erotismo é apresentado na literatura de Hilda Hilst? Como a sexualidade feminina é manifestada enquanto estrutura narrativa? Como o texto erótico, explorado por Hilda Hilst, se faz como uma crítica à negação do desejo sexual feminino? Diante das questões que norteiam a pesquisa, elaborou-se como objetivo 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. Utiliza-se, para responder a tal objetivo, a Teoria Semiótica Narrativa do Discurso, de Algirdas Julien Greimas, semioticista de origem Lituana, mas com cidadania francesa. A opção pela referida teoria se deu porque, com a Semiótica Narrativa do Discurso, estuda-se a semântica de estruturas textuais, não apenas a semântica da palavra, mas também a semântica do texto. Ou seja, analisa todas as instâncias do texto, do nível fundamental ao mais complexo.

Conseqüentemente, o modelo gerativo de Greimas será fundamental para observar de que modo Hilda Hilst, em *Poemas Malditos*, *Gozosos e Devotos* e *Do desejo*, questiona modo o desejo erótico feminino é visto pela sociedade, apresentando-o em outra perspectiva, isto é, não a mulher como objeto de desejo do sujeito masculino, mas como sujeito desejante. A autora rompe com padrões literários no que se refere à sexualidade feminina, pois apresenta, de forma risível, e, muitas vezes, ridicularizada os princípios do patriarcado e a transgressão das sexualidades. Logo, a Teoria Semiótica do Texto oferecerá subsídio para alcançar os objetivos propostos porque analisará todas as etapas de construção de sentidos do texto, investigando desde as estruturas fundamentais, nas quais examinam as oposições semânticas, estas que mantêm entre si relação de contrariedade, que traz uma ideia de descontinuidade, de ruptura. Passará pelo nível narrativo, aqui, é onde os sujeitos são apresentados para realizarem as ações expressas no nível fundamental. Neste nível, ocorre a presença de um sujeito transformador de estado que, nas obras a serem investigadas nesta pesquisa, é um sujeito feminino. Elas alteram a relação de outros sujeitos com os objetos dentro do texto. As mulheres, na poesia, alteram a relação erótica com os sujeitos masculinos e passam de uma relação submissa para uma relação ativa. Por fim, no último nível, o nível do discurso, será observado como o tempo, espaço, sujeito, objeto e destinatário são utilizados pela autora para realizar erotismo e transgressão em suas obras.

Dada à relevância da pesquisa, foi realizada uma revisão teórica sobre a Semiótica Narrativa do Discurso, base desta investigação, e um levantamento bibliográfico acerca da fortuna crítica da autora. Entre os trabalhos encontrados, chama a atenção para publicações com estudos que envolvem a chamada “fase pornográfica” de Hilda Hilst, o erotismo é também um tema recorrente, especialmente na poesia, como é o caso de *Do Desejo*; em *Poemas Malditos*, *Gozosos e Devotos*; no entanto, o tema erotismo é pouco explorado, nesta obra, o interesse se volta para questões relacionadas ao sagrado. Porém, são escassos os trabalhos cuja análise utilize a Semiótica do Discurso para observar a construção do erotismo ou o desejo erótico feminino. A pesquisa encontrada que faz menção à Semiótica para abordar o erotismo é a de Alessandra Maria Silva, desenvolvida em 2017, que tem como título “Literatura Erotismo e Pornografia em O Caderno Rosa de Lori Lambi de Hilda Hilst”, nesta, porém, a Semiótica é apresentada de forma rápida em um subtópico para falar da língua proibida na referida obra, mas não a emprega para observar o erotismo. Os temas mais recorrentes em ordem decrescente são: questões referentes ao obsceno, sexualidade, estudos comparativos e a relação entre o sagrado e o profano.

A pesquisa é de natureza bibliográfica, que tem como base a Semiótica Narrativa do Discurso de Greimas, para averiguar o erotismo nas obras *Poemas Malditos*, *Gozosos e Devotos* e *Do Desejo*, de Hilda Hilst, fundamentando-se, principalmente, em Georges Bataille para discutir sobre o erotismo e em Algirdas Julien Greimas (1975,1976), Diana Luz Pessoa de Barros (2001, 2004, 2005,) e José Luiz Fiorin (1999, 2007) para tratar da Semiótica de linha francesa. Diante disso, tem como abordagem uma pesquisa analítica-qualitativa, o que implica levantamento exploratório, seguida da leitura analítica e interpretativa sobre sexualidade e erotismo na literatura de Hilda Hilst.

Quanto à estrutura da dissertação, é composta por três capítulos, no qual o primeiro apresenta três subseções que apresentam discussões sobre o erotismo, seguida da relação feita entre erotismo e literatura, e, por último, apresenta esta relação na literatura de Hilda Hilst. O segundo capítulo discorre sobre concepções teóricas acerca da Teoria Semiótica Narrativa, de Algirdas Julien Greimas. Este capítulo apresenta apenas um tópico, porém, dentro deste, são expostos três subtópicos que apresentam a Semântica Narrativa: o nível fundamental, o nível narrativo e o nível do discurso do percurso gerativo de sentido. O terceiro capítulo será o de análise da construção do erotismo, especialmente, o feminino nos níveis fundamental, narrativo e do discurso.

## 1. EROTISMO E LITERATURA

### 1.1 SOBRE O EROTISMO

O pensador francês Georges Bataille (1987, p. 20) define o erotismo como “aspecto imediato da experiência interior”, não diz respeito somente a uma poética da sexualidade. A atividade sexual somente é erótica quando não for rudimentar, quando sua finalidade não seja a reprodução. Embora o erotismo tenha suas raízes na sexualidade, relaciona-se não somente com o corpo e o sexo, mas algo interno, sensível, um algo a mais que, ao mesmo tempo, se nutre da sexualidade, tornando-a natural e a desnaturaliza. Entre o erotismo e a sexualidade, existe uma diferença primordial: há, no primeiro, uma complexidade que a segunda não possui. A sexualidade é a união de dois seres com o objetivo de perpetuação da espécie. Nisso não há diferença entre o mundo animal e o humano, todavia, existe uma linha divisória entre esses dois mundos. A complexidade do erotismo é uma consequência dessa separação.

O erotismo reside na consciência humana, por essa razão, somente o ser humano pôde transformar a sexualidade em erotismo porque responde a uma interioridade, porque é aquilo que coloca seu ser em questão, por essa razão diferencia-se da vida animal. Isso significa que nem todo ato sexual é erótico. Embora o escritor mexicano Octavio Paz (1994) advogue, em *A dupla chama do amor e erotismo*, que o erotismo tenha suas raízes na sexualidade animal, dela difere-se na medida em que corresponde a um sexo em ação, em outras palavras, desvie ou negue sua função de reprodução..

Para Paz (1994), o erotismo é exclusivamente humano, uma sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade do homem. Uma das formas pelas quais o erotismo se desvia da sexualidade é pela imaginação. Enquanto a sexualidade se manifestou e se manifesta de uma única forma, o erotismo, ao contrário, faz uso da imaginação para se apresentar de múltiplas formas. Assim, enquanto o sexo é sempre o mesmo, o erotismo varia incessantemente, não reside em formas fixas. O protagonista do ato erótico é o sexo ou os sexos porque, mesmo nos prazeres solitários, na imaginação, há sempre um parceiro, ou muitos e variados. Nesse sentido, no encontro erótico, existe sempre um encontro com um personagem invisível e ativo: a imaginação, o desejo. Segundo Paz (1994), intervêm sempre dois ou mais, nunca um. E, mesmo nos prazeres solitários ou quando a procura reside em um objeto, um desejo fora da interioridade, ele responde a um gosto pessoal do indivíduo, algo que toque o interior, como explica Bataille (1987).

Na sexualidade, o desejo é tão somente o instinto posto em movimento com o intuito de perpetuação da espécie. Esse movimento, como explica a professora e pesquisadora Gina Valbão Strozzi (2007), em *Erotismo e Religião em Georges Bataille*, tem origem num ato impessoal: indivíduos copulam para a manutenção da espécie. Na sociedade humana, por outro lado, o instinto enfrenta um sutil e, muitas vezes, velado sistema de proibições, regras ou estímulos que variam conforme o tempo e perpassam desde o incesto, contratos de casamentos e rituais voluntários.

Para Strozzi (2007), existe uma linha divisória entre a natureza e a sociedade, um abismo, sendo a complexidade do ato erótico uma consequência dessa divisão. Os fins da sociedade são divergentes da natureza por meio da intervenção de um conjunto de regras que se modificam conforme os contextos, que as interdições são realizadas com a finalidade de canalizar os instintos, ultrapassar as interdições, transformar os instintos em erotismo porque há a consciência da violação. A sexualidade, sem deixar de servir aos fins reprodutivos, sofre uma espécie de socialização. Essa socialização significa a regulamentação do instinto sexual. Isso está ancorado no argumento de que o trabalho diferencia os animais dos homens e que, em paralelo, restrições, conhecidas como interdições, também foram impostas. É nesse sentido que ocorre a passagem do animal para o homem e a diferença fundamental entre erotismo e sexualidade.

A interdição que regulamentava e limitava a sexualidade é também uma consequência do trabalho. O filósofo e crítico Michel Foucault (1999), em *História da Sexualidade I a Vontade de Saber*, mostra como as interdições ligadas à repressão da sexualidade, a partir do século XVII, coincide com o desenvolvimento do capitalismo, período em que se explora sistematicamente as forças de trabalho. O regime do capitalismo se beneficiou das proibições, determinou o funcionamento e as razões de ser do sexo: poderia se falar quando tivesse como finalidade a reprodução. Na diferenciação entre o homem e o animal, há condutas fundamentais ressaltadas por Bataille (1987) como o trabalho, a consciência da morte e a passagem da sexualidade livre à sexualidade envergonhada. Além dessas condutas, há também uma força interior da vida humana, ou mesmo da religiosidade do homem.

O erotismo, eu o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco (BATAILLE, 1987, p. 21).

Apesar de afirmar se tratar de uma experiência interior, nunca é dada independentemente de visões objetivas, ou seja, sempre é associada a algum aspecto objetivo.

Segundo Bataille (1987, p. 28), o sentido último do erotismo é a superação dos limites “o movimento do amor levado ao extremo, é um movimento de morte. Essa relação não deveria parecer paradoxal: o excesso que dá origem à reprodução e o que é a morte só podem ser compreendidos um com ajuda do outro”, ou seja, o erotismo se constitui nessa relação antagônica, mas complementar: a vida e a morte. O que move os indivíduos na relação erótica é o jogo de sua continuidade, o desejo de transcender a morte, mas a reprodução leva à descontinuidade.

De acordo com Lúcia Castello Branco (2004), em *O que é Erotismo?*, são comuns os impulsos de Eros - deus da vida e do movimento - desembocarem na morte. Todavia, a fusão Eros-morte é vista como uma aliança capaz de lançar os seres a outras esferas, de resgatar a totalidade perdida, sendo, neste caso, a vida fruto da decomposição de outras vidas. Nesse sentido, o erotismo resulta de duas forças antagônicas, no entanto, complementares. O desejo de superar a morte, de permanecer através da fusão com o outro, move o indivíduo no erotismo. Entretanto, essa fusão é sempre momentânea porque os indivíduos são condenados ao desaparecimento para que novos se constituam. Assim, para Branco (2004, p. 36), “Eros é movido, portanto, por um desejo extremo de vida, de permanência, de continuidade, que fatalmente desemboca num desejo de fusão, numa ânsia de perder a identidade, no abismo da morte”. Essas duas forças antagônicas, Eros e Tanatos, têm sua manifestação plena no erotismo, elas coexistem no ser humano.

Segundo Paz (1994), o erotismo propicia a vida e a morte, nisto consiste a ambiguidade do erotismo: é repressão e permissão, sublimação e perversão. Existe uma dupla face, a fascinação diante da vida e da morte, por isso Bataille (1987) explica a necessidade de uma força para reconhecer o elo existente entre a promessa de vida - o sentido do erotismo - e a morte como um aspecto luxuoso. A morte faz parte da renovação do mundo e gera uma eclosão sem a qual a vida não seria possível. Para Bataille (1987, p. 39), “Recusamos ver que a vida é a armadilha feita ao equilíbrio, que toda ela significa uma situação instável, desequilibrada, para onde nos conduz. É um movimento tumultuoso que se encaminha constantemente para a explosão”. Trata-se de uma explosão contínua sem se esgotar, mas só prossegue sob a condição de geração de novos seres, há a necessidade de um movimento de morte dos geradores para que haja a vida. A curto ou a longo prazo, a reprodução exige a morte dos que geram, a geração tem sentido de destruição. Esse movimento não deixa de ser uma expressão de violência que, de alguma forma, ultrapassa o interdito.

A morte, em sua base, excede o interdito que se opõe à violência que, teoricamente, é a sua causa: o mais frequentemente, o sentimento de ruptura que a acompanha acarreta uma desordem menor que os ritos fúnebres, as festas, que comandam ritualmente e limitam os impulsos desordenados, têm o poder de desfazer. Mas se a morte prepondera sobre um ser soberano, que parecia por essência tê-la vencido, o sentimento de violência triunfa e a desordem é sem limites (BATAILLE, 1987, p. 44).

O mecanismo de transgressão se apresenta nesse momento de violência. A violência não é cruel por si mesma, é na transgressão que a violência se organiza. Ela não é necessariamente erótica, mas pode se organizar em outras formas de transgressão, porém, a crueldade se assemelha ao erotismo à medida que ambos são premeditados. A crueldade e erotismo são ordenados no espírito da resolução de ir além do interdito. Bataille (1987), ao apresentar a relação entre o sacrifício e o amor, explica que, se a transgressão não é fundamental, o amor e o sacrifício nada têm em comum.

No entanto, a violência, ao ser considerada como a transgressão de um ato consciente, é uma ação cujo fim se trata da transformação do ser que é a vítima, ou seja, a vítima sai de seu estado natural, antes fechado, para um estado aberto ao interdito. Antes de ser violada, a vítima é um ser individual, fechado na sua particularidade, cuja existência, desse modo, é, então, descontínua. Porém, ao sofrer a violência, esse ser, na morte, perde sua particularidade, reconduzindo-se à continuidade. Essa ação violenta, que retira da vítima o caráter limitado, conduzindo-lhe ao ilimitado e ao infinito que faz parte de uma esfera sagrada, é desejada como consequência maior. Essa ação é desejada como a de desnudar e penetrar a vítima. Conforme Bataille (1987, p. 60), “O amante não desintegra menos a mulher amada que o sacrificador ao sangrar o homem ou o animal imolado. A mulher nas mãos daquele que a ataca é despossuída de seu ser”, é despossuída de seu ser porque, ao perder o poder, perde também a firme barreira que a separava do outro, tornando-a impenetrável. Nisto, ela se abre para a violência do jogo sexual, uma violência impessoal que surge de fora e a ultrapassa. Nesse jogo, a morte do ser descontínuo sucede a continuidade.

De modo geral, o erotismo é uma infração à regra dos interditos, uma atividade humana. Embora tenha suas raízes na sexualidade animal, como apontado por Paz (1994), ele começa onde termina o animal, entretanto, a animalidade não deixa de estar em seu fundamento, visto que, na animalidade, reside a violência e a violência é um aspecto fundamental do erotismo. Desse fundamento, com horror, a humanidade se desvia, mas, de modo contraditório, a conserva, pois se trata de um dos fundamentos do erotismo. No seio da natureza, o homem criou uma série de práticas, regras, ritos e instituições com os quais os chama de cultura. A cultura diferencia o homem da animalidade. Em sua raiz, o erotismo é sexo, natureza, porém, não de forma instintiva, mas um sexo dominado de modo a inseri-lo na sociedade. Sem o sexo, não há

sociedade, pois não há procriação, porém, ao mesmo tempo que dele depende, é por ele ameaçado. É criação e destruição, nisto se apresenta a dupla face do erotismo: fascinação diante da vida e da morte. O significado da metáfora do erotismo é ambíguo, plural, e diz muitas coisas, mas, em todas, duas palavras se repetem: prazer e morte.

Uma nova exceção dentro das exceções, diz Paz (1994), é o erotismo diante do mundo animal. Em certos casos, a abstenção é a permissão. São os extremos do erotismo, seu ponto de superação e também de sua essência, isso porque o erótico é, em si mesmo, o desejo, a vontade de ir em direção a um mais além. Na relação erótica e na castidade incondicional, há esse ponto em comum, pois, numa castidade incondicional ou uma permissão, nunca podem ser realizadas de forma completa. A castidade é continuamente ameaçada pelas imagens que podem ser produzidas pelos sonhos; de modo semelhante, o libertino é também ameaçado pelos momentos de saturação e saciedade, além de estar sujeito aos períodos de impotência na qual inviabiliza a libertinagem. Nesse sentido, o erotismo se vê diante de duas figuras emblemáticas: a do religioso e a do libertino, que, apesar de opostos, unem-se no movimento de negar a reprodução e as tentativas de salvação ou libertação diante de um mundo caído, perverso ou irreal.

Existe, no humano, um impulso de verbalizar o erotismo, de escrever a linguagem do desejo ou decifrar o enigma do amor, numa tentativa de, quem sabe, negar a morte ou atravessá-la, de transcender ou ultrapassar os interditos. Na tentativa de deixar de ser seres descontínuos para transformar em contínuos, de, ao mesmo tempo, submeter à violência da morte para poder superá-la é que, como explicita Branco (2004, p.08), “nos lançamos ao trilhar os caminhos de Eros”. Na mitologia grega, Eros é o deus do amor que se multiplica, varia e une as várias espécies e tem sentido de movimento. A ideia de união não se restringe à noção de apenas a união sexual, mas se estende à noção de conexão, como aponta Branco (2004, p. 09): “a conexão (ou re-união) com a origem da vida (e com o fim, a morte) a conexão com o cosmo (ou com o Deus, para os religiosos), que produziriam sensações fugazes, mas intensas de completude e de totalidade”.

O impulso erótico como a busca de uma conexão ou de reunião é encontrada já na Antiguidade Clássica com Platão por meio da obra *O Banquete*, que é, talvez, o antigo texto que se tenha conhecimento sobre o erotismo e que expressa claramente essa ideia. A referida obra trata-se de um diálogo de múltiplas vozes, porém, destaca-se aqui apenas a de Aristófanes, cujo discurso salienta que, antes de Eros, a humanidade era composta por três sexos: masculino, feminino e andrógino, composto de ambos os sexos. Os seres andróginos eram completos e, por sua natureza, se tornaram muito poderosos e resolveram desafiar Zeus, que decidiu cortá-

los em duas partes. Após a divisão, tornaram-se incompletos, novos seres mutilados, que passaram a buscar sua metade correspondente. Platão (2012, p. 40), ao reproduzir a fala de Aristófanes, escreve: “Ora, como a forma natural fora cortada em dois, cada metade passou a sentir falta de sua outra metade, no desejo de reintegrá-la, e assim enlaçavam-se com seus braços, ansiando por serem unidos”. É, certamente, a Platão que se deve a noção como um impulso vital, que acende até encontrar a contemplação do bem supremo, de restauração da antiga perfeição, ou seja, a completude.

Nessa ideia, outra se apresenta: a purificação da alma que a cada passo se distancia da sexualidade até que, no auge da ascensão, dela se desfaz por completo. No entanto, conforme Paz (1994), a experiência religiosa, em especial no testemunho místico, se dá de forma contrária: o erotismo é a transfiguração da sexualidade humana por meio da imaginação e não desaparece em nenhum caso. Ela se transforma continuamente sem deixar de ser originalmente um impulso sexual. Para Paz (1994, p. 28), o erotismo se desprende da sexualidade se desviando do seu sentido original, a reprodução, todavia, esse desprendimento é também um regresso: “o casal volta ao mar e mistura-se em seu menear infinito e aprazível. Ali recupera a inocência dos animais”. Porém, como apontou Bataille (1987), o erotismo é uma infração à regra dos interditos. Ainda que ele tenha início onde termina o aspecto animal, a animalidade não deixa de ser seu fundamento porque, na animalidade, reside a violência e, na violência, por sua vez, reside a violação. Desse modo, a humanidade se desvia com horror da animalidade, embora também a conserve. O erotismo é sempre um paradoxo, um ritmo em que em um de seus acordes é separação; no outro, regresso, volta à natureza.

Bataille (1987, p. 60) escreve: “É geralmente próprio do sacrifício harmonizar a vida e a morte, dar à morte o jorro da vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte. É a vida misturada à morte, mas, no sacrifício, a morte é ao mesmo tempo signo de vida, abertura ao ilimitado”. Eros é apresentado como uma ideia de recompor a antiga natureza. O autor tenta condensar a vida humana de tal modo que seja possível reencontrar a imagem de Deus, em que os elos da vida cristã e os da vida erótica aparecem na mesma unidade. Segundo o autor, entre o ato de amor e o sacrifício existe uma semelhança porque revelam a carne. A carne é um movimento que excede um limite na ausência da vontade, ela é um excesso que se põe a lei da decência e também a inimiga dos que são possuídos pelos interditos da vida cristã. E, se existe interdito, existe, em alguma medida, uma violência elementar. Essa violência é exposta na carne e, na carne, os jogos dos órgãos reprodutores são expostos. Na base do erotismo, existe uma experiência de eclosão que ocorre no momento da explosão.

O erotismo, portanto, trata-se de uma aprovação da vida até a morte, embora não haja uma fórmula como definição, pois, segundo Bataille (1987), se fosse para defini-lo, teria de partir da atividade sexual, da qual o erotismo é uma parte particular. A reprodução é uma chave do erotismo porque coloca em jogo seres descontínuos. Neste aspecto, Michel Foucault (1998), em *História da Sexualidade II O uso dos prazeres*, explica que, no ato sexual, existe uma substância capaz de transmitir a vida, mas que só transmite porque está ligada à existência do indivíduo e também porque este carrega consigo parte da vida. Essa força se manifesta por meio do sêmen e na violência com ele é expelido. O sêmen se constitui, conforme Foucault (1998), como articulação entre corpo e alma, entre morte e imortalidade, porque no momento de sua expulsão ocorre a morte de um ser descontínuo para que possa ocorrer a continuidade, para que o ser descontínuo possa, de certo modo, continuar sua existência no novo ser. O ato sexual é o ponto de cruzamento do indivíduo entre a vida - destinada à morte - e o desejo de imortalidade. A atividade sexual é escrita no horizonte da morte e da vida, da possibilidade do vir a ser, do desejo à eternidade. Ela se faz necessária porque o indivíduo destinado à morte necessita do ato sexual para poder ultrapassar esse limite e, de certa maneira, poder escapar da morte.

Entre os seres individuais existe um abismo. Para eles, a morte traz o sentido de continuidade, ou seja, a morte suprime a descontinuidade e se revela na continuidade. Na descontinuidade dos seres procede um pesado, opaco, em que há uma separação individual e tem como base a escuridão; a angústia da morte e dor cederam espaço para a solidez, tristeza e a hostilidade como se se tratasse de uma parede de prisão. No entanto, essa tristeza encontra, na fecundação, a continuidade. Mas, com a morte não se tem fim a crise sexual.

Para nossa imaginação, é tão intrigante que a prostração consecutiva ao paroxismo final é considerada uma "pequena morte". A morte é sempre, *humanamente*, o símbolo da retirada das águas que se segue à violenta desordem, mas esse simbolismo não é gratuito, tem a sua razão de ser. Nunca devemos esquecer que a multiplicação dos seres é solidária com a morte. Os que se reproduzem sobrevivem ao nascimento dos que eles geram, mas essa sobrevivência não é senão um *sursir*. Um prazo é dado, efetivamente consagrado, por um lado, à assistência dada aos recém-chegados, mas o aparecimento destes é a prova de um desaparecimento dos predecessores. Se a reprodução dos seres sexuais não invoca a morte imediata, ela a convoca a longo prazo (BATAILLE, 1987, p. 66)

A morte é uma consequência inevitável. Dela se origina a continuidade, mas só a estagnação assegura a manutenção dos seres descontínuos. A descontinuidade derrubará a barreira vida/morte que separa os seres descontínuos. Mas, talvez, por pequenos instantes que sejam, a vida – o movimento da vida-, nas palavras de Bataille (1987), exige a existência dessas barreiras, pois sem elas nenhuma organização complexa seria possível. No entanto, por ser movimento, a vida não está protegida do movimento e a morte estará à espera, convocada pela

multiplicação, pelo excesso de vida, em outros termos, a morte estará lá para dar prosseguimento à vida. Nesse sentido, embora opostas, vida e morte estão sempre juntas porque o movimento de continuidade exige a morte dos seres descontínuos para que a vida possa perdurar. A consciência da morte, no plano da continuidade e descontinuidade, caracteriza o erotismo que, desde o princípio, liga o espírito do homem ao da ruptura, da descontinuidade e do deslizamento que continua em direção a uma continuidade: a morte. O abalo, desde o início, é sensível no erotismo provocado, segundo Bataille (1987), por uma desordem pletórica. Em resumo, o erotismo diz respeito à violência que arranca o sujeito descontínuo que, no erotismo dos corpos, significa a violação do ser do parceiro. Nesse aspecto, Strozzi (2007) conclui que se atinge o ponto mais íntimo, em que o sujeito já não possui força para resistir ao erotismo.

Assim, Strozzi (2007) diz que o erotismo pode ser visto como uma experiência de vida plena, pois se apresenta como um todo tocável, do qual se penetra como uma totalidade; porém, é também vida vazia, que se olha no espelho e se vê representada. Diz respeito a uma experiência total, uma vez que se realiza por completo, pois sua essência é transcender, ir além. O corpo, portanto, assume uma posição de alheio, obstáculo ou uma passagem e, por isso, é necessário transpassá-lo. O desejo – imaginação e/ou visão erótica-, por sua vez, ultrapassa os corpos, tornando-os transparentes, ou os destrói, aniquilando-os. O algo a mais que se deseja observar no erotismo é a fascinação erótica, o desejo de ir além dos limites do humano, o que, para Strozzi (2007, p. 66), é “o que me tira de mim e me leva a você: o que faz ir mais longe de você”. Sobre o algo a mais, Paz (1994) diz que não há uma definição precisa do que venha a ser, só que é algo mais que sexo, mais que vida e mais que morte.

O encontro erótico se dá com um parceiro com rosto, corpo e nome, no entanto, sua realidade, no momento de maior intensidade, no abraço, dispara-se em uma diversidade de sensações que, a seu modo, dissipam-se. Para Strozzi (2007), trata-se de sentidos que não são mais deste mundo. Assim, embora o erotismo tenha suas raízes na sexualidade animal, é uma cerimônia, uma representação. O sentido último do erotismo, conforme Bataille (1987, p. 85. Grifos do autor), é “a fusão, a supressão do limite. Em seu primeiro movimento, ele pode ser definido pela existência de um *objeto do desejo*”. Esse objeto, do qual fala Bataille (1987), não se destaca na orgia: a excitação acontece por meio de um movimento contrário à reserva habitual. Apesar de ser um objeto, não é percebido como tal: aquele que o percebe é também por ele animado. Fora das orgias, a excitação é provocada por um elemento distinto, por um elemento objetivo, por exemplo, no mundo animal, pelo odor da fêmea, que determina a busca

pelo macho, pelo canto ou dança dos pássaros, significando a presença do macho e o choque sexual.

Embora o erotismo responda a um aspecto interior, os sentidos, ou mesmo os gostos, precisam de signos objetivos, por exemplo, para um homem, o signo erótico pode ser uma mulher, porém se distinguem das atividades que eles são determinados. Esses signos são os enunciadores da crise; eles, nos limites do humano, possuem um grande valor erótico. O objeto do desejo, desse modo, difere-se do erotismo, pois não é todo o erotismo, mas é por ele atravessado. A imaginação reveste esse objeto de erotismo. O desdobramento dos signos tem como consequência o erotismo. A fusão que desloca o desejo de superação de um ser pessoal e de todo o limite é expresso, porém, por um objeto. Observa-se, portanto, a existência de um paradoxo, uma vez que há a presença de um objeto cujo significado é a negação dos limites de todo objeto, mas que se refere a um objeto erótico que está diante dele.

Embora haja a negação dos limites, eles são trazidos à tona de qualquer maneira, no entanto, por meio do interdito Deus, ou mesmo a queda, eles são transpostos. E sempre, ao serem definidos, deles é possível escapar. A este respeito, Bataille (1987, p. 92) escreve: “Duas coisas não inevitáveis: não podemos evitar a morte, nem tampouco "sair dos limites". Morrer e sair dos limites são, aliás, uma só coisa”. Todavia, ultrapassar os limites ou morrer significa escapar do medo dado pela morte e alcançar a visão da continuidade para além dos limites.

À ruptura dos limites damos, se for preciso, a forma de um objeto. Nós nos esforçamos para tomá-la por um objeto. Por nós mesmos, vamos até o fim, embora forçados, resmungando contra a morte. E sempre procuramos nos enganar, esforçamo-nos para alcançar a perspectiva da continuidade, que supõe o limite ultrapassado, sem sair dos limites desta vida descontínua. Queremos chegar ao além sem tomar uma resolução, mantendo-nos sabiamente *aquém*. Nada podemos conceber, nada imaginar, a não ser nos limites de nossa vida, para além dos quais parece que tudo se acaba. Para além da morte, com efeito, começa o inconcebível, que comumente não temos a coragem de enfrentar. Este inconcebível é, no entanto, a expressão de nossa impotência: nós sabemos, a morte não apaga nada, eia deixa a totalidade do ser intacta, mas não podemos conceber a continuidade do ser em sua totalidade a partir de nossa morte, a partir do que morre em nós. Desse ser que morre em nós, não aceitamos os limites. Esses limites, a todo custo, queremos franqueá-los, mas teríamos ao mesmo tempo desejado excedê-los e conservá-los (BATAILLE, 1987, p. 92-93) (Grifo do autor).

No entanto, ao dar o passo adiante, o desejo é lançado para fora. O objeto excedente, diante do sujeito, o reata a vida que o desejo excede. Permanecer no desejo que excede é manter-se em vida no desejo em vez de morrer indo ao final dele, cedendo ao excesso de violência do desejo. Todavia, a posse desse objeto é inviável. Essa posse permite a sensação, sem morrer, de ir até o fim do desejo. Renuncia-se à morte: o objeto é anexado ao desejo, que, na verdade, era o da morte; ao renunciar a morte, o objeto é anexado à vida durável. Observa-se, portanto, que

o domínio do erotismo é essencialmente o domínio da violência, da violação, da qual encontra seu sentido último na morte. A separação do ser da descontinuidade é sempre mais violenta porque resulta na morte do ser descontínuo e essa, por sua vez, é a ação mais violenta, pois leva a uma obstinação em ver durar o ser descontínuo.

Bataille (1987) desenvolve três formas de erotismo: o erotismo dos corpos, do coração e o erotismo sagrado. Nos três tipos, o que está em questão é substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade, a substituição da finitude por uma infinitude. A ideia de erotismo sagrado é menos familiar do que a do corpo e do coração. Porém, existe uma ambiguidade, pois, para Bataille (1987), todo erotismo é sagrado, no entanto, entra-se no coração e corpo sem necessariamente entrar na esfera sagrada. O erotismo sagrado é desenvolvido por Bataille (1987) a partir do erotismo divino. Ele defende que o amor de Deus é mais familiar e menos desconcertante que o amor por um elemento da dimensão do sagrado. A respeito desse erotismo, Strozzi (2007) afirma que sagrado e divino trata-se de uma mesma ideia, no entanto, Bataille (1987) insiste na descontinuidade da pessoa de Deus. Deus é um ser cuja existência não deixa de estar ligada à teologia bíblica e a racional. Strozzi (2007) afirma que a continuidade do ser Deus não é conhecível, a experiência rica para com Deus é fundada na experiência mística e essa experiência induz a um sentimento de continuidade. A busca pela continuidade dos seres perseguida para além do mundo imediato aponta para a dimensão do religioso; no Ocidente, por exemplo, Bataille (1987) afirma que o erotismo sagrado se confunde com a busca do amor de Deus; enquanto que, no Oriente, apesar de dar continuidade a uma busca semelhante, difere-se à medida que não coloca a representação de Deus em questão.

O erotismo dos corações é um erotismo mais livre. Aparentemente, separa-se da materialidade dos corpos; no entanto, a fusão dos amantes prolonga o encontro dos corpos, a paixão prolonga uma fusão e também a principia. A essência desse tipo de erotismo é a substituição da descontinuidade por uma continuidade, mas essa continuidade, diz Strozzi (2007), é especialmente sensível na angústia, porque diz respeito a uma busca na impotência. A paixão leva ao sofrimento pelo fato de ser uma busca pelo impossível. Ela promete uma saída fundamental: a do isolamento na descontinuidade individual.

O ser amado, nessa forma de erotismo, é visto como uma transparência, como uma verdade no mundo, nesse aspecto, esse ser se assemelha ao erotismo sagrado, em que o outro é pleno, que não tem fim, que a descontinuidade não mais o limita. Mas, mais que isso, na ação erótica, os seres revelam sua continuidade por meio da dissolução, como se se tratasse de um sacrifício, do qual não há desnudamento, mas, sobretudo, a morte da vítima. Por mais ínfimos

que sejam os seres no erotismo dos corações, não há como não pensar que os seres neles se operam por meio da violência. Para Bataille (1987, p. 13), “é, na sua totalidade, o ser elementar que está em jogo é a passagem da descontinuidade à continuidade. Só a violência pode, assim, fazer tudo vir à tona”, sem a violação do ser descontínuo, não pode existir a passagem de um estado para outro. Assim, toda concretização do erotismo tem por finalidade atingir o ponto mais íntimo do ser, no ponto que o erotismo do coração falta. O erotismo dos corpos significa uma violação dos seres dos parceiros. Tem como ação decisiva o desnudamento e este se opõe ao estado fechado: a descontinuidade. A nudez é um estado no qual se abre um canal de comunicação que revela uma busca de continuidade para além de voltar-se para si mesmo.

Os corpos se abrem para continuidade por meio desses canais que provocam o sentimento de obscenidade. Segundo Bataille (1987), a obscenidade diz respeito a uma desordem que perturba o estado dos corpos da posse de si, a individualidade durável. Há, no jogo do desnudamento, um desapossamento dos órgãos no jogo erótico, isto é, no ato sexual. Bataille (1987) compara esse movimento ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem umas nas outras. O que há no erotismo é sempre a dissolução das formas constituídas.

## 1.2 A LITERATURA COMO VERBO ERÓTICO

O erotismo é o grande protagonista das sociedades civilizadas. O amor nas sociedades primárias estava muito próximo da cópula animal, do instinto de satisfação, da reprodução, enquanto que, nas sociedades civilizadas, o amor foi se enriquecendo, se refinando e modificando graças à imaginação e aos rituais. O homem se desvencilhou da animalidade por meio do trabalho e, ao compreender que morreria, passou de uma sexualidade livre a uma envergonhada, da qual o erotismo nasce. Envergonhada porque entra nos domínios dos interditos, das proibições, onde reside o erotismo. A legalização do erotismo municipaliza-o, transforma em sexo. O erotismo, nesse sentido, é essencialmente subversivo, serve-se da reprodução para dar continuidade aos seres descontínuos, mas dela não se subordina, emprega a reprodução como aspecto utilitário da sexualidade, porém exige certo padrão estético, nível de criatividade elevada, grau de cultura. Requer grau de refinamento e não se trata de satisfazer necessidade física, mas de atingir algo de espiritual, por isso Bataille (1987) explica que todo erotismo é sagrado.

A literatura, assim como o erotismo, implica vários problemas de linguagem, uma vez que não diz respeito à linguagem comum, do dia a dia. A linguagem sai do lugar comum, torna-

se objeto erótico à medida que se desvincilha de sua função usual: a de comunicar; nela, há na produção poética, uma fluência verbal no silêncio, desvios de sintaxe, que modifica o sentido original da gramática, dando a ela montagens de sentido. A linguagem literária assume vários sentidos para provocar sentimentos e emoções, produz um objeto de desejo diante da impossibilidade, ou seja, transforma a linguagem comum. Na linguagem literária, existe sonoridade, ritmo, é plurissignificativa e expressiva. Segundo a pesquisadora Samira Chalhub (1993, p. 18), as palavras são “reveladora de outras coisas que ela indica, naquilo que diz”. A relação entre erotismo e poesia é tal que Paz (1994) afirma que o erotismo é a poética corporal e a poesia, a erótica verbal, e tem a capacidade de transformar o texto em um objeto erótico. Ambos são feitos de uma mesma oposição: a linguagem – som que emite sentido, traço material que produz ideias corpóreas, ou seja, produz um corpo por meio da linguagem para que se possa realizar o erotismo. É capaz de dar nome às sensações mais efervescentes.

Sarane Alexandrian (1993), em *História da Literatura Erótica*, mostra que não se trata de uma literatura recente, mas já era desenvolvida na Antiguidade, com a *Arte de Amar*, de Ovídio – poema didático desenvolvido em três cantos, em que os primeiros destinam-se aos rapazes e lhes ensinam onde encontrar mulheres lindas e como agradá-las, e o último dirige-se a mulheres e as ensina como agradar e prender homens - perpassa a Idade Média, o Renascimento e chega ao século XVII, momento que se destacam os primeiros libertinos. Foucault (1999) define a erótica antiga como o modo de relação que os homens estabeleciam e a relação com os prazeres, assim, o erótico era definido como o estudo do amor entre homens na Grécia Clássica, marcado pelo modo como esses lidavam com seus desejos. Eros não era um deus homossexual, a concepção de homossexualidade não existia na Grécia, mas as relações entre homens e mulheres assumiam configurações diferentes, uma vez que as relações com homens eram pautadas no desejo enquanto, com as mulheres, passavam por uma ética que perpassava o casamento, gestão da casa, procriação. Nesse sentido, o erotismo era experiência entre homens, visto que a finalidade das relações sexuais tinha como objetivo a reprodução. Segundo Platão, no discurso de Aristóteles, em *Fedro*, na erótica grega, Eros se relacionava com a verdade e a verdade estava ao lado dos homens. A noção de erotismo reforçava o modo de organização social daquele período.

Foucault (1999) explica que, até o século XVII, as práticas sexuais não procuravam o segredo, as palavras eram ditas de modo explícito, sem reticência, e as coisas sem demasiado disfarce. Os códigos da decência, da obscenidade, eram mais frouxos se comparados aos do século XIX. Os corpos, até o século XVII, na expressão de Foucault, “povaneavam” livremente

com seus gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões e suas anatomias mostradas e facilmente misturadas. Até que, como um rápido crepúsculo, a sexualidade é cuidadosamente encerrada. Transfere-se para dentro dos lares sob as paredes da alcova. A família legítima a confisca e somente a sexualidade fora permitida ao casal conjugal. Ou seja, a sexualidade passou a servir apenas para fins reprodutivos, deixando de ser parte de atividades eróticas.

Os domínios do erotismo ficaram restritos à ilegalidade, visto que, em torno do sexo, observa Foucault (1999), era inteiramente ligado à função de reproduzir. No âmbito social e nos corações, o único lugar onde era reconhecida era no quarto do casal. A sexualidade que não tivesse como fim a gestação era proibida, até mesmo o domínio da palavra fora negada. Segundo Foucault (1999, p. 6), “É ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio. Não somente não existe, como não deve existir e à menor manifestação fá-lo-ão desaparecer — sejam atos ou palavras”. O silêncio fora geral e aplicado e a repressão funcionou como condenação ao desaparecimento, mas também para ordenar de que em tudo isso não haveria o que ver, ouvir ou comentar.

O discurso sobre a repressão moderna se sustenta, sem dúvida, a partir de uma política e história, pondo a origem, segundo Foucault (1999), da Idade da Repressão no século XVII, após muito tempo de expressão livre. O século da repressão coincide com o desenvolvimento do capitalismo: se o sexo é reprimido de forma rigorosa, é porque o prazer se tornou incompatível com o trabalho. Em um período em que as forças de trabalho eram exploradas de forma sistemática, os prazeres não poderiam se dissipar, salvo em condições reduzidas, que tinham como finalidade a reprodução. Fora do âmbito da reprodução significaria uma transgressão à lei e transgredir, por menor que fosse, implicaria em enfraquecimento do regime capitalista. Foucault explica que a causa do sexo, o direito de falar dele abertamente, de seu conhecimento, estavam ligados às honras de uma causa política. Se o sexo é reprimido, o simples fato de falar dele e das proibições que o cercava possui um ar de transgressão. Quem empregasse a linguagem para falar fora do alcance do poder – do quarto da família-, provocaria uma desordem na lei e anteciparia, por mínima que fosse, uma liberdade futura.

Falar sobre os prazeres, dizer a verdade sobre o sexo, prometer o gozo, relacioná-lo à iluminação, à libertação e à diversidade de volúpias, mudar os discursos e leis, eis o motivo que, sem dúvida, sustentou e sustenta o desejo de conversar abertamente sobre o desejo, sobre o sexo, porque o sexo, quando transformado em erotismo, é a revelação da verdade, a invenção da lei de um novo mundo e a promessa de uma certa felicidade. Para Foucault:

[...] a sexualidade, longe de ter sido reprimida nas sociedades capitalistas e burguesas, se beneficiou, ao contrário, de um regime de liberdade constante; não se trata de dizer:

o poder, em sociedades como as nossas, é mais tolerante do que repressivo e a crítica que se faz da repressão pode, muito bem, assumir ares de ruptura, mas faz parte de um processo muito mais antigo do que ela e, segundo o sentido em que se leia esse processo, aparecerá como um novo episódio na tenuousa das interdições ou como forma mais artilosa ou mais discreta de poder (FOUCAULT, 1999, p. 13).

De modo geral, trata-se do funcionamento e as razões de ser do sexo, o regime de poder e saber e prazer de dizer sobre a sexualidade humana. Não diz respeito a somente dizer sobre o sexo, mas formular interdições ou permissões, afirmar sua importância ou negar seus efeitos, policiar-se, ou não, para falar sobre sexo. Leva-se em consideração, ao abordar tal assunto, quem fala, os lugares que são pronunciados, as instituições que incitam ou proibem de fazê-lo, que armazenam ou difundem os discursos produzidos sobre ele, em suma, o fato da colocação do sexo como discurso teria um público determinado para falar e ouvir, bem como um espaço para tal e fugir de espaços previamente definidos significava infringir regras estabelecidas e contestar o poder daqueles que as estabeleceu.

A partir do século XVI, a colocação do sexo como discurso sofreu um processo inverso ao pretendido, isto é, ao invés de sofrer restrições em consequência das repressões, houve um mecanismo de crescente incitação, principalmente por meio das literaturas proibidas; o controle sobre a dimensão do sexo não obedeceu a técnicas rigorosas, mas, ao contrário, de disseminação e implantação das sexualidades poliformas<sup>2</sup>, na expressão de Foucault (1999). De modo oposto ao que esperava com os instrumentos de repreensão, ocorreu uma ampla disseminação das sexualidades poliformas, pois as proibições e restrições serviram como fermento para a disseminação.

A partir do século XVII, dominar o sexo se tornou uma tarefa complexa, visto que os elementos repressivos provocavam um efeito inverso; para dominá-lo, no plano real, era necessário reduzi-lo ao nível do discurso para, posteriormente, extingui-lo. Primeiro, reduzir ao nível da linguagem, controlar sua livre manifestação nos discursos, bani-lo das coisas ditas e extingui-lo da palavra que o torna demasiadamente presente e sensível nas relações das pessoas. As interdições, conforme Foucault (1999), temiam, até mesmo, pronunciar seu nome, com isso, as interdições modernas obteriam a faceta de que não se falasse dele, proibições que, ao mesmo tempo, se calam e impõem o silêncio. No entanto, observa Foucault (1999), nos três últimos séculos, ocorreu uma explosão de discursos em torno do sexo. Novas regras de decadência filtraram as palavras. O controle dos enunciados definiu-se de maneira muito mais estrita: quando se poderia falar sobre o assunto, em que situações e ambientes, quais locutores e

---

<sup>2</sup> Sexualidades que fugiam do padrão de família conjugal, do legítimo casal procriador.

relações sociais, estabelecendo-se, assim, espaços nos quais onde o silêncio não poderia ser absoluto, mas, pelo menos, de tato e descrição.

Porém, sobre o sexo, os discursos não pararam de proliferar: houve uma fermentação discursiva a partir do século XVIII. Segundo Foucault (1999), a multiplicação não foi de discursos “ilícitos”, discursos de infração contra as novas regras dos pudores. O cerceamento das regras de decência provocou um efeito oposto: a valorização e intensificação de discursos indecentes. As regras de decadência não censuraram o sexo, ao contrário, deu a ele uma aparelhagem para produzir cada vez mais discursos sobre ele. Os desdobramentos dos efeitos das proibições e da produção de discursos transformaram o sexo em mistério, mas, ao mesmo tempo, em algo desejável. Diante das restrições, a literatura foi um importante instrumento de proliferação porque, se havia locais e condições específicas nos quais poderia se falar sobre sexo, a literatura ampliou esses espaços e públicos, uma vez que a linguagem literária perverte a linguagem comum. A linguagem, segundo Chalhub (1993), oculta e exhibe, toca o ser sem, necessariamente, o tocar, há sempre uma rachadura entre o dizer social e o poético, a poesia é outra voz. Assim como o erótico se desprende do ato sexual, a literatura se desprende da linguagem comum e, por se desprender da linguagem comum, é que as literaturas de cunho erótico passaram quase despercebidas dos elementos repreensivos. Na relação entre erotismo e poesia, Paz as aproxima como transfiguração da sexualidade e da linguagem:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem - som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas - é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal - é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. E da mesma forma o erotismo é uma metáfora da sexualidade animal. O que diz essa metáfora? Como todas as metáforas, designa algo que está além da realidade que lhe dá origem, algo novo e distinto dos termos que a compõem (PAZ, 1994, p. 12).

É por meio da metáfora que erotismo e literatura se aproximam, ou seja, é pela incorporação de símbolos que se motivam para anunciar algo aparentemente arbitrário que se realiza pelo discurso erótico da literatura. Assim, a linguagem erótica assume uma locução que estabelece um jogo de linguagem, jogo que, para Paz (1994), designa uma ação discursiva que, por meio de metáforas, determina algo que está para além da realidade da qual lhe dá origem, algo novo é distinto daquilo que o compõe. É a imaginação que motiva o discurso poético e também aproxima a ação erótica. Na literatura, o poeta tenta criar uma realidade que estimula

a imaginação e, ao mesmo tempo, permite conhecer a realidade vivida pelo homem de modo mais atento, cuidadoso e profundo. A imaginação tenciona aproximar o discurso poético com a possibilidade de traduzir a experiência erótica na poesia.

A experiência erótica, para Bataille (1987), é o desejo de atravessar as barreiras da descontinuidade. Pela falta de continuidade de si é que o sujeito busca a experiência erótica na poesia, que o permite transpor as barreiras da linguagem comum, pois, só no discurso erótico, a “falta” de continuidade pode ser suprida porque o desejo se origina de uma falta e a linguagem luta continuamente para suprir. Nesse sentido, na literatura, o sujeito, de algum modo, estabelece uma continuidade, já que o corpo escrito do poema é um corpo infinito e, sendo infinito, estabelece uma relação de continuidade. O erotismo é também o interdito, o que não pode ser expresso, o que gera a vontade de dizê-lo para, assim, poder transgredir a interdição e dela/nela gozar.

A literatura é um discurso, escreve a professora e pesquisadora Marília Librandi (2020), em *Literatura e erotismo*, porém essa proposição provoca um paradoxo, pois, se o discurso é atual na ausência de algo, como a representação de uma ausência que substitui a presença pela representação do signo, o erótico não é um discurso sexual, embora possa dele se apoderar. Segundo Librandi (2020, p. 84), “o literário se diz e se escreve, o erótico geme ou grita como um infra ou entre-dizer” e, para pensar nessa conjunção, Paz (1994) explica que toda poesia é erótica, já que se trata de uma conjunção verbal, ou seja, o corpo se encontra com a palavra e dela faz seu verbo erótico, sua relação erótica. A palavra literária não pode ser, senão, erótica, que luta com a morte e o silêncio. A literatura e o erotismo, embora sejam dois campos distintos, convergem, interpenetrando uma no outro de modo contraditório: o campo da linguagem e o do encontro sexual, o encontro dos corpos em um plano não-discursivo, mesmo se incentivado pelo verbo.

O erotismo é, necessariamente, violento, pois precisa da violação de um eu e de um outro que, no ato erótico, invade e é invadido, penetra e é penetrado, tornando os seres contínuos nos corpos um do outro. No erotismo, conforme Bataille (1987, p.21), “eu me perco”, o que subtende uma violência e uma violação. Nisso reside o paradoxo no ato erótico: a exaltação da vida diante da morte. Na literatura, a violência também se apodera do “eu”, pois eu me perco a partir da presença corpórea das palavras e do espaço que se perde e se multiplica na leitura dos outros. Roland Barthes (1987), em *O prazer do texto*, explica que, nas obras da modernidade, o que impressiona não é a margem subversiva e a violência, mas o espaço da perda, da fenda, o corte que se apodera do sujeito no espaço existente entre o eu e o outro. O prazer é a

intermitência, o desejo de conhecer a origem e o fim. A volúpia da linguagem em que o prazer vive à beira do abismo e da violência é o universo sádico, Marquês de Sade compreendeu que o movimento extremo de amor é o movimento de morte. Embora de modo contraditório, a dimensão humana só é possível por meio dos interditos postos sobre o excesso de violência da animalidade, da qual o homem se afastou por meio do trabalho. Todavia, não se afasta completamente da violência, uma vez que, no movimento de continuidade, reside a violência. O erotismo, como experiência humana, busca transcender os limites, que também é transcender os limites da linguagem, visto que, se a existência de qualquer objeto é pautada na linguagem, no discurso, o erotismo existe como se não existisse. Nesse sentido, a linguagem erótica é um movimento transgressor de inserir no discurso o que foi silenciado, interdito, rejeitado.

Para falar de erotismo na literatura, na poesia especificamente, é necessário recorrer a algumas concepções que discutem a inclusão do desejo e do prazer na língua, sobretudo a escrita. Abordar sobre o prazer do texto, da escrita erótica, implica, quase que de modo inevitável, trazer considerações sobre desejo, prazer e gozo. A linguagem possui um papel fundamental tanto na procura pela realização dos desejos quanto para alcançar o gozo. Para Gutiérrez-Terrazas (2002) em “O conceito de pulsão de morte na obra de Freud”, a perspectiva do desejo em Freud é retornar a um estado mnemônico, isto é, o reconhecimento de uma experiência anterior de satisfação, “voltar para trás”. Observa-se que essa concepção dialoga com as ideias platônicas apresentadas *n’O Banquete* com o discurso de Aristófanes, em que há a ideia de estabelecer a antiga natureza, “restaurar a antiga perfeição”. Nesse sentido, o inconsciente funciona como uma máquina que busca restabelecer o primeiro prazer, em outras palavras, aquele do momento inicial, no qual o sujeito não possui nenhuma tensão.

O psicanalista francês Jacques Lacan (2016), em *O desejo e sua interpretação*, também faz postulações em torno do desejo. Para esse autor, o sentido do desejo seria resultado daquilo que se manifesta pela demanda dela mesma, que o sujeito traz à tona à medida que articula com a cadeia de significante e recebe/reconhece seu complemento por meio do Outro. O Outro, lugar da fala, é também lugar de falta. Isso implica dizer que o sujeito não pode mais reconhecer o desejo, mas interpretá-lo para que consiga nomeá-lo. Percebe-se que o desejo só existe por meio da palavra a partir de representações dos signos linguísticos. Assim, tanto Freud quanto Lacan (2016) explicitam que a realização do desejo está relacionada à representação do significante, sendo o reconhecimento por meio da linguagem o primeiro objeto a ser perseguido pelo desejo. Assim, para Lacan, a linguagem e o desejo passam a ganhar existência a partir de uma falta, logo, todo o sistema linguístico, para esse autor, bem como o inconsciente se organizam em

torno dessa falta. Portanto, se o desejo se dá por meio da falta e só pode ser interpretado dentro de uma cadeia de significante, o gozo é impossível para quem fala. Desde Freud, a psicanálise explicita que a sexualidade recebe os comandos da linguagem e é ela quem revela as diferenças entre o desejo e o gozo. Com a hipótese do inconsciente formulada por Lacan, pode-se pensar numa impossibilidade de uma contemplação na relação sexual. O outro pode até ser objeto de desejo, mas não pode satisfazer quem o deseja porque é anular a falta e o gozo atira para o excesso sem limites, por isso o gozo é uma lança para o extremo e a linguagem interdita o gozo pleno, o gozo é aquilo que escapa, é o excesso, a violência que os interditos sociais teriam a função de combater.

Pensar o desejo como uma falta e o gozo como um excesso, um extremo, possibilita a compreensão entre erotismo e literatura erótica, pois em ambos há o desejo de ultrapassar os limites dos interditos; no erotismo, ultrapassar os limites da descontinuidade e, na literatura, criar um “outro” em que a relação erótica possa ser realizada. Pensar no texto erótico não significa pensar na linguagem, representar de algum modo o desejo, mas como um sistema que possa produzir numa escritura o desejo, que carrega consigo e faz com que os sujeitos participem do fluxo contínuo de um prazer desestruturado.

A literatura, de modo geral, e especialmente a erótica, assim como o erotismo, perverte a organização dos sistemas; o erotismo perverte a sexualidade de sua organização reprodutora e a literatura opera uma transformação radical dos usos utilitários da linguagem que, em ambos os casos, conforme Bataille (1987), provoca uma perturbação e tensão das estruturas de modo do mundo racional do trabalho. Sobre o prazer da linguagem, Barthes (1987) explica que, para o prazer do texto, o escritor precisa de um espaço de fruição, o que implica dizer não a necessidade do outro (do leitor), mas um espaço no qual é interpretado como a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute. O prazer da leitura, para Barthes (1987), vem de certas rupturas e o instante insustentável, desse modo, o sujeito – leitor e autor –, estaria clivado na medida em que frui por meio do texto, de modo constante de seu ego e sua queda, sendo, portanto, uma contradição. A natureza pulsante e contraditória, a clivagem que rasga o sujeito no momento da leitura ou escrita, no caso do autor, configura o ponto erótico do texto literário. A língua só é erótica quando há a introdução da transgressão no uso da linguagem, criando escritas de prazer, e tomada pelo desejo do gozo quando atravessa os usos utilitários, produzindo escritas de prazer e fruição.

É nesse sentido que as tensões, reflexões e dilemas estéticos ou existenciais na poesia de Hilda Hilst interrogam a materialidade constitutiva da existência: a palavra e o corpo.

Enquanto materialidade linguística, a palavra, na poesia, assume uma dimensão diferente daquela presente no dia a dia, isto é, possui sensibilidade, sonoridade e expressões visuais já adormecidas no uso cotidiano, ainda mais quando a imagem do homem e do mundo se instaura na poesia por meio do fazer poética, subverte as funções que silenciam a linguagem e o corpo de suas funções ontológicas e semânticas. A linguagem não é a linguagem em seu estado usual, assim como o corpo que, de forma ambígua, ganha uma dupla existência, um corpo aparentemente humano, mas que sua existência é pautada apenas no verbo poético dentro do texto. Possui e, ao mesmo tempo, não possui um corpo. O desejo produz um corpo a partir da falta.

De acordo com Paullina Lúcia Silva de Carvalho (2004), em *Poesia e Corporeidade em Do Desejo, de Hilda Hilst (2004)*, as palavras em Hilda Hilst, abrem um feixe de significações em que o corpo e o signo entram em afinidades com a profundidade do ser. Na poesia da autora, os signos e significações são extensões da corporeidade que produzem sensações, como se houvesse nas palavras um corpo, que copulassem umas com as outras. Além disso, Carvalho (2004) expressa que, na linguagem de Hilda, há a consciência de um caráter inacabado, como se, por meio da escrita, ela pudesse pôr fim ao caráter acabado do corpo no mundo, por isso, Hilda (1975, apud DINIS, 2004, p. 27) escreve: “É por isso que penso que o que me leva a escrever é uma vontade de ultrapassar-me, ir além da mesquinha condição de finitude”. Pelo fato de não se conformar com a morte, como a Hilda muitas vezes expressou ao longo das entrevistas, muitas delas reunidas em *Eu Fico Besta Quando me Entendem*, organizado por Cristiano Diniz (2004), é que ela escreve como uma tentativa de ultrapassar a morte.

É na compreensão da degradação dos corpos, do desnudamento, da violência, da tentativa de ir além dos limites da finitude, que a poesia de Hilda dialoga com as concepções de erotismo expressas em Bataille (1987). Segundo Carvalho (2004, p. 16), na linguagem poética da autora, os sentidos evocados desafiam a linearidade do pensamento, pois “à medida que através da metáfora a língua torna-se livre da evidência do conceito e o signo linguístico, por fim, assume a forma de símbolo multifacetado pelas possibilidades conjuntivas de significações múltiplas”. Hilda (1975, apud DINIZ, 2004, p. 30) propõe um projeto literário que transpõe os limites pelas fronteiras da racionalização. A autora compara o ato de escrever ao neutrino: “A gente escreve e vai atravessando os corpos mais densos e opacos possíveis, até encontrar o elemento de colisão. Então, para esse elemento, tudo o que dissemos e que pareceu incompreensível, obscuro, torna-se claro, rutilante”. A intensidade da poesia incide sobre um

desejo de eternidade ou, pelo menos, perpetuar a existência numa materialidade possível (a do corpo na linguagem).

O dizer poético de Hilda, nas palavras de Carvalho (2004), recusa a degradação dos signos presos nas arbitrariedades, embora sempre comunique numa língua convencional entre os falantes, a escrita ultrapassa os limites do convencional, sempre diz algo além e mostra sua violência, contradições e ambiguidades. Segundo Bataille (2004), a poesia seria uma substituta do erotismo porque, assim como o erotismo transfigura a sexualidade, a poesia transfigura a linguagem comum. Para ele, a poesia leva ao mesmo ponto que o erotismo sagrado, dos corpos e do coração. A poesia leva à indistinção, à confusão dos objetos, é “Babel feliz”, na expressão de Barthes (1987). Hilda realiza uma tentativa de rebatizar a palavra através de sua escrita. Ainda, para Bataille (1987), a poesia conduz à morte, à continuidade: a poesia é eternidade; a eternidade é a não aceitação da finitude do humano, é o que move a literatura de Hilda Hilst.

Meus poemas nascem porque precisam nascer. Nascem do inconformismo. Do desejo de ultrapassar o Nada. As emoções sentimentais raramente inspiram a minha poesia, que quase sempre surge de um problema maior – o problema da morte, morte não no sentido metafísico de tudo quanto possa advir depois de acontecida. O que faz nascer a minha poesia é a não aceitação de que um dia a vida se diluirá e, com ela, o amor, as emoções do sonho e toda essa força em potencial que vive dentro de nós (HILST, 1952, apud DINIZ, 2013, p. 21).

A transgressão, na poesia de Hilda Hilst, se dá no âmbito da escrita fragmentada e dispersante, assim como a relação do humano e o sagrado. A corporeidade assume uma posição de transcendência e os poemas se apresentam com muitos lados, abrangendo as oposições vida/morte. Em Hilda, escreve Carvalho (2004), existe na linguagem uma intermediária entre o corpo e o desejo de transcendência intensificada pela busca de si e do “Outro-Divino”. Desse modo, o delírio do desejo consiste numa junção entre carne e espírito, de corpo e alma, que não se opõem, ou seja, se complementam. O excesso e a falta, ao mesmo tempo, são a representação de uma dualidade e ambivalência da relação entre escrita e desejo, o que Hilda chama de alma, mas Bataille (1987) denomina de experiência interior.

Quando eu estava com 33 anos, um querido amigo que morreu, Carlos Maria de Araújo, poeta português, me deu um livro do Kazantzákis: *Carta a El Greco*. Eu o li e fiquei deslumbrada. Era um homem que ficava lutando a vida toda até terminar de uma maneira maravilhosa, escrevendo um poema de 33 mil versos, *A nova odisseia*, onde lutava com a carne e com o espírito o tempo todo. Ele desejava ao mesmo tempo esse trânsito daqui pra lá. Era o que eu queria: o trânsito com o divino. E também o trânsito com o homem e todas as maravilhas da vida, o gozo físico, a beleza física do outro. Era um consumismo meu, absolutamente terrível, porque ofendia muito as pessoas. Eu me impressionei tanto com a caminhada desse homem admirável, que resolvi ir morar num sítio (HILST, 1989, apud DINIZ, 2013, p. 91).

Na construção poética de Hilda, há uma constante necessidade de atravessar o “além das ruínas”, buscando de todas as maneiras a continuidade perdida, sobretudo, com o encontro com o sagrado. Assim, a experiência poética perfaz um caminho entre continuidade e descontinuidade tomada pelo desejo de eternidade. A palavra poética surge, então, como possibilidade de permanência, uma vez que só a palavra poética sobreviverá à ruína do esquecimento, do silêncio e da própria morte. Segundo Paz (1994), o erotismo moderno é composto de uma alma, de um corpo que se transforma em um manejo de músculos que produzem sensações, vibrações. Na poesia, não pode existir corporeidade sem a referência de corporeidade, de modo que os signos do corpo estão em constante conversa com os signos do não-corpo. Sem ignorar os afetos, a imagem poética funda uma terceira via, a da transcendência da experiência humana.

### 1.3 A ESCRITA DESEJANTE DE HILDA HILST

A semioticista Maria Lucia Santaella (1993, p. 13), na apresentação da *Poética do Erótico*, de Samira Chalhub (1993), escreve que o erótico, na poesia, é, a um só tempo, “exuberância - memória da carícia plena, inscrita no corpo- e resto, o que resistiu ao corte, incisão do Outro”. Segundo ela, não existe nada mais raro do que fisgar, por meio das formas literárias, as intensidades do erótico. Então, se o erótico, na vida, é a sexualidade transfigurada, é, então, uma poética da sexualidade; no texto literário, ele é duplamente poético, pois as palavras são gestos, insinuações, sensações, querendo estreitar a distância entre o corpo, vida e o signo. A poesia é transgressão dos interditos, da lei, o gozo da expressão, utopia da completude, da continuidade coexistindo com a descontinuidade.

Essa ideia de transgressão parece ter sido a palavra-chave para a literatura de Hilda Hilst que, em suas obras, se constituiu como ordem temática, de modo que sua poesia versa sobre um discurso amoroso, erótico e sexual distantes de habitar os textos do cânone literário. A escritora deixa fluir a tríplice voz: a da autora, da mulher e da humana, cujo amor e a cena amorosa são flagrados, sobretudo, em seus vários estágios de decomposição. Nesse sentido, Vera Queiroz (2000), em *Hilda Hilst: três leituras*, explica que a literatura de Hilda vive à beira e projeta no leitor um estado de sítio constante em função das demandas inomináveis da qual ele é submetido na tentativa de compreender o sentido da vida, da morte, das formas de amor.

O mistério do amor e das formas amorosas que atraíram a invenção de sua palavra articula-se de modo a fazer com que algumas de suas publicações adquiram uma dimensão que

ora tende fortemente para o erotismo feminino - posto de forma diferente do tradicionalmente estabelecido por um discurso literário patriarcal-, ora busca atingir uma forma sublime. É uma poesia da natureza física, psíquica-erótica, centrada na figura feminina, como sujeito desejante na procura de uma imagem verdadeira sobre si e seu lugar no mundo, melhor dizendo, torna-se multiforme na medida em que impõe seu próprio desejo. De acordo com Pereira (2019), na poesia de Hilda, há um eu poético que se quer desejante, isto é, tem voz própria no ato enunciativo do desejo expresso no texto e, ao deixar evidente esse ato, a mulher assume sua condição, deixando claros seus direitos sobre seu corpo e sexualidade. A mulher, no texto, é aquela que compreende que a dimensão sublime a ela nada pode oferecer além de incerteza: “Sem as bênçãos da carne, no depois, / Me parece a mim magra promessa” (HILST, 2005, p. 21), enquanto que a relação com o outro humano oferta uma expressão concreta na qual pode desfrutar do erotismo do corpo: “Mas tu sabes da delícia da carne/ Dos encaixes que inventaste. De toques / Do formoso das hastes. Das corolas” (HILST, 2005, p. 21).

O desejo, na concepção de Samira Chalhub (1993), é o exercício constante da linguagem, enquanto que o poeta é aquele que trabalha com o signo, quer fazer do outro sua recepção amorosa. Hilda tenta resgatar primeiro o desejo existente no eu para, em seguida, inseri-lo na relação eu-outro, que pode ser o leitor ou mesmo o próprio texto. Na obra *Do Desejo*, essa dimensão pode ser observada no poema VIII quando ela escreve: “Desejo é uma palavra com a vivez do sangue/ E outra com a ferocidade de Um só amante/ DESEJO é Outro. Voragem que me habita” (HILST, 2004, p.20).

O desejo é exposto ao leitor sobre uma dupla face: se por um lado está presente naquele que o sente e vivencia em toda sua potencialidade, devorando-o, por outro, é projetado para fora do outro para adquirir sua completude. Nesse sentido, a dimensão carnal se sobrepõe à ideal. A mulher, na sua poesia, troca de posição, sai da de objeto e passa para a de sujeito e, portanto, detentora de seu próprio discurso, com o qual evidencia o desejo, não apenas o dela como também o do outro, desenvolvendo uma relação erótica a partir de um lugar específico. Ela faz do outro sua recepção amorosa/erótica, visto que o imaginário erótico necessita de atores, seja o texto, o corpo ou o corpo do texto para atuarem como objeto. O desejo pode, ainda, ser imaterial, isto é, realizar-se por meio da produção poética. A sedução, conforme Pereira (2019), parece advir justamente do contato com a palavra: é no uso de suas múltiplas faces – metáforas, metonímias e perífrases –, que se configuram como estratégia de cerco ao nome à coisa ou o leitor a operar numa desconstrução radical do texto literário.

Em Hilda, a linguagem se constitui no e pelo desejo, não somente pela temática, pois as relações amor-erotismo-transcendência já haviam sido exploradas por outros autores. É o vocabulário que adquire várias significações e domina a cena amorosa. Por meio da linguagem, a erótica verbal emite som e sentido para dar traço material através da imaginação e, assim, produzir ideias corpóreas. Para Paz (1994, p. 12), “a imagem é abraço da realidade opostas e a rima é cópula de sons”, ou seja, a poesia transfigura a linguagem comum e a erotiza, o poema em Hilda não aspira apenas o dizer, mas o ser e o sentir, pois provoca uma perturbação no texto literário ao abrir espaço para o campo semântico: o desejo não se concentra/expressa nas regiões genitais, diferente do erotismo tradicional, e sim em poder tocar, olhar e sentir, que redimensionam o sentimento erótico: “Ver-te. Tocar-te. [...] Um sinuoso caminho que persigo: um desejo [...]. E que escura me faço tocar se abocanhas de mim/Palavras e resíduos. Me vêm fomes” (HILST, 2004, p. 14), e isso tudo ocorre primeiro na instância verbal. Hilda projeta todos os movimentos do ritual erótico/sexual no texto.

A tensão se instala no desejo de posse do objeto desejado; desejar se assemelha à fome, ele se apresenta de forma descomedida e inesgotável, as palavras compõem um clima de tensão/tesão crescente no poema, como uma simulação do ato sexual, que se realiza na oposição vida/morte:

Colada à tua boca a minha desordem.  
 O meu vasto querer.  
 O impossível se fazendo ordem.  
 Colada à tua boca, mas descomedida  
 Árdua  
 Construtor de ilusões examino-te sôfrega  
 Como se fosses morrer colado à minha boca.  
 Como se fosse nascer [...] (HILST, 2004, p. 15)

Observa-se o jogo de continuidade e descontinuidade dos seres, a morte dos seres descontínuos tem o sentido da continuidade. Na concretização do desejo, há uma explosão da qual toma conta da cena erótica no poema: a dos “dois corpos” da língua, como explicita Pereira (2010), o plano físico e o plano imaterial, isso é observado pela metáfora boca, que atravessa boa parte da obra *Do Desejo*, por exemplo. É o órgão pelo qual entra e sai a vida e a morte e pelo qual verbaliza o desejo, por isso assume uma posição tanto ideal quanto sublime, concreta e abstrata. Por isso, uma nova linguagem erótica é instaurada em Hilda Hilst, mais sutil e, ao mesmo tempo, mais sensual e específica. A língua, de acordo com Chalhub (1993), apresenta ícones do erótico: sons, gemidos, sopros, sibilâncias, vibrações, leveza e deslizes, por isso o caráter de transgressão, visto que transgride em termos literários/linguísticos, de valores e de transcender as barreiras do impossível. Na passagem do desejo erótico, explica Bataille (1987),

há a dissolução dos seres descontínuos; o desejo antes recalcado, na poesia de Hilda, cede espaço para o desejo explícito. A linguagem se transforma para criar ou violar um corpo com o qual mantém a relação erótica.

O erotismo está na linguagem, na vontade de romper as funções da comunicação, derrubando as barreiras do que é dito para avançar sobre a expectativa do que possa conceber, ela não aspira dizer, e sim o ser. A poesia interrompe a comunicação assim como o erotismo interrompe a reprodução. A abstração do material poético se dá por meio de uma ponte entre o ver e crer. Essa ponte ganha o corpo necessário na relação erótica e os corpos se convertem em imagens. As imagens - construídas a partir da imaginação, esta que é o agente que move o ato erótico e o poético-, elaboram sensações que vão além da denotação da palavra. É nesse momento que a palavra se apresenta como recurso capaz de captar a metáfora da sexualidade. Nesse sentido, a poesia pode ser creditada como fonte erótica ou próxima do erotismo como parte do fenômeno erótico, que concebe a ele a transposição de um mundo para o outro, o palpável, ou seja, cria o objeto de desejo, este que atravessa a obra hilstiana.

*Do Desejo*, poema homônimo do livro, traz alguns traços centrais da experiência poética de Hilda Hilst. O livro funciona como uma espécie de introdução para o universo lírico existencial, religioso e corporal do qual a autora trabalha o erotismo. A obra é introduzida por meio de uma epígrafe interrogativa, que funciona como uma espécie de questionamento sobre a existência das coisas ou do próprio desejo e os caminhos pelos quais perpassa o erotismo ou a relação erótica no texto ou com outro. Hilst (2004, p. 12) escreve: “Quem és? Perguntei ao desejo. Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada”. A pergunta é feita primeiro e delimita-se para identificar quem a faz e para quem é direcionada. A resposta é dada como se fosse o próprio desejo a falar, no entanto, é intermediada pela voz do discurso, a persona do poema.

Na epígrafe, o eu-lírico lança indagações sobre o desejo e, logo em seguida, já o responde, caracterizando-o como uma face do erotismo ardente, devastador, do qual o movimento do amor, levado ao extremo, é o movimento da morte. O excesso, no qual o desejo é submetido, o transforma em pó, em nada. Bernardo Nascimento Amorim (2004), em *O saber e o sentir: uma leitura Do Desejo, de Hilda Hilst*, chama a epígrafe de “resumo concentrado”. Resumo concentrado porque delimita a temática do desejo e atravessa praticamente toda a primeira parte da obra *Do Desejo e Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*, assim como toda sua produção poética, em que o desejo erótico se faz presente como uma busca incessante de vencer os limites da morte.

A natureza do desejo evidencia, desde os primeiros poemas, a tensão entre o processamento do intelecto e a necessidade de trazer o desejo à tona, como se dizê-lo fosse uma forma de concretizá-lo. Há, em Hilda Hilst, um percurso onde o próprio desejo vai se transformando, sendo assim, atravessa primeiro as dimensões do texto para, em seguida, se desdobrar na experiência particular do sujeito da enunciação. Além disso, Hilda Hilst subverte a noção de desejo com sentido pecaminoso, ausência ou falta, para afirmá-lo como potência de vida. O percurso pelo qual o desejo passa na poesia da autora constitui novas possibilidades de exprimi-lo em sua ontologia, em outras palavras, em suas múltiplas concepções e formas de representação. No poema VII de *Poemas Malditos Gozosos, e Devotos*, ela escreve:

É rígido e mata  
 Com seu corpo-estaca.  
 Ama mas crucifica.  
 O texto é sangue  
 E hidromel.  
 É sedoso e tem garra  
 E lambe teu esforço  
 Mastiga teu gozo  
 Se tens sede, é fel.  
 Tem tríplices caninos.  
 Te trespassa o rosto  
 E chora menino  
 Enquanto agonizas.  
 É pai filho e passarinho.  
 Ama. Pode ser fino  
 Como um inglês.  
 É genuíno. Piedoso.  
 Quase sempre assassino.  
 É Deus (HILST, 2005, p. 20).

A palavra no poema acima é reveladora de coisas diferentes do que ela indica no que diz. Não é inocente, há perversão, realiza-se no interdito do assassínio. A violência manifestada pela palavra assusta e fascina, é ordenada no espírito de ir além dos limites do interdito, quer ultrapassar os limites do assassínio. Bataille (1987) diz que existe, no erotismo, uma criação paradoxal de atração pelo interdito, que tem como objeto fundamental a violência. A violência manifestada no poema tem um duplo sentido: de um lado, o horror assusta; de outro, é elemento solene que, apesar de assustar, também fascina a ponto de não recuar diante da violência: “mastiga teu gozo [...] / te trespassa o rosto [...] quase sempre assassino”. O interdito fundado pelo medo ou horror não se propõe somente a observá-lo, mas a ultrapassá-lo, como se, por meio do assassínio, da morte, pudesse realizar o movimento de renovação. Bataille (1987) pontua a existência de um elo na promessa de vida, aspecto do erotismo, e a morte.

Hilda compreende o aspecto luxuoso da morte como renovação dos mundos. Sem ela, não haveria equilíbrio e a vida entraria em declínio: “Quase sempre assassino/ É um Deus”. O

Deus da vida se realiza na violência da morte, a promessa de transcendência, de ultrapassar os limites da morte, só se realiza após a própria morte, desse modo, é preciso atravessá-la para poder ir além dela, como se o eu-lírico do poema realizasse, embora de modo diferente, o percurso de Ulisses ao mundo dos mortos. Aqui, a morte se dá no gozo, em que seres descontínuos colocam em jogo a continuidade a partir do ato sexual. Observa-se um movimento tumultuoso que caminha constantemente para o choque. Os efeitos do prazer, observa Foucault (1998), quando misturados em fortes proporções ao sofrimento, produz uma superexcitação com gritos de perdição. O efeito do gozo produz um efeito de morte. Foucault (1998) explicita que, desde os gregos, o ato sexual é analisado como uma mecânica violenta. A violência, representada pela morte, é objeto fundamental dos interditos. Os interditos, diz Bataille (1987), se referem, primeiro, à morte e depois à função sexual.

Para Chalhub (1993), entre o homem e o desejo, há as leis das interdições, no entanto, Bataille (1987) explica que não existe interdição que não possa ser transgredida, ou seja, o sentido do erotismo é a transgressão e, no texto, lugar do desejo sem lugar, a transgressão se dá, conforme Chalhub (1993, p. 17), na “fluência verbal do silêncio, a burla da censura, desvios da sintaxe, originais montagens de sentido”. A poesia quer que o leitor ultrapasse os limites do texto e entre em contato com o erótico (toque esse corpo sem corpo), com a imagem. O poético se oferece para ser provado, estabelecendo, assim, uma relação erótica.

A relação entre erotismo e poesia é tal que Paz (1994) compreende o primeiro como uma poética corporal, enquanto a segunda é uma erótica verbal. Assim, como se se tratasse de uma relação simbiótica, a poesia e o corpo se consagram por meio de uma relação erótica. Sobre o erótico na vida, Santaella (1993) diz que se trata de uma poética da sexualidade; na poesia, o erótico é duplamente poético, onde as palavras são gestos, carícias, sons. No poema I, em *Do Desejo*, a sonoridade das diferentes palavras destacadas pela inicial maiúscula é formado a partir da oposição de dois tempos: um passado e um presente, marcados pelo antes e hoje.

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.  
 Antes, o cotidiano era um pensar alturas  
 Buscando Aquele Outro decantado  
 Surdo à minha humana ladradura.  
 Visgo e suor, pois nunca se faziam.  
 Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo  
 Tomas-me o corpo. E que descanso me dás  
 Depois das lidas. Sonhei penhascos  
 Quando havia o jardim aqui ao lado.  
 Pensei subidas onde não havia rastros.  
 Extasiada, fodo contigo  
 Ao invés de ganir diante do Nada (HILST, 2004, p. 13)

A partir do segundo verso, o passado “antes” é marcado pelo desejo de realização, do encontro com a esfera concreta em que o corpo é tido como uma impossibilidade de qualquer manifestação palpável do desejo. O presente “hoje”, ao contrário, remete a um espaço de luz e é nele que se vive a experiência do contato com o erótico, justamente pela decorrência ou existência corpórea do desejo. O movimento de oposição entre o antes e o hoje oscila em uma trajetória de idas e voltas. O passado, do segundo ao quinto verso, fala-se da frustração do eu-lírico em uma busca que nunca atinge sua meta, isto é, da falta de correspondência entre o objeto de desejo e o sujeito desejante. A partir do quinto verso, muda-se a perspectiva da fala, pois, antes, a instância abstrata (o desejo) ganha aspecto concreto (o corpo), na qual haverá um movimento de continuidade, de realização.

A oposição entre a instância concreta e abstrata no poema faz do desejo um atributo necessário do homem na terra. Segundo Paz (1994), o encontro erótico começa com a visão do corpo desejado ao colocar o objeto na condição de desejado. O eu-lírico parece encontrar mais uma forma em que a transgressão poderia ser realizada, ou seja, na entrega total do objeto, mas essa entrega resultaria na morte, que é uma negação tanto de posse quanto de entrega, o objeto de desejo aparece à espera de sua morte: “E fodes como quem morre a última conquista” (HILST, 2004, p. 18). O desejo de continuidade, de completude da morte, mostra-se realizável no ato sexual que resulta na extinção dos seres que realizam o ato sexual.

Segundo Amorim (ano), ao entrar em plena manifestação corpórea do desejo, a persona recusa tudo aquilo que poderia ser interpretado como da esfera do sagrado. No poema, essa esfera pode ser identificada no terceiro verso com “Aquele Outro” e no último com “Nada”. A positividade da existência de um plano concreto, em que o desejo é manifestado não apenas na esfera verbal, implica a recusa de um outro, apesar de sua grandiosidade. Nesse sentido, opta-se pelo hoje como uma escolha manifestada de forma consciente entre apenas a possibilidade ou obscuridade do vazio absoluto: “Buscando Aquele Outro decantado/Surdo a minha humana ladradura” e a luminosidade da energia ardente “Tomas-me o corpo [...]Extasiada, fodo contigo”. O que interessa é somente a realização do ato, o amor do corpo é preferível ao da alma.

A ênfase dada ao hoje apresenta como um aspecto palpável, como se o presente apresentasse um corpo erótico no qual o prazer de escrever sobre ele refletisse o prazer de senti-lo. A palavra se faz carne e, por consequência, o texto se torna o corpo. É por meio do corpo que se pode penetrar na experiência do sagrado e confrontar a finitude do ser humano, pois a descontinuidade só se realiza na união dos corpos. O corpo é o meio pelo qual o eu-lírico pode

vencer a barreira intransponível da continuidade: “Extasiada, fodo contigo/ Ao invés de ganhar diante do Nada”, e esse nada é revestido em experiência de quase morte proporcionada pelo ato sexual. A conquista do corpo é uma espécie de volta à imanência e renúncia das abstrações metafísicas.

Os poemas de Hilda Hilst trabalham amor erótico a partir do corpo, do tempo e as relações com o divino. Observa-se a gradação do erotismo incitando as preliminares que antevêm o ato sexual, guiando os passos, toques e carícias como uma mestra da arte erótica. Os poemas são endereçados a um interlocutor que, embora não apresente voz no texto, reconhece-se como objeto desejado; o eu-lírico é incisivo (“Tomas-me o corpo”), mais do que apenas convidá-lo, autoriza-o, intima-o à união dos corpos no tempo presente, no agora, como se quisesse reafirmar a urgência da relação erótica que quer ser realizada. Ou, ainda, como se quisesse explicitar que o passado e o presente não interessam, visto que, no passado, era um “pensar alturas” em que o desejo, apesar de existir com muita força, não se realiza de modo concreto e o futuro é um “ganhar diante do Nada”.

Somente o hoje importa porque, no agora, Eros é mais que uma abstração metafísica, uma divindade, ele ganha um corpo “de carne e osso” no qual o desejo é concretizado: “Extasiada, fodo contigo”. O convite amoroso se manifesta de maneira mais sedutora que a paixão, pois ele oferece um objeto de desejo do qual não apenas o amante pode desfrutar, mas, sobretudo, o eu-lírico, este que instiga, chama e ínsita. Observa-se que, diferente do que mostra Foucault (1984), que os gregos interpretavam o feminino como uma versão enfraquecida, que dependia do masculino para obter tanto a saúde quanto o prazer e, por caracterizar a relação sexual como um ato de violência, exercia um papel passivo na união dos corpos. No poema de Hilda, o feminino não apresenta uma relação passiva diante do objeto de desejo, ao contrário, a poesia hilstiliana é calcada na materialidade de como o erotismo é apresentado de modo palpável, isto é, na poesia, o erótico é realizável porque apresenta a materialidade do texto como o corpo erótico. Na sequência, observa-se que, no poema VIII, há uma tentativa de definição do desejo.

Se te ausentas há paredes em mim.  
 Friez de ruas duras  
 E um desvanecimento trêmulo de avencas.  
 Então me amas? te pões a perguntar.  
 E eu repito que há paredes, friez  
 Há molimentos, e nem por isso há chama.  
 desejo é um Todo lustroso de carícias  
 Uma boca sem forma, um Caracol de Fogo.  
 desejo é uma palavra com a vivez do sangue  
 E outra com a ferocidade de Um só Amante.  
 desejo é Outro. Voragem que me habita (HILST, 2004, p. 20)

A metáfora e o movimento de expansão se fazem presentes. Agora, diferente do poema IV, que a autora enumera possibilidades que são desdobradas em questionamentos e que se cria uma tensão do que poderia ser somente uma imagem poética do desejo, aqui, ao contrário, ela define o objeto de reflexão. As imagens do desejo produzidas por Hilda como uma tentativa de tocar, torna sensível e inteligível a experiência subjetiva. Mais uma vez, a dimensão da luminosidade para se referir ao desejo aparece ligada e, agora, há um sentido, o tato, no qual é possível tocar: “desejo é um Todo lustroso de carícias”. Segundo Amorin (2004), Hilda delinea a intangibilidade do desejo no que diz respeito ao seu aspecto de energia “Porque há desejo em mim tudo é cintilância”, que remete à noção de lava, já apontada na epígrafe. Em seguida, aborda o desejo já na dimensão da palavra, demonstrando, desde logo, sua ambivalência, suas múltiplas formas. Se por um lado fazer ligação entre a palavra é um elemento vital, o sangue, por outro, apresenta um caráter animalesco (ferocidade).

O caráter paradoxal da escrita relaciona-se ao erotismo porque, se por um lado só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, por outro, no desejo, permanece algo de animalesco, de violência, do qual o homem se afastou por meio do trabalho, como explica Bataille (1987); no entanto, a imagem do sangue, simbolizado como elemento vital e, por isso, Hilda o relaciona ao desejo, por si mesmo, é o signo da violência. Por fim, a autora identifica o desejo como uma espécie de abismo (voragem), algo que é trazido para seu interior, que a consome, como algo contido em sua natureza.

Ao pensar na obra *Do Desejo* como um todo, mas sem, contudo, se desviar do poema VIII, observa-se um movimento de ida e volta ao longo do desenvolvimento da obra. A referência ao Outro, no último verso do poema VIII, remete a Aquele Outro do início da obra. Há, no entanto, uma diferença ao se referir ao desejo, pois, em alguns momentos, é escrito em minúsculo e outros em maiúsculo. Quando a relação parece concreta entre os amantes, ele é inscrito em minúsculo, já, o segundo, quando se refere ao Outro é escrito com inicial maiúscula, como se se tratasse de uma instância divina, de Deus. Alcir Pécora, na Nota do organizado do livro *Poemas Maldito, Gozoso e Devoto*, explica que a dimensão divina cerca grande parte da obra de Hilda Hilst, mas Deus não é escrito sob uma forma de fé cristã e jamais toma o discurso como a de um crente fervoroso. O Deus inscrito nos poemas de Hilda Hilst é, senão, uma dúvida, um vazio ou ameaça. Nessa perspectiva, a forma “gozosa” nunca se dá de forma plena quando se refere a Deus, mas sempre como algo abstrato. A respeito dessa erótica, Pécora (2005, p. 09) diz que se trata de uma erótica “vicária, substitutiva, ostensivamente precária”. A via do corpo é tão somente o conhecimento que lhe resta, que pode ser desfrutado. O poema

VIII pode ser interpretado como o momento pelo qual a poeta apresenta o caráter sublime do desejo ligado ao âmbito da transcendência. A esse respeito, no livro *Eu fico besta quando me entendem. Entrevista com Hilda Hilst*, organizado por Cristiano Diniz (2013, p. 21), Hilda explica que sua escrita nasce do inconformismo do “desejo de ultrapassar o Nada” e da “necessidade imperiosa de ir ao âmago de nós mesmos, um estado passional diante da existência” (2013, p. 29). O desejo de vencer a angústia da descontinuidade manifesta com o “desejo de ultrapassar o Nada”, em síntese, ir além, exceder as barreiras do humano.

Nesse sentido, sua poesia assume o conflito individual/humano, sinalizando para o sagrado com uma escrita com poder de transformação, engendrando os domínios do erotismo, pois, conforme Bataille (1987, p. 18), “A poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade: a poesia”. Portanto, a escrita de Hilda Hilst, assim como no erotismo batailleano, funda-se em um dilema paradoxal que perpassa os domínios do texto, do corpo, do coração e do sagrado. A abordagem de Hilda Hilst com a dimensão divina projeta sempre um embate erótico; quando o eu-lírico busca o corpo humano, se observa o fechamento, a reserva e o silêncio de Deus, avaro na comunicação e “apenas pleno na indiferença e na ausência do desejo” nas palavras de Pécora (2005, p. 9). Embora haja esse embate, o eu-lírico não se curva como serva passiva: “[...] Lutei com Aquele. / E dele também não fui lacaia” (HILST, 2004, p. 17). A imagem de Deus é constantemente transfigurada. O Deus do amor, da misericórdia, do perdão e livre das vaidades humanas é transformado em ameaça, incerteza ou em um impiedoso.

A esse respeito, Mailza Rodrigues Toledo e Souza (2012, p. 176), em “Entre o sagrado e o profano: o erotismo religioso e a emancipação feminina na poesia de Hilda Hilst”, explica que a poeta, por vezes, assume uma postura extremamente agressiva em relação a Deus, na qual o eu-lírico está “em trânsito entre o amor e o ódio, o temor a indignação, a humildade e a ira, enfim, um eu-lírico transbordante de sentimentos conflitantes interpela um interlocutor ora configurado Deus, ora homem/mulher”. Diante disso, o erotismo místico de Hilda Hilst remete a Bataille, segundo o qual, no erotismo sagrado, a busca da continuidade confunde-se com a busca do amor de Deus e isso significa que a face do divino é revelada ao se alcançar o autoconhecimento humano. Para Bataille (1987), todo erotismo é sagrado, no entanto, uma busca pela continuidade do ser como um desejo de ir além do mundo imediato se constitui como uma abordagem essencialmente religiosa. Essa premissa expressa bem o modo como o erotismo é apresentado na poesia de Hilda Hilst, melhor dizendo, o erotismo é convertido em matéria

para o seu ofício e, por meio dele, ela busca a compreensão de Deus, que, por extensão, é uma compreensão de si mesma e da morte, problemática que, segundo ela, é o tema constante de sua obra.

## 2. GREIMAS E A SEMIÓTICA NARRATIVA DO DISCURSO

### 2.1 O PERCURSO GERATIVO

O linguista José Luiz Fiorin (1999), em *Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva* explica que a linguística, a partir do século XIX, desenvolveu diferentes objetos de estudo, tais como: a *langue*, a competência, a variação, a mudança e o uso, deste último, ocupam-se diferentes teorias pragmáticas, discursivas e textuais, nas quais a Semiótica Discursiva e a Narrativa fazem parte. A Semiótica Discursiva de origem francesa tem o texto como objeto de análise e não mais a palavra vista de forma isolada, com isso, através dele, procura explicar os sentidos que o envolvem, ou seja, procura explicar o que o texto diz e como faz para dizer. De acordo com a semioticista Diana Pessoa de Barros (2005), em *Teoria semiótica do texto*, por volta de 1960, a Semiótica Estrutural se desenvolveu e, apesar das críticas, preocupou-se com o sentido. Greimas elabora uma *Semântica Estrutural* (1966) que avança nos estudos de Semântica Linguística para Semântica do Texto.

L. Hjelmslev mostrou ser possível analisar o plano do conteúdo separado do plano da expressão. Greimas, então, acolheu as ideias propostas por L. Hjelmslev e operacionalizou a distinção entre forma e substância após refletir sobre a possibilidade de desenvolver um estudo científico acerca da significação, isto é, a construção de uma semântica na qual fosse possível, conforme Barros (2005), desenvolver princípios e métodos para estudar o sentido. Sabendo das dificuldades da elaboração de uma teoria geral do texto, a Semiótica, na esteira de L. Hjelmslev, propõe, inicialmente, que se façam abstrações das diferentes manifestações textuais, sejam elas verbais, não-verbais ou ambos ao mesmo tempo, e que as análises partam apenas de um único plano: o plano do conteúdo. Destarte, essa corrente teórica examina os sentidos do texto a partir do próprio conteúdo. Isso porque procura organizar o texto com uma totalidade de sentido, assim como determinar o modo como esse sentido é construído. Para tanto, esse campo tem se esforçado para elaborar procedimentos operacionais e o desenvolvimento de modelos de análise interna.

Para o linguista e semioticista Winfried Nöth (1996), em *A semiótica no século XX*, a Semiótica Narrativa do Discurso, de Greimas, teve como fonte o estruturalismo linguístico, de Hjelmslev; a antropologia estrutural, de Lévi-Strauss; a teoria formalista do conto, de Vladimir Propp; e a teoria das situações dramáticas, de Etienne Souriau. Seu ponto de partida foi a tentativa de aplicar uma análise de textos a partir de métodos da linguística estrutural, definida

por Greimas como discurso. A teoria desenvolvida por Greimas sofreu influência dos conceitos de Ferdinand Saussure de estrutura como diferença, nos princípios de oposição binária e de pertinência, além do modelo sígnico glossemático, de Hjelmslev, e da sintaxe de dependência, de Lucien Tisnère. Assim, Greimas bebeu de outras fontes linguísticas para desenvolver a Semântica Estrutural, que tem como objetivo a análise semântica das estruturas textuais, no entanto, não se trata somente de uma semântica da palavra, mas de uma semântica do texto.

É a partir da obra *Semântica Estrutural*, publicada originalmente em 1966, que Greimas lança as bases da teoria conhecida como Semiótica greimasiana, Escola de Paris ou Semiótica Narrativa do Discurso. Na definição da teoria semiótica, Greimas se opôs à noção comum das ciências dos signos, não sendo a Semiótica uma teoria dos signos, mas uma teoria das significações, que somente se torna operacional quando viabiliza a análise tanto acima como abaixo dos signos. O linguista Algirdas Julien Greimas, no livro *Semântica Estrutural* (1976, p.15), busca tornar a percepção dos sentidos como um lugar na linguística em que “se situa a apreensão da significação”, em outras palavras, ele busca um novo nível de percepção para a significação. Disso, observa-se que a Semiótica se preocupa não somente com o sentido ontológico, mas também com o seu parecer. O texto, para a teoria greimasiana, passa a ter como definição metodológica uma noção sensorial, o que implica dizer que texto é tudo aquilo que produz sentido.

Greimas, ao adotar métodos próprios de análise para a Semântica, acaba por desenvolver as bases para o estabelecimento de outra disciplina: a Semiótica. O salto dado da Semântica para a Semiótica se deu ao perceber que o texto parte de uma construção própria e não da somatória de frase e palavras como se pensava. Nesse sentido, Greimas, em *Sobre o Sentido* (1975, p.17), explica que somente “a semiótica de formas como esta poderá surgir, num futuro previsível, como a linguagem que permite falar do sentido”. A partir de então, a Semântica Estrutural deixa de se interessar pela descrição do plano do conteúdo nas línguas e abre espaço para a semiótica, que tem como finalidade a descrição e explicação dos mecanismos que engendram os sentidos do texto, isto é, as etapas pelos quais o sentido é construído. Assim, os limites da palavra e da frase são extrapolados e passam a buscar compreender como se constrói os sentidos do texto como um todo e não mais em pequenas estruturas.

Sobre os domínios de estudo da Semiótica, Conrado Moreira Mendes (2011, p. 185), em *Da linguística estrutural à semiótica discursiva: um percurso teórico-epistemológico*, diz que o objeto de estudo da semiótica é o sentido “apreensível pelo resultado da função semiótica da linguagem”, em outras palavras, é o resultado da reunião dos planos da expressão e do

conteúdo. Porém, o próprio Greimas (1975) admite a dificuldade em tratar de sentido porque só se poderia falar de sentido se produzisse uma metalinguagem para isso, ou seja, se fosse possível desenvolver uma linguagem destituída de significado, o que se sabe ser impossível. Para tornar a situação ainda mais complexa, Greimas observa que a língua natural é jamais denotativa, além disso, é polissêmica, pois possui diversas possibilidades de leitura. Segundo o autor, a linguagem vive sobre constante ameaça da metáfora, que faz parte da condição humana. Por isso, questionar a construção de sentido em um mundo que tudo significa é uma tarefa metalinguística complexa. A proposta de descrição semiótica seria, portanto, uma metalinguagem artificial, adequada para tratar da construção de sentido porque a forma semiótica, para Greimas (1975, p. 17), “é exatamente o sentido do sentido”.

O sentido do sentido ou a forma do sentido, como expresso por Greimas, pode ser definido como a possibilidade de transformação do sentido, ou seja, produzir sentido é transformar o sentido a partir de um sentido dado, sendo ele não apenas o que dizem as palavras, mas, antes, uma direção. Segundo Mendes, essa direção implica dizer que tende a algo e a significação é um produto organizado pela análise. Contrária ao sentido, a significação é sempre organizada e diz respeito a uma unidade. Mendes explica, ainda, que a significação só é reconhecível após a segmentação e a comutação entre termos e só se apreende através das relações estabelecidas entre as unidades. Segundo ele, embora, hoje, o termo *significância* não seja tão usual, utiliza-se em seu lugar *significação*, já que não se acredita que o local determine o global, ou seja, a *significância* diz respeito à globalidade de efeitos de sentido de um conjunto estruturado.

De acordo com Fiorin, Greimas buscou desenvolver uma teoria gerativa, sintagmática e geral. Sintagmática porque sua preocupação não gira em torno do conteúdo, mas do texto como um todo (expressão + conteúdo); geral porque seu interesse se dá sobre qualquer manifestação de texto (vinculado em qualquer materialidade); e gerativa porque concebe a produção de sentido por meio de um processo gerativo que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, o que implica dizer que o percurso é uma espécie de simulacro metodológico utilizado para o processo de criação de sentido do texto em que o leitor precisa fazer abstrações, a partir da superfície do texto, para poder entendê-lo. Greimas, no desenvolvimento do percurso gerativo, especialmente no nível narrativo, leva em consideração o trabalho de Vladimir Propp sobre as variantes do *Conto Russo Maravilhoso*. O trabalho de Propp buscou as invariantes da narrativa, isto é, os elementos comuns que fazem com que uma narrativa seja uma narrativa e ele desejava encontrar as regularidades subjacentes na imensa

variedade de narrativas. Nesse sentido, assim como a pesquisa de Propp mostrou estruturas comuns na constituição do conto maravilhoso, Greimas acreditava que havia, na produção de sentido dos textos, também uma estrutura comum. Em síntese, ambos buscaram identificar um número finito de estruturas diferenciadas e regras combinatórias no desenvolvimento das relações internas de um texto. O objetivo era definir na estrutura da narrativa o conjunto fechado de relações internas estabelecidas em um número finito de unidades.

Desse modo, para a Semiótica, um texto pode ser dividido em camadas e pode ser examinado por meio do percurso gerativo de sentido. Nessa ordem, tem-se o nível fundamental ou das estruturas fundamentais, o narrativo e o discursivo. Em cada um dos três níveis, há uma sintaxe e uma semântica próprias; a sintaxe é o mecanismo pelo qual os conteúdos são ordenados e estes, por sua vez, estão no nível da semântica. Assim, essa teoria procura, portanto, refletir sobre os sentidos do texto, para isto, faz uso de mecanismos e procedimentos que partem do plano do conteúdo por meio de um percurso gerativo, de modo a apresentar todas as particularidades do discurso.

Para Fiorin, a Semiótica não tem como objetivo buscar a verdade dos fatos dentro de uma narrativa, mas, sim, sua verificação, ou seja, os sentidos de verdade com os quais os discursos se apropriam, sejam eles verdadeiros ou falsos. Além disso, não diz respeito à Semiótica as transformações operadas no plano do conteúdo das línguas de modo geral, mas o texto em si, logo, não se interessa pelas categorias de criação dos sentidos das palavras em uma língua, mas pelas diferenças responsáveis pela produção de sentidos no texto. Por essa razão, é que trata de uma teoria geral que se devota por qualquer tipo de texto, independentemente de sua manifestação, isto porque o conteúdo pode ser analisado de forma separada da expressão. É uma teoria gerativa porque a produção de sentido do texto se dá através de processo gerativo, que vai do mais simples ao mais complexo.

A noção do percurso gerativo de sentido radica-se no trabalho de Propp sobre a narrativa. Este busca as invariantes narrativas, os elementos que fazem que uma narrativa seja uma narrativa [...] Propp desejava revelar as regularidades subjacentes à imensa variedade das narrativas; procurava apreender, em meio à diversidade imensa de modos de manifestação da narrativa (oral, escrita, gestual, pictórica, etc.), de tipos de narrativa (mitos, contos, romances, epopéias, tragédias, comédias, fábulas, etc.) e de realizações concretas, as invariantes narrativas. Separa dessa forma uma *langue* narrativa de uma *parole* narrativa [...]. Para Greimas, a mesma coisa se passa em relação à *aquisição do poder fazer* e ao *juntar dinheiro para comprar um apartamento*. Em síntese, ambos buscam identificar um número finito de unidades diferenciais e de regras combinatórias responsáveis pelo engendramento das relações internas. Seu objetivo era, pois, definir a estrutura da narrativa: o conjunto fechado de relações internas que se estabelecem entre um número finito de unidades. Esse procedimento procurou transpor para além dos limites da frase, que era até então a unidade última para os lingüistas, os métodos da lingüística estrutural (FIORIN, 1999, p. 81, *Grifos do autor*).

Por outro lado, o percurso gerativo parte da concepção de discurso como sendo da ordem estrutural e do acontecimento. Portanto, para Fiorin (1999), é necessário perceber as invariantes e procurar entender a variabilidade histórica revestida por meio dessas invariantes. Disso, percebe-se que o projeto semiótico se filia à tradição saussuriana, uma vez que há a significação como objeto de estudo e não o significado, melhor dizendo, busca o conjunto de relações responsáveis pela produção de sentido do texto. A Semiótica sugere que o sentido não se dá de forma isolada, mas por meio de relações. Fiorin (1999) explica, ainda, que a área não se interessa propriamente pelo sentido, mas por sua arquitetura, ou seja, não objetiva analisar o conteúdo, mas o modo como ele é expresso. Assim, o percurso gerativo é constituído de três partes: as estruturas fundamentais, correspondentes ao primeiro nível e dizem respeito às oposições semânticas; as narrativas, ao segundo nível; e as discursivas, ao último. Barros resume o percurso gerativo da seguinte forma:

- a) O percurso gerativo vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto; há, assim, enriquecimento e concretização do sentido da etapa mais simples e abstrata à mais complexa e concreta, ou seja, os elementos que se manifestam na superfície do texto estão já ‘enriquecidos’ e ‘concretizados’ e provêm metodologicamente, de relações semânticas mais simples e abstratas;
- b) São determinadas três etapas no percurso, podendo cada uma delas ser discutida e explicada por uma gramática autônoma, muito embora o sentido do texto dependa da relação entre os níveis;
- c) A primeira etapa do percurso, a mais simples e abstrata, é o nível fundamental e nele a significação se apresenta como uma oposição semântica;
- d) No segundo nível, o narrativo, organiza-se a narrativa do ponto de vista de um sujeito;
- e) Finalmente, a terceira etapa, a mais complexa e concreta, é a discursiva, em que a organização narrativa vai-se tornar discurso, graças aos procedimentos de temporalização, espacialização, actorialização, tematização e figurativização, que completam o enriquecimento e a concretização semântica já mencionados. (BARROS, 2007, p. 598).

Diante disso, o texto, em qualquer materialidade discursiva, pode ser analisado em todos esses níveis. De um lado, têm-se mecanismos sintáticos e semânticos responsáveis, por um lado, pela criação de sentido e, por outro, os aspectos sociopragmáticos, nos quais Almeida; Mello (2019) citam como sendo as relações dialógicas e ideológicas desenvolvidas a partir das relações sociais e culturais produzidas a partir de outros textos. No percurso gerativo, cada nível representa determinada construção de sentido que vai, como já expresso, do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, além disso, as estruturas fundamentais são vistas como uma categoria ou oposição semântica. Assim, esse percurso diz respeito a uma sucessão de fatos em que cada um deles pode ser descrito e examinado com o intuito de apontar como o sentido é construído e interpretado.

O modelo gerativo de Semiótica Textual busca, desse modo, explicar a geração de sentido no discurso de qualquer sistema semiótico. Para tanto, Greimas distinguiu três áreas autônomas na análise da Semiótica Textual: estruturas sêmio-narrativas, estruturas discursivas e estruturas textuais. Segundo Noth (1996), o percurso gerativo estuda o discurso no plano do conteúdo a partir das estruturas sêmio-narrativas e das estruturas discursivas. As estruturas textuais não fazem parte desse processo porque o percurso gerativo descreve a produção discursiva como um procedimento que é desenvolvido em vários níveis de profundidade, no qual cada um possui um subcomponente sintático e semântico. Logo, todo o percurso descreve as estruturas que governam a organização do discurso. O percurso gerativo é constituído de três patamares: as estruturas fundamentais, as estruturas narrativas e as estruturas discursivas. Fiorin (1999) lembra que essas estruturas se dão no domínio do conteúdo.

Na passagem do nível fundamental ao narrativo, elementos específicos podem ser observados. De acordo com Barros (2001), as operações ocorridas na sintaxe fundamental convertem-se na sintaxe narrativa e, graças ao sujeito do fazer, se transformam em enunciados do fazer, que regem os enunciados de estado. Pode-se afirmar que ocorre uma antropomorfização da sintaxe narrativa que substitui as operações lógicas ocorridas na sintaxe fundamental por meio dos sujeitos do fazer e define sujeitos de estado pela junção com valor objeto. Em resumo, essas relações dizem respeito às relações básicas do homem com o mundo, como ele age e transforma o mundo. É por meio da gramática narrativa que se descreve e se explica o funcionamento das estruturas narrativas.

Nas estruturas sêmio-narrativas são descritas as competências da semiótica de combinar as estruturas semânticas e sintáticas com base em uma gramática fundamental do discurso. No nível profundo de análise do percurso gerativo, aparecem a semântica e a sintaxe fundamental. No nível da semântica fundamental, as categorias elementares se articulam em oposições semânticas e constituem relações lógico-elementares analisadas por meio do quadrado semiótico, e é neste nível que são observados o tema global e a significação simbólica. Ou seja, uma categoria semântica corresponde a uma oposição, por exemplo, *a* vs *b* e, ao negar um dos termos, encontra-se a oposição *não a* vs *não b*. Nas obras a serem analisadas, por exemplo, essa oposição se dá entre vida vs morte. Em resumo, é aqui que se compreendem as categorias semânticas que ordenam os diferentes conteúdos do texto. Entre *a* e *não a* e *b* e *não b* há uma relação de contrariedade. Nesse nível, a significação se apresenta por uma oposição por meio de estruturas fundamentais que se opõem, são oposições semânticas mínimas como a citada

acima. As oposições ocorrem por meio das relações sensoriais do ser vivo com o conteúdo e podem ter valores positivos (eufóricos) ou negativos (disfórico).

No segundo patamar, ocorre a convenção do nível fundamental ao narrativo, que Barros (2001) sintetiza a partir de três pontos: introdução do sujeito; as categorias semânticas tornam-se valores por meio da ação do sujeito, as determinações tensivo-fóricas fundamentais convertem-se em modalizações que modificam as ações; e os modos de existência do sujeito e suas relações com os valores. Desse modo, no nível da estrutura narrativa, uma narrativa mínima pode ser compreendida como uma transformação de estado, conforme Fiorin (1999), e é organizada do seguinte modo:

Um sujeito está em relação de conjunção ou de disjunção com um objeto. Temos, pois, dois tipos de estado: um disjuncto e um conjuncto. Quando dizemos *Pedro é rico*, temos um sujeito *Pedro* em relação de conjunção com um objeto *riqueza*. Quando afirmamos *Pedro não é rico*, temos um sujeito *Pedro* em relação de disjunção com um objeto *riqueza*. A transformação é, por conseguinte, a mudança da relação entre sujeito e objeto. Se há dois tipos de objetos, as transformações possíveis serão também duas: de um estado inicial conjuncto para um estado final disjuncto e de um estado inicial disjuncto para um estado final conjuncto (FIORIN, 1999, p. 184. Grifos do autor).

Nesse patamar, os elementos das oposições observados no nível das estruturas fundamentais são assumidos como valores por um sujeito que circulam entre o sujeito por meio das ações também de sujeitos. Ou seja, não se trata mais de apenas observar as oposições, de afirmar ou negar conteúdos, mas de observar a transformação das ações na narrativa por meio da ação do sujeito. Entende-se essa etapa como o modo de fazer do homem no mundo, como ele transforma o mundo.

As narrativas funcionam como “espetáculo”, nas palavras de Barros (2001), e, portanto, para desvendar os modos como a narrativa é organizada, é preciso descrevê-las, apresentar os participantes e os papéis que exercem dentro da narrativa. Para isso, a narrativa é analisada a partir de um quadro geral e rigoroso da semiótica, o qual demonstra as especificidades de cada texto, mas não fornece, desse modo, uma teoria geral capaz de abarcar os mais variados discursos. Nas palavras de Barros (2001), a Semiótica propõe duas concepções complementares da narrativa: a narrativa como transformação de estado operada por um sujeito transformador, que age no e sobre o mundo; e a narrativa como estabelecimento de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário, que decorrem a comunicação e os conflitos em circulação com os objetos. Nota-se essa transformação no exemplo dado por Fiorin, em que Pedro, inicialmente, se encontra em conjunção com a riqueza, no entanto, ao dizer “Pedro não é rico”, há uma mudança de estado e Pedro passa a estar em disjunção com a riqueza. No exemplo acima, o enunciador elementar da sintaxe narrativa, caracterizado pela relação de transitividade

entre os actantes (o sujeito e o objeto), tem sua existência pautada nessa relação, ou seja, o sujeito é actante que relaciona transitivamente com o objeto e o objeto, por sua vez, mantém laços com o sujeito. Por exemplo, no poema VIII do livro *Poemas Malditos Gozosos e Devotos*, há a transformação do sujeito feminino que, inicialmente, está em disjunção com o desejo, porém, ao dizer, “Mas deixa-me amar a ti, neste texto/ Com enlevos/ De uma mulher que só sabe o homem” entram em conjunção com o desejo. Assim, o sujeito elementar neste poema, sendo a mulher, tem sua existência marcada pela relação transitiva entre sujeito e o objeto “desejo”.

Na sintaxe narrativa, o enunciador elementar se apresenta por meio da relação-função entre pelo menos dois actantes<sup>3</sup>. A transitividade caracteriza o enunciador elementar e os actantes são definidos por tal relação e podem ser actantes de sujeito e de objeto. A existência desses actantes se dá por meio da relação entre sujeito e objeto. Barros (2005) traz duas diferentes relações transitivas: a junção e a transformação, desse modo, há duas formas de enunciador elementar que, no texto, podem se apresentar por meio da distinção entre estado e transformação:

**Quadro 1:** Tipos de Enunciador

|  |
|--|
| Enunciador de estado= F junção (S,O)       |
| Enunciador de fazer= F transformação (S,O) |
| F= função    S= sujeito    O= objeto       |

**Fonte:** Barros (2005)

No poema I de *Do desejo*, encontram-se os seguintes enunciados de estado e de fazer: o enunciador de estado (o sujeito “mulher”) mantém relação de junção com o objeto desejo (“Surdo à minha humana ladradura/Visgo e suor, pois nunca se faziam”); e o enunciador de fazer (“homem/Deus”) transforma a relação de junção do sujeito com o objeto desejo (“Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo/Tomas-me o corpo/ Extasiada, fodo contigo”).

As transformações operadas na narrativa articulam-se nunca sequência canônica, assim denominada porque, conforme Fiorin (1999), de um lado revela a dimensão sintagmática da narrativa e, do outro, revela as representações das ações operadas pelo homem no mundo, que é a da narrativa.

<sup>3</sup> É uma entidade sintática da narrativa definida pela relação de transitividade, os actantes definidos nesta relação podem ser de sujeito ou de objeto.

Na primeira fase, a da *manipulação*, um sujeito transmite a outro um querer e/ou um dever. Essa transmissão pode se dar por meio de um pedido, uma súplica, uma ordem, etc. Um exemplo de manipulação é a por provocação. Esta se dá quando o manipulador diz que o manipulado é incapaz de realizar uma ação. Ao dizer ao manipulado que ele é incapaz de realizar a ação esperada pelo manipulador, o manipulador deseja o contrário, que o manipulado realize a ação desejada pelo manipulador, que sabe que o manipulado é capaz de realizá-la. Barros organiza o percurso do destinador/manipulador do seguinte modo:

**Quadro 2:** Tipos de Manipulação

|             | <b>competência do destinador-manipulador</b> | <b>alteração na competência do destinatário</b> |
|-------------|--|---|
| PROVOCAÇÃO  | SABER (imagem negativa do destinatário)      | DEVER-FAZER                                     |
| SEDUÇÃO     | SABER (imagem positiva do destinatário)      | QUERER-FAZER                                    |
| INTIMIDAÇÃO | PODER (valores negativos)                    | DEVER-FAZER                                     |
| TENTAÇÃO    | PODER (valores positivos)                    | QUERER-FAZER                                    |

**Fonte:** Barros (2005)

Nota-se que a manipulação pode ocorrer de diferentes maneiras, mas, em todas, o manipulador deseja operar a transformação no manipulado. A segunda fase é a da *competência*. Nesta fase, um sujeito atribui a outro um saber e um poder fazer, por exemplo, na literatura de Hilda Hilst, ela, enquanto autora, dá a seus personagens femininos, sobretudo, o poder de realização de uma ação: a de transmitir/realizar o desejo erótico, que, até meados do século XX, era restrito ao sexo masculino. Na terceira fase, a da *performance*, dá-se a transformação principal da narrativa. No mito de Édipo Rei, por exemplo, essa transformação ocorre quando Édipo descobre que matou seu pai e desposou sua mãe. A última fase é a da *sansão e*, nesta, há dois tipos: a cognitiva e a pragmática. A primeira ocorre quando há o reconhecimento pelo sujeito de que, de fato, a performance ocorreu, ou seja, se deu a ação principal da narrativa. Em muitas narrativas, essa é uma fase muito importante porque é nela que as mentiras são descobertas. Já a sanção pragmática pode ou não ocorrer e, quando ocorre, pode ser um prêmio ou um castigo. Segundo Fiorin (1999), em narrativas conservadoras é comum acontecer a sanção pragmática porque tem o objetivo de reiterar os valores apresentados na fase de manipulação, os bons são premiados e os maus são castigados, no entanto, o contrário também

pode decorrer, por exemplo, no poema *O reizinho gay*, de Hilda Hilst, apesar de os doutos se mostrem odiosos com o silêncio do reizinho, todas as vezes que eles o questionaram tinham como premiação a visão do enorme falo do reizinho.

Fiorin (1999) explica que a sequência canônica não é uma forma que se faz caber a narrativa, isto é, não necessariamente todo texto seguirá essa sequência, mas podem ou não apresentar uma transformação explícita, uma vez que a narrativa pode ser analisada até a *manipulação* ou *competência*, sem necessariamente chegar à *performance* ou à *sanção*. Porém, é importante notar que certas fases não estarão explicitadas, mas podem ser pressupostas.

Outra etapa observada no percurso do destinador-manipulador é a atribuição da competência modal, isto quer dizer que o destinador doa ao destinatário os valores modais. Essa fase, segundo Barros (2005), constitui a manipulação propriamente dita. Ainda no nível narrativo, os dois tipos de objetos buscados pelo sujeito são: os objetos modais (como querer, dever, poder, saber), doados pelo destinador/manipulador para que o destinatário/manipulado modalize ou modifique a relação do sujeito com os valores ou os fazeres; e os objetos de valor. Os objetos de valor necessitam dos modais porque são esses objetos que dão poder para que haja, de fato, a obtenção do valor, ou seja, o primeiro é indispensável para a obtenção do segundo. De acordo com Fiorin (1999, p. 187), “É exatamente nos conteúdos investidos nos objetos que se dá a articulação entre o nível fundamental e o nível narrativo. Os conteúdos do nível fundamental são concretizados nos objetos do nível narrativo”. Por exemplo, ao narrar a história da compra de um objeto qualquer, o dinheiro não se constitui como objeto de valor, mas objeto modal, porque ele é quem garante o poder de compra. Assim, para a Semiótica, todos os textos possuem um nível narrativo, ou seja, há a transformação dos acontecimentos dentro de uma narrativa, no entanto, para isso, é preciso compreender a narratividade como qualquer transformação de estado. Por isso, explícito ou implícito, todos os textos trabalham com uma transformação de estado.

Para Barros (2001), a Semântica Narrativa é o lugar onde se realiza a atualização dos valores. As categorias semânticas do nível fundamental, ao passarem para o nível narrativo, são convertidas em valores. Tais categorias passam, como explicitado acima, a possuírem valores modais e narrativos. São as categorias modais que determinam a relação que liga o sujeito ao objeto.

### 2.1.1 Semântica das Paixões

Há, na Semântica Narrativa, as paixões, compreendidas como efeito de sentido de qualificação que provocam modificações no sujeito de estado. Para Mendes (2011), as paixões presentes nos discursos provocam efeitos de sentido muito particulares. Para os autores, esses efeitos de sentido são comparados a cheiros que não podem ser identificados de forma simples. Para a Semiótica, essa organização tem a ver com as particularidades discursivas das estruturas modais, principalmente no que se refere à modalização do estado do sujeito, em outras palavras, é modalizado por um querer, um poder, um dever e um saber. Desse modo, o objeto, ao ser um objeto de desejo, provoca no sujeito uma transformação, ou seja, passa de um sujeito simples a um sujeito desejoso. A descrição das paixões, para Barros (2001), se faz, exclusivamente, por meio da sintaxe modal, isto é, das relações modais e de suas combinações e de suas relações sintagmáticas. Para explicar as paixões, é preciso recorrer às relações entre os actantes, aos programas e percursos narrativos. Somente dessa forma é que se pode determinar, conforme Barros (2001, p. 73), “o sujeito que quer ser, o objeto de seu desejo, o sujeito em quem o outro sujeito crê, o destinador a quem o sujeito passional quer fazer bem”.

As relações entre os actantes se dão de dois modos: as transitivas e as comunicativas. As transitivas ligam o sujeito ao objeto e as comunicativas ocorrem entre o destinador e o destinatário. O sujeito de estado ocupa um lugar privilegiado nessas relações. Enquanto sujeito, se encontra em conjunção ou disjunção com o objeto-valor; enquanto o destinatário, resultado de um fazer comunicativo, relaciona-se com o destinador. O sujeito de estado mantém relação afetiva ou passional com o destinador, que o transforma em sujeito, e com o objeto, com o qual se relaciona por conjunção ou disjunção. Na Semiótica das paixões, o estudo reabilita o sujeito de estado que foi posto de lado por um longo período. Segundo Barros (2001), a existência do sujeito pode ser determinada de três maneiras: por meio da *existência semiótica*, ou seja, quando é determinada pela relação do sujeito com o objeto (trata-se de uma definição topológica da narrativa como lugar de circulação de valores); pela *existência semântica*, caracterizada pela relação do sujeito com o valor (narrativa como sintaxe de comunicação entre sujeitos); e pela *existência modal*, aqui, o sujeito é definido pela modalização do seu ser e passa a assumir papéis patêmicos (narrativa como sintaxe modal).

Para a Semiótica das paixões, há paixões que podem ser simples, que são resultados de uma única modalização do sujeito, são resultados da modalização de um querer-ser.

### Quadro 3: Modalização do sujeito

$$S_1 \text{ querer } [S_2 \rightarrow (S_1 \cap O_v)]$$

S<sub>1</sub>: sujeito do estado (que sofre a paixão)

S<sub>2</sub>: sujeito do fazer

Fonte: Barros (2001)

Conforme Barros (2001), há mais dois critérios de diferenciação das paixões de objeto: de acordo com a maior ou menor intensidade do querer – desejo violento, irreprimível, ardente, excessivo, sôfrego- e os tipos de valores desejados, pragmático descritivo na cobiça, na cupidez e na avareza, descritivo e modal na ambição, não marcado na inveja ou na ambição. Há, ainda, outros desdobramentos na classificação das paixões simples, por exemplo, na inveja, o quer-se implica desejar que o outro não seja, ou seja, valores estão em conjunção com outro sujeito. Tomando a avareza como exemplo, há a intenção de conservar o estado de conjunção; já a ambição tem a intenção de transformar a disjunção em conjunção.

Já as modalizações complexas são resultados de vários percursos modais, porém, possuem um estado inicial denominado de espera e essa espera pode ser simples ou fiduciária. Na espera simples, o sujeito deseja estar em conjunção ou disjunção com o objeto-valor, no entanto, ele não faz nada para que a conjunção ou disjunção ocorra. Segundo Barros (2001), diz respeito a uma paixão a ser acionada, isto é, destinam-se às paixões de ação, como a avareza, por exemplo. Em resumo, na espera, o sujeito do estado deseja a conjunção ou disjunção, mas não quer ser o sujeito do fazer, que é o responsável pela transformação. Esse programa narrativo pode ser representado do seguinte modo:

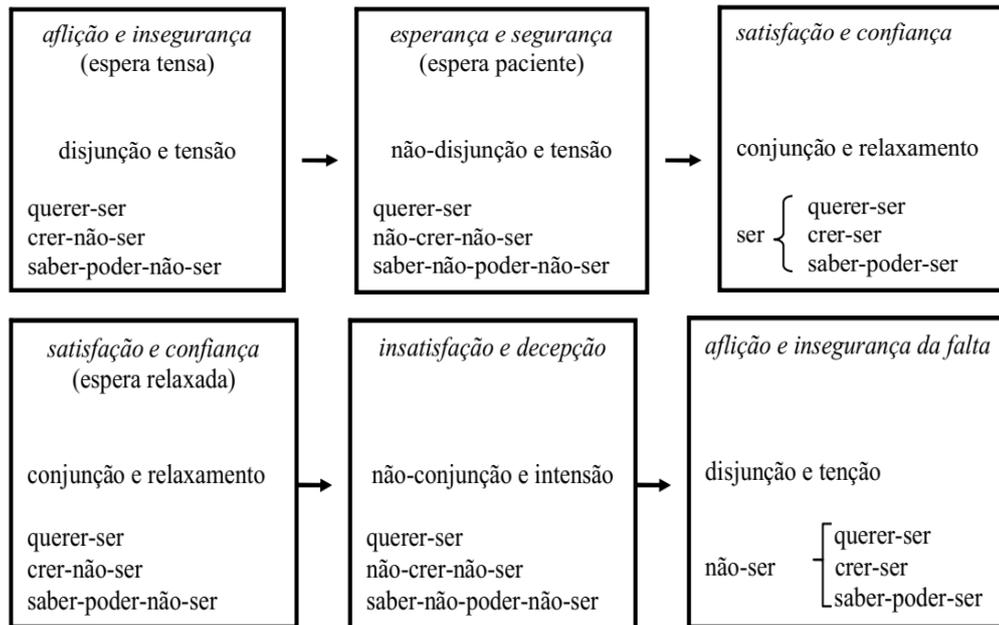
### Quando 4: Programa Narrativo

| <i>/querer ser/</i> | <i>/não-querer-não-ser/</i> | <i>/querer-não-ser/</i> | <i>/não-querer-ser/</i> |
|---------------------|-----------------------------|-------------------------|-------------------------|
| desejo              | avareza                     | desprendimento          | repulsa                 |
| anseio              | mesquinhez                  | generosidade            | medo                    |
| ambição             | usura                       | liberalidade            | aversão                 |
| cupidez             | sovinice                    | prodigalidade           | desinteresse            |
| avidez              |                             |                         |                         |
| curiosidade         |                             |                         |                         |

Fonte: Barros (2001).

Na espera fiduciária, o sujeito de estado mantém com o sujeito do fazer uma relação baseada fundamentalmente na confiança. Ou seja, o sujeito de estado imagina poder confiar no sujeito do fazer para realizar uma ação, isto é, atribui ao sujeito do fazer um dever-fazer. Não diz respeito, na maioria das vezes, a contratos verdadeiros em que o sujeito do fazer tem a obrigação de realizar a ação desejada pelo sujeito de estado, mas um pseudocontrato. Dessa forma, embora o sujeito de estado espere algo do sujeito do fazer, este não é obrigado a fazer, já que sua modalização não passa de uma imaginação do sujeito de estado. Em resumo, o sujeito de estado estabelece uma relação de confiança, de crer, com quem é capaz de realizar a ação desejada. A espera acrescenta ao programa simples o programa narrativo.

A contrapartida da espera pode se dar em aspectos positivos de *satisfação* e de *confiança*, ou de aspectos negativos com a *insatisfação* e a *decepção*, que decorrem da conjunção ou disjunção do sujeito com o valor-objeto desejado e da permanência ou da perda da confiança investida no contrato. *Satisfação* ou *insatisfação* são os nomes reservados para os sentidos de bem-estar ou de mal-estar, investidos no valor-objeto, e *confiança* ou *decepção* são para os casos em que há a manutenção ou ruptura das relações entre sujeitos. Na espera operada pelo contrato de confiança, pode ocorrer: um estado tenso-disfórico de disjunção; a satisfação e a confiança como estados relaxados e eufóricos de conjunção; a insatisfação e a decepção como estados intensos e não-eufóricos de não-conjunção. Para Barros (2001), é possível prever também estados de espera relaxada, onde a esperança é um desses estados; já a insegurança, que gera a aflição, é resultado de uma espera tensa. Sobre esses estados, Barros organiza do seguinte modo:

**Quadro 5:** Tipos de Estados

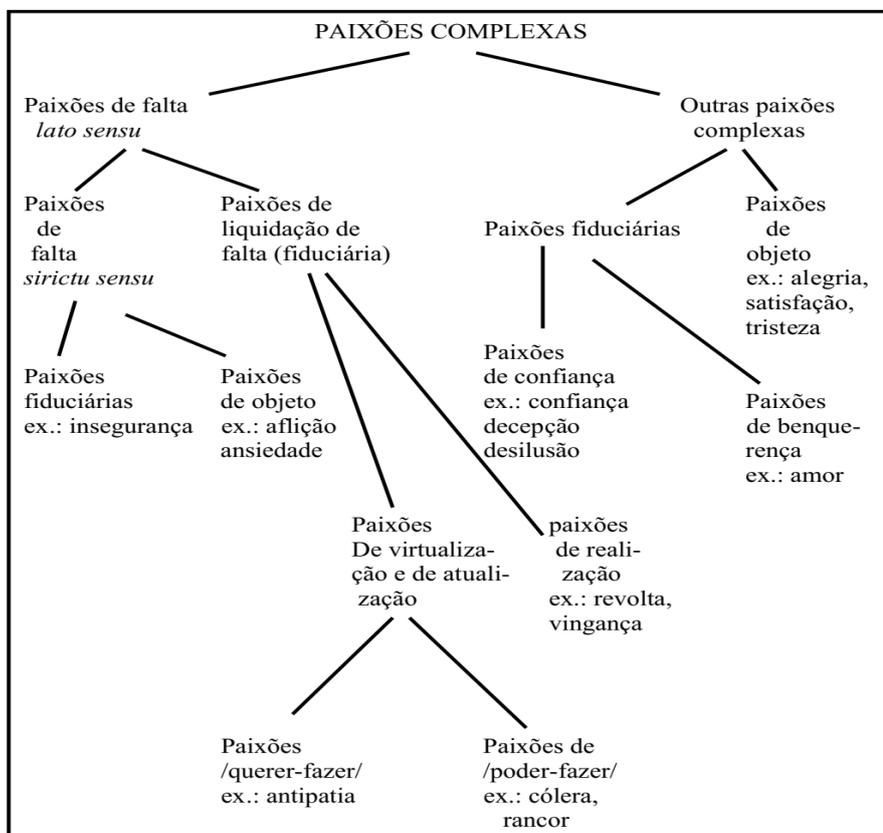
Fonte: Barros (2001)

A *insatisfação* e a *decepção* podem perdurar em dois novos efeitos passionais: a perduração da mágoa ou a resignação. Outra possibilidade é a *insatisfação* e a *decepção* conduzirem a um sentimento de falta, definido a partir do conflito entre o querer-ser com o crer-não-ser, o que caracteriza uma crise de confiança. Os efeitos passionais da *insatisfação* e da *decepção* são interrompidos e dão lugar a um programa de liquidação da falta. A *insatisfação* e *decepção*, conforme Barros (2001), assumem um lugar intermediário entre o estado relaxado da crença na concretização do contrato imaginário e a tensa situação final da falta. Há dois tipos de faltas, pontuadas por Barros (2001), que resultam da *insatisfação* ou da *decepção*, resultado da falta do objeto-valor e a falta fundiária ou de confiança. Essa falta pode ser resolvida de duas formas: pela reparação, realizada pelo sujeito do fazer, em geral, em sincretismo com o sujeito que sofre a falta, o de estado, e a quem cabe a realização do programa para que essa falta seja liquidada, ou, ainda, a falta pode ser suprida pela resignação ou conformação. É no programa reparador que é liquidada ora a falta do objeto, em que há a tentativa de efetuação de conjunção, ora a falta de confiança. Assim, a *insatisfação* pode levar à malquerença da hostilidade e da agressividade, enquanto a *satisfação* e a *confiança* conduzem à benquerença da afeição.

É possível diferenciar as paixões simples das complexas, num primeiro momento, pela definição da relação do sujeito com o objeto e, diferente das complexas, as paixões simples não pressupõem um percurso modal e passional anterior. Ou seja, as paixões simples resultam de um querer-ser, por exemplo, ambição, avareza; enquanto as complexas resultam de uma transformação querer-ser + alguma coisa, por exemplo, cólera, ressentimento, ódio, vingança.

O segundo critério explicitado por Barros (2001) na definição das paixões é do tipo de sujeito, que distingue paixões de ação de paixões de ser acionado. Nas primeiras, o sujeito realiza algo para ser acionado com o valor-objeto desejado; já, nas segundas, espera-se que outro aja em seu lugar a partir de um contrato imaginário. O terceiro critério de oposição entre as modalidades virtualizantes são do querer e do dever-ser. Há, ainda, outros critérios, porém, são aplicados somente às paixões complexas e definem etapas do sujeito com estados passionais. Barros (2001) afirma que são organizados em critérios hierárquicos, como no quadro a seguir:

**Quadro 6:** Paixões Complexas



**Fonte:** Barros (2001)

Assim, ao dizer, por exemplo, que há um sujeito que cobiça a riqueza de outra, pode-se dizer que há uma paixão simples, o querer-ser. Como paixões complexas, há a cólera, como exemplo, porque passa por mais de uma transformação, visto que pressupõe um estado de frustração, em seguida, um estado de descontentamento e, por fim, um estado de agressividade.

No terceiro nível, o do discurso, é o local em que são revestidas as estruturas narrativas abstratas. Esse é o patamar mais próximo da manifestação textual e, segundo Barros (2005), é onde as estruturas se tornam complexas e concretas. As estruturas narrativas, quando assumidas por um sujeito da enunciação, convertem-se em estruturas discursivas. O sujeito da enunciação

faz uma série de escolhas de pessoa, de tempo, de local, de figura e passa a narrativa transformando-a em discurso. Assim, o discurso nada mais é do que uma narrativa realizada a partir das escolhas feitas pelo sujeito da enunciação, marcado pelos diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que anuncia. No nível do discurso, se trabalha com os mesmos elementos do nível narrativo, mas que foram postos de lado como as projeções da enunciação no enunciado e os recursos de persuasão utilizados pelo enunciador para persuadir e manipular. Essas projeções abarcam o tempo, espaço e pessoa em que se é estruturado o texto e que são chamadas de *debreagem*. Com a *debreagem*, ao mesmo tempo em que se cria o tempo, espaço e pessoa, também é criada a enunciação e a representação actancial/actorial espacial e temporal do enunciado. Ou seja, a opção por uma pessoa em vez de outra, ou um lugar em vez de outro, ou ainda um tempo em vez de outro, são estratégias utilizadas pelo sujeito da enunciação para construção de sentido do texto que tem como objetivo a manipulação do enunciatário.

A partir da ideia de que todo discurso procura persuadir o destinatário daquilo que é dito é verdadeiro ou falso, os mecanismos discursivos têm como objetivo de criar a ilusão de verdade. Segundo Barros (2001), há dois efeitos de sentido utilizados para provocar a ideia de verdade sobre o discurso proferido: são os de proximidade ou distanciamento da enunciação e o da realidade ou referente. Para criar a ideia de objetividade, existem recursos que possibilitam o fingimento de tal efeito, que permitem fabricar a ilusão de distanciamento, visto que, de todo modo, a enunciação está *lá*, filtrando valores ditos próprios do discurso. O principal recurso é o de produzir discursos em terceira pessoa e no tempo do “então” e no espaço do “lá”. Esse procedimento chama-se *desembreagem*<sup>4</sup> enunciativa, opondo-se à *desembreagem* enunciativa. Já os efeitos de realidade ou referentes são as chamadas “ilusões discursivas” de que os fatos narrados são referentes a coisas que ocorrerem na realidade e seus personagens são, de fato, seres reais, de que o discurso copia o real. Essa ilusão, assim como *embreagem/debreagem*, ocorre por meio de procedimentos variados produzidos no discurso.

Na enunciação, o discurso é produzido e, ao mesmo tempo, instaura o sujeito da enunciação. O lugar da enunciação (eu/aqui/agora) é vazio para a Semiótica; no entanto, é semanticamente cheio, como um depósito de sentido. Para Barros (2001, p. 74), “A projeção, para fora dessa instância, dos actantes do discurso-enunciado e de suas coordenadas espacio-temporais instaura o discurso e constitui o sujeito da enunciação pelo que

---

<sup>4</sup> É a operação pela qual a enunciação projeta os actantes e as coordenadas espácio-temporais do discurso, utilizando, para tanto, as categorias da pessoa, do espaço e do tempo (BARROSO, 2005, p. 81).

ele não é”. Ou seja, a desembreagem cria, ao mesmo tempo, um espaço, tempo e pessoa e a representação octacional/octorial, espacial e temporal do enunciado. A enunciação, por sua vez, explora, na desembreagem, as categorias de pessoa, tempo e espaço.

A desembreagem actacional é a projeção de um não-eu do enunciado, distinto do eu da enunciação. O sujeito da enunciação está sempre implícito e pressuposto, nunca aparece de forma explícita manifestado no discurso-enunciado. A categoria de pessoa na desembreagem actacional articula-se em pessoa (eu/tu) *vs* não pessoa (ele). Como resultado, obtêm-se enunciados que são resultados de projeções do eu/tu e enunciados decorrentes da projeção do ele. Essas projeções foram resumidas pelo professor Demócrito de Oliveira Lins (2023) no curso de Introdução à Semiótica, ofertado pela Universidade de São Paulo- USP, do seguinte modo:

**Quadro 7:** Projeções

| Efeitos de proximidade ou distanciamento da enunciação |   |   |
|--|---|---|
| Desembreagem enunciva                                  | terceira pessoa<br>(ele)<br>(então)<br>(lá)     | Efeitos de sentido de ilusão de objetividade  |
| Desembreagem enunciativa                               | Primeira pessoa<br>(eu-tu)<br>(agora)<br>(aqui) | Efeitos de sentido de ilusão de subjetividade |
| Actorização  | atores  |   |
| Temporalização   | Tempo   |   |
| Espacialização   | Espaço  |   |
| Aspectualização  | Actante estactador                              |   |

**Fonte:** Lins (2023)

A desembreagem enunciva é utilizada em 3º pessoa para dar um efeito de ilusão de objetividade, enquanto a desembreagem enunciativa é responsável pela ilusão de subjetividade.

O sujeito de enunciação utiliza-se desses elementos para dar credibilidade ao ser discurso, ou seja, induzir o sujeito objeto da manipulação a considerá-lo como verdadeiro e aceite o contrato proposto pelo manipulador.

Quanto à tematização e figurativização, dizem respeito aos valores assumidos pelo sujeito no nível narrativo e que no nível do discurso são disseminados sob forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos. O sujeito da enunciação é o responsável pela propagação desses temas e figuras, isso graças ao percurso temáticos e figurativos que, por sua vez, dar coerência semântica do discurso e cria os efeitos de sentido, sobretudo de realidade.

Após a Sintaxe Discursiva, há, ainda, a Semântica Discursiva, que é responsável por descrever e explicar as convenções do percurso narrativo em percursos temáticos para, posteriormente, receber revestimentos figurativos. O sujeito da enunciação é o responsável pela disseminação dos temas e figurativização, ou seja, é por meio do sujeito da enunciação que é assegurada a coerência semântica do discurso em decorrência dos percursos temáticos e figurativos e, com isso, cria-se a concretização figurativa do conteúdo, que são os efeitos de sentido sobre a realidade. O tratamento dado ao tema é uma garantia de manutenção semântica quando ocorre a passagem do nível narrativo para o discursivo, cabendo à figurativização a manutenção dos sentidos previstos na convenção. Observa-se desse modo, que as estruturas discursivas são, ao mesmo tempo, mais específicas, complexas e enriquecidas que as estruturas narrativa e fundamental. Os temas e figuras se repetem no nível do discurso, provocando uma conciliação ou diferenciação das duas dimensões da linguagem: a abstrata e a figurativa.

A tematização, de acordo com Barros (2001), é a formulação abstrata dos valores na instância discursiva e sua disseminação por meio de percursos. Por meio de um mesmo valor, é possível obter mais de um percurso temático, por exemplo, no poema *O reizinho gay*, de Hilda Hilst, o objeto-valor do poder – fazer e do poder – ser da dominação ocorre sob a forma de tema sexual (relação homem-mulher) e poder (relação rei-súditos). Já a figurativização constitui um novo investimento semântico, ou seja, é pela instalação de figuras do conteúdo que se acrescentam, recobrando-o ao nível abstrato dos temas. Segundo Barros (2001), denomina-se figuração a simples instalação das figuras semióticas, isto é, a passagem do tema à figura, e iconização, que trata do revestimento exaustivo utilizado com o intuito de produzir ilusões referenciais.

### 2.1.2 Nível Fundamental

Para melhor apresentar o percurso gerativo na construção de sentidos do texto, parte-se agora para a análise do poema O reizinho gay, de Hilda Hilst, retirado do livro *Bufólicas*.

#### O REIZINHO GAY

Mudo, pintudão  
 O reizinho gay  
 Reinava soberano  
 Sobre toda nação.  
 Mas reinava...  
 APENAS...  
 Pela linda peroba  
 Que se lhe adivinhava  
 Entre as coxas grossas.  
 Quando os doutos do reino  
 Fizeram-lhe perguntas  
 Como por exemplo  
 Se um rei pintudo  
 Teria o direito  
 De somente por isso  
 Ficar sempre mudo  
 Pela primeira vez  
 Mostrou-lhes a bronha  
 Sem cerimônia.  
 Foi um Oh!!! geral  
 E desmaios e ais  
 E doutos e senhoras  
 Despencaram nos braços  
 De seus aios.  
 E de muitos maridos  
 Sabichões e bispos  
 Escapou-se um grito.  
 Daí em diante  
 Sempre que a multidão  
 Se mostrava odiosa  
 Com a falta de palavras  
 Do chefe da Nação  
 O reizinho gay  
 Aparecia indômito  
 Na rampa ou na sacada  
 Com a bronha na mão.  
 E eram ós agudos  
 Dissidentes mudos  
 Que se ajoelhavam  
 Diante do mistério  
 Desse régio falo  
 Que de tão gigante  
 Parecia etéreo.  
 E foi assim que o reino  
 Embasbacado, mudo  
 Aquietou-se sonhando  
 Com seu rei pintudo.  
 Acabou-se da turba a fantasia.  
 O reizinho gritou

Na rampa da sacada  
 Ao meio-dia:  
 Ando cansado  
 De exhibir meu mastruço  
 Pra quem nem é russo.  
 E quero sem demora  
 Um buraco negro  
 Pra raspar meu ganso.  
 Quero um cu cabeludo!  
 E foi assim  
 Que o reino inteiro  
 Sucumbiu de susto.  
 Diante de tal evento...  
 Desse reino perdido na memória dos tempos  
 Só restaram cinzas  
 Levadas pelo vento.

Moral da história:  
 A palavra é necessária  
 Diante do absurdo (HILST, 2002 p.493-495).

No nível das estruturas fundamentais são determinadas as oposições semânticas a qual, a partir delas, se constroem os sentidos do texto. Nesta primeira categoria, a mais simples e abstrata, conforme Barros (2001), em *Teoria do discurso*, os sentidos apresentados nos textos são entendidos como categorias ou oposições semânticas e são:

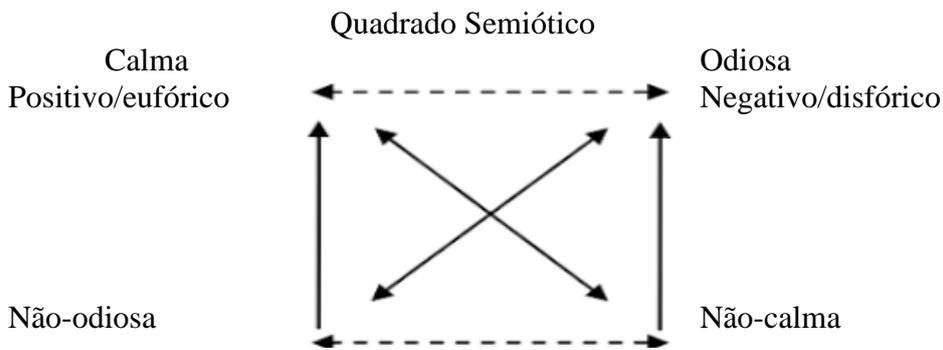
1. determinados pelas relações sensoriais do ser vivo com esses conteúdos e considerados atraentes ou eufóricos e repulsivos ou disfóricos;
2. negados ou afirmados por operações de uma sintaxe elementar;
3. representados e visualizados por meio de um modelo lógico de relações denominado quadrado semiótico (BARROS, 2001, p. 190)

No poema O rezinho gay, a categoria de oposição das estruturas fundamentais é Poder vs Submissão, manifestado de diversas formas dentro do texto, sendo o poder exercido somente pelo falo, por isso a autora usa a palavra “APENAS”, em maiúsculo, para reforçar que o órgão genital é quem exerce o poder, é quem fala.

Em uma sociedade construída com base no falocentrismo, em que a superioridade masculina se dá devido ao corpo e sua sexualidade, a categoria de oposição se apresenta de formas variadas, tais como: “reinava soberano/sobre toda nação, pela linda peroba/ mostrou-lhe a bronha, foi um Oh!!! geral/ e desmaios e ais”, “de somente por isso/ Ficar sempre mudo/ Se mostrava odiosa/ Embasbacado, mudo/ Acabou-se a turba, a fantasia”. De acordo com Almeida e Mello (2019), é nesse nível que as bases semânticas são identificadas para a construção do texto. Uma categoria semântica é fundamentada a partir da diferença, oposição, porém, para as autoras, essa oposição só pode ser atribuída se houver traços nos quais seja possível estabelecer diferenças entre os pares. Barros (2005) explica que as categorias

fundamentais são determinadas como positivas ou eufóricas e negativas e disfóricas; no poema, o poder é eufórico, enquanto a submissão é disfórica. Existem outros elementos eufóricos e disfóricos, no entanto, voltam-se para essa primeira relação de oposição. As demais oposições são construídas para reforçar essa categoria opositiva principal.

Os termos em oposição da categoria semântica mantêm entre si uma relação de contrariedade. De acordo com Barros (2001), a lição da semântica nasce da descontinuidade, da ruptura, ou seja, da percepção da diferença. No texto, aqui, analisado, têm-se as oposições em relação ao tamanho do falo e ao poder por ele exercido, por exemplo, o termo reinava, pressupõe a existência de um não-reinar, gigante x pequeno, odiosa x calma, mudo x falante, cansado x relaxado, e, assim, sucessivamente. Alguns dos termos mencionados podem ser visualizados no quadro abaixo:



**Fonte:** autora da pesquisa (2023).

Em *O reizinho gay*, há diversos elementos euforizantes, já que, ao longo do texto, a autora trabalha com uma sequência que vai da disforia à euforia, quer dizer, a exigência dos “doutos” era sanada à medida que o reizinho apresentava seu falo ao público. Além disso, observa-se momentos de tensão como em “fizeram-lhe perguntas/ Teria o direito/ Se mostrava odiosa” e relaxamento “Mostrou-lhe a bronha/ Foi um Oh!!! geral?”. Aparecia idômito, em outras palavras, constantemente se presencia sensação disfórica, de tensão e eufórica, de continuidade, descanso, calma; no entanto, apesar de o texto apresentar momentos eufóricos, o final do texto traz uma ideia negativa: “Desse reino perdido na memória dos tempos/Só restam cinzas/Levadas pelo vento” (HILST, 2017, p 495), nem mesmo as cinzas do reino sobram, sendo, portanto, disfórico. Barros (2002) explica, ainda, que a sintaxe e a semântica se complementam na gramática semiótica. Para a Semiótica, a sintaxe e a semântica devem, respectivamente, ser consideradas como conceptual porque, ainda que as relações sejam

abstratas, são significantes, e gerativa porque são “sintagmática, e não apenas taxionômica, e geral” (BARROS, 2001, p. 23).

No nível das estruturas fundamentais, a sintaxe explica as primeiras observações das articulações semânticas e das operações efetuadas, e a semântica, por sua vez, se apresenta como inventário de categorias sêmicas, com representação sintagmática possibilitada pela sintaxe. Esta, dentro da estrutura narrativa, regulamenta o fazer dos sujeitos e a semântica atribui valor a esta ação. De acordo com Barros (2002), na estrutura narrativa, em seu nível mais superficial, uma sintaxe organiza as relações entre a enunciação e discurso, e a semântica estabelece o percurso temático e reveste figurativamente os conteúdos dentro da narrativa. As principais oposições semânticas identificadas no poema são:

**Quadro 8:** Oposições Semânticas

| Eufóricas         | Disfóricas | Disfórica              | Eufórica |
|-------------------|------------|------------------------|----------|
| Poder x submissão |            | Cansado x relaxado     |          |
| Grande x pequeno  |            | Mudo x barulhento      |          |
| Mostra x esconder |            | Emboscado x arquitetou |          |

**Fonte:** Elaborado pela autora da pesquisa (2023)

Ainda no nível fundamental, as operações sintáticas apresentam duas operações: a de negação e de asserção, destacadas nas seguintes passagens:

|             |                |             |
|-------------|----------------|-------------|
| (afirmação) | (negação)      | (afirmação) |
| Submissão   | não-submissão  | poder       |
| (disforia)  | (não-disforia) | (euforia)   |

Portanto, em O reizinho gay se observa como conteúdo mínimo o poder exercido pelo reizinho apenas pelo fato de possui um falo “gigante”. Logo, o texto trata da figura de um rei que impõe sua autoridade pelo fato de possuir o maior órgão genital da nação a qual reinava. Seu reinado era baseado não pela inteligência, bravura, capacidade de liderança ou solução de problemas, mas pelo seu corpo, pelo poder do seu falo, já que ele reinava “APENAS.../ Pela linda peroba/ Que se lhe adivinhava/ Entre as coxas grossas” (HILST, 2017, p. 493). Diante disso, é perceptível como as relações de gênero se apresentam dentro da literatura. Embora seja

um texto cômico, a autora trouxe o modo como a dominação masculina se dá pela anatomia, reforçada pela ordem social.

### 2.1.3 Nível Narrativo

Na segunda etapa, o das estruturas narrativas, a narrativa é organizada em enunciados, programas, percursos e esquemas narrativos para que possa ser observado o modo como o homem age sobre o mundo. Por isso, no nível narrativo da análise semiótica a presença necessita-se de sujeitos que realizem as ações produzidas no nível fundamental, isto é, há alguém transformador dos estados, que altera a relação de outros sujeitos com os objetos dentro do texto. Barros sintetiza esse nível da seguinte forma:

- 1) Introdução do sujeito – em lugar das operações lógicas fundamentais, ocorrem transformações narrativas operadas por um sujeito;
- 2) As categorias semânticas fundamentais tornam-se valores do sujeito e são ‘inseridas’ nos objetos com que o sujeito se relaciona;
- 3) As determinações tensivo-fóricas fundamentais convertem-se em modalizações que modificam as ações e os modos de existência do sujeito e suas relações com os valores (BARROS, 2001, p.191).

Assim, para expor o “espetáculo do homem no mundo” é preciso descrever o papel desempenhados pelos atores na narrativa, assim como as modalizações de ser e de fazer que transforma o estado em coisas no mundo. Para a análise, deve-se em *O reizinho gay*, determinar, primeiramente, o enunciador elementar, ou seja, a relação de transitividade mantida entre o sujeito e o objeto. No poema, pode-se destacar dois sujeitos: o reizinho gay e os doutos, já que cumprem papéis importantes na obra. Primeiramente, será explicitado o papel do sujeito “reizinho” para depois seja possível analisar o sujeito “doutos”.

No início da narrativa, o reizinho é sujeito dos seguintes enunciados:

Enunciador de estado: o sujeito reizinho está em conjunção (relação de junção) com o objeto régio falo, pois ao ser questionado se somente por ser “um rei pintado” teria o direito de “Ficar sempre mudo” é então a partir disso que decide, pela primeira vez, mostra a “bronha”. Ao analisar melhor o objeto descrito, chega-se ao objeto-valor: o poder, o objeto mais importante da narrativa.

Definido o enunciador elementar, deve-se destacar o enunciador de fazer que traz o conflito entre os actantes na narrativa.

Enunciador de fazer: o sujeito “doutos” que ao questionar o enunciador de estado “reizinho” sobre o fato de ficar sempre mudo diante da nação faz com que o reizinho que estava em estado de disjunção com o objeto falo passe a estar em junção com esse mesmo objeto.

Aqui pode ser observado o conceito de manipulação, presente nos doutos desde os primeiros questionamentos. A manipulação ocorre por intimidação que, segundo Barros (2001), só ocorre quando ambos, manipulador e manipulado, compartilham o mesmo sistema de valores. No poema, o que está em jogo é o objeto valor “poder” que, mesmo os doutos estando em relação de disjunção com ele, já que em tese é o rei quem detém o poder de seu reino, os doutos sabem que o reizinho, embora não de forma tão explícita, está em conjunção com o objeto “poder” e por isso é levado a dever-fazer, ou seja, falar diante da nação.

A partir disso, pode-se determinar os primeiros programas narrativos, do destinador-manipulador “doutos” e do sujeito “reizinho”: o primeiro, o da manipulação do sujeito para que ele fale diante da nação, denominado de PN1; e o segundo, da tomada de decisão do sujeito, de PN2. Assim, tem-se:

PN1: O sujeito reizinho recebe dos doutos a intimidação para que fale; neste caso, o sujeito do fazer são os doutos, o de fazer intimidar o reizinho, e o sujeito de estado que se altera é o reizinho.

PN2: O reizinho toma a decisão de mostrar o régio falo; aqui, o sujeito de fazer passa a ser o reizinho; o de fazer e o de tomar a decisão.

Tanto o destinador-julgador quanto o destinador-manipulador são observados nos doutos nesse percurso narrativo. Nesse momento da narrativa, já se pode definir de forma completa os percursos narrativos do sujeito, do destinador-manipulador e do destinador-julgador, alcançando, desse modo, o esquema narrativo. O quadro abaixo representa este primeiro esquema narrativo:

**Quadro 9:** Esquema Narrativo

| Percurso do destinador-manipulador  | Percurso do sujeito   | Percurso do destinador-julgador  |
|---|---|--|
| Manipulação estabelecida entre os doutos e o reizinho para que ele fale diante da nação | O reizinho aceita o acordo de forma voluntária, com o objetivo de acalmar os doutos | A sanção é positiva, pois diante da ação do reizinho, os doutos, por um certo período, deixam de questionar o reizinho sobre seu papel |

**Fonte:** Elaborado pela autora da pesquisa (2023)

Ao se apresentar para a nação, o contrato implícito estabelecido pelo reizinho e doutos é rompido já que o reizinho realiza uma ação diferente da esperada pelos doutos.

O poema diz respeito a relações de gênero e sobre o poder exercido pelo sujeito masculino pela anatomia de seu corpo e de sua sexualidade. Convém observar que as relações de poder estabelecidos no texto se dão entre um homem, o reizinho, sobre mulheres, senhoras, e outros homens, doutos, sabichões e bispos é marcada pela dominância do falo. Ou seja, a superioridade é marcada pelo órgão sexual e imposta às demais pessoas. Todavia, essa dominação só é assinalada enquanto o reizinho não revela sua sexualidade, esta, quando revelada ao final da narrativa, tira a autoridade do personagem.

Portanto, o grande membro do reizinho garantiu que exercesse tal cargo, sua permanência por certo período e a ausência de ações que justificasse o lugar por ele ocupado, como o simples fato de falar; todavia, desde que não expressasse sua orientação sexual, quando isto foi exposto ao público, a narrativa é encerrada com o fim do reino: “E foi assim/ Que o reino inteiro/ Sucumbiu de susto/ [...] Desse reino perdido na memória dos tempos/ Só restaram cinzas/ Levadas pelo vento” (HILST, 2017, 495). Nesse nível do percurso gerativo, de acordo com Barros (2001) há um sujeito responsável pela alteração do sujeito da ação aquele é chamado de destinador pela teoria semiótica. O destinador, no poema em questão, são os doutos que modificam a postura do reizinho.

#### **2.1.4 Nível Discursivo**

Na última etapa do percurso gerativo, a narrativa é posta em um tempo e espaço e os sujeitos, objetos, destinatários e destinadores são colocados como atores do discurso, essa etapa é a mais próxima das manifestações, das estruturas do discurso. O texto, depois de examinado as partes mínimas, aqui, examina-o como resultado da enunciação, como discurso. A narrativa é retornada na perspectiva da enunciação. De acordo com Barros (2005) nessa última etapa deve ser examinada a relação instaurada entre a instância da enunciação, responsável pela produção e comunicação do discurso e pelo texto-enunciador. Fiorin (2007, p. 94) diz que existem diversos temas relativos à enunciação, apresentados pela Semiótica, a saber, “a questão da imagem do enunciador pressuposto criada pelo texto, a problemática do narrador e do narratário, a temática do observador, o problema do andamento do texto, do papel do leitor na produção do sentido, etc”.

No entanto, a análise aqui proposta, utiliza-se apenas de algumas das categorias presentes no poema em questão como, por exemplo, as operações enunciativas realizadas por meio da instauração de pessoas, espaços e tempos, embora este não seja bem delimitado dentro do poema, e a figurativização e tematização. Esse nível do percurso gerativo é, de um lado, o nível da realização do conteúdo expresso no texto; de outro, refere-se à singularidade dos conteúdos. A enunciação, desse modo, é vista como a instância de enunciação, que assegura a discursivização da língua, ela possibilita a passagem da competência à performance, das estruturas virtuais ao nível do discurso. Fiorin (2007) em “Enunciação e Semiótica” chama essa instância de semio-narrativa, para ele, a enunciação só pode ser o mediador entre as demais estruturas, ou seja, a fundamental e narrativa, e a estrutura realizada, a discursiva. Já o enunciado pode ser entendido como estado que dela resulta, independente das operações sintagmáticas.

Assim, dentro do texto, o enunciado comporta elementos que remetem à enunciação. De acordo com Fiorin (2007), são exemplos dessas instâncias: os pronomes pessoais, possessivos, demonstrativos, adjetivos e advérbios, dêiticos, espaciais ou temporais; a retirada desses elementos produz os chamados texto enuncivos, estes, caracterizados por Fiorin como os que tendem a apagar as marcas da enunciação, há ainda os termos que descrevem a enunciação, enunciados e reportados no enunciado. Esses elementos retomam, conforme Barros (2001), as estruturas narrativas na perspectiva da enunciação e, desse modo, instala-se um sujeito da enunciação que conduz as ações do discurso. Em *O reizinho gay*, esses elementos marcam a existência de dois sujeitos, o próprio reizinho como em: *Que se lhe advinha/De somente por isso/ Desse régio falo/ Com seu reino pintudo/Pra raspar meu ganso, e os doutos como em “De seus aios”*.

Como o sujeito anuncia em um tempo e espaço, o tempo e espaço se organiza em torno desse sujeito, em que é tomado como ponte de referência para as relações espaço-temporais. Os elementos de instauração da pessoa, tempo e espaço no enunciado é denominado de *debreagem* e *embreagem*. Segundo Fiorin (2007) a *debreagem* ocorre quando a instância da enunciação sai de si no momento da discursivização, com o objetivo a constituir os elementos fundadores do enunciado, ou seja, os já citados no início do parágrafo, portanto, a *debreagem* é elemento fundamental do ato constitutivo do enunciado, além disso, contribui também na articulação da própria enunciação, tendo em vista que esta é uma instância linguística proposta pelo enunciado. As *debreagens* são de dois tipos: a enunciativa e a enunciva. A enunciativa diz

respeito àquela que anuncia os actantes da enunciação (eu/tu), que no poema são representados pelo reizinho/doutos, o espaço (aqui), reino ou castelo, rampa e o tempo (agora) meio-dia.

Em *O reizinho gay*, há variações de tempo, percebidos por meio do andamento da narrativa e ações dos sujeitos, porém, o espaço apresenta pequenas variações: é sempre o reino, modifica-se apenas o local de posicionamento do reizinho para realizar as ações, subte-se que ao se manter mudo permanece nos espaços do interior do reino, mas as aparições públicas se dão em outro ambiente. As mudanças de tempo e espaço produzem mudanças psicológicas dos personagens. Desse modo, no enunciado elementar, caracterizado por Barros (2005) como a relação de transitividade entre dois actantes, o sujeito e o objeto, essa relação transitiva é que lhes dá vida. São duas as diferenças de funções transitivas, as de junção e transformação, sendo também duas formas de estabelecer a diferença entre elas.

Em *O reizinho gay*, podem ser visualizados os enunciados de estado e de fazer; o primeiro ocorre quando o sujeito “reizinho” mantém relação com outro elemento dentro da narrativa, ainda que seja seu próprio corpo, como em: “mostrou-lhe a bronha/com a bronha na mão”, com a multidão “sempre que a multidão” e com seu desejo erótico “Eu quero sem demora/ Um buraco negro”. Já o enunciador de fazer transforma a relação do sujeito com os objetos, no poema histliano o sujeito “doutos” transforma a relação do reizinho com os objetos bronha e multidão, ou seja, há mudança de estado, antes o reizinho, embora soberano em consequência de seu falo, de certo modo, “submetia-se” às vontades de seu reinado, apesar de não falar, saciava o desejo de posicionamento daqueles mostrando seu órgão genital. A mudança de estado se dá quando expõe seu desejo erótico “Ando cansado/De exhibir meu mastruço/Pra quem nem é russo/E eu quero sem demora/Um buraco negro/Pra raspar meu ganso/ Quero um cu cabeludo!” (HILST, 2017, p. 495).

Na debreagem espacial enunciativa é preciso levar em consideração que o espaço ordenado em função do aqui é o aqui da enunciação. Desse modo, o reino, apesar de não determinado, isto é, a autora não indica com precisão de que reino se trata, e a rampa se contrapõe ao aqui da enunciação: “O reizinho gay/ Reinava soberano/ Sobre toda nação” (HILST, 2017, p. 493), “O reizinho gay/Aparecia idômito/ Na rampa ou na sacada” (HILST, 2017, p. 494). A debreagem temporal se assemelha a espacial à medida que nesta também o tempo é o agora da enunciação. Diante disso, considera-se o tempo da enunciação como um tempo zero e aplica-se a ele, de acordo com Fiorin (2007, p. 83) uma “categoria topológica *oncomitância/ não concomitância (anterioridade/posterioridade)*, obtém-se o conjunto dos tempos enunciativos (presente, pretérito perfeito e futuro do presente)”, no poema, o tempo é

anterior ao agora da enunciação, como nos exemplos “Reinava soberano/Fizeram-lhe perguntas/Escapou-se um grito/Daí em diante/Se mostrava odiosa/ Aparecia idômito/Acabou-se da turba a fantasia/Ando cansado” (HILST, 2017, p. 493-495).

A debreagem enunciativa é aquela que, segundo Fiorin (2007, p. 83), “instauram no enunciado os actantes do enunciado (*ele*), o espaço do enunciado (*algures*) e o tempo do enunciado (*então*)”. As debreagens enunciativa e enunciva criam dois efeitos de sentido: de subjetividade e objetividade. Ao contrário da debreagem, que se refere ao colocar para fora os actantes da instância da enunciação, a embreagem é o retorno à enunciação, produzidos pela neutralização da pessoa, tempo e espaço ou pela denegação do enunciado. Essa, assim como aquela, possui três instâncias: embreagem octacional, embreagem temporal e embreagem espacial. A primeira instância de embreagem diz respeito à categoria de neutralização de pessoa no poema, esta se manifesta em “Quando os doutos/ E doutos e senhoras/E de muitos maridos/ Sabichões e bispos” (HILST, 2017, p. 493-494) e pressupõe uma debreagem enunciva (um *ele*), todavia, este representa um *eu*. Desse modo, uma debreagem enunciativa (*eu*) antecede a embreagem, assim, há a neutralização da oposição categórica *eu/ele*. A segunda ocorre de modo semelhante, há a neutralização da categoria espaço, o “lá” pressupõe o aqui da enunciação. Por fim, a terceira, também diz respeito à neutralização da categoria de tempo.

Há, ainda, a tematização e figurativização correspondente ao enriquecimento no discurso já mencionado, são operações enunciativas que desvelam os valores, crenças e posições do sujeito da enunciação. O texto de Hilda Hilst diz respeito à narração de um fato; as descrições são raras e utilizadas apenas para situar o leitor, em alguns casos, do ambiente (reino/rampa) ocupado pelo personagem reizinho e o seu aspecto físico, mas aqui, apenas a descrição do elemento central do poema.

A figuração do espaço feita por Hilda Hilst não é descrita de forma exagerada, quer dizer, o espaço não é minimamente detalhado. No entanto, por se tratar de um reino, pela tradição literária e cinematográfica, imagina-se um ambiente de natureza exuberante que, em certa medida, volta-se aos valores clássicos do Arcadismo. Uma provável interpretação é que somando-se a pequena descrição do espaço ao personagem central do poema, é possível que a autora tenha feito um contraste para mostrar que as relações de gênero são culturais, diferente do tempo na narrativa em que causou espanto e foi o motivo do reino “sucumbir” “E foi assim/ Que o reino inteiro? Sucumbiu de susto/ Diante de tal evento.../ Desse reino perdido na memória dos tempos/ Só restaram cinzas/ Levadas pelo vento (HILST, 2017, p. 495). Com isso, a autora

mostra o contrário entre dois tempos: o da Antiguidade Clássica e o tempo da enunciação, que também reflete o agora do leitor.

### **3 SEXUALIDADES TRANSGRESSORAS EM POEMAS MALDITOS, GOZOSOS E DEVOTOS E DO DESEJO**

#### **3.1 CORPO ERÓTICO NA POESIA DE HILDA HILST**

De modo geral, o corpo humano é apresentado em livros didáticos, aulas de anatomia, publicidade, conferências em diversas áreas do conhecimento, mostrando-se, desse modo como um conjunto de enunciados que adquire estatuto semiótico e que pode ser analisado a partir de uma semântica mínima, por exemplo, natureza *vs* cultura, como diz o semioticista Antonio Vicente Pietroforte (2004) em *Semiótica Visual*: “o nu deixa de ser simplesmente o despido, a natureza, e passa a ser o despido articulado com outros valores culturais, de modo que o estatuto semiótico do nu não estabelece simples referência ao corpo humano sem roupas”. Na Semiótica, para compreender a projeção de que determinado corpo ou corpos representam é preciso verificar como se dá a sua colocação como discurso para, em seguida, analisar os sentidos expressos nele. Ao falar do corpo erótico, a leitura dos estudos de Foucault (1999) sobre a sexualidade mostra como a construção discursiva das práticas eróticas foram minuciosamente montadas de modo a desnaturalizá-las, especialmente quando esse corpo erótico se refira ao corpo feminino.

Primeiro, aponta Foucault (1998), interessava saber os mínimos detalhes das práticas eróticas para, posteriormente, reduzi-lo ao nível do discurso, e este somente quando estivesse de acordo com os interesses de quem dominava os meios de produção. As técnicas empenhadas na redução do erotismo em simplesmente meio de reprodução foram tão bem elaboradas que, por séculos, somente o casal legítimo poderia manter relações sexuais, no entanto, não havia, necessariamente, erotismo entre esse casal.. Os homens, evidentemente, embora concordassem com essa primazia, não deixaram de manter suas relações eróticas fora da união legítima. É, portanto, nesse percurso de construção de significação e ressignificação do erotismo que se compreende que as práticas de proibição eróticas, sobretudo para mulheres, foram engendradas.

Na projeção de destruição do corpo como dispositivo erótico, novos signos e significações são atribuídos a ele. As mulheres experimentaram essa experiência quando os discursos científicos e religiosos colocaram esse corpo como repositório de doenças e maldições e a serviço da reprodução humana, ou seja, não se trata de um corpo erótico. Para justificar essa concepção, se apoiaram em categorias semânticas como saudável *vs* doente, permissão *vs* proibição e outorgaram um poder-fazer ao homem transformando o corpo feminino em objeto a serviço do outro, ou seja, uma demonstração semiótica da total destruição do corpo feminino

como sendo repleto de erotismo, sendo, desse modo, um corpo em disjunção com o objeto erotismo.

Para Bataille (1987), o erotismo e sua relação com o corpo e a sexualidade diz respeito à vida do ser humano, tal afirmação, no entanto, ainda parece estar longe de uma configuração discursiva que representa também o corpo feminino e isso acaba por reproduzir a negação do erotismo à medida que desprezam a demarcação discursiva do corpo. Assim, o sujeito é visto não na sua totalidade, mas em sua parcialidade, como um corpo recortado. Embora não há, em Hilda, ao abordar o corpo erótico feminino, a ideia de um corpo recortado, o poema a seguir traz no enunciado e na enunciação as imagens do corpo erótico como algo que merece um cuidado quase religioso ao ser abordado, pois o modo de recorrer a ele liga-se ao campo semântico do sagrado, por isso o tom quase suplicante do eu-lírico para evocar o corpo do outro.

#### IX

Poderia ao menos tocar  
As ataduras da tua boca?  
Panos de linho luminescentes  
Com que magoas  
Os que te pedem palavras?

Poderia através  
Sentir teus dentes?  
Tocar-lhes o marfim  
E o liso da saliva

O molhado que mata e ressuscita?

Me permitirias te sentir a língua  
Essa peça que alisa nossas nucas  
E fere rubra  
Nossas humanas delicadas espessuras?

Poderia ao menos tocar  
Uma fibra desses linhos  
Com repetidos cuidados  
Abrir  
Apenas um espaço, um grão de milho  
Para te aspirar?

Poderia, meu Deus, me aproximar?  
Tu, na montanha.  
Eu no meu sonho de estar  
No residual dos teus sonhos? (HILST, 2005, p. 22).

Há, no poema, a tentativa de um enunciador de estado manter uma relação juntiva com o objeto erótico, neste caso, as várias partes de corpo, ou seja, há uma aproximação do sujeito desejanter, visivelmente marcado pela voz feminina, ao corpo erotizado. No enunciado, aparecem marcas figurativas e temáticas deixadas pelo sujeito, algumas das quais é possível

delimitar a relação de oposição entre o corpo masculino e o feminino como, por exemplo, “nossas humanas e delicadas espessuras” vs “tocar-lhes o marfim”. Esses investimentos semânticos fazem parte do campo social historicamente atribuído à imagem de delicadeza ao sujeito feminino e ao masculino como símbolo de força e resistência. No verso, há uma relação de disjunção com o corpo do outro, o que acaba em um estado de insatisfação, já que Deus, apesar de poder ser um sujeito de fazer, mantém-se em silêncio em relação ao desejo do eu-lírico, logo, não opera nenhuma transformação do sujeito de estado, que o deixa em estado de insatisfação: “Com que magoas/Os que te pedem palavras?”. O estado de insatisfação do enunciador de estado em relação ao silêncio de Deus faz com que modifique sua própria posição, antes a de sujeito de estado passa a ser um sujeito de fazer para tentar reverter a relação disjuntiva com o Outro, e faz isso por meio da palavra: “Me permitirias te sentir a língua/ Essa peça que alisa nossas nuca/ E fere rubra/ Nossa humanas delicadas espessuras?”. A partir do investimento feito pelo, agora, sujeito de fazer no objeto, o sujeito tem acesso ao valor erótico. Assim, o enunciador de estado está inicialmente em estado disjuntivo com o objeto corpo, já que, a princípio, não é empreendido nenhum investimento no objeto, pois, ao ter Deus como possibilidade de sujeito de fazer, este se mantém mudo diante dos apelos, logo, tem-se a seguinte equação:

enunciado de estado disjuntivo:  $S \cup O$   
 $S$  (mulher<sup>5</sup>)  $\cup O$  (Tu, na montanha)

Enquanto o enunciador permanece como sendo apenas um enunciador de estado, ele mantém uma relação de distanciamento em relação ao objeto. Por outro lado, ao interpretar esse sujeito de estado como modificador de sua própria posição, passando a ser um sujeito de fazer, observa-se, mesmo que em tom suplicante e temerário, um outro posicionamento:

Enunciador de fazer conjuntivo:  $S \cap O$   
 $S$  (mulher)  $\cap O$  (Tocar-lhes o marfim/ E o liso da saliva/ Me permitirias te sentir a língua).

Na verdade, o sujeito luta com essa força aparentemente inviolável numa tentativa de suprir um sentimento de falta, de incompletude. O sujeito quer estar em conjunção com o

---

<sup>5</sup> Não há referência explícita sobre o sexo de quem fala, mas é possível interpretar como se tratando de um sujeito feminino em virtude das conveções históricas atribuídas ao sexo masculino e feminino.

erotismo, porém, depende do outro, já que, no erotismo, há sempre a necessidade do corpo do outro, por isso o sujeito desejante procura modificar sua posição em relação ao objeto de desejo. Quanto à natureza da função<sup>6</sup>, a relação do eu-lírico com o objeto corpo é de programa de arguição e de programa de privação. Ao somar a natureza da função com a relação dos actantes da narrativa, obtém-se o seguinte quadro abaixo:

**Quadro 10:** Combinação de Critérios

| Natureza da função | Relação narrativa do discurso | Denominação | Exemplo   |
|--------------------|-------------------------------|-------------|---|
| aquisição          | Transitiva                    | doação      | o sujeito de fazer doa ao sujeito de estado objeto-valor                                      |
| aquisição          | reflexiva                     | apropriação | o sujeito adquire para o objeto-valor erotismo  |
| privação           | Transitiva                    | isenção     | Deus se mantém mudo em relação ao desejo do sujeito, enquanto este ainda é sujeito de estado. |

**Fonte:** Elaborado pela autora (2024).

No poema, é fácil perceber como o programa narrativo impulsiona a um programa correlato, isto significa dizer que, se um sujeito adquire um valor, é porque outro sujeito foi dele privado ou dele se privou (“Tu, na montanha. / Eu no meu sonho de estar/ No residual dos teus sonhos?”). Essas privações são convertidas graças à circulação dos objetos entre os sujeitos, fazendo com que o corpo, antes como um repositório vazio de significações eróticas, passe a adquirir essas significações ao reafirmar a aproximação com o sagrado pelo corpo, representada pela palavra poética e não pelo espírito.

Observa-se que a concepção do princípio da sexualidade como pecado é deixada de lado e é através da carne que o erótico se processa e a carícia se consuma. Essa ideia é percebida a partir da figuratização do corpo, marcado pelo erotismo (“E o liso da saliva/ O molhado que mata e ressuscita? / Me permitirias te sentir a língua/ Essa peça que alisa nossas nuças”). O signo da saliva é metaforizado como a função de lubrificar aliado ao molhado, representando os fluídos corporais intrínsecos ao gozo erótico, assumindo, desse modo, conotações positivas,

<sup>6</sup> Transformação em decorrência da relação do sujeito com o objeto.

pois, conforme Paz (1995, p. 182-183), é dessa forma que “nos perdemos como pessoa e nos recobramos como sensações” e é nesse trânsito do se perder e se encontrar que ocorre o erotismo. O poema é, portanto, um jogo desejo e dissimulação, conquista e vassalagem, em busca de concretização do erótico à medida que o ponto finito se afigura no horizonte discursivo do gozo e o gozo aqui se dá no texto: “E o verbo se fez carne”<sup>7</sup>. O texto é o corpo do outro onde se dá a relação erótica.

Em *Poemas Malditos Gozosos e Devotos*, a presença de Deus é constante, mas a imagem de Deus é invertida, uma vez que não é Deus quem faz o homem à sua imagem e semelhanças, mas o poeta é quem produz a imagem de Deus semelhante à sua, ou seja, o poeta humaniza Deus dando-lhe características que diferem daquelas do cristianismo. “É Deus/Um sedutor nato” (Hilst, 2005, p.14), mas também revela uma face demasiadamente cruel e violenta que, por extensão, é a própria face do homem. O pensar Deus como instância inacessível é assumir a condenação de que, com Ele, não é possível acessar o corpo, logo, a saída é corporificar Deus a partir da extensão do homem.

Estou sozinha se penso que tu existes.  
 Não tenho dados de ti, nem tenho tua vizinhança.  
 E igualmente sozinha se tu não existes.  
 De que me adiantam  
 Poemas ou narrativas buscando

Aquilo que se não é, não existe  
 Ou se existe, então se esconde  
 Em sumidouros e cimios, nomenclaturas

Naquelas não evidências  
 Da matemática pura? É preciso conhecer.  
 Com precisão para amar. Não te conheço,

Só sei que me desmereço se não sangro.  
 Só sei que fico afastada  
 De uns fios de conhecimento, se não tento.

Estou sozinha, meu Deus, se te penso (HILST, 2005, p. 22).

Há, novamente, a imagem de Deus como símbolo do inacessível: “Não tenho dados de ti, nem de tua vizinhança”. Hilda busca, na poesia, uma forma de superar essa relação impossível e o erotismo é uma forma encontrada por ela para exceder os limites do divino e projetar um corpo no qual permitiria um gozo pleno. Há, na produção corporal de Deus, uma relação de encontro com o próprio corpo, já que, ao longo de *Poemas Malditos Gozosos e Devotos*, Deus não é quem constrói o homem à sua imagem e semelhanças, mas ao contrário, é

---

<sup>7</sup> João 1: 14, Bíblia Online

Deus que é a imagem e semelhança do homem. O enunciador, nesse sentido, produz um sujeito da enunciação modalizado por um “querer ver-se” no corpo do outro, transformando o próprio corpo e o do outro num corpo objetual, fundamentado em um “querer ser tocado” pelo outro.

O primeiro caso diz respeito à conquista de um estado guiado pela imagem que o sujeito tem de si mesmo e que não diz respeito ao outro, pelo menos em um primeiro momento; no segundo, o sujeito é guiado pelo desejo de ter o outro. Mas esse segundo segmento só é possível a partir do primeiro, já que o corpo de Deus é criado a partir do humano. Essa constituição do corpo é preciso para que o sujeito possa realizar a ação erótica porque, no poema em questão, Hilda constrói um corpo a partir da imagem que ela tem de si, do humano, remodelando o corpo de Deus a partir de imagens estéticas próprias do homem. Desse modo, o corpo que antes era impossível torna-se acessível, como mostra o diagrama abaixo:

Querer ver-se no próprio corpo ----- Querer ser-tocado pelo corpo do outro  
 (corpo-sujeito) (corpo-objeto)

Tem-se um exemplo dessa relação nos versos “E igualmente sozinha se tu não existe”, retratando o corpo-sujeito e “Naquelas não-evidências/ Da matemática pura? É preciso compreender.” como corpo-objeto. Assim, Hilda, ao remodelar um corpo, trata-se de uma relação de continuidade do próprio corpo como “a aprovação da vida até na morte” nas palavras de Bataille (1987 p. 10). Observa-se, no poema, a existência de um único sujeito em busca de um valor para o objeto e é a partir dessa busca que a autora transforma um corpo imaginário, impossível, em um corpo-objeto, portanto, passível de erotismo. Nesse caso, o corpo é uma figura como outras, que, por sua vez, as figuras de corporeidade tomam lugar de outras, como as de temporalidade e espacialidade. No poema XII, as figuras de espaço não são observáveis, porém as de tempo não são deixadas de lado: “Estou sozinha/ Não tenho dados de ti”. A união dessas figuras proporciona a figura da impressão corporal.

Além disso, ao tentar estabelecer a imagem de um enunciador, inevitavelmente, se contribui para construção de uma imagem de uma corporeidade. Esse corpo enunciativo do enunciador num trabalho de busca ao corpo do outro é o que produzirá a imagem do corpo desejado: “É preciso conhecer/ Com precisão para amar?”. Ou seja, a partir do modo particular de dizer do enunciador é que se conhece o corpo desejado.

Esse corpo enunciador do desejo em trabalho frenético de busca pelo outro em que o gozo seja realizável desempenha um papel específico no processo de constituição do sentido,

pois o prazer final (“Só sei que me desmereço se não sangro”) é o resultado do trabalho empenhado na constituição do corpo. O gozo do enunciador é, pelo menos em síntese, resultado da doação corporal como imagem estética para produção do corpo do outro (“Aquilo que, se não é, não existe/ É preciso conhecer”), ou seja, em um primeiro momento, o poeta não tem conhecimento da verdadeira face de Deus, mas a produz, a partir da imagem de si, à imagem e semelhanças do homem. A imagem corporal, enquanto objeto de busca do corpo do outro, representa uma espécie de orgasmo, pois, se o erótico existe, primeiramente, na linguagem, porque é ela quem dá vida às coisas, a produção da imagem do corpo dá vida ao corpo desejado, logo, já são executáveis as relações eróticas. Há, nessa relação, uma modificação de perspectiva do corpo feminino e esse corpo não é um objeto onde se busca o prazer, mas é o oposto, é o corpo masculino o objeto de se obter prazer e não o de receber prazer. Os investimentos discursivos são realizados com o intuito de operar a realização do gozo através do corpo do outro.

Assim, o desejo erótico do poema é representado pela procura do outro (“Estou sozinha se penso que tu existes. / Não tenho dados de ti, nem de tua vizinhança/ E igualmente sozinha se tu não existes”), com o qual seja possível manter relações, um parceiro. O desejo, aqui, é figuratizado por meio de recursos que remetem à ideia de erotismo (“Só sei que me desmereço se não sangro. / Só sei que fico afastada/ De uns fios de conhecimento, se não tento”), já que o erotismo é a consciência do conhecimento representado, segundo Bataille, a partir de comportamentos humanos fundamentais como trabalho, consciência da morte, sexualidade contida. O corpo figuratizado pelo enunciador é um corpo espasmódico, que produz sons, provoca sensações e que, ao entrar em contato com o corpo de enunciador, pode ser levado à finalização, ao pleno gozo, ao erotismo e, desse modo, a interdição.

De um corpo sem vida, portanto, sem ser possível de ser receptáculo de prazer (“E igualmente sozinha se tu não existes”), passa a ser a um corpo exacerbadamente vivo, em êxtase (“Só sei que me desmereço se não sangro”). O enunciador busca sua transcendência, enquanto ser socialmente proibido de manifestar seu erotismo, e passa a ser um ser social erótico e o corpo adquire toda forma de prazer para que consiga o tão esperado êxtase, o sujeito do enunciado que se entrega sem pudor e sem restrição. Porém, o outro se mantém surdo diante das investidas do enunciador, ou seja, é um corpo importante que não reage aos investimentos de valor feitos pelo sujeito de fazer, é como se se tratasse de alguém que não estivesse interessado em realizar o desejo do sujeito de fazer. Tem-se, a partir disso, uma relação de contrariedade entre o sujeito e o objeto, pois, por mais que se faça investimentos de valor no

objeto, ele não responde a esse sujeito da forma desejada. Diante disso, observa-se uma oposição fundamental na narrativa na qual, a partir dela, se constrói o sentido do texto na busca por correspondência do outro corpo: *Presença vs Ausência*.

A partir dessa categoria fundamental, analisa-se como elas são vistas como positivas e eufóricas ou negativas e disfóricas, assim a ausência é vista como disfórica enquanto a presença é eufórica.

|             |                 |            |
|-------------|-----------------|------------|
| Ausência    | não-ausência    | presença   |
| (disfórica) | (não-disfórica) | (eufórica) |

Após apresentar as oposições fundamentais, a narrativa prossegue com a tentativa do enunciador de fazer em modificar a relação com o objeto, neste caso, o corpo do outro. Ou seja, há a tentativa de modificar um corpo sem prazer em um corpo vivo, em um corpo erótico. O quadro a seguir sintetiza a rota do enunciador em busca do corpo-objeto com o qual realize o erotismo a partir da rota do prazer, por meio do erotismo, para chegar à transcendência, conseguindo quebrar a barreira do silêncio que o objeto mantém com o sujeito e, a partir disso, alcançar o interdito. O prazer foi figuratizado na busca pela transformação do ser social na busca do clímax que o transforma em um ser de existência completa, como complemento que assume uma nova identidade axiológica, ou seja, a instauração de valores para o resgate de um corpo que pode ser a chave para a construção dos enunciados eróticos no poema.

O enunciador do texto escolhe a súplica como estratégia discursiva para indicar seu interesse pelo desnudamento do corpo do outro nos processos transformadores de sua atuação enquanto seres sociais. Desse modo, esse corpo enunciador, para fundamentar seu discurso e atrair a atenção daquele que visa convencer a realizar a ação desejada, utiliza argumentos para chamar a atenção do enunciatário quanto ao seu propósito erótico e isso se dá por meio de amostras que estão além do poema, ou seja, pelos corpos desnudos e a busca do gozo. O quadro abaixo é uma síntese dessas colocações.

**Quadro 11:** A Significação do Corpo

| Corpo                                |  |
|--------------------------------------|--|
| Figurativização do corpo do feminino | Insatisfação pela ausência do corpo do outro   |
| O sentido do corpo                   | A busca pela satisfação do desejo erótico através do corpo   |
| A transcendência do corpo            | O corpo erótico se sobrepõe ao ser social.   |
| O papel do corpo do outro            | Mantém-se indiferente ao desejo erótico feminino   |
| O corpo do enunciador                | A imagem de alguém que deseja romper com o interdito por meio do erotismo, por isso o enunciador é alguém em busca do corpo do outro para que possa se transformar em um corpo transgressor. |

**Fonte:** Elaborado pela autora da pesquisa, com base em Odair José Moreira da Silva (2013)

Cada enunciado é o produto do enunciador que tem como objetivo dar “vida” ao corpo do outro para que o erotismo possa ser realizado. Assim, o poema é um constante discurso de busca pelo corpo do outro porque, mesmo nos prazeres individuais, há a necessidade do outro, ou seja, o erotismo é sempre duplo. Logo, tenta resgatar o erotismo como uma forma de supressão dos limites do corpo. A autora, por meio da poesia, reproduz corpos nos quais sejam possíveis a realização do erotismo, embora esse corpo seja o corpo de Deus, que, negando a relação erótica em consequência do seu distanciamento com o poeta, é por este, mais uma vez, humanizado.

O desejo assumido na dimensão do poema assume uma dimensão de alteridade, desse modo, há uma dupla face: se, por um lado, consome aquele que o sente, devora-o; por outro, compreendendo que uma relação erótica nunca se dá de forma individual, ela projeta-o em um Outro para garantir sua completude. A dimensão carnal sobrepõe-se à dimensão ideal. A mulher no poema sai da posição de objeto e passa para a de sujeito detentor de seu próprio discurso no qual não apenas anuncia, mas também projeta o sujeito-objeto de seu desejo.

Em *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*, a dimensão do corpo é apresentada por um enunciador em constante procura pelo corpo do Outro, mas que esse Outro se mantém, no dois poemas analisados, surdo ao desejo do enunciador, fazendo com que, no primeiro exemplo, o enunciador passe de um sujeito de estado para um sujeito de fazer para que ele próprio transforme a relação com o objeto e, deste modo, possa estar em conjunção com o erotismo que, nesse caso, se apresenta por meio do corpo do Outro. É o enunciador feminino quem opera

todas as transformações nos poemas e passa de um corpo objeto de desejo para um sujeito desejante.

Por outro lado, em *Do Desejo*, o corpo do outro não se mantém surdo aos desejos do enunciatário. Na obra, o desejo alcança uma densidade poética profunda, chegando a atingir as vísceras do corpo, fato anunciado já no poema I: “Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo/ Tomas-me o corpo/ extasiada, fodo contigo.” (HILST, 2004, p. 13). A conquista do corpo representa a volta à imanência e a renúncia a abstrações metafísicas, já que, aqui, o eu-lírico dialoga não mais com a representação de Deus, por isso um corpo sempre ausente, mudo em relação ao desejo, mas um corpo de dimensões reais. Essa conquista de um corpo “de carne e osso” possibilita a entrada na desordem paradoxal do erotismo, que ora aprisiona, ora liberta. Nesse sentido, constrói-se o poema III:

Colada à tua boca a minha desordem.  
 O meu vasto querer.  
 O impossível se fazendo ordem.  
 Colada à tua boca, mas descomedida  
 Árdua  
 Construtor de ilusões examino-te sôfrega  
 Como se fosses morrer colado à minha boca.  
 Como se fosse nascer  
 E tu fosses o dia magnânimo  
 Eu te sorvo extremada à luz do amanhecer (HILST, 2004, p. 15)

É pertinente ressaltar que, no poema acima, diferente do IX, da obra *Poemas Malditos Gozosos e Devotos*, cujo tempo remete ao futuro do pretérito, observado pela repetição do verbo poder (“Poderia”), representando uma ação futura com uma localização temporal passada, aqui, as ações ocorrem no tempo presente (“Colada à tua boca a minha desordem”). Há, basicamente, a oposição de dois tempos: o presente e o futuro do pretérito, sendo o primeiro marcado pelo encontro com o corpo do outro; enquanto o segundo representa apenas uma possibilidade. O presente é o momento da vivência concreta, do encontro de corpos. É nesse tempo que o enunciador elementar mantém uma relação de transitividade com o objeto erotismo, embora a transformação no enunciador de fazer sobre o de estado não esteja claro no poema, este pode ter ocorrido em um momento anterior ao da enunciação, pois, no primeiro verso, já se observa uma relação de troca amorosa entre o enunciador e enunciatário, como se a transformação operada pelo enunciador de fazer sobre o de estado tivesse ocorrido antes da escrita do poema (“Colada à tua boca a minha desordem”), sem a necessidade do enunciador, dentro do poema, fazer operar a transformação no objeto, pois este já mantém essa relação de troca com o sujeito.

O desejo, diferentemente do expresso no discurso tradicional, concentra-se em maior parte no rosto, especialmente na boca, porque, segundo Chalhub (1993, p. 28), “na relação Eu-Outro Eros se faz persona no corpo” e a boca exerce uma dupla função: a de transfigurar o signo ao tornar a linguagem reveladora de coisas diferente daquilo que diz e a de ser um receptáculo do erotismo em que enunciador joga não apenas com as palavras, mas utiliza-se da boca como se fosse através dela que o erotismo pudesse realizar essa composição entre vida e morte (“Como se fosse morrer colado à minha boca/ Como se fosse nascer”) para ultrapassar os limites da finitude.

No poema, assiste-se à uma relação de conjunção com o erotismo (“O impossível se fazendo ordem”), pois, se antes havia a necessidade de o sujeito de fazer operar uma mudança no outro para haver a possibilidade de concretização do erotismo, no poema em questão, o enunciatário já está em conjunção com o erotismo, manifestado no corpo do enunciador (“Como se fosse morrer colado à minha boca”). Assim, tem-se:

$$PN = F[S1 \quad (S2 \cap Ov)]$$

**PN1:** O sujeito de estado (homem<sup>8</sup>) recebe do sujeito de fazer (mulher) o objeto-valor erotismo (o sujeito de fazer é o enunciador; a transformação é a de tocar o corpo do outro; o sujeito de estado é o enunciatário, que tem sua situação alterada pela investida do enunciador).

$$F (\text{tocar, acariciar}) [S1 (\text{mulher}) \quad S2 (\text{homem}) \cap Ov (\text{erotismo})]$$

O sujeito de fazer, ao operar a transformação no sujeito de estado, faz com que este, por sua vez, entre em conjunção com o erotismo e, a partir de então, reage a essa transformação e passa a atuar como sujeito de fazer (“Como se fosses morrer colado à minha boca”). Com isso, há um segundo programa narrativo.

**PN2:** O enunciatário (homem), ao entrar em conjunção com o erotismo, se torna o sujeito de fazer; a transformação é o estar colado à boca do outro<sup>9</sup>; o sujeito de estado é o enunciatário (mulher).

<sup>8</sup> A identificação do gênero é feita a partir do adjetivo colado.

<sup>9</sup> Nota-se que, a partir da investida do sujeito de fazer no início do poema, o enunciador de estado passa a assumir a posição de enunciador de fazer, uma vez que no verso “Como se fosses morrer colado à minha boca”, ele é quem executa a ação, ou seja, realiza investimento de valor no objeto erotismo, modificando a relação entre sujeito de estado e de fazer.

F (tocar, acariciar) [S1 (homem) → S2 (mulher) ∩ Ov (erotismo)]

Se antes a relação erótica era um “pensar alturas”, distante, apenas cintilância, passa a ser constituída por uma substância ambígua e, por vezes, contraditória, mas que agora se concretiza. Há o descortinamento do erotismo de tal forma que a *persona* lírica experimenta a relação amorosa porque o outro não mais se isenta frente ao desejo do enunciador. A voz poética faz uso da adjetivação, qualificando-se como “descomedida, árdua, sôfrega, extremada”, adjetivos que significam não apenas a emergência do desejo, mas, sobretudo, o estado emocional, o trabalho árduo para tê-lo realizado e como ele a atinge em todo o seu ser. Amorin (2004, p. 180) explica que a amante, a partir do olhar para o seu próprio desejo, problematiza a natureza do desejo ao entrar em contato com o amado. A adversidade presente nos versos “a minha desordem/O impossível se fazendo ordem” mostra a relação paradoxal do erotismo e, ao mesmo tempo, a busca pela completude/continuidade do próprio ser.

O percurso da busca pela completude/continuidade, evidenciado por Hilda Hilst já no início de *Do Desejo*, a partir da epígrafe da lava ou nada, avança em direção a deixar explícita tanto a necessidade do erotismo enquanto impulso para uma possível completude do ser humano quanto a sua condição efêmera, marcada pela transitoriedade, o que impediria a mais plena realização, por isso a emergência para com a realização erótica, pois, ao mesmo tempo em que representa a descontinuidade (“Como se fosses morrer colado à minha boca”), também evidencia a continuidade (“Como se fosses nascer”).

Há, no poema, a reiteração do substantivo boca porque assume um caráter duplo: é por meio dela que o desejo entra e sai, mas é também pela boca que a poeta seduz, através da palavra, o outro. É pelo signo imagético que se concretiza a relação erótica, as sensações mais abstratas. Observa-se o uso cauteloso das palavras como se Hilda tivesse feito uma escolha minuciosa de cada uma porque, compreendendo que ela atrai e seduz, mas também afasta e renega, é preciso uma escolha adequada para atrair o enunciatário para que este possa cumprir o desejo do enunciador. A respeito da busca pela palavra adequada, Anna Gionava Rocha Bezerra, em *A Poética da Provocação: O Divino Erótico em Hilda Hilst*, diz:

A procura do poeta pela palavra adequada, pelo verso lapidado, pela rima perfeita que consiga transmutar em palavras a imagem mental que ele tem da ideia, nos reporta a busca do homem pelo amor Amor que através dos tempos é fonte do desejo humano. O homem, para se manter vivo, necessita amar e muito embora alguns reafirmem o contrário, esse mesmo homem almeja a reciprocidade. O eu recortado, incompleto e falho busca a si próprio no outro. Esse impulso, ao qual denominamos de erotismo, é a força vital que propulsiona a humanidade (BEZERRA, 2011, p. 19).

Nessa seleção, pode-se relacionar ao desejo de fusão expresso pelo enunciador nessa relação ambivalente entre o poeta e a poesia, como se essa poesia fosse o corpo daquele que recebe as investidas do erotismo. Semelhante ao mito andrógino dos seres bipartidos de Platão, esses dois polos se atraem e se procuram, como se vivessem em constante busca um pelo outro, por isso o enunciador usa de estratagemas para atrair a outra metade perdida.

Atenta-se para a manipulação empregada por meio do percurso do destinador-manipulador, uma vez que, nesse percurso, o programa de competência não é observado pelo sujeito de estado, mas, sim, do ponto de vista do destinatador, doador dos valores, ou seja, a do enunciador. É ele, o destinador-manipulador, a fonte dos valores do sujeito, seu destinatário, e determina quais os valores serão visados pelo sujeito quando o dota de valores modais necessários à execução do objeto desejado. Segundo Barros (2005, p. 30), as ações do sujeito de destinador se diferenciam porque “o sujeito transforma estados, faz-ser e simula a ação do homem sobre as coisas do mundo; o destinador modifica o sujeito, pela alteração de suas determinações semânticas e modais, e faz-fazer, representando, assim, a ação do homem sobre o homem”. Nesse percurso, existem duas etapas hierarquizadas: a de atribuição de competência semântica e a de doação de competência modal. Há, na manipulação, a formação de um contrato proposto pelo destinador em que este exerce persuasão com o intuito de fazer o destinatário aceitar. Em contrapartida, o fazer-persuasivo ou fazer-criar do destinador possui o fazer-interpretativo ou o criar do destinatário, que decorre a aceitação ou a recusa do contrato.

No poema, o enunciador feminino propõe um jogo de relação erótico ao enunciatário masculino, fazendo-o acreditar nos prazeres da concretização do jogo e confiança para o cumprimento do compromisso. Quando ela diz “O impossível se fazendo ordem”, acredita-se que, mesmo dentro dessa contradição inconciliável e ordem, haverá a realização do encontro pleno de dois corpos de modo a haver continuidade de ambos no erotismo. O enunciatário interpreta a persuasão e nela crê porque, logo em seguida, o enunciador reafirma seu compromisso: “E tu fosses o dia magnânimo/ Eu te sorvo extremada à luz do amanhecer”. No percurso da manipulação, o destinador-manipulador do poema utiliza da manipulação por:

**Tentação:** “o impossível se fazendo ordem”

**Provocação:** “Como se fosses morrer colado à minha boca”

**Sedução:** “E tu fosses o dia magnânimo”

O eu-lírico utiliza desses meios de persuasão para obter o erotismo porque compreende que é somente por meio da violação do corpo, com o estatuto da morte no erotismo, que se obtém a continuidade do próprio ser. O sagrado, para Bataille (1989, p.16), “é justamente a continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo”. Por isso a poesia se assemelha à entrega e à devoção, é o fervor erótico pela busca do outro que ora é inapreensível, distante, surdo, e ora sensível ao desejo, compreensivo e compactua com o desejo do enunciador. A poesia é o Deus e o humano em Hilda Hilst, é a religião no sentido original da palavra re-ligare, a busca pela outra metade, a ruptura com a descontinuidade.

### 3.2. O PERCURSO DO EROTISMO

#### 3. 2.1 Nível Fundamental

Nas obras *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos e Do Desejo*, Hilda Hilst projeta um corpo que ora é humano, ora é divino, mesclando-os e confundindo-os de modo que, em alguns momentos, é um corpo, cujos sentidos não podem ser convocados para o encontro erótico porque a imagem produzida é a de um corpo sem cheiro, sem cor, sem semblante, rompendo, desse modo, com o pressuposto de que o erótico se manifesta, primeiramente, nos sentidos. O Deus, em Hilda Hilst, seduz justamente pela sua misteriosa inacessibilidade e é a partir dessa inacessibilidade que a poeta realiza empreendimentos para tornar esse corpo acessível ao desejo.

Na construção de sua poesia erótica, Hilda Hilst utiliza de várias ferramentas para trabalhar com o tema erotismo. As estratégias utilizadas pela autora podem ser observadas por meio de um percurso gerativo, como é o caso do poema VIII de *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*.

É neste mundo que te quero sentir  
 É o único que sei. O que me resta.  
 Dizer que vou te conhecer a fundo  
 Sem as bênçãos da carne, no depois,  
 Me parece a mim magra promessa.  
 Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos.  
 Mas tu sabes da delícia da carne  
 Dos encaixes que inventaste. De toques.  
 Do formoso das hastes. Das corolas.  
 Vês como fico pequena e tão pouco inventiva?  
 Haste. Corola. São palavras róseas.



inconformidade com apenas promessas<sup>10</sup>. Embora seja a promessa de vida eterna, compreende que essa possibilidade se dará por via do erotismo, pois, nesse jogo, há a continuidade dos seres descontínuos. Por outro lado, a não-negação, ou seja, a negação da negação como não-eufórica é visualizada no verso “Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto”, em que a persona, apesar de reconhecer o poder de Deus, nega o poder por Ele exercido através da negação do ato erótico desejado pela poeta. A permissão como eufórica se manifesta, especialmente, nos versos “Mas tu sabes da delícia da carne / Dos encaixes que inventaste. De toques. / Do formoso das hastes. Das corolas. / Vês como fico pequena e tão pouco inventiva?”, em que o enunciador argumenta o motivo pelo qual, ao invés de apenas promessas, deseja os prazeres do erotismo. Logo, o poema possui um conteúdo mínimo, que é a negação da relação erótica, vista como negativa, e a permissão considerada como positiva.

### 3.2.2 Nível das Estruturas Narrativas

#### 3.2.2.1 Sintaxe Narrativa

As oposições semânticas examinadas e assumidas como valores devido à ação de sujeitos serão transformadas pela ação desses sujeitos, estados de permissão ou negação de um sujeito. Assim, no poema, o poema VIII é a história de um sujeito (a mulher) em busca da realização do ato erótico com outro sujeito (Deus) por sedução: “Mas tu sabes da delícia da carne/Dos encaixes que inventaste. De toques. / Do formoso das hastes. Das corolas”. Porém, apesar do esforço do sujeito mulher, o sujeito Deus se mantém silencioso em relação ao desejo do enunciador. Embora a narrativa não sofra desdobramentos polêmicos, isto é, ações que extrapolam os objetivos iniciais do sujeito mulher, esta, por sua vez, apesar de parecer sintetizar posições diferentes no poema, é sempre o sujeito de fazer, mesmo quando se coloca em uma posição aparentemente passiva: “Sim, meu senhor/ Te percebo”, na verdade é uma estratégia de manipulação para atingir os efeitos desejados.

Nesse sentido, obtém-se as formas canônicas elementares no poema definidas a partir das funções de junção e transformação:

enunciado de estado... F junção (S,O)

---

<sup>10</sup> E esta é a promessa que Ele nos fez: a vida eterna  
João 2:25

ex: O que me resta./ Dizer que vou te conhecer a fundo

enunciado de fazer...F transformação (S,O)

ex: Mas deixa-me amar a ti, neste texto

No poema, a junção determina o “estado” do sujeito em relação ao objeto. Há, no enunciado de estado, um sujeito que se mantém resistente em relação às investidas operadas pelo sujeito no enunciado de fazer. A partir dessa relação, outra pode ser definida:

enunciado de estado conjuntivo...  $S \cap O$

ex: De toques. Do formoso das hastes. Das corolas.

enunciado de estado disjuntivo...  $S \cup O$

ex: Sem as bênçãos da carne, no depois, /Me parece a mim magra promessa.

Os enunciados de fazer conduzem à união de enunciados, isto é, a passagem de um estado conjunto para o disjuntivo e vice-versa. Desse modo, o objeto de transformação é, portanto, um enunciado de estado. Por exemplo, no enunciado de fazer, o sujeito Deus é induzido a modificar seu estado de disjunção com o objeto erotismo em um estado de conjunção. De acordo com Barros (2001, p. 30), o objeto, enquanto objeto sintático, caracteriza-se por “uma posição actancial que pode receber investimentos de projetos do sujeito (objeto do fazer) e de suas determinações (objeto do estado)”. No poema, o sujeito (mulher) define-se por sua relação transitiva com o objeto (carne, corola, haste) como representantes do erotismo que, investido pelos projetos e determinações do sujeito (a busca pelo erotismo), torna-se objeto-valor. O sujeito se apresenta de duas formas: a primeira, como sujeito virtual<sup>11</sup> (antes de o sujeito Deus recusar o erotismo, não mantendo uma relação conjuntiva); segundo, como um sujeito realizado<sup>12</sup> (quando há a relação erótica, estando em estado de conjunção com o objeto).

As duas formas de enunciados no texto marcam a diferença entre estado e transformação e são marcados pela ação do sujeito mulher para que seu destinatário, o sujeito Deus, pudesse estar em estado conjuntivo com o erotismo e, desse modo, o erotismo pudesse, de fato, se

---

<sup>11</sup> Anteriormente à junção.

<sup>12</sup> Quando a relação é de conjunção.

concretizar, já que, segundo Paz (1994), o erotismo nunca se dá de forma individual, ou seja, com apenas um sujeito.

No poema, a autora utiliza-se de recursos para produzir um efeito de subjetividade, por exemplo, projeta um narrador-personagem, identificado a partir das flexões dos verbos (sei, fico, inventiva) e pelos usos dos pronomes (me, mim). Além disso, define-se o sujeito objeto da manipulação (“Sim, meu Senhor”) e cria um efeito de particularização; ainda, delega-se a palavra ao manipulador, mulher, e chega-se à ilusão de realidade.

Ainda no nível discursivo, as oposições fundamentais verificadas no primeiro nível são assumidas como valores narrativos e desenvolvem-se sob formas de temas. No poema, alguns temas podem ser visualizados:

- a) o tema da insubmissão;
- b) o tema da sexualidade feminina, em que a mulher não é mais um sujeito passivo diante da relação sexual, isto é, objeto de prazer do homem;
- c) o tema da relação sexual;
- d) o tema do sagrado e profano.

As leituras abstratas dos temas estão concretizadas em diferentes investimentos figurativos caracterizados através da oposição de traços que podem ser sensoriais, espaciais e temporais que, no texto, separam a oposição permissão x negação.

| <b>Traço</b> | <b>Negação</b> | <b>Permissão</b> |
|--------------|----------------|------------------|
| Espacial     | fechado        | aberto           |
| Espacial     | outro mundo    | este mundo       |
| Temporal     | depois         | agora            |
| Tátil        | corola         | haste            |

Esses traços se organizam nas diferentes leituras temáticas, por exemplo: o traço temporal, como em “Neste texto”, representando o agora, que pode simbolizar o tema da insubmissão, assim como o da sexualidade feminina; a corola e a haste, que delas se pode fazer a leitura do tema relação sexual e o sagrado e o profano.

Na sintaxe narrativa, no enunciado de estado, o sujeito Deus mantém uma relação de junção com os objetos desenhados pelo sujeito no enunciado de fazer para simbolizar o erotismo, como é o caso de carne, encaixe, toques, hastes, corolas; por sua vez, no enunciado de fazer o sujeito mulher transforma a relação de disjunção do sujeito Deus com os objetos

“Não te percebe as fomes”, a partir dos investimentos no enunciado de fazer o sujeito Deus passa a refletir a respeito dos argumentos do sujeito mulher. Assim, no enunciado de estado, o sujeito Deus está em estado disjuntivo com o erotismo apresentado por meio dos objetos citados.

**Enunciado de estado disjuntivo:  $S \cup O$**

Ex.: S (Deus) U O (carne, encaixe, toques, hastes, corolas)

No entanto, esse posicionamento é modificado (Não te percebe as fomes. / Sim, meu Senhor, / Te percebo) quando há os investimentos de valor nos objetivos operados no enunciado de fazer pelo sujeito mulher.

**Enunciado de estado conjuntivo:  $S \cap O$**

Ex.: S (Deus) U O (carne, encaixe, toques, hastes, corolas)

Observa-se que, no enunciado de fazer, há a passagem de um estado a outro, isto é, o de disjuntivo a conjuntivo.

Além disso, no poema, pode-se observar dois tipos fundamentais de programas narrativos: o de competência e o de performance. A performance é um tipo de programa narrativo, o programa de aquisição ou de produção de valores descritivos em que o sujeito de fazer e o de estado são sistematizados em um único sujeito. Por outro lado, a competência é um tipo de aquisição de valores em que o sujeito de fazer e o de estado são realizados por atores diferentes na narrativa. Assim, tem-se o programa de competência quando o sujeito de estado (Deus) recebe do sujeito de fazer (mulher) os valores modais do dever-fazer (mas tu sabes das delícias da carne/Dos encaixes que inventastes) e/ou querer-fazer (Não te percebes as formas). Esse programa é essencial para a realização do programa de base do sujeito mulher e sua performance de aquisição do erotismo. No programa de performance, a mulher, enquanto sujeito de fazer, realiza investimentos para conseguir os valores que aspira. Os dois programas são representados do seguinte modo:

**PN** de competência atores distintos aquisição valores modais

F (dar marcas eróticas) [S1 (mulher) S2 → (Deus)  $\cap$  Ov (querer e sentir o erotismo)

**PN** de performance mesmo ator aquisição valores descritivos

F (adquirir o erotismo) [S1 (mulher) S2 → (mulher) ∩ Ov (erotismo)]

As qualidades modais de querer que Deus receba do sujeito mulher no programa de competência são condições necessárias para que, no programa de performance da mulher, ela possa adquirir o erotismo. Nota-se a organização hierárquica de modalidades ou de valores modais em que o sujeito mulher assume vários posicionamentos dentro do poema para lograr o erotismo, ou seja, além de, em alguns momentos, transitar de um sujeito para outro, também dá competências a um sujeito para que, posteriormente, ela consiga os valores descritivos do erotismo. Esse posicionamento pode ser justificado pelo desejo não apenas do eu-lírico, mas da própria autora que, ao compreender a literatura, sobretudo a erótica, como forma de superar os limites da finitude, de continuar existindo, mesmo após a morte, não mediu esforços para chegar ao seu objetivo.

A performance pode ser de dois tipos: performance de aquisição de valores de circulação e a performance de construção de objetos. Na primeira, os valores investidos nos objetos já existem em circulação entre os sujeitos; na segunda, são os lugares de investimentos dos valores almejados. No poema VIII, primeiro ocorre a performance de construção de objetos, de modo que “carne, haste, corola, fome” são objetos que recebem investimentos de valor para, em seguida, transitar entre os sujeitos com valores eróticos.

Esse encadeamento lógico do percurso narrativo de um programa de competência com um programa de performance observado no poema é denominado de percurso do sujeito. Em outras palavras, o programa de competência, em que Deus passa a querer sentir o erotismo, forma com o programa de performance, em que a mulher usufrui do erotismo, o programa narrativo do sujeito mulher.

No momento da apresentação do enunciado elementar e do programa narrativo, o sujeito de estado, o de fazer e o objeto são caracterizados como actantes sintáticos. Esses papéis, como observado acima, não são fixos e variam conforme o programa narrativo. Por exemplo, no percurso do sujeito, Deus assume vários papéis actanciais: o do sujeito do não - querer e do não-saber-fazer (sujeito de estado em disjunção com o querer e o saber-fazer) “Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos” e sujeito do querer - ser e do querer - fazer “Mas tu sabes da delícia da carne/Dos encaixes que inventaste. / De toques. / Do formoso das hastes. / Das corolas.” Há, também, no percurso do sujeito mulher, representada na aquisição pelo sujeito da competência necessária à ação e à execução da performance.

O percurso do sujeito não é o único a ser visualizado no poema, existem outros mais realizados pelo sujeito mulher para que o erotismo ultrapasse os limites do texto, isto é, não fique somente no plano do conteúdo. Outro percurso a ser percebido é o do destinador-manipulador, este examinado na perspectiva do destinador ou doador dos valores. Nesse percurso, o sujeito mulher doa os valores ao sujeito de estado Deus e é ela quem determina os valores a serem visados pelo sujeito Deus. Para isso, ela dá atribuição de competência semântica, pressuposta na doação de competência modal. Em outras palavras, a mulher faz com que Deus creia nos valores por ela determinados: “Mas tu sabes da delícia da carne/Dos encaixes que inventaste. / De toques. / Do formoso das hastes./ Das corolas.” Antes da doação de competência modal, os corpos não eram vistos por Deus como elementos eróticos e, portanto, desejáveis. Foi preciso o destinador “mulher” insinuar o corpo como valor para Deus para este enxergá-lo como dotado de valores eróticos para, então, Deus ceder à manipulação: “Se feitas de carne. / Dirás que o humano desejo”.

Após a doação de competência semântica para fazer Deus crer nos valores oferecidos pelo destinador, ocorre a competência modal. Nessa etapa, ocorre, de fato, a manipulação. Aqui, a mulher irá doar ao destinatário-sujeito os valores do querer-fazer, do dever-fazer, do saber-fazer e do poder-fazer. O destinador propõe um contrato e exerce persuasão com o objetivo de fazer o destinatário aceitar, no entanto, o fazer-persuasivo do destinador demanda um fazer-interpretativo ou o crer do destinatário. No poema, o sujeito mulher propõe um acordo de relação erótica com Deus (“Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto/Com os enlevos/ De uma mulher que só sabe o homem.”) e o persuade fazendo acreditar no interesse do contrato (“Vês como fico pequena e tão pouco inventiva?”), além de confiar nela para o bom cumprimento do acordo (“Sim, meu Senhor,/ Te percebo”). A partir disso, Deus crê na persuasão da mulher e aceita o acordo: “Mas deixa-me amar a ti, neste texto/ Com os enlevos/ De uma mulher que só sabe o homem.” As formas de manipulação usadas pelo destinador são:

**Tentação:** Mas tu sabes da delícia da carne

**Provocação:** Se feitas de carne. / Dirás que o humano desejo

**Sedução:** Mas deixa-me amar a ti, neste texto/ Com os enlevos/De uma mulher que só sabe o homem.

O destinador-manipulador persuade pelo saber, provocando e seduzindo-o, ou, ainda, pelo poder, tentando-o. Na provocação e sedução, o destinador-manipulador persuade o

destinatário, mostrando a ele, de forma explícita no poema, o que sabe de sua competência, induzindo-o a uma escolha. Na tentação, testemunha-se a ações do destinador em mostrar poder e propõe, ao manipulado, objetos de valor que podem ser positivos e/ou negativos para que ele faça o esperado. A manipulação foi bem sucedida porque manipulador e manipulado passaram a compartilhar os mesmos valores em relação ao erotismo, isso graças às movimentações do manipulador. O último percurso observado no poema é o da sanção, última fase da organização do percurso do sujeito e correlata à manipulação. Nesta etapa, o destinador julga o sujeito a partir dos estados resultantes do fazer do sujeito. Na fala do sujeito mulher, o reconhecimento do sujeito ocorre por meio da confirmação do cumprimento do contrato estabelecido no percurso do sujeito: “Te percebo. / Mas deixa-me amar a ti, neste texto / Com os enlevos / De uma mulher que só sabe o homem.” Assim, a mulher reconhece os valores e sanciona Deus positivamente pelo cumprimento do acordo estabelecido.

No segundo patamar do percurso do destinador-manipulador, o da sanção pragmática, o sujeito cumpridor do contrato, assumido e julgado positivamente, recebe uma retribuição sob forma de recompensa: “Com os enlevos/De uma mulher que só sabe o homem.”. Quer dizer, a recompensa de Deus pelo cumprimento do contrato é a união erótica.

### 3.3 O EROTISMO COMO DISCURSO

#### 3.3.1 Sintaxe Discursiva do Erotismo

As estruturas narrativas do erotismo são convertidas em estruturas discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação. Esse sujeito feminino realiza uma série de escolhas de pessoa, tempo, espaço e passa a contar ou transformar a narrativa em discurso. Essas escolhas, embora não analisadas na seção anterior, podem ser observadas quando, por exemplo, a autora seleciona o sujeito com o qual poderá manter uma relação erótica, assim como também o tempo, que é sempre o presente. Essas questões podem ser melhor observadas no poema V de *Do Desejo*:

Existe a noite, e existe o breu.  
 Noite é o velado coração de Deus  
 Esse que por pudor não mais procuro.  
 Breu é quando tu te afastas ou dizes  
 Que viajas, e um sol de gelo  
 Petrifica-me a cara e desobriga-me  
 De fidelidade e de conjura.  
 O desejo Este da carne, a mim não me faz medo.  
 Assim como me veio, também não me avassala.  
 Sabes por quê? Lutei com Aquele.

E dele também não fui lacaia. (HILST, 2004, p. 17)

Há, no texto, uma relação do sujeito da enunciação com o discurso enunciado, assim como existe uma relação entre enunciador e enunciatário. Sendo, desse modo, o discurso como algo produzido pelo sujeito e objeto de comunicação. No poema, isso se dá porque o sujeito da enunciação utiliza-se tanto da relação entre ele e o discurso erótico como entre ele e o enunciatário para conseguir convencer o enunciatário a realizar os objetivos do sujeito da enunciação. Assim, tendo em vista os efeitos de sentido que o enunciador deseja produzir, utiliza-se da debreagem e, a partir dela, as categorias de tempo, de pessoa e de espaço.

Partindo da hipótese de que o enunciador deseja persuadir o enunciatário de que seu discurso é verdadeiro, ele se empenha em criar mecanismos com a finalidade de projetar a ilusão de verdade. Os efeitos básicos são o de proximidade ou distanciamento da enunciação e o de realidade ou referente. O enunciador do poema escolhe a desembreagem enunciativa, por isso emprega o discurso em primeira pessoa. Nesse tipo de desembreagem, o enunciador apresenta um efeito mais subjetivo do discurso, ou seja, fabrica o efeito de subjetividade de quem viveu a situação narrada, por isso, apesar da subjetividade dar a ideia de veracidade, uma vez que quem narra os fatos em tese, vivenciou a situação, ou seja, ao expressar o desejo erótico, o enunciador deixa evidente que não apenas o vivenciou, mas também apresenta uma transgressão, já que esse enunciador, sendo ele uma mulher, como mostra Foucault (1998), não poderia sequer falar a respeito do tema, desafiando, especialmente, Deus: “Lutei com Aquele/ E dele também não fui lacaia”.

Assim, apesar de não apresentar os fatos objetivamente, o enunciador, por meio da subjetividade, busca convencer o enunciatário sobre a veracidade daquilo que é dito por ele, para isso, produz um efeito de aproximação: “Assim como me veio”. Nesse sentido, o principal procedimento utilizado pelo enunciador é o de produzir os discursos em primeira pessoa do singular (“Esse que por pudor não mais procuro”), no tempo, predominantemente, presente (“Petrifica-me, desobriga-me, faz, avassala”) e no espaço lá (“Breu é quando tu te afastas ou dizes/ Que viajas” e do aqui “Assim como me veio”).

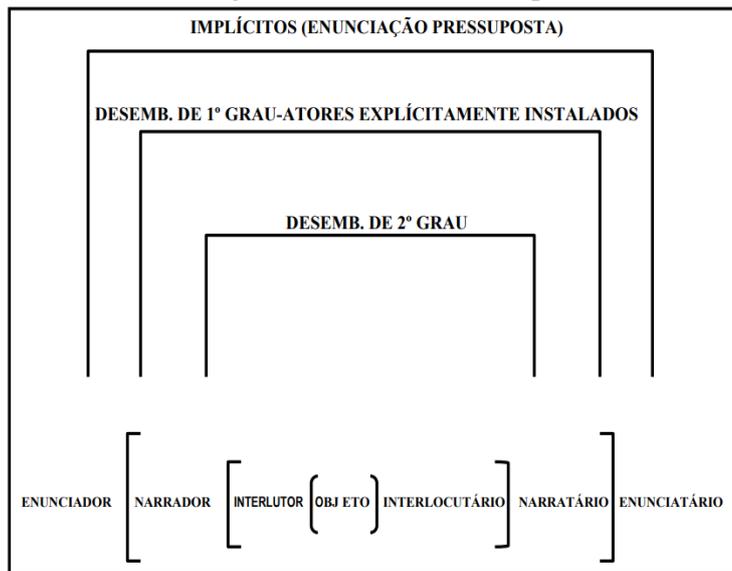
O quadro abaixo apresenta a hierarquia na delegação das vozes do discurso verificadas no poema.

**Quadro 12:** Delegação de vozes do discurso

|                           |                      |    |                                |                        |    |                             |
|---------------------------|----------------------|----|--------------------------------|------------------------|----|-----------------------------|
| enunciador<br>pressuposto | narrador<br>discurso | no | interlocutor<br>interlocutário | narratário<br>discurso | do | enunciatário<br>pressuposto |
| Mulher = eu               | Mulher= eu           |    | Deus/homem= tu                 | Deu/homem=tu           |    | Deus/homem=<br>tu           |

**Fonte:** Elaborado pela autora da pesquisa (2023) com base em Barros (2005)

O narrador, neste caso, a mulher, é quem determina como será desenvolvido o discurso em primeira pessoa. Como, no poema, o narrador é também o personagem, o sujeito da enunciação atribui a voz a esse narrador, ou seja, o poder e o dever de narrar o discurso dentro do texto. Embora o narrador possa ceder sua voz a interlocutores, ele não o faz. A todo momento, é somente o narrador quem articula a narrativa. Logo, trata-se de uma enunciação-enunciada, decorrente de uma desembreagem enunciativa. O esquema abaixo mostra como se dão as várias relações entre os atores do discurso.

**Quadro 13:** Relações Resultantes dos Tipos de Atores do Discurso

**Fonte:** Barros (2001)

Apesar de não estar explícito, a mulher é a narradora que instala um sujeito (“Deus”) como narratário, mas essa narradora não cede sua voz ao objeto da narrativa (“O desejo”), desmembrados em segundo grau como interlocutores (“Deus, Esse, Aquele”). Os tipos de desembreagens e subdelegações observadas no poema produzem efeitos de sentidos diferentes. Dos sentidos do poema, há os efeitos de realidade ou referente, pois, quando o narrador escreve “O desejo Este da carne, a mim não me faz medo. Assim como me veio, também não me avassala. Sabes por quê? Lutei com Aquele. E dele também não fui lacaia”, cria a ilusão de que

os acontecimentos narrados ocorrem de fato, dando maior veracidade ao que é dito. Sendo, portanto, o discurso uma cópia da realidade vivenciada pelo enunciador.

Embora a narradora não ceda espaço para o ou os interlocutores expressarem-se dentro do poema, há a construção de cenas que servem como referentes ao texto para criar a ilusão de realidade, como no trecho “Breu é quando tu te afastas ou dizes/ Que viajas, e um sol de gelo”, existe, não obstante, a ilusão de diálogo, já que o enunciador fala com proximidade ao seu interlocutor. Como no texto não existe a comprovação referencial, pois o narrador não cede a voz a outro, o emprego da ilusão de verdade dos fatos se dá pela aproximação e autoridade da enunciação. O recurso utilizado para criar esse efeito é a ancoragem, pois ata o discurso à pessoa, espaço e datas. A determinação precisa do espaço, tempo ou nome dos autores da narrativa não são necessários para dar prosseguimento à narrativa, por isso não aparecem de forma explícita, ou seja, apesar de saber se tratar de uma mulher, não há a nomeação dela, assim como pela enunciação, o tempo é observado pelo uso dos verbos no presente do indicativo. Porém, a ancoragem cria a ilusão de realidade, assim, ao utilizar o verbo no pretérito perfeito (“Lutei”), o interlocutor reconhece como real, pois se trata de ações concluídas pelo narrador.

Pelo exame do poema, é possível verificar que as escolhas feitas têm como intuito de criarem a ilusão de realidade para dar credibilidade ao discurso, isto é, serem interpretadas como verdadeiras. Logo, quando a narradora, ao falar sobre o desejo, direciona-se a Deus, sendo este a imagem e semelhança do homem, que, por sua vez, é um retrato da sociedade, expressa não somente uma luta com a sociedade para que as mulheres também pudessem dizer sobre o erotismo, mas, que, sobretudo, pudessem ter realizações eróticas, subvertendo toda uma lógica patriarcal. As projeções analisadas na sequência do(s) poema(s) permitem levar a uma interpretação ao analisar o discurso da autora na voz do enunciador: de que o discurso possui um objetivo específico para atingir um certo fim. Ou seja, o tema erotismo, trabalhado por Hilda Hilst, corresponde ao desejo da autora de superar os limites da existência humana, desejo por ela perseguido não somente em suas produções literárias, mas em todas as esferas de sua vida, como ela mesma deixou evidente ao longo de uma série de entrevistas reunidas no livro *Eu Fico Besta Quando me Entendem*, mas também a vontade de que mulheres pudessem expressar livremente seus desejos eróticos, sejam eles discursos ou em suas vivências pessoais.

Logo, o enunciador, nas obras analisadas, coloca-se como destinador-manipulador, responsável pelos valores do discurso e capaz de levar o enunciatário, seu destinador, a crer e a fazer o esperado, como demonstra o poema XIV de *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*.

Se te ganhasse, meu Deus, minh'alma se esvaziaria?



E dele também não fui lacaia” (Hilst, 2004, p. 17). A partir disso, algumas conclusões possíveis a respeito do modo como o enunciador propõe o contrato ao enunciatário é de que ele estipula como o enunciatário deve interpretar a verdade do discurso ou, ainda, o reconhecimento do enunciatário a um dizer-verdadeiro liga-se a uma série de contratos anteriores e exteriores à enunciação como, por exemplo, dentro de um sistema de valores da própria cultura.

O contrato de veridicção estabelece as condições para que o contato seja visto como verdadeiro ou falso, ou seja, estabelece os parâmetros e a partir dele o enunciatário pode reconhecer a veridicção. Para que o enunciatário reconheça o discurso como verdadeiro, o enunciador tenta induzir o enunciatário a crer que ele (enunciador) somente estaria completo após a relação erótica com o enunciatário: “Se te ganhasse, meu Deus, minh’alma se esvaziaria? / Um pedir que se fosse, fartada de carícias. / Se te ganhasse, que coisas ainda desejaria minh’alma”. A interpretação depende da aceitação do contrato e, sobretudo, da persuasão do enunciador, por isso há um certo empenho nas estratégias de manipulação para que o enunciatário reconheça as marcas de veridicção do discurso e as compare com seus conhecimentos e convicções decorrentes de outros fatores e, então, assuma as posições formuladas pelo enunciador.

O enunciador busca construir sua verdade a partir de um dizer-verdadeiro e não uma verdade discursiva, pois ele pode moldar seu discurso a depender do referente, ou seja, há uma adequação da verdade a depender do referente, por exemplo, no poema XIV, busca construir a verdade por meio da completude da relação erótica, para isso, refere-se a um enunciatário masculino que, subtende-se, através da cultura, já conhecer o sentimento ambíguo de satisfação e morte pós-erotismo. Portanto, ao ter esse enunciatário como referente, a quem o discurso é dirigido, o enunciador utiliza-se da referida estratégia. De modo semelhante, no poema III de *Do Desejo*, o enunciador, supondo o enunciatário ser conhecedor do erotismo, escreve: “Como se fosses morrer colado à minha boca. / Como se fosse nascer/ E tu fosses o dia magnânimo/ Eu te sorvo extremada à luz do amanhece”. Porém, o modo como o discurso é dito é modificado quando o referente é Deus. Um exemplo disso é visto no poema IX, de *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*, em que o enunciador se apresenta da forma mais submissa (“Poderia, meu Deus, me aproximar?/ Tu, na montanha./ Eu no meu sonho de estar/ No residua dos teus sonhos?”), pois, possivelmente, a cultura na qual o enunciador foi inserido no momento da construção do discurso mostrava que, ao se referir a Deus ou outros deuses, havia um tom de submissão, tranquilidade e respeito, por exemplo. Nesse sentido, o enunciador não constrói discursos verdadeiros ou falsos, mas cria discursos com sentido de verdade ou falsidade, que

parecem verdadeiros e esse parecer verdadeiro é interpretado pelo enunciatário como verdade por meio do contrato de veridicção.

É pelo contrato que o enunciador estabelece o modo como o enunciatário irá interpretar o discurso a lê-lo como verdade, como ocorre em “De início as lavas do desejo, e rouxinóis no peito. / E aos poucos lassidão, um desgosto de beijos, um/ [esfriar-se”, ou seja, pela cultura, pelo tipo de discurso e pelas crenças do enunciatário a respeito de como se dá o erotismo, é que as pistas foram espalhadas no poema. Há, no início, a violência com que o desejo é apresentado (“as larvas do desejo”), como se se tratasse de algo que consumisse todo o ser de quem o experimenta para, em seguida, após a concretização, apresentar o sentimento de descanso, calma, um “esfriar-se”, uma morte e, por consequência, a descontinuidade: “E partirias. Em vazia de ti porque tão cheia. / Tu, em abastanças do sentir humano, de novo/ [dormirias”. Nas marcas veridictórias construídas, há a seleção de pistas que o enunciador levou em consideração, a relatividade cultural da verdade e sua modificação em função do discurso. Por fim, cabe ao enunciatário reconhecer as pistas e compará-las a seus sistemas de valores para, somente assim, crer ou não crer no discurso.

Um exemplo bem sucedido de um enunciatário que crê como verdade o discurso do enunciador é contemplado em: “Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo/ Tomas-me o corpo./ E que descanso me dás/ Depois das lidas [...] Extasiada, fodo contigo/ Ao invés de ganir diante do Nada.” (Hilst, 2004, p. 13). No trecho, mostra a contemplação de parte da compreensão do que seja erotismo, isto é, como algo impossível de ser realizado de forma solitária. A interpretação é complementada no trecho “Como se fosses morrer colado à minha boca./ Como se fosse nascer/ E tu fosses o dia magnânimo” (Hilst, 2004, p. 15), em que o enunciatário o vê como uma morte-vida. Dois seres descontínuos se unem no erotismo e, a partir da morte de ambos, há a continuidade.

### **3.3.2 Semântica Discursiva do Erotismo**

Na semântica narrativa, os valores assumidos pelo sujeito da narrativa são, no nível do discurso, disseminados em forma de tema e recebem investimentos figurativos. Esses temas e figuras, nas obras objeto de análise, são de responsabilidade do sujeito da enunciação, sempre uma mulher, que, assim, procedendo, assegura, por meio dos processos temáticos e figurativos, a coerência semântica do discurso e os efeitos de sentido de realidade. Há, no conjunto das obras de *Do Desejo e Poemas Malditos*, *Gozosos e Devotos*, exemplos que ilustram bem o

percurso temáticos e coerência semântica com Hilda Hilst, que escreveu as duas obras como se ambas se completassem no desenvolvimento de tema erotismo. Existe uma progressão temática que se inicia em *Do Desejo*, quando o enunciador aborda, principalmente, a simulação da relação erótica para, em *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*, abordar os efeitos durante e após o erotismo. Nos poemas XVI, XVII e XVIII da referida obra, identifica-se a frequência com que o enunciador trabalha o tema da sementeira, especialmente em XVI:

Se já soubesse quem sou  
Te saberia. Como não sei  
Planto couves e cravos  
E espero ver uma cara  
Em tudo que semeiei.

Pois não dizem que te mostras  
Por vias tortas, nos mínimos?  
Te mostrarás na minha horta  
Talvez mudando o destino  
Dessa de mim que só vive

Tentando sementeira

Dessa de mim que envelhece  
Buscando sua própria cara  
E muito através, a tua  
Que a mim me apeteceria  
Ver frente a frente.

Há luas luzindo o verde  
E luas luzindo os cravos.  
Couves de tal estatura  
E carmesins dilatados

Que os que passam me perguntam:  
São os canteiros de Deus?  
Digo que sim por vaidade  
Sabendo dos infinitos  
De uma infinita procura  
De *tu* e *eu*. (HILST, 2005, p. 29)

Existe, no poema, traços semânticos de plantação: “Planto couves e cravos/Te mostrarás na minha horta/Tentando sementeira”, que permite organizar uma leitura erótica pela seleção e organização do discurso. Nota-se que a autora dá ênfase em: “Tentando sementeira”, semear significa depositar sementes no solo, fertilização. Ou seja, há a simulação do ato sexual, da transcendência de dois seres descontínuos, da morte de ambos, para que haja a continuidade. Nesse jogo, diz Bataille (1987), há um instante fundamental de continuidade de dois seres.

O espermatozóide e o óvulo estão no estado elementar dos seres descontínuos, mas se unem e, em consequência disso, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser

é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos (BATAILLE, 1987, p. 12)

O enunciador compreende este aspecto do erotismo, por isso diz: “E espero ver uma cara/ Em tudo que semeiei.”. Apesar de compreender que, na violência da união sexual, haverá a divisão de dois seres para que a passagem da descontinuidade à continuidade ocorra, busca algo de si nesse novo ser. A partir de um mesmo objeto-valor, pode ocorrer de existir mais de uma leitura temática, mas, possivelmente, só há uma leitura temática feita pelo enunciador: a busca da continuidade através do erotismo (“Sabendo dos infinitos/ De uma infinita procura”). Observa-se que, sobre o tema da plantação/semeadura, só pode ser realizada uma leitura erótica a partir da conversão dos sujeitos narrativos em atores que cumprem papéis temáticos e pela determinação espaço-temporal da narrativa. No percurso narrativo do sujeito, o elemento do estado de plantação converte-se em um percurso erótico. Projeta-se no discurso como um “eu”, investido pelo tema do erotismo, no papel temático como aquele que busca a concretização erótica ou a finalidade do erotismo, isto é, a continuidade de dois seres descontínuos: “De uma infinita procura/De *tu* e *eu*.”. Tem-se, desse modo, um ator do discurso.

Pela análise da narrativa do poema, constrói-se a história de um sujeito em busca de relações eróticas. No nível do discurso, essa busca é convertida sob a forma de tema erótico-sexual que, por meio do erotismo, se busca a continuidade de dois sujeitos o “eu” e o “tu”, que pode ser interpretado como uma busca não correspondida, já que o enunciador diz “Tentando semeadura”.

No processo de figurativização, o sujeito da enunciação emprega certos procedimentos para figurativizar o discurso. As figuras do conteúdo recobrem os percursos temáticos, dando-lhes traços sensoriais, por exemplo, na busca pela concretização do erotismo, o enunciador utiliza um investimento figurativo. O objeto-valor erotismo aparece sob a forma de plantação: “Planto couves e cravos/Tentando semeadura/São os canteiros de Deus?”. A partir disso, o percurso do sujeito é todo figurativizado: as transformações da narrativa tornam-se ações do sujeito de “E espero ver uma cara/Em tudo que semeiei./Buscando sua própria cara/De uma infinita procura”; o sujeito é representado pelo eu-enunciador reconhecido por meio das terminações verbais “sou, sei, espero”; o tempo e o espaço determinados, respectivamente, sob a formas do tipo “Que os que passam me perguntam:” “Te mostrarás na minha horta”. O poema apresenta níveis de especificação semelhantes, assim, quando o enunciador é identificado por um “eu”, existe uma generalização, já que, na narrativa, não se delimita muito bem esse “eu”. De modo parecido, apesar de saber que os acontecimentos se dão, predominantemente, no

presente, seria melhor delimitado se, por exemplo, especificasse esse presente sob forma de alguma data.

O primeiro processo de figurativização observado no poema é o de figuração porque há apenas a instalação simples de figuras, ou seja, a passagem do tema à figura. Mas também há a iconização, que é visualizada por meio do recurso visual e tátil: “Planto couves e cravos/ E espero ver uma cara/ Em tudo que semeiei./ Te mostrarás na minha horta/ Dessa de mim que envelhece/”. O recurso de iconização é utilizado pelo enunciador para levar o enunciatário a crer na aquilo que é dito. Embora a especificação do tempo e do enunciador se dê de forma mais generalizada, ele utiliza diversas imagens do mundo para levar o enunciatário a reconhecer o que é dito como verdadeiro ou falso e aceitar ou rejeitar o contrato. Assim, a configuração discursiva pode ser esquematizada como:

**Quadro 13:** Configuração discursiva do poema XVI

|                     |   |
|---------------------|---|
|                     | NÚCLEO FIGURATIVO                         |
|                     | Espacialidade = espaço aberto             |
| Variação Figurativa | Cor = claro, verde, marron                |
|                     | Temporalidade = presente, passado, futuro |

**Fonte:** Elaborado pela autora da pesquisa com base em Barros (2001)

Os temas foram disseminados no poema sob forma de percurso e foi visto como as figuras recobrem os temas. Examina-se, agora, a isotopia. No texto analisado, encontram-se dois tipos de isotopia<sup>13</sup>: a isotopia temática<sup>14</sup> e a figurativa<sup>15</sup>. Por exemplo, na reiteração do enunciador a respeito da sementeira, trata-se de uma isotopia temática que resulta da retomada de valores do erotismo em que há uma relação erótica que se define por meio de metáforas do ambiente da plantação, o local onde ocorre, as pessoas que praticam a ação. Quando há busca pelo tema ou temas para a costura dos diferentes pedaços do texto, ocorre a isotopia temática.

Por outro lado, a isotopia figurativa se dá quando existe uma redundância de traços figurativos por meio da associação de figuras aparentadas para atribuir ao discurso uma imagem

<sup>13</sup> é a reiteração de quaisquer unidades semânticas (repetição de temas ou recorrência de figuras) no discurso, o que assegura sua linha sintagmática e sua coerência semântica. BARROS, 2005, p. 83

<sup>14</sup> é a repetição de unidades abstratas em um mesmo percurso temático. Ibid, p.83

<sup>15</sup> caracteriza-se pela redundância de traços figurativos, pela associação de figuras aparentadas e correlacionadas a um tema, o que atribui ao discurso uma imagem organizada da realidade Ibid, p. 83

organizada e completa da realidade, que foi o que o enunciador buscou fazer no poema ao apresentar elementos da realidade. Assim, o enunciador constrói diversas isotopias figurativas, como em semear, que se delinea na repetição: “Planto couves e cravos/Te mostrarás na minha horta/São os canteiros de Deus?”, que recobertos por meio de percursos temáticos representa erotismo, nascimento, vida. A figura do semear liga-se ao tema do erotismo sob o qual, através da relação erótica, se dá o nascimento de um novo ser, da continuidade da vida. O tema erotismo também pode ser visualizado em figuras como a do envelhecer, pois, entre outros aspectos, a velhice se liga à ideia de final de vida, morte, e esta, por sua vez, relaciona-se com o erotismo, já que, para Bataille (1987), a continuidade depende da descontinuidade de dois seres, isto é, no erotismo, é preciso que haja morte para existir a vida.

Nota-se que as isotopias temático-figurativas no poema estão inter-relacionadas: sementeira, envelhecer, luz, infinito, procura, todas, embora não comentadas, relacionam-se com o tema erotismo. Há uma progressão temática como se se tratasse de uma relação erótica: “E espero ver uma cara/Em tudo que semeiei./Tentando sementeira/Dessa de mim que envelhece/Sabendo dos infinitos/De uma infinita procura/ De tu e eu”. Os três primeiros versos citados representam a relação erótica; o quarto, a morte de seres descontínuos; os três últimos, a continuidade dos seres descontínuos. Essas isotopias asseguram, como pôde ser visto, a coerência semântica do poema, uma das condições para ele, como um todo, seja um texto coerente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação foi estruturada em três capítulos no qual se discutiu como o erotismo é abordado nas obras *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* e *Do Desejo*, da escritora paulista Hilda Hilst. O primeiro capítulo teve como objetivo apresentar as concepções a respeito do erotismo, tendo como obra base para a discussão *O erotismo* (1987), de Georges Bataille. Na referida seção, observou-se que o erotismo diz respeito a uma experiência interior da vida humana e que, embora possua suas raízes na sexualidade, dela se desvencilha. Seguindo compreensão semelhante à de Bataille, Paz (1994) a denomina como um sexo em ação, isto é, nega as funções de reprodução. Por isso a relação com a literatura, porque, como discutido no primeiro capítulo, se no erotismo se desvia da sexualidade; na literatura, há a transfiguração da linguagem.

Paz (1994) também explica, já evidenciado na concepção de erotismo de Bataille, que o erotismo nunca pode se realizar de forma individual, pois é sempre duplo, mesmo nos prazeres solitários. Isso ficou bem evidente no terceiro capítulo a partir da análise do erotismo nas obras de Hilda, uma vez que há sempre a presença de um interlocutor a quem o sujeito da enunciação se destina, Deus ou homem, sendo o primeiro transformado à imagem e semelhança do segundo, ou seja, tornando-o concreto para que a realização erótica se concretize “Buscando Aquele Outro decantado Surdo à minha humana ladradura” (HILST, 2004, p. 13), “E antegozas o gosto De um trêmulo Nada/À tua semelhança: Homem”. (HILST, 2005, p.15). Nota-se no discurso da autora que, inicialmente, seu interlocutor sendo Deus, Ele se mostra surdo ao desejo do enunciador, porém, essa relação é modificada quando a imagem de Deus assume a de um homem,

Hilda, possivelmente, realiza essa ação porque compreende que o sentido último do erotismo é a superação dos limites e essa superação ocorre com a morte de dois seres descontínuos, ou seja, para que haja continuidade, há a necessidade da morte de dois indivíduos para que possam continuar, de alguma forma, em um outro, mas essa morte-vida só se dá a partir da união concreta de dois indivíduos. Assim, a literatura erótica, sobretudo quando se trata de obras escritas e sentidas por mulheres, é duplamente transgressora, visto que, por muito tempo, como evidenciado por Foucault (1999), os prazeres e os discursos eróticos eram autorizados apenas ao sexo masculino.

Essa transgressão, Hilda Hilst constroi nas obras analisadas, uma vez que, como visto, não apenas aborda o erotismo, mas o enunciador é um sujeito feminino desejante que realiza

uma série de estratégias, observadas na análise semiótica no capítulo três, para alcançar os objetivos pretendidos: superar os limites da finitude humana através do erotismo. Logo, a mulher apresentada no texto de Hilda Hilst é conhecedora do erotismo no âmbito do discurso e na vida particular. A mulher na poesia hilstiana sai da posição de objeto de desejo a passa a ser sujeito do desejo. Como discutido, há uma necessidade de trazer o desejo à tona, como se colocá-lo em uma forma de discurso fosse uma forma de concretizá-lo, como uma potência de vida, por isso o erotismo nas obras da autora não é visto em um sentido pecaminoso, mas sim como uma forma de vida.

No segundo capítulo, foram discutidas as concepções da Semiótica Narrativa do Discurso que trouxeram algumas concepções em torno do desenvolvimento da referida teoria, apresentando os marcos e influências que Algirdas Julien Greimas teve ao formular sua teoria e o fato de que um texto pode ser dividido em camadas e examinar cada camada por meio de um percurso gerativo, sendo analisados no nível fundamental, o narrativo e o discursivo. Em cada nível, observou-se a existência de uma semântica e uma sintaxe fundamental.

No capítulo, foi apresentada, ainda, a concepção de que a Semiótica não busca a verdade dos fatos, mas a verificação, ou seja, os sentidos de verdade com os quais o discurso se apropria, e isso ficou evidenciado no capítulo seguinte quando o enunciador, com o intuito de convencer o enunciatário a respeito daquilo que é dito, utiliza estratégias de verificação do discurso para que o enunciatário o compreenda como verdadeiro e aceite o contrato, isto é, realize as ações desejadas pelo enunciador. Nas análises também ficou evidente que o percurso gerativo parte da ideia de que no discurso existe uma ordem dos acontecimentos. Portanto, o sentido de um texto não se dá de forma isolada, por isso os sentidos dos poemas foram apresentados de forma estruturada, seguindo uma arquitetura, para compreender como o conteúdo trabalhado por Hilda Hilst foi expresso em suas obras.

Assim, no nível fundamental da Semântica Fundamental, observou-se as categorias elementares responsáveis pelas oposições semânticas e que constituem relações lógicas expressas por meio do quadrado semiótico. No segundo patamar, na passagem do nível fundamental ao narrativo, verificou-se a introdução do sujeito e as categorias semânticas tornaram-se objetos de valor graças à ação do sujeito.

Esses aspectos foram melhor detalhados no terceiro capítulo, que foi subdividido em três subtópicos, sendo o primeiro dedicado à abordagem de como o corpo feminino é evidenciado na poesia de Hilda Hilst. O corpo é um corpo feminino desejante, por isso há a presença de um enunciador que busca manter relação conjunta com o erotismo através do corpo

do outro. Porém, nem sempre o enunciador estará em estado juntivo com o corpo erótico, pois é neste caso que ocorre a mudança do sujeito de fazer que, ao estar em estado disjuntivo, busca reverter essa situação. Ficou evidente que o objeto erótico só possuiu valor como tal a partir dos investimentos realizados pelo sujeito de fazer ao corpo do outro que este passou a apresentar valor erótico.

Presenciou-se também que a figura feminina permanece na condição de sujeito de estado, ela mantém uma relação de distanciamento em relação ao objeto erótico, porém, essa questão é modificada quando ela passa a ser sujeito de fazer. Por compreender a necessidade da presença de outrem na relação erótica é que o sujeito desejante, no caso o enunciador feminino, procura modificar sua posição diante do objeto-valor. Os poemas analisados mostram um corpo desejante e, se o outro se mostra passivo ao desejo, o enunciador de fazer opera a mudança desse estado para que o erotismo se concretize. Então, se antes o erotismo era um “Pensar alturas”, passa a se constituir como uma instância concreta.

Na seção seguinte, foi exposto o modo como o tema erotismo é abordado na poesia histiliana. As estratégias por ela utilizadas foram analisadas por meio do percurso gerativo no qual debateu-se, no nível fundamental, as oposições sobre as quais gira os sentidos do texto e como essas oposições foram transformadas devido a ação do sujeito. Aqui, tal qual no primeiro tópico de análise, há investimentos do sujeito de estado para estar em uma relação conjuntiva com o erotismo. Tal qual no primeiro tópico de análise, o enunciador de fazer realiza investimentos com o intuito de convencer o enunciatário. Observou-se, no segundo tópico de análise, os investimentos realizados pelo enunciador de fazer para conseguir a concretização do erotismo como uma forma de superar os limites da finitude humana.

Por fim, no último subtópico, trabalhou-se o erotismo como discurso. A seção discutiu as escolhas quanto ao tempo, pessoa e espaço. Essas escolhas, assim como nos dois primeiros subtópicos, são feitas com o objetivo de convencer o enunciatário a realizar as ações desejadas pelo enunciador, ou seja, o enunciador para concretizar o erotismo e, por isso, quer convencer o enunciatário a participar desse momento. Assim, o narrador, que é uma mulher e que também é personagem, decide como se dará o discurso e as escolhas por ela feitas, e tem como objetivo criar a ilusão de realidade no discurso, ou seja, que o discurso proferido por ela acerca do erotismo seja visto como verdadeiro. Por isso, o narrador se posiciona como destinador-manipulador para fazer o destinador crer e fazer o esperado.

Nos poemas analisados, foi possível perceber que a manipulação foi bem-sucedida, uma vez que o destinador, a partir das estratégias de ilusão de realidade do narrador-manipulador,

observou o discurso como sendo verdadeiro. Assim, as análises apontam, geralmente, para a existência de um enunciador feminino desejante que busca concretizar a relação erótica como uma forma de superar os limites de sua própria existência. Nesse sentido, as obras de Hilda Hilst se apresentam, de fato, como transgressoras, uma vez que trabalha a questão do erotismo e sexualidade a partir de uma ótica feminina, isto é, é a mulher quem realiza o empreendimento em busca do encontro erótico, é a mulher o sujeito ativo da relação. Ao contrário de outras obras, especialmente as produzidas por homens, a mulher sai da posição de objeto de desejo e passa a fazer investimentos de valor erótico no corpo masculino. Esse corpo só é erótico devido às transformações operadas pelo enunciador feminino.

## REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIAN, Sarane. *História da literatura erótica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ALMEIDA, Maria de Fátima; MELLO, Patrícia Gomes de. Semiótica Discursiva: Uma análise do filme *Lion: Uma jornada para casa*. *Miguilim*, v.8, n°1, jan-abri.2019.
- AMORIM, Bernardo Nascimento de. *O Saber e o Sentir: Uma Leitura de Do Desejo, de Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Estudos do discurso. In: FIORIN, José Luiz (Org.). *Introdução à linguística II: princípios da análise*. São Paulo: contexto, 2004. p.596-637.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3ª ed. São Paulo: Editora Humanitas, 2001, p. 12-28.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*; tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre : L&PM, 1987.
- BRANCO, Lucia Castello. *O que é Erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- CARVALHO, Paullina Lígia. *Poesia e Corporeidade em Do Desejo (2004), de Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2014.
- CHALHUB, Samira. *Poética do Erótico*. São Paulo: Editora Escuta, 1993.
- DINIZ, Cristiano (org). *Eu fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.
- FIORIN, José Luiz. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. *DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada*, v. 15, p. 177-207, 1999.
- FIORIN, José Luiz. "Enunciação e Semiótica". In: *Émile Benveniste: Interfaces Enunciação e Discurso*. Letras n° 33. Programa de Pós Graduação em Letras - PPGL / UFSM, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I A Vontade de Saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II O Uso dos Prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural: pesquisa de método*. 2. ed. São Paulo: Cultrix/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido – ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975

HILST, Hilda. *Do Desejo*. São Paulo: Globo, 2004.

HILST, Hilda. *Poemas Malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LIBRANDI, Marília. Literatura e erotismo. *Revista Crítica Cultural*, v. 15, n. 1, p. 83-96, 2020.

MENDES, Conrado Moreira. Da linguística estrutural à semiótica discursiva: um percurso teórico-epistemológico. *Raído*, v. 5, n. 9, p. 173-193, 2011.

NÖTH, Winfried. *A semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume, 1996.

PAZ, Otavio. *A Dupla Chama Amor e Erotismo*. Trad Wladir Dupont. São Paulo: Siliciano, 1994.

PEREIRA, Maria do Rosário Alves. Amor e erotismo na obra *Do desejo*, de Hilda Hilst. *Revista Crioula*, n. 24, p. 167-172, 2019.

PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Guimarães Editores LTDA, 2004

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Editora Mulheres, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. Apresentação. In: CHALHUB, Samira. *Poética do Erótico*. São Paulo: Editora Escuta, 1993.

STROZZI, Gina Valbão. *Erotismo e Religião em Georges Bataille*. Tese (Doutorado). Doutorado em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo, 2007.

SOUZA, Mailza Rodrigues Toledo e. ENTRE O SAGRADO E O PROFANO: O EROTISMO RELIGIOSO E A EMANCIPAÇÃO FEMININA NA POESIA DE HILDA HILST. *Revista Educação e Linguagens*, Campo Mourão, v. 1, n. 1, ago./dez. 2012.

SOUZA, Mailza Rodrigues Toledo e. Do corpo ao texto: poetização do erotismo e erotização do poético, um jeito de (in)escrever mulher. *Via Atlântica* Nº 18 DEZ/2010.